

МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ  
ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА №4  
ГОРОДСКОГО ОКРУГА ТОЛЬЯТТИ

# **ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФРАЗИРОВКИ В РАБОТЕ С УЧАЩИМИСЯ ДМШ**

Научно-методическая разработка для преподавателей ДМШ и ДШИ

Автор:  
Илякова Нина Витальевна,  
преподаватель МБОУ ДОД ДМШ №4

Тольятти, 2012

## Содержание

I. Введение. Фразировка как средство выражения художественного образа.....	3
II. Основная часть. Теоретические и методические основы фразировки в работе над музыкальным произведением .....	5
2.1. Выразительные средства музыки и их роль в формообразовании.....	14
2.2. Работа над музыкальной фразой.....	23
III. Заключение.....	28
IV. Список литературы .....	29

## **I. Введение**

Ни один музыкант не может достичь высокого уровня исполнительского мастерства без овладения фразировкой. Лучшими исполнителями создано немало интересного и значительного в этой области, и задачи музыковедов – на основе анализа и обобщения их опыта установить объективные закономерности фразировки. Решение данной проблемы важно, как для самого исполнительства, так и для педагогической практики.

Показать закономерности фразировки, обосновать их, перенести субъективные представления в область объективных категорий, сделав достижения отдельных исполнителей общим достоянием, - этой **целью** задавались многие известные музыканты и теоретики музыкального искусства.

Членение музыки на фразы обусловлено своей сущностью музыкального произведения. Эта мысль очень образно выражена в статье А. Гольденвейзера «О музыкальном исполнительстве»: «В жизни каждого живого существа решающую роль играет дыхание. Когда человек рождается, первое, чем он себя проявляет, - это вздох, и последнее, что мы делаем на земле, - выпускаем дух. С прекращением дыхания прекращается жизнь. На дыхании основано все, что человек делает. Когда возникло музыкальное искусство, человек, прежде всего, исходил из того, что он делал своим голосом, - и пения и речи. Всякая музыка всегда была расчленена дыханием».

Можно сказать, что фраза (греч. *phrasis* – оборот речи, выражение) есть естественная форма существования музыки. Именно естественность является высшим критерием искусства вообще и музыки в частности, причем следует отметить, что, несмотря на широкое распространение выражения «красивая музыка», она не может и даже не должна быть красивой, ибо иначе она лишилась бы возможности выражения отрицательных, «некрасивых» образов, контрастности.

Педагог должен быть предельно чутким к фразировке. В этой связи вспоминаются слова «Е. Вахтангова: «Педагог – это человек, который убирает речь».

Музыку не зря сравнивают с человеческим голосом, человеческой речью. Так же как и речь, музыка состоит из нот (букв), мотив (слов), фраз (предложений) и периодов (законченного текста). Если мы будем произносить отдельные буквы или слова, никто не поймет смысл сказанного и, тем более, не почувствует характер и эмоциональную окраску передаваемой информации.

Также и в музыкальной речи – необходимо группировать отдельные ноты во фразы и периоды, пользоваться средствами динамики (усиление или ослабление громкости звучания) и звукоизвлечения (легато, стаккато), чтобы создать целостность, передать характер и образ музыкального произведения.

Членение музыкальной ткани на фразы – фразировка (нем. Phrasierung). Термин «фразировка», как и термин артикуляция, заимствованная из языкознания. Фразировка относится к области музыкальной формы, поэтому, в отличие от артикуляции, она, как правило, в каждом случае единична, определяясь логикой развития музыкальной мысли. Реализация фразировки осуществляется в процессе живого исполнения. Одно из важнейших ее средств – артикуляция. Граница между двумя фразами называется цезурой. Разделенные цезурой интервалы не воспринимаются как выразительные элементы, поэтому их называют мертвыми интервалами. Нередко фразы разделяются и паузой, совпадающей с цезурой и углубляющей ее. Поскольку ямбические метры в музыке столь же распространены, как и хореические, начало фраз часто не совпадает с тактовой чертой. В нотной записи фразировка обозначается с помощью фразировочных лиг, которые следует строго отличать от лиг артикуляционных.

Фразировка – это средство музыкальной выразительности, смысловое и художественное разделение музыкального произведения на фразы и предложения.

Одно и то же музыкальное произведение у одного исполнителя может звучать скучно и монотонно, а у другого обретать яркость красок, эмоций и образов.

Для того чтобы научиться искусству фразировки старайтесь побольше слушать музыку, причем не только фортепианную, и обращать внимание на то как исполнитель объединяет звуки в музыкальные предложения.

В известном фортепианном произведении Л. Ван Бетховена «К Элизе» очень ярко выражено разделение на мотивы и фразы. В этом примере мотивы выделены лигами. Сыграйте сначала каждый мотив, а затем объедините их в фразы. В этом музыкальном отрывке фразы выстроены по 4 такта (затакты, с которых начинается произведение и все следующие фразы, не считаются).

### К Элизе

Л.В. Бетховен



Не 7 банальных нот передают шум морского прибоя или звон колокольчиков, веселый праздник или глубокую скорбь, душевную беседу или военные сражение. Яркость образов достигается с помощью фразировки, а умение ей пользоваться отличает профессионального талантливого музыканта, отражает его художественный вкус и творческую фантазию.

## **II. Основная часть. Теоретические и методические основы фразировки в работе над музыкальным произведением**

Как работа над звуком, так и работа над фразировкой находится в контексте работы над художественным образом. Именно с главы №1 «Художественный образ музыкального произведения» начинается (не считая предисловия) книга Г.Г. Нейгауза «Искусство фортепианной игры».

«Ну что же такое «художественный образ музыкального произведения, если это не сама музыка, живая звуковая материя, музыкальная речь с ее закономерностями и ее составными частями, именуемыми мелодией,

гармонией, полифонией и т.д., с определенным формальным строением, эмоциональным и поэтическим содержанием?

Ученики, не прошедшие настоящей музыкальной и художественной школы, то есть не получившие эстетического воспитания, музыкально малоразвитые, пытались передать сочинения великих композиторов! Музыкальная мысль им была не ясна, вместо речи получалось бормотание, вместо ясной мысли – скудные ее обрывки, вместо сильного чувства – немощные потуги, вместо глубокой логики – «следствие без причин», вместо поэтических образов – прозаические их отрывки. В соответствии с этим, конечно, и так называемая техника была недостаточна».

