

А. А. ФЕДОТОВ

О ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВАХ КЛАРНЕТИСТА В РАБОТЕ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ОБРАЗОМ

За последнее время в литературе для исполнителей на духовых инструментах появляется все больше материалов, ставящих своей целью оказать помощь молодым музыкантам в овладении методикой развития исполнительской техники. В то же время работ, посвященных методике изучения музыкальных произведений, еще крайне мало. Задача данной статьи — помочь молодым педагогам и исполнителям-кларнетистам в работе над музыкально-художественным материалом, над музыкальным образом.

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА КЛАРНЕТИСТА

К выразительным или исполнительским средствам относятся: звук, тембр, интонация, ритм, метр, агогика, артикуляция, фразировка, динамика, нюансировка. Вокалисты и исполнители на духовых инструментах относят сюда также исполнительское дыхание, пианисты — педаль, туже, струнники и духовики — штрихи, vibrato, аппликатуру, технику пальцев. Исполнители на духовых инструментах называют также технику губ, языка, двойное *staccato*, *frullato*, *glissando* и некоторые другие исполнительские приемы.

Нередко понятия «исполнительские средства» и «выразительные средства» смешиваются. Несмотря на то, что между ними есть тесная взаимосвязь, считать их идентичными нельзя. «Исполнительские средства» и «выразительные средства» — это две стороны единого творческого процесса. Если первая характеризует технологическую сторону творческого процесса, то есть способ получения (достижения) того или иного исполнительского приема, то вторая свидетельствует о художественно-результативной стороне этого исполнительского приема.

Об этом уже указывалось в методической литературе: «В исполнительском искусстве понятия: исполнительский прием, тех-

нический прием, выразительное средство — отражают разные стороны одного явления. Исполнительский прием — способ формирования звука (материала музыки) — как определенный элемент исполнительского процесса является единством двух сторон — действия и его результата. Технический прием (единственная сторона процесса) — способ получения выразительного средства. Выразительное средство (результативная сторона процесса) — звуковое воплощение технического приема, носитель некоего эмоционально-смыслового содержания, проявляясь через технический прием, предполагает не только его наличие, но и качественность, совершенство выполнения. Двойное *staccato* можно рассматривать с двух точек зрения: эстетической, как выразительное средство музыки, и технологической, как технический прием¹. О двух сторонах исполнительского приема писали Б. Диков и А. Седракян: «Проблема исполнительских штрихов достаточно сложна, ибо заключает в себе два взаимосвязанных аспекта: а) выразительно-смысловый и б) технологический. В первом случае мы должны рассматривать штрихи как одно из средств музыкального выражения, то есть их художественную значимость; во втором — технику выполнения различных штриховых приемов»².

Мы считаем целесообразным, со своей стороны, дифференцировать понятия «исполнительские» и «выразительные» средства применительно к духовым инструментам и исполнительству на них. К первым причислим все, что связано с технологической стороной исполнительства, то есть что обеспечивает результативную, художественную сторону исполнительского процесса, а именно: состояние инструмента, мундштука, трости; постановку (корпуса, головы, рук, амбушюра); технику исполнительского дыхания (выполнение исполнительского вдоха, выдоха, игру на опоре), языка (способы выполнения твердой, мягкой, комбинированной атак), артикуляции («произношение» гласных и согласных во время игры), губ (выносливость, подвижность губного аппарата), пальцев (их беглость, четкость, согласованность действий), знание аппликатуры (основной, вспомогательной, дополнительной). К выразительным средствам отнесем все, что является художественным результатом применения перечисленных исполнительских средств, а именно: звук и его важнейшие компоненты (темпер, интонация, vibrato, динамика), штрихи и артикуляцию (комбинированное использование различных штрихов), ритм, метр, темп, агогику, фразировку. С этих позиций мы рассмотрим наиболее важные выразительные средства кларнетиста.

¹ Горбачев В. Двойное *staccato* на язычковых духовых инструментах. — В кн.: Методика обучения игре на духовых инструментах, вып. 2. М., 1966, с. 123—124.

² Диков Б., Седракян А. О штрихах духовых инструментов. — Там же, с. 183.

Звук

Исполнительские достоинства кларнетиста во многом определяются наличием у него красивого звука. Обычно красивый звук кларнета характеризуется как сочный, закругленный в нижнем регистре, теплый с элементами блеска в среднем, светлый и звонкий в верхнем.

