

Обучение исполнению классической музыки: точки прослушивания и музыкальная кристаллизация


Чэнь Циюй

аспирант

Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена

Москва, Россия


504705096@qq.com

 0000-0000-0000-0000

Поступила в редакцию 14.11.2022

Принята 07.12.2022

Опубликована 15.01.2023

 10.25726/q4267-8149-6512-i

Аннотация

В рамках данной статьи исследуется механизм обучения исполнению классической музыки, определяются ключевые моменты, на которые педагог должен обратить внимание обучающегося в целях обеспечения академической правильности обучения и наиболее эффективного воздействия на слушателя исполнителя. Особый акцент автор делает на точке прослушивания и музыкальной кристаллизации. «Топографически» и эмоционально точка прослушивания является частичной и исключительной для всего остального, почти антимузыкального. Однако интенсивность этого прослушивания не имеет себе равных: существует уникальная связь между певицей, дирижером, которым так восхищаются, солисткой, слушанием зрителей и музыкой, которая оказывает большое воздействие на зрителя. Также автор формулирует понятие кристаллизации, когда различные структурные элементы музыкального произведения «выкристаллизовывают» его квинтэссенцию.

Ключевые слова

обучение, классическая музыка, исполнитель, слушатель, точка прослушивания, кристаллизация.

Введение

Актуальность проблемы обучения исполнению классической музыки в настоящий период времени определяется тем, что большая часть музыкального контента в настоящее время стало объектом широкого потребления, испытывает воздействие развития науки и техники, а также коммерческих условий. В этих условиях ценность классической музыки и ее академического исполнения возрастают. Современная музыка трансформировалась, смоделированная набором потребительских установок по сравнению с рыночным предложением, посвященным удовольствиям («для заполнения досуга») и сегментированным в соответствии с обычными экономическими и социологическими критериями. В основе этого всемогущего устройства лежит выбор потребителя: то, что называется «хит-парадом». Когда акт покупки превращается в претензию на идентичность, образ жизни, коммерческий успех становится эстетической моделью, прибыльность становится канонem и правилом, то есть законом оптимальной прибыли, как для производителя, так и для потребителя: они хотят получить то, за что платят (Писаревская, 2016). Это музыкальное наслаждение похоже на то, которое доставляет пищевой продукт «промышленного» качества с истекшим сроком годности. Вариативность в этой популярной музыке минимальна: четкая гармоническая сетка, предсказуемая пульсация, минимальное развитие мелодии, традиционное форматированное исполнение. Техничко-коммерческий проект воплощает эстетический подход, точно так же, как стереофония определенно сузила музыкальное пространство до двух боковых точек: техническая среда и вербальное послание. Современные люди испытывают

воздействие всех указанных факторов, и студенты, обучающиеся музыкальному исполнительству, не являются исключением из общего правила. Тем более важным представляется роль педагога, обучающего исполнению классической музыки: он должен акцентировать внимание на академическом исполнении, минимизировав воздействие неблагоприятной среды популярной музыки, которое в настоящее время все более распространяется.

В этой связи важно также ответить на следующие вопросы: следует ли слушать классическую музыку на концерте? В эпоху звукозаписи, радио, телевидения, в эпоху рекламы и портативных устройств классическая музыка звучит повсюду – отсюда и трансляция. Нужно ли давать ее на концерте, чтобы ее приняли и, наконец, услышали, услышали, поняли? Это внутренняя необходимость?

Лейбл классической музыки часто анонимно придерживается барочной и романтической музыки, тогда как этот термин относится в первую очередь именно к музыке в стиле, созданном Гайдном, Моцартом и Бетховеном. Эти три композитора замечательно и последовательно «реализовали» способ структурирования первых частей – но не исключительно – сонат или симфоний, то, что традиция назвала «сонатной формой» (Виноградов, 2019). Несмотря на разнообразие конкретных работ, общий профиль этой формы можно описать следующим образом: материал представлен, во-первых, частично в основной тональности движения, во-вторых, частично в другой тональности; эта экспозиция часто повторяется; следует развитие, соответствующее основной тональности движения и усилению; оно расширяется повторным изложением, где то, что было сказано в другой тональности, должно появиться в основной тональности. Эта сонатная форма обеспечила рост и престиж «чистой» инструментальной музыки одновременно с развитием платных публичных концертов. В этом свете первоначальный вопрос можно сформулировать более четко: что присуще сонатной форме, что делает ее привлекательной для традиционной концертной формы?.