Работа над художественным образом, говорит Нейгауз, должна начинаться с начала обучения игре на фортепиано; заботясь об идее, содержании, настроении. Необходимо воплощать данные стремления в конкретной работе – над звуком, фразой, нюансировкой, техникой.

Фраза – это художественно-смысловое разграничение, отчетливое выделение музыкальных фраз при исполнении музыкального произведения. применяется в целях наиболее яркого, выразительного и нервного раскрытия идейно-эмоционального содержания (из «Музыкально-энциклопедического словаря»).

Фраза – основная единица в построении музыкального произведения, понимание которой отрывает и раскрывает замысел композитора. Известный педагог Нижегородской консерватории Фридман высказал мнение: 80-90 процентов работы над произведением – это работа над фразировкой. Можно сказать, что освоение фразировки составляет существо всего процесса работы над произведением. И не случайно: фразировка оказывается выражением (видимым и слышимым) всех процессов, которые ее формируют – от настроения, идеи произведения до метро-гармонического основания (подобно тектоническим плитам).

В учебном пособии «Строение музыкальных произведений» Мазель Л. Проводит аналогии музыкального искусства с различными видами искусств и

говорит о его первенстве в силе воздействия музыки. Причина кроется в интонационной природе музыкальной речи, что роднит музыку с искусством поэтической речи, но опережает поэзию в средствах, непосредственно воспринимаемых слухом человека (лад, гармония, ритм и др.). «Родственность» сторон обоих искусств – в их природе. Это отражено в тождественности понятий элементов речи: ямб, хорей, фраза, предложение, акцент, пауза, артикуляция, интонация (со смысловыми характеристиками – вопросительная, восклицательная, удивленная, опечаленная и т.д.), – вопрос.

Проблему звукоизвлечения не обходит практически не один мастер.

В главе «О звуке» Нейгауз в своей книге делится: «Мы говорим о «срастании пальцев с клавиатурой, о прорастании пальца (выражение Рахманинова), как будто клавиатура представляет упругую материю. В которую можно произвольно «погружаться». Он предлагает упражнение из трех целых нот, взятых последовательно – на форте, на меццо пиано и на пианиссимо. Также он напоминает о большом значении для пианиста работы над градацией звука в полифонии.

В п. 8 своих советов он говорит о согласованности работы пальцев и руки требовании слуха, «... каждый опытный пианист знает, что для достижения «нежного», «теплого», «проникновенного» звука необходимо нажимать клавиши очень интенсивно, «глубоко», но при этом держать пальцы как можно ближе к клавишам и соблюдать (высоту), близкую к минимуму, т.е. равную высоте клавиши перед нажатием пальца. Наоборот, для достижения большого, открытого, широко льющегося звука необходимо использовать всю амплитуду размаха пальца и руки (гибком легато)...» Говоря о пианистическом аппарате, замечает, что «устройство руки находится ... в полнейшем соответствии с устройством фортепианного механизма».

Одним из необходимых элементов в обучении Гнесина Е.Ф. считала воспитание отношения к звуку и умения «добиваться в продолжительности звучания, певучести», как неременной основой интонирования мелодии

(рассказывает при этом о том, как это реализовать) (Булатова Л., «Педагогические принципы Е.Ф. Гнесиной»).

Говоря о выразительности интонации, она рассматривает ее в связи с метрической организацией мотивов. Фраз. Гнесина Е.Я, говорит о заполнении музыкой всего исполнительского времени, о необходимости бороться с недослушиванием и невниманием учащихся к окончаниям. В работе над интонированием, логической связью звуков, развитием изучался мелодический рисунок, динамика, ладовая структура. Все это постепенно совершенствовало фразировку.

Е.М. Тимакин писал о фактах музыкально-звукового развития:

- ощущения горизонтали движения; («ниточка» Л. Моцарта)

- о дослушивании звука;

- о навыках звукоизвлечения («Можно сказать, что звук, что звук рождается и расцветет всеми красками в кончике пальца, как цветок на конце растения. Но, так же как цветок. Он должен питаться «соками» изнутри, от самого корня.

Но, так же, как цветок, он должен питаться «соками» изнутри, от самого корня. Лишенный этих соков цветок засыхает и чахнет. Лишенный поддержки «изнутри» звук теряет глубину, певучесть и становится сухим и колючим (так как извлекается короткими «рычагами» (Е.М. Тимакин. Воспитание пианиста).

Из главы «Технические приемы в работе над звуком»: переступающие пальцы ведут руку, которая, перемещая опору, подкрепляет каждый из них и в то же время сохраняет плавное движение, как бы очерчивает контуры мелодии» (Е.М. Тимакин, Воспитание пианиста).

«Каким образом добывается певучей фортепианный звук?» - ставит вопрос в своей книге Григорий Михайлович Коган («Работа пианиста» - С.21). «Певучесть звука достигается на фортепиано особым способом удара, вернее – нажима клавиш. Суть его состоит в том, не толкать клавишу, не ударять по ней, а сперва нащупать ее поверхность, «прижаться», «приклеиться» к ней не только пальцем, но и – через посредством пальца – всей рукой, всем телом, и затем, не «отлипая» от клавиши, посредством пальца – всей рукой, всем телом, и затем,



не «отлипая» от клавиши, непрерывно ощущая «держу» её на кончике (точнее, не «подушечке») «длинного», словно от локтя или даже от плеча тянувшегося пальца, постепенно усиливать давление, пока рука не «погрузится» в клавиатуру до отказа, до «дна» - таким движением, каким опираются о стол, нажимают на чужие плечи, вдавливают печать в сургуч и «затем сливаются в оно мгновенное действие».

... Тальберг утверждал, что певучий звук извлекается не путем жесткого удара по клавишам, а посредством близкого нажатия и глубокого вдавливания их ... Нужно как бы месить клавиатуру, обжимать ее рукой, состоящей, словно из одного мяса и бархатных пальцев; клавиши в этом случае должны быть скорее ощупываемы, чем ударяемы».