Одним из важнейших компонентов звука является тембр, то есть его окраска. Оставляя в стороне акустические свойства тембра, мы будем рассматривать тембр прежде всего как выразительное средство исполнителя, в частности кларнетиста. Музыкант тогда лишь может считаться владеющим тембром, когда, несмотря на самостоятельность тембровой характеристики каждого регистра кларнета, он достигает единства звучания диапазона инструмента в целом. Обычно о таком исполнителе говорят, что он добился ровности звучания всех регистров, что является наивысшей похвалой для любого музыканта. Для кларнетиста это качество особенно важно, так как природа кларнета такова, что тембровые характеристики различных его регистров весьма отличны друг от друга. В кларнете системы Бёма эта разница несколько сглажена. Но тем не менее и на «немецких» и на «французских» кларнетах необходимо большое мастерство кларнетиста, чтобы добиться ровности звучания всех регистров инструмента.

В достижении качества тембра большое значение имеет наличие у исполнителя тембрового вкуса и слуха, а вернее — художественного вкуса и слуха, то есть умение понимать требования художественного момента и в зависимости от них придавать звучанию инструмента необходимый тембр (окраску звука).

Огромное значение для качества звука и исполнения в целом имеет интонация. Нет нужды доказывать, что фальшивое, интонационно-неустойчивое звучание сводит на нет впечатление от любого исполнения, какими бы тембровыми качествами оно ни отличалось. К сожалению, многие погрешности интонационного порядка на духовых инструментах происходят от неправильного представления у некоторых исполнителей об интонационной природе духовых инструментов, ошибочно понимаемой как строго темперированная. Теперь, когда научно доказан зонный характер темперированного строя и интонирования на духовых инструментах³, необходимо как можно скорее избавить многих исполнителей от указанного заблуждения и возможных в связи с ним интонационных ошибок во время игры. Именно этой задаче был посвящен ряд опубликованных за последнее время научно-ме-

³ См.: Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха. М.—Л., 1948.

тодических работ⁴. К исполнителям на духовых инструментах, таким образом, могут быть предъявлены те же требования интонационного порядка, что и к исполнителям на инструментах с нефиксированной высотой звука (скрипка и другие). Известно, что интонирование на этих инструментах предполагает интонационные отклонения, не нарушающие звуковысотных свойств интервалов, но создающие определенный положительный исполнительский эффект (расширение больших интервалов, сужение малых, повышение или понижение вводного тона и т. д.). Выразительное значение интонации на духовых инструментах, тем самым, резко возрастает и приобретает характер эффективного художественно-выразительного средства раскрытия музыкального образа. Подтверждением этому может служить следующий пример из исполнительской практики кларнетистов⁵:

1 [Allegro vivo]
Cl. In A I Solo

П. Чайковский. Франческа да Римини

rit. ad libitum

dim.
Andante cantabile non troppo

p
cantabile

più f
p
pp

В поисках новых качеств звука и выразительности исполнения музыканты-инструменталисты установили, что периодическое незначительное изменение высоты, силы и окраски звука в пределах, не нарушающих его основной характеристики, придает звуку как бы новые качества — эмоциональную выразительность, насыщенность, гибкость и ряд других эстетических свойств, приближая его к звучанию живого человеческого голоса. Такой прием получил название вibrato⁶.

⁴ См., в частности, статью А. Федотова и В. Плахоцкого «О возможностях чистого интонирования при игре на духовых инструментах». — В кн.: Методика обучения игре на духовых инструментах [вып. 1].

⁵ Стрелки обозначают необходимость некоторого повышения или понижения звука, над которым они проставлены.

⁶ Более подробно о vibrato см.: Терехин Р. П., Рудаков Е. А. Вибрато на фаготе. — В кн.: Методика обучения игре на духовых инструментах [вып. 1], с. 144.

Иногда путают понятия «вибрато» и «вибрация». Под словом «вибрация» понимается колебание звучащего тела (струны, воздушного столба, заключенного в канале духового инструмента и т. д.), тогда как вибрато есть исполнительский прием. Наличие вибрато у вокалистов является естественным и закономерным явлением. Многие инструменталисты, в частности струнники, пользуются этим приемом. Однако часто еще педагоги и исполнители-духовики считают вибрато отрицательным явлением и исключают его из своей практики, безусловно обедняя этим круг средств выразительности при игре на духовых инструментах.