Материалы и методы исследования

В сонатной форме классической эпохи, в отличие от форм эпохи барокко, следует отметить три отличительные черты: симметрию, драматизацию и переосмысление. Классический стиль артикулируется симметрией, сонатная форма – симметрией в большом масштабе. Напряжение, «диссонанс», вносимый материалом, экспонированным в другой тональности, ослабляется и разрешается его повторным экспонированием в основной тональности. Две области тональной стабильности заключают в себе, в начале и в конце, это напряжение и его усиление. Понимание этой симметрии требует определенного пространственного представления того, как произведение разворачивается во времени. Таким образом, идея определенного пространства лежит в основе этого типа музыкальной симметрии.

Драматическое движение оживляет сонатную форму классического стиля. Модуляция или изменение тона имеют событийное значение. Баланс и стабильность симметрии обеспечивают основу, которая позволяет интегрировать противоположные и противоположные противоположности. Повторное воздействие, которое продлевает драматическую интенсификацию развития, вызывает чувство возвращения, удовлетворения или даже победы. Возникшая музыка сама закладывает элементы драмы, которая в конечном итоге найдет свое разрешение. В это драматическое движение включена идея сюжетной линии, постановки тонального утверждения. Несмотря на то, что он должен находиться на удаленной точке обзора, чтобы увидеть симметрию произведения в перспективе, слушатель также, как это ни парадоксально, оказывается в центре драматического действия (Грачёв, 2022).

Сонатная форма характеризуется переосмыслением. Помещенное в другой контекст, в зависимости от структуры, предложение приобретает в нем новое значение. Воздействие возобновляется, что меняет его психологическое воздействие. Исходный материал интерпретируется заново и подвергается повторной экспозиции. Композитор сокращает или удлиняет время, играет с ожиданием и задержкой, пропуском или ложным возвратом того или иного отрывка. Идея переосмысления и, следовательно, интерпретации здесь важна.

Ответ на поставленный выше вопрос приходит естественным образом через соединение этих идей. Что значит пойти на концерт, если не отправиться в определенное место на определенное время,

чтобы послушать музыкальное действо, которое происходит в соответствии с определенной структурой, в надежде, что «что-то» произойдет? В нем воссоздано произведение, переосмысленное для конкретного слушателя. Следовательно, очень остро ощущается единство момента. Зрение и пережитое помогают слуху. Разве в этом смысле нельзя утверждать, что концерт подобен естественному месту классической музыки, где все способствует ее раскрытию, ее «ушному участку»? Ответ на данный вопрос также будет утвердительным.

При обучении исполнению классической музыки педагог должен обратить внимание учащегося на специфику ее звучания: кажется, что время там кристаллизуется, затуманивается, становится пространственным у музыкальных классиков, где переживание процессионного прохождения паттернов (прямых, обратных, ретроградных, дополненных) и последовательностей становится таким же головокружительным, как выход в открытый космос. Чтобы слушать собственную манеру исполнения, нужно начать с молчания. Подавление в себе желаний и ожиданий, создание предварительного вакуума, пустой страницы. Любое сопротивление бесполезно. Перед началом исполнения классической музыки важно собраться и собраться, в ожидании начала собственного исполнения. Ушная раковина (которая фокусирует и пространственно определяет звуковые волны) и слуховой нерв всегда были лучшими друзьями голодного хищника и бдительной добычи. Архаичное чувство слуха, рептильное, незапамятное для качественного исполнения классической музыки может стать своего рода троянским конем, который может захватить слушателя, увлечь его в свой мир и оказать сильное эмоциональное воздействие (Чжао, 2022). Позже, ведомые и сопровождаемые исполняемыми музыкальными произведениями, желания и ожидания вернуться, властные, сияющие, жгучие или очень усталые, немного сожалеющие или даже расстроенные, но всегда основанные на таланте произведения композитора и, что немаловажно, исполнителя данного произведения. Парадокс этого активного, внимательного, аускультативного влечения, напряженного в ожидании неизвестного, которое может возникнуть только в пустоте (например, каватина 13-го квартета Бетховена) первоначального пассивного ожидания. Представляется необходимым обозначить это ощущение художественным опытом.

