***МАУДО «Чаплыгинская ДШИ»***

***Лекция на тему:***

***«Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании».***

Выполнила преподаватель

по классу баяна

Цыганова С.Е.

**Чаплыгин,2021г.**

В работе сделана попытка по-новому осмыслить сущность выразительной артикуляции и штрихов в музыке и их роли в интонировании. Соответственно, возникла настоятельная необходимость в обновлении штриховой классификации и даже в переосмыслении самого понятия «штрих». Основные выводы, следующие:

1. Поскольку интонация есть «жизнь» звуков, их соединений, отвечающая образно-эмоциональному содержанию исполняемого, то именно она определяет как целостный процесс раскрытия интерпретатором этого содержания – интонирование, так и все его стороны. В частности те или иные артикуляционно- штриховые решения.
2. Артикуляция и семь основных штрихов, предлагаемых в настоящей работе, значимы во всем музыкальном искусстве. Их ни в коей мере нелогично отождествлять с теми или иными видами движений исполнителя, а следовательно, и рассматривать с каких-либо узкоцеховых позиций лишь той или иной музыкальной специальности.
3. Любое явление методики, характеризующее сущностный, основополагающий элемент изучаемого, его базовые категории и понятия, должно быть «паспортизировано». В музыке артикуляцию целесообразно «паспортизировать» как художественно-звуковой результат действий исполнителя, но не сами двигательные действия. Это и характерно для концепции И.А. Браудо, в отличие от понимания артикуляции в фонетике. В музыке артикуляционные феномены желательно изучать с тех же позиций, что и другие средства музыкального произношения

– динамические градации, тембровую окраску, агогику, темп. Таким же эстетическим результатом исполнительских движений, а не самим их характером становятся тогда и важнейшие детали, мера артикуляции – штрихи.

1. В связи с этим «паспортизация» желательна и для обозначения исполнительских действий: их целесообразно обозначать отдельными, специальными терминами и словосочетаниями – «артикулирование», «прием игры», «способ исполнения» и т.п. Необходимость такой «паспортизации» обусловлена законами логики. А они не допускают, чтобы в одной и той же сфере имели общее название феномены, принципиально разные по своей сути. В частности, с одной стороны – двигательные решения в процессе исполнения, а с другой – музыкальный результат. Его природа совсем иная, художественная.
2. Особенности артикулирования зависят от типа атаки звука и его ведения в многообразном мире музыки. Этот мир можно разделить на две категории. Первая – с предрасположенностью к мягкому образованию тонов и их длящемуся ведению – важнейшей предпосылке певучести, выражения проникновенного и экспрессивного лирического высказывания в вокальном и инструментальном искусстве. Между тем здесь нередко недооценивается акцентность как в моторике, так и при выражении активного речевого начала. Другая категория типа атаки в музыкально-звуковом мире – твердая, с акцентной природой возникновения тона и его последующим угасанием. Тогда уже самой этой природой определяется проявление моторики или энергичной речи. Такая атака особенно органична при выражении исполнителем двигательной активности, четкости метрического пульса, однако гораздо труднее достигается округленность звукообразования – основа распевности.
3. При передаче лирической кантилены на инструментах со «ступенчатостью», остротой тонов, преодоление этих природных свойств инструмента – важнейшая исполнительская задача. Здесь требуется скрупулезная, зачастую большая и длительная работа над достижением округленности «взятия» звука.
4. Весь мир музыки можно подразделить на две категории также по средствам регулирования меры мягкости или твердости формирования тонов. Они очень многообразны в вокальном и подавляющем большинстве видов инструментального исполнительства, однако ими не располагают орган, клавесин и немногие другие инструменты. Средствами, компенсирующими эти меры, становятся степени сокращения или выдерживания длительностей и связывание их в группировку, под лигу, либо разделение. Именно эти средства нашли глубокое и многостороннее освещение в артикуляционной теории И.А. Браудо, психология музыкального восприятия которого была неразрывно связана прежде всего именно с органным искусством.

