

СПЕЦИФИКА РЕАЛИЗАЦИИ И ПРИНЦИПЫ ФОРМИРОВАНИЯ ИНТОНАЦИОННОГО СЛУХА У ИСПОЛНИТЕЛЯ НА МЕДНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Резников В. А.

Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина

sergin1@mail.ru

Реализация интонационного слуха у исполнителя на медных духовых инструментах в оркестре происходит в совершенно ином ключе, нежели, чем у исполнителя-солиста. Прежде всего, отметим, что восприятие музыки солистом и его слушателем имеет фундаментальное отличие от восприятия исполняемой музыки участником оркестра и, собственно, слушателем оркестра. Это фундаментальное различие заключается в том, что участник оркестра, в отличие от солиста, сконцентрирован, прежде всего, не на конечном целостном результате исполнения, а на игре той фактурной группы, в которой он играет свою партию. То есть, участник оркестра всегда ограничен в восприятии исполняемого музыкального материала и, как следствие, ограничен в применении выразительных средств. Значимость исполняемой им партии определяется функцией и задачами фактурной группы в каждом конкретном эпизоде сочинения.

В методической литературе по работе с различными оркестрами важнейшим понятием является ансамблевая слаженность исполнителей, то есть состояние динамического, артикуляционного и тембрового баланса при сохранении вертикали между ними. И организация звучания оркестра, прежде всего, предполагает организацию ансамблевой слаженности в группах. Состав групп может быть стандартным: группа первых скрипок, группа виолончелей, группа тромбонов, но может быть и вариативным. Так, например, увертюра к опере Р. Вагнера «Тангейзер» открывается звучанием фактурной группы в составе из шести человек – двух кларнетистов, двух фаготистов и двух валторнистов.

Очевидно, что каждая из фактурных групп выполняет в каждый момент времени свою функцию. Группа первых скрипок зачастую исполняет мелодическую линию, при этом все ее участники зачастую играют в унисон. Группы валторн и тромбонов, чаще исполняют партии аккомпанемента, но при этом у каждого из участников групп партия индивидуальна (поскольку они имеют дело преимущественно с аккордовой фактурой). А также первые голоса в обеих названных группах часто исполняют эпизоды соло. Соответственно, в каждом случае интонационный слух оркестровых музыкантов сконцентрирован не на интонационном содержании произведения в целом (хотя это находится в поле их восприятия, за целостное восприятие отвечает дирижер оркестра), но на интонационной логике партии, которую они исполняют. И это обстоятельство накладывает серьезные ограничения на свободу применения исполнителями выразительных средств.

Однако и это не может быть названо основной задачей подобных исполнителей.

Следует обратить внимание на то, что ансамблевая слаженность достигается каждый раз в совершенно конкретных и уникальных условиях. Например, исполнение одного и того же штриха в разных акустических условиях может очень сильно различаться. Указанный в партии штрих *staccato* в помещении с очень «глухой» акустикой необходимо смягчать для достижения нужного художественного эффекта. Соответственно, интонационный слух оркестрового исполнителя, определяющий логику применения выразительных средств должен быть полностью сосредоточен на звучании его фактурной группы, все его внимание должно быть полностью сосредоточено на игре его партнеров. И в такой ситуации, с одной стороны оркестрант оказывается очень сильно ограничен в выразительных средствах, он не может даже пробовать показать индивидуальность своего тембра, с другой стороны – он должен постоянно

подстраиваться под изменения, происходящие в группе. Например, при нарушении динамического баланса он должен моментально варьировать собственную динамику.

Важно понимать, что специальных методов для развития интонационного слуха для оркестровых музыкантов не существует, как не существует оркестрового исполнительства (с формальной точки зрения) как отдельной специальности. Каждый из будущих участников оркестра обучается на всех ступенях образовательной системы как исполнитель-солист на своем инструменте. При этом, вне зависимости от того, какую профессиональную стезю он изберет себе, в его обучении присутствует целый комплекс общих для любого рода исполнительства дисциплин, в рамках которых он развивает в себе интонационный слух.

Здесь следует выделить, прежде всего, специальность и сольфеджио. Общим для каждого из этих предметов является то, что на них происходит очень глубокий разбор интонационной структуры музыкального материала и на теоретическом, и на практическом уровнях.

Оптимальным вариантом является, безусловно, ситуация, когда учащийся развивает и навыки сольфеджирования, и навыки чистого интонирования на инструменте одновременно.

С точки зрения подготовки исполнителя здесь следует выделить все же две разные задачи. Первая – формирование навыков восприятия интонации, вторая, формирование навыков претворения интонационной информации в звучании инструмента. Интенсивность решения второй задачи, конечно, должна быть гораздо выше на уроках по специальности.

Однако в случае очень большого количества случаев выработка механизма управления интонационным слухом и претворения возникших в ходе обработки доставленной им информации слуховых представлений имеет выражено индивидуальный характер. Здесь необходимы весьма разнообразный спектр методов работы, включая и психологические приемы. Достаточно часто в музыкально-исполнительских классах возникает ситуация, когда учащийся обладает развитым интонационным восприятием, но совершенно не может воплотить его в собственном исполнении. Спектр причин тут может быть самым разным: от психологической зажатости, до особенностей функционирования центральной нервной системы. Этим и обусловлена широта спектра методов и индивидуализированность подхода.

Важным условием развития интонационного слуха являются в свою очередь ансамблевое и оркестровое исполнительства (оба класса являются обязательными для музыкантов-инструменталистов). Благодаря обучению в этих классах, учащийся совершенствует это свое умение, постигая интонационные формулы самых разных пластов фактуры в музыкальном произведении.

В заключение необходимо сказать о критериях оценки интонационного слуха оркестрового исполнителя. Учитывая тот факт, что само понятие интонационный слух является дискуссионным, самоочевидным представляется и отсутствие общепризнанных критериев его оценки. Даже интонационно чистая игра исполнителя во время сольного выступления может лишь отчасти свидетельствовать о наличии развитого интонационного слуха, но лишь об одном из его компонентов – наличии навыков позволяющих корректировать звуковысотность последовательности тонов в зависимости от условий игры.

Список литературы:

1. Бояринцева А. А. Интонационный слух музыканта и формы его развития [Текст] / А.А. Бояринцева // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2014. – Т. 20. – С. 1486–1490.

2. Диков Б.А. Методика обучения игре на духовых инструментах [Текст]. / Б.А. Диков. – М.: Музгиз, 1962. -116 с.

3. Иоффе Е.Г. Пути развития профессионального музыкального слуха. Текст.: автореф. дисс. канд искусствования. / Е.Г. Иоффе. М., 1982. — 23 с.