Результаты и обсуждение

То же самое относится и к слушанию, особенно к прослушиванию исполняемой классической музыки, как и к зрению: оно во многом зависит от точки, в которой человек находится. Итак, разные точки зрения могут обусловить различные стили музыкального исполнительства. Опыт визуализации музыки самим исполнителям позволяет лучше понять его собственное слушание и, возможно, слушание других. В качестве примера такого опыта различного прослушивания одного и того же отрывка, по общему признанию короткого, но ошеломляюще интенсивного, можно привести отрывок из 16-го Реквиема Верди. Педагог может попросить обучающегося исполнителя извлечь из *Libera me* 39 тактов а капелла, в которых сольное сопрано в экстатическом анданте в сопровождении хора развивает мелодию, которая постепенно поднимается до финального реквиема, на высоком си-бемоль. Главными действующими лицами в данном случае являются солистка, четыре хоровых пюпитра (сопраны, альты, теноры и бас) и дирижер; и очень приятно видеть, как на концерте музыканты оркестра раскладывают свои инструменты для этих нескольких тактов и слушают – публика на мгновение остается зачарованной. Певица исполняет это знаменитое соло сопрано, а хоровую партию исполняет учитель на фортепиано (Цзина, 2019). Чтобы петь, нужно думать о дыхании, позе, излучении и проецировании звука, интонации, произношении, а затем перестать думать об этом, чтобы освободить место для фразировки, уважения динамики, баланса, с хоровым сопровождением, чтобы больше не думать об этом, нужно сосредоточиться на интерпретации, на музыкальности музыки. Лучший способ приблизиться к этому результату – это слушать: слушать и слушать себя в постоянном круговороте между «поющим» и «слушающим» «я». Осуществлять указанные действия следует в рамках общего слушания и в привилегированных отношениях с педагогом. Если ученик склонен переключать внимание на свою партию и, более того, на свой собственный голос, то при этом фортепианный хор становится средой, а не партнером. Умение слушать себя подготавливает к включению определенного музыкального события в целое произведение.

Далее можно обратиться к исполнению 18-го Реквиема Верди. Вокальная линия намного проще (однако а капелла всегда подвергает интонацию риску), гораздо менее заметна и среди других голосов. Исполнитель слышит хор и гармонию, отточенные Верди, но слушает только сопрано, которое доминирует над ним. Хористка же должна реализовать свое слушание в следующем порядке: свой собственный голос, голоса своих ближайших соседей, весь свой пюпитр, остальной хор и, наконец, солистку (это зависит от акустики зала и степени ее громкости). Точка прослушивания в то же время кажется совершенно внешней (как запись, сделанная в другом времени и пространстве) и, тем не менее, более интимной, чем любая из предыдущих, благодаря этой неясности, которая открывает возможность свободного присвоения произведения. Далекие от какой-либо идеи пассивного слушания (которую можно было бы предположить в удобном кресле или с закрытыми глазами), зрители, слушая живое исполнение классической музыки, которая им нравится, способны пережить этот поистине творческий опыт, испытать его как чувство, которое принадлежит исполнителям и резонирует внутри каждого до бесконечности (Приходцев, 2011).

Эстетика и формы классической музыки противопоставляют музыку, сочиненную, написанную и прочитанную, музыке, исполняемой, спродюсированной и услышанной, разделяя роли между композитором, исполнителем и слушателем. Со временем они присвоили этим разным действующим лицам статусы и наделили их очень неравными заслугами. Слова композитора, ставшего создателем произведения, абсолютного, сакрализованного и почти неприкасаемого; слова исполнителя, промежуточного звена, иногда оспариваемого, мешающего работе, иногда ценимого, раскрывающего произведение; те, наконец, которые долгое время игнорировались в размышлениях о музыке, «слушателя», считавшегося неприкасаемым, как пассивный потребитель, неспособный к какой-либо формулировке своего опыта, кроме автобиографических излияний.

