Ольга Николаевна Земскова

МАУ ДО "Детская школа искусств №1"

Специфика звукоизвлечения в зале и учет  
психофизиологических механизмов эстрадного состояния

Самочувствие исполнителя на концертной эстраде – это вопрос, который касается каждого музыканта. Далеко не каждому удается полностью владеть собой. В большей или меньшей степени волнение испытывает каждый исполнитель, выступающий публично. Но одному это волнение не мешает отлично справляться со своей творческой задачей, другому приходится затрачивать на борьбу с волнением массу лишней энергии и при этом он не всегда достигает желаемого результата, а третий настолько не владеет собой, что каждое выступление доставляет ему мучительное переживание и желание его избежать. Бывают случаи, когда талантливый музыкант из-за сильного волнения вынужден оставить свою исполнительскую деятельность. При этом исполнитель считает, что подобное самочувствие является его индивидуальным свойством, с которым он не может справиться и, следовательно, продолжать бороться с ним бесполезно.

Большинство учеников на эстраде играют хуже, чем в классе, в основном, по двум причинам: из-за недостаточной технической оснащенности и недостаточно развитого творческого увлечения в процессе игры (одно с другим тесно связано). Обычно в первую очередь дают о себе знать пробелы в технической подготовке, а это неминуемо отражается на качестве всего музыкального исполнения. Например, если до публичного выступления еще имелось излишнее напряжение в мышцах, то от волнения во время игры на эстраде оно во много раз возрастает, появляется скованность, руки начинают дрожать, плохо подчиняются исполнителю. Совершенно очевидно, что в таком состоянии ученик не может полноценно выполнить стоящую перед ним музыкально-художественную задачу.

Ошибки во время игры могут иметь разное происхождение. Чаще всего они допускаются при небрежном разборе нового произведения:обычно легкие места ученики играют быстро, трудные – медленно, с множеством интонационных, аппликатурных, метроритмических и других неточностей. Педагогу необходимо с первых дней занятий научить читать музыкальный текст и правильно над ним работать.

Ошибки и срывы могут возникать также при изучении произведения, которое превышает технические возможности ученика. Это необходимо учитывать при выборе репертуара, особенно предназначенного для публичного исполнения. Всякое его завышение неминуемо ведет к плохим результатам. На эстраде, когда прибавляются различные отвлекающие или волнующие обстоятельства, происходит перегрузка нервной системы, которая в какой-то момент перестает посылать четкие импульсы двигательным мышцам; цепь привычных ассоциаций прерывается. В это время ученик может ошибиться или забыть, какие ноты следует играть, это и лишает его самообладания. Теперь он будет думать лишь о том, как бы поскорее закончить произведение. Художественная задача отступает на второй план. В результате такого исполнения у ученика остаются досада и чувство неудовлетворенности.

На каждом этапе развития есть определенный предел музыкально-технических возможностей ученика, и эти его возможности нужно испытывать в классе, а не на эстраде. Гораздо лучше пройти большее количество произведений различной трудности и уже из них выбрать для выступления то, в котором ученик чувствует себя свободней и уверенней. При повторении уже пройденного произведения все внимание ученика сосредотачивается на художественных задачах, на более тонком и музыкальном исполнении, а не на преодолении технических трудностей. Таким образом, создается правильная психологическая подготовка к предстоящему выступлению.

Не испытывая технических затруднений, ученик выходит на эстраду спокойно, сосредоточив все внимание на музыкальном содержании произведения, свободно распоряжаясь всеми имеющимися у него музыкально-техническими средствами выразительности.

При удачном и спокойном исполнении ученик испытывает удовлетворение, гордость и начинает ощущать потребность в публичных выступлениях. Такое самочувствие, если его умело поддерживать, будет крепнуть в каждом последующем выступлении, станет привычным и не покинет ученика в дальнейшем и при более сложных творческих задачах.