Жизнь, исполнительская практика опровергают такое неверие, тем более что использование вибрато на духовых инструментах, и в частности на кларнете, — не столь уж новое явление. Еще в прошлом веке композиторы вводили прием вибрато в свои партитуры:

2 *Anuante sostenuto*
Cl. in B I Solo

Ж. Массне. «Манон», вступление

В современной музыке использование вибрато — довольно частое явление; вот некоторые примеры:

3 *[Poco lento]*
Cl. in B

Р. Кокай. Погребальный танец для кларнета и ф-ка.

4
Adagio
Cl. in B

Н. Платонов. Соната для кларнета и ф.п.



Рассмотрим прием вибрato подробнее. В соответствии с акустическими характеристиками прием вибрato делится на: а) вибрato высоты, б) вибрato громкости, в) вибрato тембра. Все эти приемы вибрato возможны на большинстве музыкальных инструментов, но для каждого инструмента имеются свои, наиболее характерные; для скрипки — вибрato высоты, для духовых инструментов — вибрato громкости и т. д.

Вибрato любого типа характеризуется частотой, размахом и формой. Частота вибрato определяется числом периодических изменений одной из характеристик звука в секунду. Для скрипки она соответствует числу колебательных движений пальца, для духовых инструментов — числу пульсаций выдыхаемой струи воздуха. Размах вибрato (амплитуда колебаний), то есть зона высотных, динамических и тембровых изменений звука, зависит от специфики инструмента. Так, например, для скрипки зона высотных колебаний достигает 50 центов ($\frac{1}{4}$ тона), у певцов 100 и более центов, на духовых инструментах зона динамических колебаний достигает 3—8 децибел. Форма вибрato определяется изменением звуковых характеристик во времени. Так, например, от формы высотных колебаний звука зависит восприятие его высоты. В случае колебания звука на полутон вверх или вниз слухом будет восприниматься та высота, на которой больше будет задерживаться звук. При равном процессе колебаний воспринимается средняя высота звука.

Практика показывает, что применение на кларнете умеренного вибрato средней частоты делает звук теплее, проникновеннее, в то время как злоупотребление частотой вибрato обедняет звук, придает ему неустойчивый характер, дрожание. Не рекомендуется применять вибрato в ансамбле и в аккордовом звучании. В случае использования вибрato в дуэте кларнетов должна быть достигнута высокая синхронность, чтобы характеристики вибрato двух исполнителей максимально совпадали. Если этого нет, лучше вибрato не использовать, иначе возникает впечатление фальши. Не рекомендуется использовать прием вибрato в начальный пе-

риод обучения, этот прием требует определенной профессиональной подготовки и исполнительской зрелости.

Выразительность звучания инструмента во многом зависит от умелого применения различных динамических оттенков (нюансировки). В арсенале выразительных средств исполнителя динамика, независимо от возможностей инструмента, занимает одно из главных мест. Кларнет относится к инструментам с довольно широким динамическим диапазоном примерно от 60 до 90 дБ и даже выше (в зависимости от регистра)⁷. Но большими природными динамическими возможностями кларнета исполнитель должен пользоваться умно и умело. Ничто так не распыляет общего впечатления от исполняемой музыки, не мельчит произведение, как чрезмерное злоупотребление нюансировкой.

Профессор Н. И. Платонов по этому поводу писал: «Надо всегда помнить, что оттенки существуют в музыке для выразительности исполнения, но не музыка для оттенков. При выполнении всех указанных в тексте оттенков должна быть соблюдена мера, при которой звучание инструмента не становится искаженным или обедненным. Крайности в динамике допустимы как средство выразительности на ограниченных участках произведения, но не как мера постоянного исполнения, утомляющая слушателей однообразием. В этом случае приглушенное, серое исполнение нисколько не лучше крикливого»⁸.

Кларнетисты в своей исполнительской практике применяют все существующие основные виды динамики:

- а) устойчивую (*pp; p; f; ff*);
- б) постепенную (*< >; crescendo; diminuendo*);
- в) ступенчатую (или террасную — *pp, p, mp, mf, f, ff, f, mf; mp, p, pp*);
- г) контрастную (*p—f; pp—ff; f—p* и т. д.); к последней разновидности динамики относятся акценты (*>>>; VVV; ^^^*), *sforszando* (*sfz, sf, fz; sub.f; sub.p* и т. д.).

При работе над музыкальным материалом кларнетист использует иногда многие, иногда отдельные указанные виды динамики, добиваясь этим разнообразия и выразительности звучания.