8. Поскольку артикуляция – это степень четкости произношения – и словесного, и музыкального, то ее сущность в интонировании определяется прежде всего соотношениями весомости звуковой энергии атаки – за счет их твердости и мягкости, остроты и округленности. На музыкальном инструментарии с предрасположенностью к округленному образованию звука и длящемуся принципу его ведения подобные соотношения особенно часто недооцениваются при выражении моторики и декламации. Важнейшими средствами произносительной четкости являются также критерии сокращения–подлинности и слитности– расчлененности сопоставляемых длительностей. Артикуляционные характеристики свойственны прежде всего осмысленным элементам формы, от мотивов до крупных разделов масштабных композиций.

9. В скрупулезном изучении различительной функции артикуляции – наиболее важное достоинство теории И.А. Браудо. Она позволила выявить соотношения энергии тонов: сокращенных с полностью выдержанными, раздельных с объединяемыми. Эти критерии очень важны для осмысленности музыкальной речи.

10. Меру активности атаки тонов в вокальном искусстве и на инструментах с регулируемой степенью акцентности дополняют многообразные градации звуковой расчлененности и группировки. Те же средства регулирования емкости звуков из дополнительных становятся основными и единственными, компенсируя невозможность выявления степени энергии их образования на таких инструментах, как орган или клавесин.

11. Именно слитностью, при прочих равных условиях, обусловлена мягкость легатного произнесения. В связке уменьшается значимость каждого отдельного тона, а отделенные от связки становятся весомее.

12. Понятия «произношение» и «артикуляция» ни в коей мере неравнозначны. Соответственно, неравноценны и понятия «средства произношения» и «средства артикуляции». Ибо произношение, как в словесной речи, так и в музыкальной, включает все компоненты выразительности – звуковысотность, динамику, тембр, темп, агогику, ритмику, весь запас энергии говорящего или музицирующего. Артикуляция же – лишь важнейшая произносительная часть, относящаяся к четкости, внятности дикции. Поскольку часть целого не может быть равной всему целому, мысль И.А. Браудо о равнозначности и равноценности терминов

«произношение» и «артикуляция» неточна. Здесь правомернее говорить об артикуляционном компоненте произношения.

13. Понимание артикуляции в широком смысле как всех изменений в развитии звука при соотношении с соседними неизбежно приводит к размыванию кардинального артикуляционного элемента: характера звуковой атаки. Оно даже обусловливает нивелирование этого элемента, поскольку именно соотношения звуков подразумевает уже сама сущность музыкального искусства как процесса, протекающего во времени. Различительная функция артикуляции, глубоко и многосторонне И.А. Браудо исследованная, – наглядное тому свидетельство.

«Жизнь» тонов обязательно будет происходить как динамическое, высотное, тембровое, ритмическое и иные стороны движения звуколинии, как процесс становления музыкальной формы. Это и есть интонационное развитие в его асафьевском понимании.

14.Не могут быть синонимами также понятия «произношение» и «интонация», равно как и процесс их исполнительской передачи – «произнесение» и «ин- тонирование». Произнесение не подразумевает непременного эмоционального заряда и в словесном, и в музыкальном высказывании. Оно обретает образно- эмоциональный смысл лишь при интонировании.

15.Выбор исполнителем артикуляционных средств зависит от трех основополагающих основ музыкального искусства – воплощения в нем кантилены, речевого начала и моторики. Чем лиричнее кантилена, тем мягче и эластичней формирование тонов. Соответственно, тем больше тенденция к их объединению, которая может достигать небольших мелодических наслоений. Особенно они явственны в совершенных консонансах тональной музыки – чистых октавах, квинтах и квартах, несколько меньше – в консонансах несовершенных, секстах и терциях. Наслоения объясняются не только акустическими условиями, упомянутыми в книге И.А. Браудо. Прежде всего они обусловлены связью мелодии с гармонией. Стремление исполнителя к такому наслоению на инструментах с угасающим звуковедением целесообразно в кантилене и тогда, когда в реальности оно невозможно. Акцентность возникновения тонов между тем первостепенна для выражения моторики и энергичной речитативности, вплоть до декламационности.