В «Эссе о происхождении языков» Руссо, по своему обыкновению, перевернул иерархию музыкальных ценностей с ног на голову и сделал письменное предшествующим устному, а язык – музыке. Именно от прослушивания рождается интерпретация произведения и, в определенный момент, само произведение. Нотная запись хотела упорядочить модель идеального, исполнительского слушания. У звукозаписи, в свою очередь, была цель установить, помимо конкретного звукового достижения, стабильные критерии оценки интерпретаций и их сопоставления в творчестве. И, прежде всего, в самой функции, присущей музыкальному опыту (в функции счастливого созерцания красоты), слушание – внешнее или внутреннее – является условием приобщения к произведению и, следовательно, к музыке.

Таким образом, необходимо уметь слушать, если исполнитель хочет преуспеть в качественном донесении музыкального произведения до аудитории. В первую очередь, чтобы подумать о ней, как материально «закрепить» ее, чтобы обратиться к ней и заставить собеседника понять, если не поделиться, то понять ее? Ибо, прежде чем даже можно будет обосновать суждение о прослушивании, нужно дать «услышать» то, что человек действительно слушает. Впереди есть «объекты», которые его подготавливают, или ниже по течению, которые его закрепляют (Привалова, 2023). Эти «объекты» прослушивания имеют материальный характер (партитура, пластинка, камертон, метроном и, рожденные электроакустической технологией, спектрограмма, акустограф); они также носят концептуальный характер и касаются наших ментальных и эмоциональных механизмов, на которых строятся наука, опыт, общество и история. На этом основании можно говорить о явлении кристаллизации: все уровни (интеллектуальные и чувствительные), все средства музыкального искусства, такие как текст и музыка, инструмент и голос, гласные и согласные, точечные ритмы и равные значения, духовые инструменты и струнные создают модель равновесия между различными точками напряженности исполнителя и слушателя. В качестве примера ее реализации можно обратиться к опыту Генделя, который, олицетворяя синкретизм немецкой, итальянской и английской музыкальных традиций, в 1740 году написал по существу гибридное произведение. Она переплетает два стихотворения; она держит оду и ораторию; она применяет формы оперы к сюжету без персонажей и перипетий; она сочетает ритурнель мадригала и хоровой контрапункт. С этим дуэтом исполнитель в крайнем случае (это предпоследний элемент партитуры) приходит к исключительной формуле (уникальной в произведении и

редкой, но все же поразительной в творчестве Генделя) – формуле вокального ансамбля. Сам факт его исполнения в обоих смыслах этого слова – его положение в процессе исполнения произведения и численность персонала, задействованного для его звукового исполнения, - придает этому дуэту всю его ценность (Афанасьев, 2022).

Это музыкальное волнение соответствует смыслу аллегории, которую развивает текст. Музыкант подчеркивает этот поэтический привкус, раскручивая, в соответствии с вызывающим воспоминания термином «Полет», вокализ в завитки, слегка поднимающиеся и плавно опускающиеся, чтобы рассеяться в высоких частотах. Это одна из тех тонких музыкальных фигур в стиле барокко: эффект извилистости и отстраненности в слове и образе полета. Сопоставление текстов и музыкальных фраз столь же успешно и особенно восхитительно, когда архетип любовного пыла (дуэт сопрано и тенора) служит посвящением наступлению интеллектуального дня. Очень «классически» две голосовые линии чередуются, пересекаются и объединяются (Чахвадзе, 2016). Волнение и нежность проистекают из их плавного движения (основанного на четком ритме), их мягкой динамики и яркой гармонии, мелодического поворота, как и гармонической поддержки, развивающегося в «комфортных» рамках идеального аккорда тональности си-бемоль мажор. Эти вокальные эмблемы восторга пронизаны инструментальной окраской пасторали: два гобоя дублируют партию сопрано, а фагот – партию тенора. В общем звучании пьесы роль, возложенная на инструментальный «аккомпанемент», заключается в том, чтобы сохранять, защищать прослушивание. Анданте ларгетто представляет мелодический мотив и, таким образом, подготавливает ухо к восприятию голосов. Слушатели также наслаждаются палитрой, ограниченной, но эффективной, вокальных инструментов, характерных для выражения, которые влияют на динамику (крещендо-декременты на вокализе флейты), ударение (ринфорцандо тенора на вокализе флейты), акцентуацию (ринфорцандо тенора на вокализе флейты) или фразировка (отрывок мужского голоса на night и апподжиатура женского голоса на Intel lect ual). Они изображают отблески этого света, которые уже переливаются сквозь туман. Из того, что формирует непреодолимое очарование этого звукового достижения, нужно обратить внимание на квинтэссенцию: баланс между двумя голосами, взаимосвязь между двумя песнопениями. Каждый из них, в свою очередь, иногда отступает (упорядочивая свою формулировку, снижая уровень звука), чтобы позволить расцвести другому, который может на мгновение развернуть орнамент, «подпалить» его тембр. Итак, вместо того, чтобы петь друг с другом, они поют друг друга, давая понять, что слушают друг друга.