Рассмотрев качества звука, главным образом, с технологических позиций, в заключение мы должны признать, что подлинная красота звучания инструмента достигается тогда, когда она наилучшим образом соответствует характеру и содержанию исполняемой музыки и способствует раскрытию этого содержания. Так, например, известно, что звук кларнета у С. В. Розанова, как таковой, не отличался красивостью. Однако когда говорят об исполнении им партии первого кларнета в различных спектаклях Большого театра, то всегда подчеркивают необычайную

⁷ См. об этом названную выше статью А. Федотова и В. Плахоцкого, с. 63.

⁸ Платонов Н. И. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. — В кн.: Методика обучения игре на духовых инструментах [вып. 1], с. 42.

выразительность и проникновенность его игры, перед которой преклонялись такие выдающиеся певцы, как Н. В. Нежданова, Л. В. Собинов. Опыт С. В. Розанова и других известных музыкантов подтверждает, что достоинства музыкального звука определяются в первую очередь мастерством исполнителя, его умением придавать звуку, в зависимости от характера музыки, необходимые качества: яркость, блеск, теплоту, наполнять его живым содержанием.

Разнообразие музыкальных образов требует и разнообразия звуковых приемов. Как художник, создавая картину, пользуется широкой палитрой красок, добиваясь различных оттенков в изображении игры тени и света, так и музыкант создает палитру звуков и пользуется ею, добиваясь исключительной выразительности музыкальной речи.

Штрихи

Кларнетисты в своей исполнительской практике применяют весь арсенал приемов, имеющийся в распоряжении исполнителей на духовых инструментах. Им наиболее удаются штрихи, исполняющиеся без участия языка (*legato*, *legatissimo*, *glissando*, *portamento*), а также штрихи, выполняемые с помощью мягкой атаки (*non legato*, *portato*). Штрихи, требующие активного участия языка (*staccato*, *staccatissimo*, *marcato*, *martelé* и некоторые другие), менее удаются кларнетистам, хотя за последнее время, в связи с переходом многих исполнителей на кларнеты новой системы, и здесь наметился определенный успех. Слабым местом в выразительных возможностях кларнета пока остаются штрихи, выполняемые посредством так называемой комбинированной атаки (*frullato*, двойное *staccato*). Однако современная музыка настойчиво диктует необходимость овладения этими штриховыми приемами. Вот некоторые примеры:

5 [Molto risoluto. $\text{♩} = 380-400$]

T. Олах. Соната для кларнета соло

Cl. B

6 [Allegro non troppo, $d = 132$]
Cl. in B

Д. Шостакович. 7-я симфония, IV ч.



В исполнении *frullato* кларнетисты уже добились некоторых успехов с помощью быстрого чередования (*tremolo*) согласных *trrrrr* при участии кончика языка, периодически преграждающего путь воздушной струе в инструмент, или согласных *krrrr* при участии малого язычка, выполняющего те же функции. В нижнем и среднем регистрах этот прием вполне удается, в верхнем регистре — не всегда.

Что касается исполнения кларнетистами двойного *staccato*, то этот штрих находится пока в стадии поиска способов его выполнения. Одни кларнетисты считают, что они должны быть такими же, как у флейтистов и трубачей (членение действий кончика и спинки языка); другие предлагают осуществлять двойное *staccato* посредством только кончика языка, отдергивая его после прикосновения к трости в разные направления (вверх, вниз, вверх, вниз и т. д.). Овладение двойным *staccato* расширит круг штриховых средств кларнетистов. Штрихи в свою очередь связаны и с динамикой произведения. Определенной динамике соответствуют и определенные штрихи. Звучание *p*, *pp*, как правило, связано со штрихами, исполняемыми посредством мягкой атаки или без атаки; звучание *f*, *ff* — со штрихами, извлекаемыми с помощью твердой или комбинированной атаки. Поэтому с изменением динамики композитор нередко изменяет и штрихи, как, например:

Allegretto
Cl. in A Solo

Д. Верди. «Риголетто», III д.



Часто характер штрихов меняется в связи с изменением метра, ритма и темпа:

8 Allegretto
Cl. in A

Ж. Бизе. «Кармен», II д.



9 [Allegro vivace, $\text{♩} = 120$]

Cl. in B

А. Даргомыжский. «Русалка», IV д.



Примером влияния штрихов на характер музыки может служить прием артикуляции, под которым понимается, во-первых, по возможности предельно четкое и точное выполнение того или иного штриха, подобно дикции в пении или речи⁹; во-вторых, как соотношение различных штриховых приемов, создающих в опре-

⁹ См. об этом статью И. Пущеникова «Значение артикуляции на гобое». — В кн.: Методика обучения игре на духовых инструментах, вып. 3, с. 62.