«При исполнении кантилены, - говорил ученика К.Н. Игумнов, - пальцы следует держать как можно ближе к клавишам и стараться по возможности больше играть «подушечкой», мясистой частью пальца, т.е. стремиться к максимально полному контакту, естественному слиянию пальцев с клавиатурой... Нужно слиться с ней, «примкнуть» к ней...»

«Справедливость требует добавить, что данный способ извлечения «поющего» звука не является единственно возможным. Замедленное, плавное опускание клавиши, играющее здесь главную роль, может быть достигнуто иным путем. Лешетицкий, например, и многие его ученики добивались этого, соединяя размах, падение, удар руки или пальца с прогибанием запястья («кистевая рессора»)....»

Работа над звуком «не решает проблемы «фортепианного пения». Главное, от чего зависит последнее, не столько способ извлечения каждого звука мелодии в отдельности, сколько способ сочетания звуков, слиянии их в интонации, предположения, периоды, способ фразировки.

Большое внимание в методике инструментального исполнительства уделяется не только певучему звуку, но и вокальному отношению к инструменту. Обращение инструменталистов к вокальной педагогике возникло издавна и продолжается системно. Ф.Э. Бах, И. Гуммель, С. Тальберг, Ф.

Калькбреннер, Ф. Шопен – отсылали своих учеников к вокальной школе. Климовицкий А. в работе «О творческом процессе Бетховена» пишет: «Маститый Сальери, авторитетный композитор и строгий педагог, под руководством которого Бетховен в свое время изучал итальянскую вокальную оперную мелодику и технику музыкальной декламации, очевидно, способствовал заинтересованному отношению Бетховена к этим урокам, приносившим ему профессиональное удовольствие – во всяком случае, это общение продолжалось на протяжении целого десятилетия (1793-1802 гг.). В то время как занятия Бетховена с другими учителями, в том числе с такими выдающимися, как Й. Гайдн и К. Нефе, были непродолжительными».

Умением «мыслить спетой» фразу учился Рубинштейн у Рубини (Г.Коган. Работа пианиста. – С. 23). «Я, - рассказывал великий русский пианист, сидел часами за роялем, стараясь употребить свою фразировку на фортепиано мелодическую фразу».

В основе его лежит владение тем, что может быть названо дыханием руки. Рука пианиста должна «дышать» во время игры, должна уметь взять последовательный ряд звуков «на одном дыхании», одним сложным, но целостным движением, внутренне «сопереживаемым» всем организмом, всем телом играющего – вплоть до мышц живота.

Единство этого движения не должно быть нарушено никакими толчками, добавочными взмахами, «освобождающими» подбрасыванием локтя или запястья, вихлянием плеч, головы, туловища и тому подобными «автономными» вставными движениями, не входящими в общий узор фразировочного «выдоха» руки ... «зажим», «нехватка дыхания» посредине движения – в 99-ти случаях из 1000 – следствие того, как это движение начато, результат плохих двигательных навыков пианиста, отсутствие у него настоящего легато. Выработка такого легато, воспитание «дышащей руки» - едва ли не первейшая задача хорошего фортепианного педагога; с самых азов. с простейших интонаций, с последовательности двух звуков ученик должен учиться «связывать без толчка один звук с другим, как бы переступая с пальца

на палец» (Игумнов), словно «втаскивая» звуки со дна клавиатуры «увязнувшими в ней пальцами».

Далее Коган пишет о том, что определяя границы фразы и «двигательный узор», соответственно, следует внимательно отнестись в лигам, т.к. они не всегда определяют фразу.

Затем, после установления границы фразы, надо разобраться в ее строении. «Типичная фраза напоминает волну. Самое главное – определить местонахождение «берега», той кульминационной точки, к которой «катится», вздымается и о которую «разбивается» мелодическая «волна»; точка эта приходится обычно ближе к концу фразы и, говоря словами Игумного, образует «влекущий к себе центральный узел», на котором строится все исполнение данного куска (Я. Мильштейн, К.К. Игумнов о Шопене. – С. 51)»

Определить такую точку помогает проигрывание в ускоренном темпе, который позволяет охватить текст.

«Выяснив, где находится кульминационная точка мелодической «волны», следует так «распределить дыхание» руки, чтобы оно «неслось» к этой «точке тяготения» (Игумнов), все увеличивая затрату «воздуха», наибольшая масса которого должна быть «выпущена» на самую «точку»; последующие же, заключительные звуки должны «опасть», «выдохнуться» как бы сами собой, «на излете» того же дыхания. Так фразировали и учили фразировать многие выдающиеся русские пианисты и фортепианные педагоги. Именно этот принцип лежал, например, в основе педагогики Лешетицкого и Есиповой. Чьи пресловутые «вилочки» обозначали не столько непрерывную смену крещендо и диминуэндо, как полагали некоторые поверхностные критики, сколько «логику мелодического движения, его дыхание, его устремление», указывали, к какому звуку стремится, через какой звук «перекатывается» мелодическая волна. Именно это имел ввиду Рахманинов, когда объяснял Мариэтте Шагинян, это каждое построение имеет свою «кульминационную точку», к которой надо «уметь подогнать всю растущую массу звуков», и если такая точка «сползет», то «рассыплется все построение»».

Игумнов писал: «Теперь для меня в предложении, в периоде всегда есть центр, точка, к которой все тяготеет, как бы стремится. Это делает музыку более слитной, связывает одно с другим» (Мильштейн Я. К.Н. Игумнов о Шопене. – С. 51).

Для реализации главной «точки» «надо правильно рассчитать двигательный узор с самого начала, т.е., как уже было сказано, правильно начать фразу. Одна из частных в этом пункте ошибок состоит в том, что ученик начинает фразу слишком большим замахом руки, выпускает сразу, на первый же звук, а почти весь свой «запас воздуха», берет на данном звуке, по выражению Листа, «сидячую ванну» (Зилоти А. Мои воспоминания о Листе. (СПб, 1911, - С.9-10). Фразу же следует начинать постепенно – разворачивающимся движением, нередко без «атаки», с места, «с губ», как бы сказал певец» (представить себе перед началом фразы еще 2-3 звука).

Еще способ – исполнение фразы с «точки», затем присоединять все предшествующие звуки по одному.