Чем труднее произведение, тем больше следует увлекать ученика ее художественной стороной и поисками средств выразительности, специально не фиксируя внимания на «опасных» местах. В то же время в помощь определенным трудностям можно умело подобрать соответствующую учебно-техническую литературу.

В единичных случаях, бывает так, что у ученика появляется интерес испытать свои силы и он соответствующим трудом преодолевает основные трудности произведения, значительно совершенствуя на них свою технику; но, как правило, публичное исполнение такого произведения бывает художественно неполноценным и, кроме того, стоит большого напряжения.

Необходимо также обратить внимание еще на один немаловажный момент – акустика зала.

Играя дома и в классе в условиях, акустически и психологически весьмадалеких от эстрадных, ученик с самого начала формирует определенные, совершенно отличные от сценических звуковые представления, по-иному учится контролировать звучание. Редкие репетиции в зале и концертные выступления, сопровождающиеся стрессовой ситуацией, не способствуют в полной мере усвоению необходимого опыта поведения на эстраде.

Выход исполнителя на сцену весьма многое меняет в его сложившихся ощущениях, механизмах восприятия, самом двигательном процессе, во взаимодействии с инструментом. Ведь меняется не только его собственное психофизиологическое состояние. Возникают новые акустические условия исполнения, меняющие само пространство музыки, по-иному высвечивающие такие качества звучания, как «носкость», разборчивость, масштабность, гибкость и разнообразие тембровых и динамических сторон звукоизвлечения. Наконец, появляется контакт музыканта со слушателем – конечная цель его искусства, появляется само Искусство, возникающее только в момент публичного выступления.

Одним из неприятных следствий эстрадного волнения выступает усложнение звукоизвлечения, проявляющееся, в частности, в дрожании смычка, ухудшении владения им, что происходит порой из-за перевозбуждения мышц, чрезмерной, плохо контролируемой энергетики процесса игры на эстраде. Снять это явление помогает небольшой подъем локтя правой руки на первых минутах игры (что наблюдалось в игре Д. Ойстраха, И. Стерна), который уменьшает не столько вес смычка, сколько чрезмерную жесткость передачи импульсов от плечевого пояса в кисть. При этом дрожание руки не передается в смычок, а эластично гасится.

Другим следствием публичного выступления и связанного с ним волнения является заметное понижения слуха, уход сознания внутрь, его концентрация на том, что будет исполнено («стрессовая глухота»). К этому прибавляется повышенное эмоциональное состояние, когда плохо контролируемое увлечение приводит к тому, что исполнитель начинает хуже «звучать». В то же время яркое освещение зала увеличивает слуховую чувствительность у слушателей, восприятие ими темброво-колористической стороны, динамических контрастов.

Поэтому весьма важно заблаговременно учитывать акустику зала вообще и конкретные акустические условия того или иного выступления в частности. Воспитание в себе особого предчувствия объемности, гулкости пространства зала, процесса распространения в нем звучания скрипки, «носкости» ее тембра, отклика слушателей есть важнейший фактор выработки полноценного художественного звучания инструмента. С. Рахманинов утверждал, что «пианист – раб акустики. Только сыграв первую пьесу, испытав акустику зала и ощутив общую атмосферу, я знаю, в каком настроении я проведу весь концерт» /4; 561-562/.

В зале значительно деформируются многие звуковые характеристики игры и инструмента, намеченного звукового плана. Это происходит и вследствие большего пространственного объема зала, по-иному резонирующего на звучание, и вследствие реальной акустической задержки распространения звуковых волн – усиления одних частот и ослабления других, сложной интерференции звучания. Возникает специфическая пространственная стереофоничность скрипичного звука, особая структура звуковой наполненности пространства, что связано с так называемой «реверберацией» зала – эффектом продления звука, эхом, что необычайно важно учитывать при создании звукового плана интерпретации.