деленных условиях (ритма, темпа, динамики, регистра) новый характер звучания. Так, например, прием артикуляции в «Альбопаде» из «Испанского капринчио» Римского-Корсакова, выраженный в сочетании штрихов *staccato* и *legato* в условиях пунктирного ритма, быстрого темпа, высокого регистра и звучания *ff*, создает характер веселого, жизнерадостного празднества:

10 *[Vivo e strepitoso $\text{J}=126$]*
Cl. in A 1 Solo con forza

Н. Римский-Корсаков. Испанское капринчио

Достаточно изменить одно из перечисленных условий выполнения артикуляции — и характер музыки сразу изменится. Все это дает право исполнителю изменять или вводить штрихи (в случае отсутствия их обозначения), приспосабливая их к характеру исполняемой музыки, подчеркивая ими этот характер.

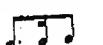
Ритм, темп, темп, агогика

Известно, что ритм — один из важнейших выразительных элементов музыкальной речи. Нередко, однако, исполнитель, увлекаясь звуковой стороной исполнения, не может создать желаемого образа именно из-за ритмических неточностей. Какие же ритмические ошибки наиболее часто встречаются у малоопытных исполнителей?

- Невыдерживание длительностей звуков, а также пауз;
- ускорение мелких длительностей при чередовании их с крупными;
- ускорение или затягивание музыкального движения в связи с изменением динамики; обычно при *diminuendo* наблюдается затягивание, при *crescendo* — ускорение;
- искажение ритма сложных размеров;

пишется:  ; исполняется: 

- искажение пунктирного ритма;

пишется:  ; исполняется: 

е) нивелирование ритма триоли и синкопы;

пишется:  ; исполняется 

Ритм в музыке тесно связан с метром. В музыкальных произведениях, требующих особой метрической определенности (танец, марш, токката), роль ритма приобретает решающее значение. Но точное воспроизведение метра и ритма еще не может гарантировать успех исполнения произведения. Важное значение приобретает точное определение темпа, соответствующего характеру исполняемой музыки. Но здесь-то мы как раз и сталкиваемся с наибольшим количеством неудач, когда неправильно установленный и выбранный темп снижает или ~~совершенно~~ сводит на нет художественное впечатление от исполнения. Молодые музыканты часто увлекаются быстрым темпом, что нередко приводит к «забалтыванию», «заигрыванию» произведения, к снижению художественных результатов работы. Любопытным представляется тот факт, что некоторые темпы, установленные еще композиторами-классиками, претерпевают с течением времени некоторую эволюцию: в целом сейчас явно ощущается тенденция к некоторому ускорению темпов (хотя это не всегда оправдано).

Нередко, слушая игру видных музыкантов, замечаешь обилие ритмических и темповых отклонений (то чуть-чуть медленнее, то чуть-чуть быстрее). Однако эти отклонения ни в коей мере не шокируют, они воспринимаются как закономерное и необходимое явление, если, конечно, исполнитель не злоупотребляет ими, а делает все естественно и убедительно. Такой манерой игры отличались среди исполнителей на духовых инструментах С. В. Розанов и М. И. Табаков. Эта манера свойственна советской исполнительской школе в целом, завоевавшей всемирное признание своей эмоциональностью и выразительностью трактовки музыкальных произведений.

Почему так происходит? Да потому, что музыка не механическа в своей основе, она есть живой творческий процесс. Важно почувствовать, уловить естественный ход этого процесса и не мешать, а способствовать ему. Понятие, связанное с определенными изменениями движения музыки, не имеющими, как правило, обозначения в нотах, носит название агогики. Приемы агогики являются важным музыкально-выразительным средством.

Дыхание и музыкальная фразировка

Дыхание может быть активно использовано кларнетистом как средство музыкальной выразительности. Но для того, чтобы оно стало таковым, надо уметь правильно и грамотно пользоваться своим дыханием, то есть устанавливать соответствующий характер

тер вдоха и находить точный момент его выполнения, не нарушая, а наоборот, подчеркивая логику музыкального развития.

Выбор момента смены дыхания (цеzuры) можно сравнить с расстановкой знаков препинания в словесной речи. Если знаки препинания призваны подчеркнуть смысловое значение речи, то цезура подчеркивает смысловое значение музыкальной фразы. Следовательно, исполнительское дыхание тесно связано с музыкальной фразировкой и полностью ей подчинено.