Заключение

Таким образом, музыкальное произведение отличается прежде всего своей способностью открываться неизвестному, своей способностью создавать мир сам по себе из звуковой вселенной, которую оно разворачивает; оно еще больше выделяется землетрясением, которое произведение может вызвать, если знать, как с нуля создать мир: то, что предшествовало этому, уводило слушателя в неизведанные звуковые области в явно трансгрессивную динамику (Ростропович, 1966). В некотором смысле, одно из ценных учений музыкальных произведений во всем их огромном разнообразии и, помимо технических аспектов их исполнения, состоит в том, чтобы побудить современного слушателя примириться с классической музыкой, в ее бесконечном богатстве и вечном разнообразии, заново открывая для себя все ее звуковые аспекты: самые крайние, самые скрытые, самые творческие, самые неожиданные.

Список литературы

1. Афанасьев В.В., Грибкова О.В., Кудринская И.В., Левина И.Д., Низамутдинова С.М., Потапов Д.А., Уколова Л.И. Развитие творческого потенциала будущего педагога-музыканта в социокультурной среде вуза. М.: Издательство ИП Лопатов, 2022. 196 с.
2. Виноградов К.А., Клепачева О.В., Переверзева М.В. Интегрированный подход в обучении как инновационный метод подготовки современного вокалиста // В сборнике: Художественное пространство культуры третьего тысячелетия: проблемы науки и образования. Сборник научных трудов Высшей школы музыки им. А. Шнитке (институт) РГСУ. Москва, 2019. С. 283-293.

3. Грачёв В.В. Проблемы вокального исполнительства на современном этапе // Образовательный форсайт. 2022. № 2 (14). С. 105.
4. Писаревская И.В. Воспитание творческого мышления посредством музицирования в классе фортепиано // В сборнике: Аспекты профессионального музыкального образования в фортепианном классе. сборник работ по материалам I Всероссийской педагогической научно-практической конференции. Отв. за выпуск Усачёва Н.В., 2016. С. 95-98.
5. Привалова Т.П. Формирование навыков игры на виолончели на начальном этапе обучения. <https://nsportal.ru/npo-spo/kultura-i-iskusstvo/library/2013/11/29/formirovanie-navykov-igry-na-violoncheli-na-nachalnom>
6. Приходцев М.М., Агдеева Н.Г. Методические принципы виолончельной школы педагога Козолупова. / Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Материалы научно-практической конференции. 2011. С. 90-98.
7. Ростропович М.Л. О виолончелях и виолончелистах // Советская культура. 1966. № 6. С. 10-20.
8. Цзина Ян. Сопоставительный анализ виолончельной школы России, Беларуси и Китая. / Мир детства в современном образовательном пространстве / ред. Прищепа И. М. Витебск. 2019. С. 221-222.
9. Чахвадзе В.З. Гениальные виолончелисты XIX-XX веков и их роль в развитии мирового виолончелизма // Вестник Магнитогорской консерватории. 2016. № 2. С. 64-73.
10. Чжао Ц., Кузнецова С.В. Исполнительские характеристики европейской фортепианной школы // Музыка и время. 2022. № 6. С. 16-20.