Также необходимо объединить несколько фраз в одну, большего масштаба – с одной стороны, а с другой – уметь расчленить фразу на отдельные мотивы, интонации, сохраняя ее единство.

«...Умение цельно исполнять большие куски музыки, пронизывать их током тяготения к далекой «точке» всегда отличало наиболее выдающихся русских пианистов».

Не менее важным Коган считает умение вывить составные части фраз и передать интонационный смысл всех «слов». В этом может помочь подтекстовка. Для этого необходимо проанализировать все составляющие конкретные фразы: субмотивы сопроводить подобными словами, чтобы ударения в совах соответствовали метрической организации мотивов.

Мотивы музыкальной речи подобны метру в стихосложении. Кроме ямба, хорея (в двухдольном размере) различают амфибрахий, дактиль и анапест (в трех дольном) Ямб.

- Хорей - Б. Барток. Медленный танец.

- Амфибрахий (волнообразный) – (с обеих сторон краткий) – стихотворный размер (метр), образуемый трехсложными стопами с сильным метом (ударение) на втором слоге; с третьей доли («Подснежник» П. Чайковского, А. Гедике «Маленькое рондо», Л. Бетховен «Немецкий танец»)

В процессе работы над фразировкой последовательно расширяются три основных вопроса:

- 1) Членение на фразы.
- 2) Артикуляция внутри фраз.
- 3) Смысловое соотношение фраз при объединении их в более крупные построения.

Музыкальный вкус, музыкальное чувство пропорций должны руководить музыкантом в фразировке. Никогда два артиста не играют один пассаж одинаково: их фразировка может быть похожа, но всегда будут присутствовать неуловимые отклонения, изменения и различия, обязанные своим происхождением их индивидуальному темпераменту, индивидуальным свойствам их вдохновения, знаний, ловкости и интуиции. Правильная фразировка – один из признаков подлинной артистичности. Каждая прекрасная фраза зависит от технического совершенства исполнения, так как, несмотря на музыкальную интуицию музыканта и его чувство пропорций, неверный штрих или неверная аппликатура, могут нарушить непрерывность, лежащую в основе главной и убедительной фразировки.

Нюансы и фразировка – это средства, которыми душа музыканта и исполняемые ими произведения открывается слушателю. Музыкант, подобно любому другому артисту, лучше всего учится на практике. Нужно вслушаться в собственное исполнение. Играть фразу или пассаж различными способами, делать переходы, менять выражение, играть то громче, то тише, пока не найдется собственная интерпретация. Любую печатную ноту нужно заставить жить, светиться и сиять в звуках. Хорошая фразировка предполагает наличие артистического дарования. Для этого нужен природный инстинкт, хороший вкус и чувство меры.

«... Умение целью исполнять большие куски музыки, призывать их тяготения к далекой «точке» всегда отличало наибольшее выдающееся русских пианистов»

## **2.1. Выразительные средства музыки и их роль в формировании**

К выразительным средствам музыки относятся мелодии, гармония, метроритм, фактура, динамика, тембр и т.д. Каждое из них играет свою роль в форме. Совместное действие средств выразительности создает индивидуальный облик произведения, его неповторимость.

### ***Мелодия***

Мелодия (от греч. – напев, песня) – музыкальная мысль, выраженная одногласно. В одноголосье мелодия составляет всю музыку. В гомофонной музыке это главный голос. В полифонии возникает своеобразный ансамбль мелодий. Мелодические обороты, подобно речевым интонациям, могут приобретать характер восклицания, утверждения, вопроса, вздоха в зависимости от конкретных условий или контекста. Мелодические интонации складываются в линии или рисунок, чаще всего имеющий волнообразный рельеф. В создании мелодии участвуют следующие типы мелодического движения:

- плавное поступенное (по секундам и терциям);
- скачкообразное (от кварты и далее);
- опевающее;
- горизонтальное (повторение одного звука);
- вершина-источник (начало с самого высокого звука);
- вершина-горизонт (окончание самым высоким звуком);
- скрытая полифония (как бы «расщепление» мелодии на два голоса);
- и др.

Мелодия приобретает индивидуальность благодаря ладогармонической стороне. Суть формообразующей роли мелодии состоит в том, что из различных типов мелодического движения складываются мелодические волны разной протяженности: от мотива, фразы до более крупных построений.

Кульминация в мелодии – точка наивысшего напряжения. Кульминация обычно находится ближе к концу построения, в третьей четверти формы, называемой «точкой золотого сечения». Возможно присутствие в одном произведении нескольких кульминаций. Если кульминация относится к какому-либо разделу или части формы, то называется местной, или частной. Главная кульминация всей формы, как правило, яркая и более весомая, поэтому называется генеральной.

Кульминация может вводиться внезапно или подготавливаться предыдущим развитием (крещендо, восходящее движение мелодии, учащение пульсации и т. д.). Обычно средства кульминации следующие: самый высокий звук, яркая динамика, неустойчивая гармония, метроритмическое подчеркивание.

Необходимо помнить, что кульминация должна быть прежде всего смысловой. Иногда встречаются бескульминационные мелодии.

### ***Гармония***

Роль гармонии в форме проявляется двояко: как красочных созвучий и как соотношения определенных функций.

Тоника выражает состояние покоя, устойчивости. Любой другой аккорд неустойчив. Аккорды, вступая в соотношения, создают чередование напряжения и разряжения. Например: в начальных и репризных разделах преобладает опора на тоническую гармонию, а в срединных и развивающих разделах – на неустойчивую гармонию. Часто тональность представлена формулой T – S – D – T, которая вмещается в рамки мотива, фразы, предложения.

Кроме соседствующих гармоний, функции взаимодействуют на расстоянии, скрепляя построения. Например, D срединной каденции как бы разрешается в T заключительной каденции. Наконец, тональности разных построений группируются вокруг главной тональности подобно неустойчивым ступеням по отношению к T. T – D соотношение частей активное, динамичное (например, главная партия и побочная партия в сонатной форме). T – S

соотношение носит характер сопоставления, оттенения (например – I часть и трио в сложной трехчастной форме).

В отклонениях наиболее динамичным считается тональное движение по 4, 2, менее активным – по 3.