Понимая многогранность вопроса, связанного с музыкальной фразировкой, мы преднамеренно ограничиваем себя рассмотрением лишь одного, но очень важного аспекта ее, а именно — момента цезуры, как наиболее удобного для произведения вдоха без нарушения музыкального построения.

Рассмотрим основные признаки цезуры.

1. Ярко выраженные признаки цезуры: пауза (в паузе, как правило, удобнее всего сменить дыхание¹⁰); относительная продолжительность звуков; мелодико-ритмическое повторение.

2. Слабо выраженные признаки цезуры: смена гармонических функций; смена динамики; смена регистров (скакчи).

3. Случай, когда не рекомендуется производить смену дыхания: в момент задержания; перед проходящим звуком или после него; перед вспомогательным звуком; в момент предъема и после вводного тона¹¹.

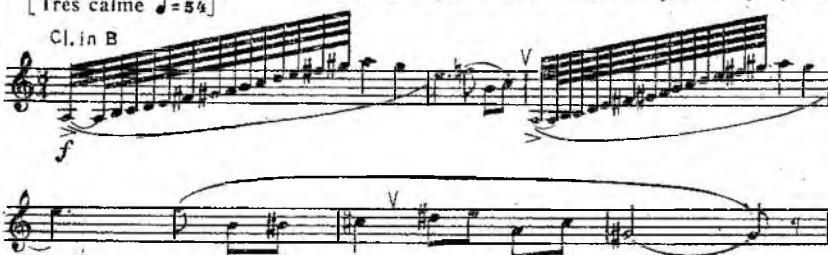
При выполнении цезуры иногда допускаются следующие ошибки:

а) сокращение длительности звука, предшествующего моменту смены дыхания;

¹¹ Написано:

[*Très calme* $\text{♩} = 54$]

Cl. in B



¹⁰ Иногда неопытные музыканты допускают ошибку, производя вдох в каждой паузе. Этим они утомляют себя, к тому же их игра производит неприятное впечатление. Смена дыхания в паузах должна подчиняться общим правилам музыкальной фразировки.

¹¹ Наиболее полно правила выполнения цезуры изложены в известной работе профессора Б. А. Дикова «О дыхании при игре на духовых инструментах». М., 1956, с. 47—56.

Исполняют:

[Très calme $\text{♩} = 54$]

Class B

A musical score page for 'La Mer' by Debussy. The top staff is for the Clarinet in B-flat, with a dynamic 'f' and a 'V' marking. The bottom staff is for another instrument, with a 'V' marking. The score includes a key signature of one sharp and a tempo of 54.

б) во время прерывания лиги — чрезмерное выделение звука, следующего после вдоха; в приведенном ниже примере это будет звук *фа* второй октавы, заключенный в скобки:

12 К. М. Вебер. Большой концертный дуэт для кларнета и ф-н. II ч.

[*Adante con moto*]

Clin B

в) пропуск важных для музыкального построения звуков, как, например:

13

[Allegro $\text{d} = 144$]

Chirurgie

М. Вайнберг. Соната для кларнета и ф-ла. I ч.

В результате этих и некоторых других ошибок при выполнении цезур, в музыкальных фразах образуются заметные «швы» и «разрывы», выпячивание отдельных звуков и т. д., что в целом нарушает логику музыкального развития. Необходимо обратить внимание молодых кларнетистов на полноценное выдергивание звуков, предшествующих смене дыхания. Вдох в этом случае должен быть произведен за счет предыдкта к звуку, следующему после цезуры.

Если исполнитель вынужден из-за связанности больших построений прервать лигу, то он обязан следующий после дыхания звук взять как можно мягче, без толчка. Если же ради смены дыхания необходимо пропустить звук, то это должен быть такой звук, отсутствие которого наименьшим образом отразится на мелодической линии или гармоническом построении фразы.

В то же время необходимо внушать молодым музыкантам, что стремление играть как можно дольше на одном дыхании является не достоинством, а наоборот, серьезным недостатком, свидетельством того, что музыкант не знает правил музыкальной фразировки, не умеет пользоваться цезурой. Кроме того, при такой игре часто страдает эстетическая сторона исполнения, что немало важно.