16.Упорядоченность двигательных стимулов и их характер зависят от тех или иных воспроизводимых жанров. Произведения, связанные с периодичными импульсами метра – токкатные, маршеобразные, танцевальные, – могут подразумевать равномерность четко акцентного выявления исполнителем метрической пульсации. Однако она в большинстве проявлений моторики подчиняется членениям фразировки. Иначе возникает опасность назойливо-припадающего «тактоотбивания».

17.Степени округленности или остроты тонов, особенно при артикуляционных противопоставлениях, способны к обратному влиянию на самого исполнителя – к усилению им эмоциональной энергии либо же, напротив, нежной лиричности чувства. Следовательно, артикуляционная яркость выражения способна стимулировать его собственное эмоциональное состояние.

18.Важнейший компонент общих динамических нарастаний и спадов – увеличение или уменьшение акцентности–мягкости звуковой атаки. На инструментах, не обладающих возможностью регулирования этого свойства, артикуляционные crescendo и diminuendo обнаруживаются только в степени укорачивания либо выдерживания чередующихся длительностей.

19.Для инструментов, на которых отсутствуют средства разграничения голосов по динамическому уровню, компенсацией становится возрастание или уменьшение остроты звука, в совокупности с изменением градаций плотности. Тогда существенно восполняются недостаточные возможности выделения мелодических линий с помощью динамических средств. Такая компенсация сообразна прежде всего с тем или иным ведущим голосом полифонии в определенный момент развития музыки.

20.В конечном соотношении интонирования, артикуляции и штрихов выстраивается следующая последовательность:

а) от представляемого эмоционального плана произведения, его художественных образов, обычно находящихся в одной из трех базовых основ музыкального искусства – кантилены, моторики и речевого начала, выбираются способы их интонационного воплощения. Они развертываются посредством целого комплекса средств, прежде всего – динамики, тембра, особенностей темпоритма, агогики, фразировки;

б) артикуляция как степень отчетливости музыкальной дикции достигается, в первую очередь, за счет энергии образования звуков в осмысленных элементах музыки и становится важнейшей;

в) именно характер артикуляции определяет выбор штрихов – твердых или мягких, острых или округленных, которые дополняются (на некоторых инструментах компенсируются) связностью либо раздельностью, укорачиванием либо полным выдерживанием длительностей;

г) необходимость достижения требуемого штриха диктует выбор определенных приемов игры. Каждый из приемов нередко сугубо специфичен – как для того или иного инструменталиста, так и для вокалиста. Большое многообразие способов, приемов воспроизведения одного и того же штриха возможно даже на одном и том же инструменте или в вокальном голосе.

21.В процессе детальной работы над освоением музыкального произведения, особенно на этапе скрупулезного разучивания исполнителем нотного текста и формирования двигательных навыков, последовательность отмеченных моментов может осуществляться и в противоположном направлении:

а) найденные игровые приемы способствуют достижению тех или иных штриховых решений;

б) на их основе рождается артикуляционная окраска – от мельчайших построений вплоть до значительных разделов;

в) артикуляционные соотношения становятся важнейшей частью всей системы средств интонирования. Она включает динамику, тембр, темп, агогику, а далее – выявление частных и общих кульминаций в развитии музыки, все мелодическое, ладотональное, гармоническое, полифоническое, ритмическое и иные виды развертывания музыкальной ткани;

г) тогда интонирование становится итогом.

Целесообразно тем не менее помнить о первичности и непременном приоритете образно-слуховых представлений над двигательным началом даже при самом детальном техническом освоении сочинения. Такие представления – всегда надежный «компас» при работе над музыкой.