### ***Метроритм***

Ритм (греч. – течение, упорядоченное движение) – организованная последовательность длительностей звуков. Подобно мелодии, он складывается из различных типов ритмического движения, образуя своеобразный рисунок.

Наиболее типизированные рисунки:

- равномерный ритм – Q Q , QA AZ QA AZ
  - ритм «дробления» – Q QA AZ , QAQSQ
  - ритм «суммирования» – QA AZ Q , QSQAQ
  - пунктирный ритм – Q. e , QA.I
  - обращенный пунктирный ритм («хромающий») – e Q. QSA AAQ.
  - чередование дуолей и триолей – QA AZ QA ZpA Z
- и другие.

Метр (греч. – мера) – организатор ритма. Он упорядочивает ритмические соотношения. Системное чередование сильных и слабых долей свойственно для регулярной, или строгой акцентной метрики (гомофонно-гармонический стиль). Нерегулярная, или свободная метрика не соблюдает периодическую смену сильных и слабых долей (например, в русских народных песнях, былинах происходит частая смена размера).

Вокруг сильных долей группируются слабые. Так складываются мотивы, фразы и т. д. Кроме того, отдельные такты могут относиться друг к другу как доли условного большого такта, т. е. быть тяжелыми или легкими. Такой большой такт называется метрическим, а входящие в него обыкновенные такты – графическими. Например, в прелюдии № 20 Ф. Шопена один метрический такт равен двум графическим.



Основа выразительности метра в том, что двухдольность создает четкость и ясность членения (марш и т. д.), а трехдольность – плавность, закругленность (вальс и др.).

### **Фактура**

Фактура (от лат. – сделанное), иначе – склад, изложение звуковой ткани музыкального произведения. Звуковая ткань складывается из голосов, взаимодействующих по вертикали.

Основные компоненты фактуры:

- главный мелодический голос (с возможным удвоением);
- басовый голос;
- голоса, выдерживающие звуки гармонии, органнe пункты;
- голоса, подчеркивающие какую-либо ритмическую формулу;
- контрапунктирующие голоса (контраст, имитация, подголоски и др.);

Различают четыре основных вида фактуры:

- монодический;
- полифонический;
- аккордовый;
- гомофонный.

Монодический склад – это одноголосие (унисон или с октавным удвоением). Например – сольные инструментальные произведения; сольные вокальные произведения или эпизоды в операх и симфонических сочинениях (Бородин. Симфония № 2, ч. I, Гп).

Полифонический склад – многоголосие, в котором голоса равноправны. Основные виды полифонии – имитационная и неимитационная. В имитационной полифонии все голоса исполняют одну мелодию или ее варианты со сдвигом во времени (по горизонтали). Неимитационная полифония может быть контрастной (одновременное сочетание разных мелодий) и подголосочной (варианты одной мелодии в разных голосах одновременно).

Аккордовый склад – чередование ритмически однородных аккордов. Такая фактура встречается в хорах, поэтому ее иначе называют хоральной.

Гомофонный склад – сочетание солирующего голоса с сопровождением.

Минимальное количество голосов – два. Главный голос может быть не только в мелодии, но и в среднем или басовом голосах. Бас обычно обособлен от средних голосов, поэтому складывается как бы «трехэтажность» общей фактуры: бас – середина – главный голос. Бас и средние голоса могут быть фигурированы (мелодически или ритмически).

Кроме основных типов фактуры встречается множество вариантов их смешения.

Смена фактуры в произведении создает контрасты, означая начало новой темы или нового раздела, или перелома в развитии.

### ***Выразительные средства музыки***

Ими раскрывается художественное содержание произведения, передано настроение и характер, т.е. создано художественное произведение. Но создано оно и музыкально, и теоретически грамотно.

Представьте рассказ чтеца, который читает четко и ясно, выговаривая каждую букву, каждое слово, но не соблюдает знаков препинания, не отделяет одну фразу от другой, не делает в предложении логически смысловых акцентов, - словом, не учитывает строения литературной речи, не выполняет элементарных условий выразительного чтения.

Несмотря на ясную дикцию чтеца, произведение сложно воспринять как художественное произведение. Исполнение музыкального произведения также должно подчиняться определенным закономерностям.

Исполнителю важно представлять структуру произведения, понимать неперенные условия выразительного исполнения. А это – следование законам музыкальной речи: умение выделить главное, затушевать второстепенное, отделить одно музыкальное построение от другого, подчеркнуть логические ударения. То есть, понимать закономерности музыкальной фразировки, основанной на правилах строения музыкальной речи.

Самая простая и самая распространенная форма музыкального сочинения - период - форма, в которой есть завершенная музыкальная мысль.

Период делится на предложения, предложения – на фразы, а фразы – на самые мелкие части музыкальной речи – мотивы.

Исполнение с учетом строения музыкальной речи называется фразировкой (по названию одной из частей периода – фразы), и делает исполнение более понятным и выразительным. При этом исполнение должно осуществляться путем выделения кульминационных фраз и разделения построений согласно замыслу композитора едва заметной паузой или дыханием.

Такие разделительные грани между музыкальными построениями называются цезурами.

Как нельзя выразительно прочесть текст, не соблюдая знаков препинания, так нельзя выразительно сыграть мелодию, не соблюдая цезур. Выполнение цезур – неременное условие художественного исполнения произведения.

В художественном исполнении важно также умение оттенять мелодию произведения, основной мотив сочинения или его части. В многоголосных произведениях необходимо тщательно следить, чтобы мелодия произведения была ясно прослушана.

### ***Динамика и нюансы***

К средствам художественной выразительности относятся также динамические нюансы.

Необходимость изменения силы звучания определяется содержанием произведения, смыслом и значением отдельных музыкальных построений.

Иногда характер произведения требует сопоставления контрастной динамики, например, воспроизведение эффекта эха.

Чаще динамические оттенки (форте, пиано, пианиссимо...) используются не в сопоставлении, а в постепенном переходе от одного к другому, то есть в нарастании или ослаблении звучности. Усиление и ослабление звучания на небольших участках мелодии можно назвать скоропроходящим крещендо и диминуэндо.