РАБОТА КЛАРНЕТИСТА НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

Процесс работы исполнителя над музыкальным произведением можно разделить на три основных этапа. Первый этап — ознакомление с музыкальным произведением и формирование исполнительского плана. Глубоко неправы те музыканты, которые начинают разучивать произведение по кусочкам, не ознакомившись предварительно с произведением в целом, полагаясь целиком на интуицию. Профессор А. И. Усов в связи с этим пишет: «Иногда считают, что это умение (умение работать над музыкальным произведением. — А. Ф.) является привилегией лишь высокоодаренных музыкантов, что в основе его лежит чистая интуиция, благодаря которой исполнитель находит тончайшие нюансы звучания, стройный план исполнения, не задумываясь над этим, не отдавая себе отчета. Трудно безоговорочно согласиться с такими утверждениями. Роль художественной интуиции, безусловно, очень велика. Но только ли в ней одной все дело? Большинство музыкантов добивается высоких результатов долгой и упорной работой, основанной на тщательном изучении и анализе лучших образцов исполнения, на глубоком проникновении и «вслушивании» в музыку»¹².

Какие же моменты должны быть учтены педагогом и исполнителем при формировании плана исполнения музыкального произведения? Это моменты объективного порядка: жанр музыкального произведения и его форма, образность и характер произведения или его частей (радостный, грустный, лирический, героический, юмористический, сентиментальный и другие); стилистические особенности произведения (эпоха, в которую создавалось произведение, стиль и направление творчества автора произведения, стиль данного произведения, мелодический и гармони-

¹² Усов А. И. О некоторых вопросах музыкального исполнительства на примере сонаты Бетховена для валторны с фортепиано фа мажор, оп. 17. — В кн.: Методика обучения игре на духовых инструментах [вып. 1], с. 207.

ческий язык и т. д.); наконец, сложившиеся традиции исполнения (безусловно, с критическим подходом к ним). К моментам субъективного порядка относятся: исполнительский темперамент, (склонность к лиризму, романтике, драматизму, патетике и т. д.); образность мышления и творческая фантазия исполнителя (умение домыслить и воссоздать музыкальный образ); отношение исполнителя к автору произведения (увлеченное, любознательное, безучастное и т. п.).

Второй этап работы над музыкальным произведением относится к реализации исполнительского плана. Это самый ответственный этап, в процессе которого необходимо прежде всего уточнить исполнение нотного текста. Небрежное отношение к нотному тексту приводит, как правило, к искажению авторского замысла.

Кларнетист прежде всего определяет основные исполнительские и выразительные средства, с помощью которых он наилучшим образом сможет раскрыть содержание произведения, воссоздать его образ. Это могут быть средства звуковые, штриховые, динамические, агогические и другие. Каким из них предстоит занять ведущую роль, а каким вспомогательную, определяется опять-таки характером музыки и исполнительскими задачами. Устанавливаются и выделяются места, наиболее трудные в техническом и звуковом отношении. Для сосредоточения внимания на трудных местах и удобства работы над ними, произведение условно расчленяется на отдельные части, эпизоды и даже более мелкие звуковые и ритмические сочетания, вплоть до отдельных звуков. При работе над частностями очень важно уметь слушать и критически оценивать свое исполнение. Работать над трудными местами рекомендуется в медленном темпе. Это условие способствует более осознанному подходу музыканта к исполнению мельчайших деталей. Самые сложные технические места и пассажи будут им прослежены в мелодической последовательности. Большую помощь в овладении техническими трудностями может оказать исполнение пассажей различными штрихами и артикуляцией.

Работая над частностями, исполнитель ни в коем случае не должен ослаблять внимание к произведению в целом. От общего к частному и от частного к общему — вот принцип, который должен быть положен в основу работы над музыкальным произведением. Необходимо оградить себя от пренебрежительного отношения к некоторым подробностям и всегда иметь в виду, что иногда две-три незначительные, но типичные подробности решают усюх произведения в целом. Вместе с тем обилие подробностей может свести на нет впечатление от всего произведения, основная художественная задача останется, таким образом, невыполненной. Чувство меры здесь никогда не должно покидать ни педагога, ни исполнителя. Ощущение целого в момент работы над частями или частностями произведения помогает сохранить верное определение центральной и местных кульминаций, понимание всей логики музыкального развития. Рекомендуется поэтому, работая

над частностями произведения, обязательно периодически проигрывать произведение целиком.

Третий, заключительный этап работы над музыкальным произведением характеризуется окончательным уточнением художественных задач, «собиранием» частей произведения в единое целое, овладением этим целым, совершенствованием выразительности исполнения. На этом этапе более глубоко изучается фактура сопровождения, совершенствуется ансамбль, выучивается произведение на память.