22.Штрих – важнейшая черта артикуляции, ее неотъемлемая деталь. На мельчайшем произносительном уровне именно штрихи определяют меру, степень энергии – основу членораздельности сопоставляемых звуков. Прежде всего, в остроте или округленности их атаки эта степень и выявляется, дополняясь или в значительной степени компенсируясь соотношениями связных звуков с раздельными и укороченных с выдержанными.

23.Идентичность основных штрихов должна распространяться на все музыкальное искусство, сколь бы ни разнились в той или иной его области способы звукоподачи. Особую значимость это имеет в оркестровом исполнительстве, оперном спектакле, при игре солиста с оркестром, в разнотембровых камерных ансамблях.

24.Систематизацию штрихов как важнейших деталей артикуляции логичнее осуществлять, как и саму артикуляцию, на основе степени акцентности– округленности рождения тонов. Повсеместно распространенные критерии соединения–расчленения и их степени в подавляющем большинстве явлений многообразного мира музыки эти соотношения лишь дополняют.

25.В артикуляционной детализации представляется возможным выделить семь универсальных штрихов. Они объединяются в две контрастные группы. Одна группа – мягкие legato, tenuto, portato и non legato, другая – твердые marcato, staccato и martele. Терминологическое выделение трех производных вариантов от штрихов legato, marcato и staccato, то есть legatissimo, marcatissimo и staccatissimo, особенно важно. Высшие степени связности, акцентности и краткости позволяют создавать наиболее рельефные контрасты в энергии чередуемых звуков – фундаменте ясного и членораздельного музыкального произношения, отчетливой музыкальной дикции.

26.Поскольку штрихи – понятие общемузыкальное, а не узкоцеховое, целесообразно однозначное, а не двойственное, и тем более, не тройственное толкование тех или иных штриховых терминов. Поэтому понимание под portamento звуков раздельных, без высотного скольжения между ними, например, на фортепиано, а на смычковых и в вокальном искусстве – звуков слитных, с глиссандирующим соединением, вносит явную путаницу. Следовательно, для обозначения первого варианта уместнее термины tenuto или же – при необходимости особой мягкости и нежности произношения – portato. Они вполне достаточны, так как подразумевают относительно полное выдерживание мягкого звука в соответствии с обозначенной длительностью. Но, естественно, tenuto и portato, подобно любым другим штрихам, имеют зонную природу. Соответственно, нелогична и двойственность понимания detache: на смычковых под ним подразумеваются

движения смычка в противоположных направлениях, в частности, с воспроизведением звуков связных и округленных, однако на духовых – твердых и раздельных, а на фортепиано – мягких и расчлененных. Detachte целесообразно рассматривать лишь в качестве приема игры, базирующегося на разнонаправленных движениях – смычка, меха, медиатора на тех или иных инструментах. Аналогичным образом не могут быть штрихами также и tremolo струнных, frullato духовых, различные виды дроби ударных инструментов.

27.В силу того, что любой штрих – это конкретизирующая черта, деталь артикуляции, он, как и большинство других явлений музыкального исполнительства, имеет зонную природу. Назначение штриха – быть «маяком» для определения меры весомости атаки сопоставляемых тонов. Между тем конкретных частных деталей у каждого из штрихов – у таких «маяков» – может быть неисчислимое множество!

28.Наряду с общераспространенными во всей музыке штрихами существуют и дополнительные детализирующие артикуляционные меры, специфические штриховые варианты и градации, например, для вокального искусства и инструментария со свободной звуковысотностью. В глиссандирующих соединениях слитных и мягких тонов такие дополнительные детали связного соединения проявляются в штрихе portamento. В искусстве смычковых инструментов дополнительные штриховые градации находятся в зоне легко-отрывистых штрихов категории jett, на духовых – в группирующихся разновидностях двойного и тройного staccato. Все эти штриховые варианты – лишь добавочные черты, дополнительная детализация семи универсальных штрихов.