Classical music performance training: listening points and musical crystallization

Chen Qiyu

graduate student

Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen, Institute of Music, Theater and Choreography
Moscow, Russia


504705096@qq.com

 0000-0000-0000-0000

Received 14.11.2022

Accepted 07.12.2022

Published 15.01.2023

 10.25726/q4267-8149-6512-i

Abstract

Within the framework of this article, the mechanism of teaching classical music performance is investigated, the key points to which the teacher should pay attention to the student in order to ensure the academic correctness of training and the most effective impact on the listener of the performer are determined. The author places special emphasis on the listening point and musical crystallization. "Topographically" and emotionally, the listening point is partial and exclusive to everything else, almost anti-musical. However, the intensity of this listening is second to none: there is a unique connection between a singer, a conductor who is so admired, a soloist, listening to the audience and music that has a great impact on the viewer. The author also formulates the concept of crystallization, when various structural elements of a musical work "crystallize" its quintessence.

Keywords

learning, classical music, performer, listener, listening point, crystallization.

References

1. Afanas'ev V.V., Gribkova O.V., Kudrinskaja I.V., Levina I.D., Nizamutdinova S.M., Potapov D.A., Ukolova L.I. Razvitie tvorcheskogo potentsiala budushhego pedagoga-muzykanta v sociokul'turnoj srede vuza. M.: Izdatel'stvo IP Lopatov, 2022. 196 s.
2. Vinogradov K.A., Klepacheva O.V., Pereverzeva M.V. Integrirovannyj podhod v obuchenii kak innovacionnyj metod podgotovki sovremennogo vokalista // V sbornike: Hudozhestvennoe prostranstvo kul'tury tret'ego tysjacheletija: problemy nauki i obrazovanija. Sbornik nauchnyh trudov Vysšej shkoly muzyki im. A. Shnitke (institut) RGSU. Moskva, 2019. S. 283-293.
3. Grachjov V.V. Problemy vokal'nogo ispolnitel'stva na sovremennom jetape // Obrazovatel'nyj forsajt. 2022. № 2 (14). S. 105.
4. Pisarevskaja I.V. Vospitanie tvorcheskogo myshlenija posredstvom muzicirovanija v klasse fortepiano // V sbornike: Aspekty professional'nogo muzykal'nogo obrazovanija v fortepiannom klasse. sbornik rabot po materialam I Vserossijskoj pedagogicheskoj nauchno-prakticheskoj konferencii. Otv. za vypusk Usachjova N.V., 2016. S. 95-98.
5. Privalova T.P. Formirovanie navykov igry na violoncheli na nachal'nom jetape obuchenija. <https://nsportal.ru/npo-spo/kultura-i-iskusstvo/library/2013/11/29/formirovanie-navykov-igry-na-violoncheli-na-nachalnom>
6. Prihodcev M.M., Agdeeva N.G. Metodicheskie principy violonchel'noj shkoly pedagoga Kozolupova. / Aktual'nye problemy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva: Istorija i sovremennost'. Materialy nauchno-prakticheskoj konferencii. 2011. S. 90-98.
7. Rostropovich M.L. O violoncheljah i violonchel'istah // Sovetskaja kul'tura. 1966. № 6. S. 10-20.
8. Czina Jan. Sopostavitel'nyj analiz violonchel'noj shkoly Rossii, Belarusi i Kitaja. / Mir detstva v sovremennom obrazovatel'nom prostranstve / red. Prishhepa I. M. Vitebsk. 2019. S. 221-222.
9. Chahvadze V.Z. Genial'nye violonchel'isty XIX-XX vekov i ih rol' v razvitii mirovogo violonchel'izma // Vestnik Magnitogorskoj konservatorii. 2016. № 2. S. 64-73.
10. Chzhao C., Kuznecova S.V. Ispolnitel'skie harakteristiki evropejskoj fortepiannoju shkoly // Muzyka i vremja. 2022. № 6. S. 16-20.