Художественно выразительное исполнение произведений немислимо без употребления такого рода нюансов. Надо иметь в виду, что скоропроходящие крещендо и диминуэндо не имеют абсолютной силы звучания. Сила их целиком зависит от основного нюанса данного произведения или его части. Часто такая нюансировка совпадает с кульминациями отдельных фраз и способствует более выразительной подаче текстового содержания произведения.

### ***Темп***

Не менее важным средством художественной выразительности является темп.

Исполнение произведения в темпе, характерном для данного произведения и указанном композитором, надо считать обязательным, так как изменение темпа не только сделает такое исполнение невыразительным, но может исказить произведение до неузнаваемости.

Однако не всегда один и тот же темп сохраняется на протяжении всего произведения. Изменение темпа во время исполнения – важнейшее средство художественной выразительности. Во время исполнения в соответствии с содержанием произведения темп может ускоряться или замедляться.

Особенно это касается выполнения фразировки, где движение должно присутствовать обязательно. Этот процесс мы можем сравнить с поездом, который постепенно набирает ход, а приближаясь к станции – плавно замедляет движение. Но на основном отрезке пути скорость поезда остается неизменной и стабильной.

Средством художественной выразительности, имеющим отношение к темпу, является полная остановка движения музыки в каком-либо месте произведения. Она носит название - фермата.

Фермата имеет большое значение для художественно правдивого исполнения произведения. Чаще фермата находится в конце произведения или завершает его часть. Здесь фермата помогает утвердить сказанное

убедительным протяженным аккордом, эта роль усиливается благодаря замедлению темпа перед ферматой.

Если же фермата в середине музыкального построения или на паузе, то этим подчеркивается особое значение данного отрывка.

Бытует мнение, что фермата вдвое увеличивает длительность. Это не всегда правильно. Продолжительность зависит от характера произведения, а главное, от протяженности ноты, над которой она поставлена. Если фермата на целой ноте, то увеличение вдвое оправдано, а если на четвертной или восьмой, то двойное увеличение может оказаться недостаточным, и здесь речь может идти о многократном удлинении звука.

Можно сказать, что протяженность ферматы относительно ноты, над которой она поставлена, обратно пропорциональна длительности этой ноты. Но применять такой подход можно лишь условно, приблизительно.

Большое значение будет играть музыкальность и чувство художественной меры самого исполнителя. Выразительность ферматы усиливается еще и тем, что она в большинстве случаев не появляется внезапно, а предваряется замедлением темпа, являясь, таким образом, неизбежным следствием замедления. Особенно ярко это подтверждается при окончании произведения или его частей. Но встречаются ферматы (чаще в середине музыкального построения), не нуждающиеся в предварительной подготовке и замедлении. Это уже зависит от замысла композитора.

### ***Характер звуковедения и тембр***

Большое значение для художественно выразительной передачи имеет характер звуковедения и тембр.

Можно утверждать, что прием звуковедения легато является одним из важнейших средств выразительного исполнения, так как он отражает главное в процессе исполнения: плавность, напевность. Нон легато, стаккато, sforцандо – вносят в палитру художественного исполнения много дополнительных красок, значительно облегчают его восприятие.

Прием округленности, прикрытия звука также имеет непосредственное отношение к средствам художественной выразительности. Степень округления звука будет обуславливать тембр звучания, необходимый для того, чтобы данное произведение было исполнено выразительно, соответственно его музыкальному и текстовому содержанию.

На выразительность исполнения влияет и отношение самого исполнителя к исполняемому произведению.

Каждый исполнитель должен знать, что содержание музыки обуславливает определенный характер звучания произведения: героический, веселый, грустный, лирический.

Понимание произведения, проникновение в его содержание будут способствовать выразительности исполнения.

Желание хорошо и правдиво исполнить произведение должно отразиться и на внешнем поведении исполнителя на сцене, общей подтянутости, выражении лица.

Нельзя забывать, что на концерте слуховое восприятие дополняется зрительным впечатлением.

И следует всегда помнить, что исполнению произведения должно сопутствовать вдохновение, основанное на понимании содержания сочинения и правильном применении средств художественной выразительности.

Как работа над звуком, так и работа над фразировкой находится в контексте работы над художественным образом. Именно с главы № 1 «Художественный образ музыкального произведения» начинается (не считая предисловия) книга Г.Г. Нейгауза «Искусство фортепианной игры»

«Ну что же такое «Художественный образ музыкального произведения, если это не сама музыка, живая звуковая материя, музыкальная речь с ее закономерностями и ее составными частями, именуемым мелодией, гармонией, полифонией и т.д., с определенным формальным строением, эмоциональным и поэтическим содержанием».

## **2.2. Работа над музыкальной фразой**

Единица мышления в музыкальном языке – фраза. Поэтому не удивительно, что прикосновение к любому новому музыкальному материалу, постижение эмоционального строя и характера сочинения начинается с работы над фразой, ее особенности. Говоря фразировке, мы осознаем понятие это в двух плоскостях: семантика фразы, и, собственно, реальное бытие в звуке, выраженное посредством интонирования. Итак, фраза нас интересует, во-первых, как драматургическое зерно (сгусток мысли – эмоции), а во-вторых, как комплекс исполнительских приемов, служащих для реализации этой мысли.

Фортепианный звук, исходя из молоточковой природы инструмента, а так же его акустических свойств, не имеет значительной протяженности, свойственной струнным или духовным инструментам – он изначально обречен на затухание, прерывистость. Абсолютное legato на рояле с точки зрения физики – плод воображения пианиста; фраза выстраивается только в соотношении составляющих ее звуков, теоретически располагающихся «пунктиров» на протяжении определенного отрезка времени.

Однако живое восприятие слушателей убеждает: рояль способен «петь» и «разговаривать», тонко отражая разнообразные оттенки настроения. Эта возможность открывается благодаря интонированию, предполагающему способности исполнителя войти в образную сферу сочинения и наполнить его живым пульсом. Органичное интонирование, пронизывающее ткань сочинения, должно основываться на понимании композиторского стиля, внимательном прочтении текстовых подробностей. Поэтому так важно приближение к смыслу и содержанию музыки. в этом заключается основная задача педагога в работе с учеником, отсюда проистекают все частные исполнительские задачи.