29. Поскольку основная область твердой артикуляции служит выражению моторного начала, особую роль в детализирующей конкретизации на инструментах с предрасположенностью к мягкой атаке и длительному ведению звука целесообразно отводить твердым штрихам. Это marcato, его высшая степень marcatissimo, а также предельно острый и короткий штрих martele. Их рельефность становится особенно явной при сопоставлении со штрихами, округленными по формированию. На инструментах с акцентно-гаснущей звуковой природой основное внимание желательно уделять штрихам tenuto и portato, предполагающих не только мягкость образования звука, но и нежность его ведения.

30. Артикуляция и штрихи – важнейший элемент осмысленного интонирования. А именно оно в первую очередь определяет художественно убедительное раскрытие творческого замысла композитора.

**СПИСОК ЦИТИРУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Агарков О.М. Вибрато в игре на скрипке. М., 1956.
2. Агарков О.М. Об адекватности восприятия музыкального метра // Музыкальное искусство и наука. Вып. 1. Ред.-сост. Е.В. Назайкинский. М., 1970.
3. Александров А.Я. Школа игры на трехструнной домре. [Изд. 7-е]. М., 1994.
4. Алещенко П.И. Штрихи музыкальные. Определение. Учебно-методическое пособие. Нижневартовск, 2011.
5. Арбан Ж. Полная школа для корнет-а-пистона и саксгорна. М., 1936.
6. Аркадьев М.А. Временные структуры новоевропейской музыки. Изд. 2-е. М., 1992.
7. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М., 1965.
8. Апатский В.Н. Артикуляция на фаготе // Теория и история музыкального искусства. Труды Киевской гос. консерватории им. П.И. Чайковского. Отв. ред. Л.С. Неболюбова. К., 1989.
9. Артемов В.А. К вопросу об интонации русского языка // Ученые записки I МГПИИЯ, т. VI. Экспериментальная фонетика и психология речи. М., 1953.
10. Артикуляция // Большая иллюстрированная энциклопедия «Русскiй мiр». Т. 4. М., 2007.
11. Артикуляция // Большая Российская энциклопедия. В 30 томах. Т. 2. М., 2005.
12. Артикуляция // Большая универсальная энциклопедия. В 20 томах. Т. 2.М., 2009.
13. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л., 1971.
14. Багадуров В.А., Гарбузов Н.А., Зимин П.Н., Корсунский С.Г., Рождественский А.А. Музыкальная акустика. Общ ред. Н.А. Гарбузова. М., 1954.
15. Бажанов Н.С. Динамическое интонирование в искусстве пианиста. Новосибирск, 1994.
16. Баренбойм Л.А. Путь к музицированию. 2-е изд. М, 1979.
17. Баренбойм Л.А. Теория артикуляции И.А. Браудо и ее значение для исполнительской и педагогической практики // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 5. М., 1969.
18. Баринская А.И. Начальное обучение скрипача. М., 2007.
19. Бах К.Ф.Э. Опыт истинного искусства клавирной игры. Книга 1. Перев. с немецк. и комментарии Е. Юшкевич. СПб., 2005.
20. Березин В.В. Некоторые проблемы исполнительства в классическом духовом квинтете (флейта, гобой, кларнет, валторна, фагот) // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 10. Сост. Ю.А. Усов. М., 1991.
21. Бекер Х., Ринар Д. Техника и искусство игры на виолончели. М., 1978.
22. Бирмак А.В. О художественной технике пианиста. М., 1973.
23. Блонский П.П. Избранные психологические произведения. М., 1964.
24. Болотин С.В. Методика преподавания игры на трубе в музыкальной школе. Л., 1980.
25. Большая энциклопедия. В шестидесяти двух томах. Т. 3. М., 2006.
26. Большой толковый словарь русского языка. Гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб., 2008.
27. Бондарко Л.В. Звуковой строй современного русского языка. М., 1977.
28. Бочаров В.А., Маркин В.И. Основы логики. М., 2011.
29. Браудо И.А. Артикуляция. О произношении мелодии. 2-е изд. М., 1973.