При разучивании произведения наизусть очень важно, чтобы к этому процессу были подключены все виды музыкальной памяти: слуховая, зрительная, двигательная, а самое главное — логическая память, фиксирующая части, из которых складывается музыкальная форма в целом, их сходство, контрастность и т. д.

Некоторые исполнители в результате частого повторения музыки или при наличии абсолютного слуха запоминают произведение чисто интуитивно. В этих случаях появляется большое количество неточностей в воспроизведении нотного текста. А когда эти неточности укоренились, то от них чрезвычайно трудно избавиться. Поэтому необходимо периодически — и лучше чаще — сверять проигрываемое с нотным текстом, а для этого ноты должны быть всегда рядом. Существуют и другие способы проверки правильности заучивания музыкального произведения. Вот некоторые из них: запись заученной музыки (без инструмента), транспонирование мелодий в другие тональности, умение начинать исполнение с любого места. Последнее свидетельствует о глубоком, тщательном знании исполнителем музыки произведения.

Применение методов работы над музыкально-художественным материалом рассмотрим конкретно на примере двух пьес для кларнета.

Канцона для кларнета и струнного оркестра Танеева

Одна из немногих оригинальных пьес для кларнета в наследии русских классиков, канцона Танеева заслуживает внимания и пользуется популярностью у кларнетистов¹³. Пьеса требует от исполнителя определенной творческой зрелости и мастерства. Работа над ней может помочь в овладении более сложными музыкальными формами.

Канцона (песня. — итал.) претерпела эволюцию от многоголосной светской песни X века, несложной по форме, построенной на

¹³ Композитором также написан вариант пьесы для кларнета или виолончели с фортепиано.

народнопесенных интонациях, к своего рода инструментальной «песне без слов» в сопровождении оркестра или фортепиано. Это типичное произведение виднейшего русского полифониста.

Канцона написана в сложной трехчастной форме с небольшим оркестровым вступлением и кодой; тональность — фа минор (у кларнета in B — соль минор). Пьеса исключительно напевного характера, канцона требует от исполнителя большого мастерства владения кантилепой, широким дыханием, штрихом *legato*, филировкой звука, ритмической четкостью, разнообразием динамических и агогических нюансов. В пьесе немало авторских и редакторских указаний. Однако исполнитель не может ограничиться только этими ремарками. Необходимы некоторые динамические и темповые корректизы, которые будут способствовать эмоционально-выразительному звучанию пьесы. Для анализа обратимся к варианту пьесы для кларнета и фортепиано в переложении автора¹⁴.

В зависимости от характера пьесы, проникнутой единым развитием, исполнительский план следует построить таким образом, чтобы избежать единообразия и однотонности исполнения. Поэтому во вступлении и первом проведении основной темы должно быть как можно меньше эмоций, музыка (в особенности тема у кларнета) должна прозвучать созерцательно и лишь с легким намеком на взволнованность. Вилки, стоящие в нотах, весьма и весьма условны и злоупотреблять их выполнением не следует. Тема должна прозвучать на едином, широком дыхании, цезура, стоящая в нотах и разделяющая тему на две части, нежелательна. Такая трактовка начала пьесы создает благоприятные условия для динамизации второй темы (цифры 2—4), которая контрастирует двум, окружающим ее проведениям основной темы в первой части пьесы. Она же дает возможность более контрастного исполнения средней части (цифры 9—12). Исходя из тех же устремлений, необходимо сделать большое *diminuendo* перед началом средней части (цифра 9), последний такт фигурации у кларнета сыграть *pp*, чтобы начать среднюю, подвижную часть тоже *pp*, довести ее до *ff* (центральная кульминация) и затем на фигурациях кларнета прийти к репризе (цифра 13), начать ее *pp* у кларнета и *p* у фортепиано.

Чтобы подчеркнуть напряженность кульминаций пьесы (центральной и других), необходимо в тактах, предшествующих кульминациям и включающим ее, применить *calmando*. В репризе, перед диалогом кларнета и фортепиано (цифра 17) следует за два такта до него сделать небольшое *ritenuto*, спокойно начать диалог кларнета и фортепиано (кларнет *p*, фортепиано *pp*) и подготовить заключительную кульминацию (цифра 18). Такой же прием необходимо применить за один такт до коды (цифра 19) и сыграть коду более спокойно и связанно. Заключительные такты

¹⁴ Редакция П. Ламма и А. Семенова. М.—Л., 1948.