Лучшие представители исполнительской традиции «учились» искусству фразировки на инструменте у вокалистов, наполняя свое представление о фразе живым дыханием, смысловой выразительностью и тембровым разнообразием. Т. Лешетицкий рекомендовал подходить к фразировке «двумя путями: сознательным обдумыванием соотношений звуков в музыкальных фразах, с

одной стороны, с другой же, путем обогащения своего общего художественного багажа впитыванием образцов исполнения первоклассных певцов»<sup>1</sup>. Эта тенденция прослеживается и в методике Л. Николаева. Савшинский отмечал: в основе преподавания его учителя было стремление «открыть уши», научить «слушать и слышать во всех деталях, со всей тонкостью различения выразительные возможности и эстетические особенности фортепиано», «руки пианисту надо ставить как голос певцу»<sup>2</sup>.

Подробная работа над «одушевленностью» музыкальной фразы, тонкостью и глубиной передачи эмоционального переживания, художественной содержательностью исполнения была привита русской фортепианной школой. Отсюда берет начало традиционный способ работы инструменталистов – вокализация фразы. Мысленно «пропевая» мелодию на одном дыхании, ученик может с легкостью проанализировать естественное строение фразы в процессе ее развития. Не менее показательным является известный метод подтекстовки, заключающийся в подстановке к мелодии интонационно подходящего текста. К этому способу «оживления» абстрактной фразы прибегали известнейшие педагоги – А. Рубинштейн, К. Игумнов, А. Гольденвейзер.

Отечественная школа культивировала понятие естественного «дыхания», лежащего в основе развития архитектурного чувства музыканта. Игумнов писал: «необходимо каждую интонацию, каждое гармоническое звучание рассматривать не в отдельности, как самодовлеющее, а иметь в виду его функциональное значение, рассматривать его в общей связи и, исходя из этого, придавать ему тот или иной характер»<sup>3</sup>

Помимо воспитания «горизонтального» мышления, преподавание уделяло особое внимание культуре звука, «одухотворенному контакту с клавиатурой рояля. Савшинский отмечает общие черты великих пианистов: «у

---

<sup>1</sup> Майкапар, С.М. Годы учения. Глава 5. Профессор Т. Лешетицкий и время моих занятий у него эл. ресурс Beethoven.ru/node/993

<sup>2</sup> Николаев, А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. – М., Москва, 1980. – С. 83.

<sup>3</sup> Мильштейн, Я. Исполнительские и педагогические принципы К.Н. Игумнова. Мастера советской пианистической школы. – М., 1961. – С. 46.



них снимается ударная природа фортепианного звука, свойственные ему затухание и прерывистость – пунктирность звуковой линии. Звучность инструмента оказывается способна к самой гибкой, тончайшей филировке и приобретает певучесть». Педагог подмечает способ достижения идеального туше: «При соприкосновении с клавишей не должно быть слышно ни шлепка. Ни удара пальца об ее поверхность, ни удара клавиши в «дно» клавиатуры. После соприкосновения с поверхностью клавиши палец должен продолжать ее погружение» до упора в «дно»<sup>4</sup>.

Работая над фразировкой, мастера классической исполнительской школы придавали большое значение культуре агогики, поскольку степень внутренней свободы интонирования является показателем настоящего профессионализма. Лешетицкий рекомендовал ученикам: «...только, когда вы убедитесь, что, несмотря ни на какие оттенки силы и внесённую фразировку, это место при таком движении остаётся безжизненным и неестественным, – вносите в него небольшие ускорения и замедления». Опытный педагог советовал выровнять движение и приблизиться к естественности фразировки, приближаясь к смыслу музыки. Майкапар, вспоминая обучение у Лешетицкого, формулирует принцип его отношения к свободе агогики: «всякое ускорение требует после себя определённого замедления, так, чтобы в сумме они занимали столько же времени, сколько заняло бы вполне ровное исполнение».

Позже исполнительская практика подошла к идее создания интонационного «чертежа» фразы. Разрабатывая собственные принципы агогики, Игумнов анализирует **«интонационные точки»** музыкальной мысли. Он подчёркивает их значимость: «центральные узлы, на которых всё строится. Они очень связаны с гармонической основой. Теперь для меня в предложении, в периоде всегда есть центр, точка, к которой всё тяготеет, стремится»<sup>5</sup>. В конструктивной форме довольно легко представить интонацию, мелодию, ряд

---

<sup>4</sup> Савшинский, С. Пианист и его работа. – Л., 1961. – С. 158.

<sup>5</sup> Николаев, А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. – М., 1980. – С. 86.

слившихся фраз, нуждающихся в подобной проработке. Зафиксировав рисунок энергетических подъёмов и спадов, мы переходим к практике, распределяя «дыхание руки» в соответствии с графическими представлениям.

Вслед за работой над отдельной фразой возникает задача объединения материала в более значительные построения. Этот этап требует умения рассчитать масштаб звучности и способности ощущать мелкие промежуточные кульминации, не покидая русла сквозного движения. Обратим внимание: метод организации основных драматургических пиков сочинения аналогичен принципу выстраивания кульминации внутри небольшого фрагмента.

Работа над фразировкой в современной музыке базируется на представлениях, сформированных классическими образцами. Сложность исполнения авторов нового века напрямую объясняется вариативностью агогики, высвобожденной от гармонических привязок. Интенсифицируется полифонизация ткани, причём соседствующие интонации могут оказаться чрезвычайно разнообразными по смыслу и стилю. Подробно рассматривая интонационный материал современных опусов, приходишь к выводу: работа над агогикой исключает схематизм, становится более разнообразной. «Одухотворяя» речевые ритмизированные фразы, мы реже пользуемся методом вокализации, но успешно прибегаем к словесной подтекстовке. В выстраивании содержательной логики сложного в языковом отношении сочинения, по-прежнему применяются хорошо известные способы работы над фразой, однако они требуют осмысленного и виртуозного использования.

Фразы – это части, на которые разделяется мелодия. Ритмические остановки, или паузы, в мелодии указывают на окончание музыкальных фраз. Всякая повторность в мелодии – точная или с некоторыми изменениями – создает ощущение начала новой музыкальной фразы. Конец фразы обозначается знаком галочки или апострофа.

Например:

# ЗАЙЧИК

А.Лядов

Довольно скоро




За-инь-ка, по се-нич-кам гу - лай, по-гу - лай! Се-рень-кий, по но-вень-ким гу - лай, по-гу-  
лай! Не-ку-да се-ро-му вы-пры-гну - ти, не-ку-да се-ро-му вы-пры-гну - ти.  
за-инь-ка, по- пля-шешь так вы-пу - стим, се-рень-кий, по- ска-чешь - вы-ско - чишь!

# ТАМ ЗА РЕЧКОЙ

Р.Н.П.

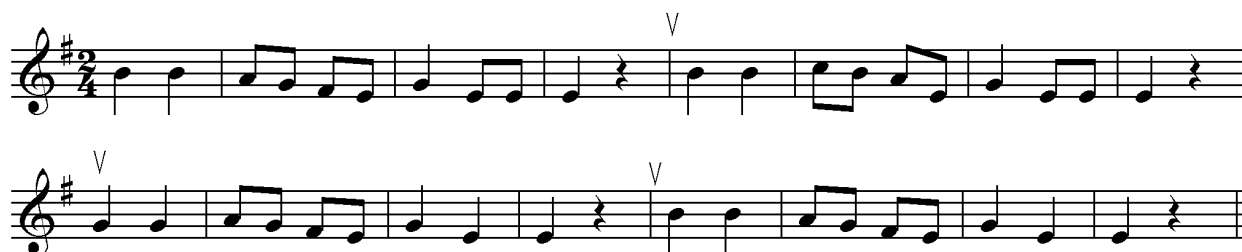
Бодро



Там за реч-кой, там за пе-ре - ва лом, там за реч-кой, там за пе-ре - ва лом, гай лю-ли,  
гай лю-ли, там за пе-ре - ва - лом, гай лю-ли, гай лю-ли, там за пе-ре - ва - лом.

Паузы в конце фразы:

Оживленно



Паузы в конце фразы: Оживленно

## **Заключение**

Современная методика обучения игре на фортепиано основывается на таких принципах обучения, при которых значительное внимание должно быть направлено на художественную сторону воспитания пианиста. 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.

Очень часто бывает такое ощущение, что слушая некоторые исполнения музыканта, возникает ощущение, что они не думают о знаках препинания, о соотношении звуковой ткани внутри произведения. можно себе представить, что человек, не умеющий говорить на каком-нибудь языке, выучит буквы, научится читать и правильно произносить слова на этом языке. Если это, скажем, будет русский язык, и вы услышите, как он начнет читать, вам будет неприятно его слышать, так как будет ясно, что он не понимает, что читает, - логические ударения будут попадать не на свое место.

На сегодняшний день вопрос о строении музыкальной фразы остается актуальным и играет важную роль для исполнителя. Фразировка – средство музыкальной выразительности, представляющее собой художественно-смысловое выделение музыкальных фраз в процессе исполнения путем разграничения периодов, предложений, фраз, мотивов с целью выявления содержания, логики музыкальной мысли. выполняется при помощи цезур и фразировочных лиг, а также оттенков музыкальной динамики.

Под фразировкой понимают характер, манеру игры или пения какого-либо исполнителя. Правильная фразировка – одно из важнейших умений музыканта. Неотъемлемой частью искусства правильной фразировки является верное употребление музыкальных штрихов – легато, стаккато и др.

Грамотная фразировка – основа художественного воспитания пианиста.

## Список литературы

1. Алексеев, А. Методика обучения игре на фортепиано./ А. Алексеев. – Москва «Музыка», 1982. – 289 с.
2. Брянская, Ф. Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста./ Ф. Брянская. – М., Классика-XXI, 2007. - 67 с.
3. Винницкий, А. Беседы с пианистами. / А.Винницкий. – М., Классика – XXI, 2004. – 232 с.
4. Выготский, Л.С. Педагогическая психология./Л.С. Выготский. – М., АСТ Астрель Хранитель, 2008. – 480 с.
5. Вышинский, А.В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением./ А.В. Вышинский. - М.. Классика – XXI, 2004. – 98 с.
6. Гондельвейзер, А.Б. Пианисты рассказывают./ А.Б.Гондельвейзер. – Москва, Сов. Композитор. 1979. – 176 с.
7. Казачков, С.А. О вокально-хоровой фразировке: беседы в форме рондо. / С.А. Казачков. – Казань: изд-во Казан. Консерватории, 2001. - 48 с.
8. Коган, Г. Работа пианиста./ Г.Коган. – М., «Музыка», 2004. – 185 с.
9. Корто, А. О фортепианном искусстве./А. Корто. – М., Классика-XXI, 2005. – 252 с.
- 10.Кременштейн, Б.Л. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано. / Б.Л.Кременштейн. – М., Классика-XXI, 2003. – 124 с.
- 11.Криштоп, Л.П. Школа юного пианиста./Л.П.Криштон. – Изд. Композитор. Санкт-Петербург, 2004. – 155 с.
- 12.Крюкова, В.В. Музыкальная педагогика./ В.В. Крюкова. – Ростов – на – Дону, Феникс. 2002. – 288 с.
13. Малиновская, А.В. Класс основного музыкального инструмента. / А.В.Малиновская. – М., ВЛАДОС, 2005. – 381 с.

14. Мелик-Пашаев, А.А. Педагогика искусства и творческие способности.  
/А.А. Мелик-Пашаев. – М., 2001. – 391 с.
15. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры.  
Г.Г. Нейгауз. – М., «Музыка» 2000. – 202 с.
16. Немов, Р.С. Психологический словарь. / Р.С. Немов. – М.: Владос, 2007. -  
560 с.
17. Петрушин В.И. Музыкальная психология./ В.И. Петрушин. - Изд.:  
Академический проект, Трикста, 2008. – 400 с.
18. Тимакин, Е.М. Воспитание пианиста./ Е.М. Тимакин. – Москва, Сов.  
Композитор, 1989. – 144 с.
19. Тюлин, Ю.Н. Строение музыкальной речи. / Ю.Н. Тюлин. – Л.: Музгиз,  
1962. – 208 с.