Л. Стоковский писал, что «музыку с реверберацией можно сравнить с картинами, написанными акварелью или пастелью, где краски перекликаются друг с другом и как бы сливаются одна с другой, независимо от силы цветовых контрастов, они органично сочетаются между собой. Музыка без реверберации напоминает плакаты, где каждое цветное пятно имеет определенные, резко выраженные границы» / 5; 79 /. Эти пространственные качества звучания необходимо не только использовать, но и заранее учитывать, прогнозировать при выборе исполнительских средств. Л. Коган говорил: «На мое стремление к масштабному звучанию густого тембра повлияла игра в больших залах. Когда тебя слушают тысячи человек, ты должен думать о том, чтобы тебя услышал каждый – будь он в партере или на галерке. Если уж играть, так для всех!»/ 2; 142 /.

Коган далеко не случайно упоминает не только динамику звучания, но и густоту тембра – именно такой тембр хорошо наполняет зал.

Важно учитывать еще одну психологическую закономерность восприятия слушателем игры в зале. Звук хорошего инструмента представляется идущим из большого пространства. Пространство само по себе как бы возбуждается и начинает резонировать. Здесь есть не только воображаемая, но и прямая акустическая сторона: более богатый, динамически изменчивый тембр получает больше резонансных возможностей в зале, позволяет строить более глубокое и насыщенное звуковое «пространствовыражения».

Но весьма значима и чисто психологическая сторона восприятия, которая позволяет слушателю как бы слиться с исполнителем, включить себя в единое пространство с ним и с инструментом. При этом образуется личностный характер присвоения звука скрипки, ее голоса. Важно и то, что при большом резонансе зала и интенсивном звукоизвлечении звук, отражаясь, идет обратно на эстраду. Слушатель попадает, таким образом, в два потока течения акустических волн – прямого и обратного, в своеобразное звуковое кольцо, создающее акустический эффект послеслышания, стереофонии. Не случайно выдающиеся скрипачи, пробуя скрипку в зале, высоко оценивают пришедший к ним, отраженный звук. Я. Хейфец, Л. Коган обращали на это особое внимание.

Выдающиеся певцы также учитывали акустические условия. Так, Ф. Шаляпин выходи перед концертом в зал и, чтобы проверить его акустику, реверберацию, приставлял ладони, согнутые как раковины, к ушам спереди, оставляя открытым пространство сзади, и давал звук в зал, улавливая звук, отраженный залом и возвращающийся к нему от задней стенки за его спиной. Меняя характеристики извлечения звука, он добивался максимального эффекта отражения. Л. Коган говорил, что помнит акустику всех крупнейших концертных залов мира и заранее ориентируется на звучание в них скрипки.

Еще одно замечание. При игре в зале очень важна «разборчивость» исполнения. Быстрые, небольшие смены тембра, динамики звучания, агогические дробные нюансы в большом пространстве во многом теряются, а сам звук скрипки интуитивно кажется слабее, так как акустическая инерция зала достаточно велика, а эффект реверберации несколько затушевывает детали. Необходимо некоторое укрупнение выразительных средств. Это же касается и излишне быстрых темпов, что следует заранее учитывать при подготовке к выступлению.

В то же время, значимым для слушателя является непредугадываемость звуковых модуляций, которые не могут быть до конца им предвосхищены, проанализированы тут же ухом и быстро оценены, оставляя во многом тот «неразложимый остаток», который и определяет таинственную бездонность подлинного искусства, заставляет публику вновь и вновь слушать одного и того же исполнителя, одно и то же сочинение, открывая в этом все новые, более глубокие пласты художественной красоты.

Литература

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: Кн. 1-2. 2-е изд.

Л.,1971. – 500 с.

1. Григорьев В. Ю. Методика обучения игре на скрипке. – М., 2006. – 255 с.
2. Погожева Т. В. Вопросы методики обучения игре на скрипке. – М., 1966. – 152 с.
3. Рахманинов С.В. Композитор как интерпретатор // С.В. Рахманинов. Литературное наследие: В 3 т. Т.1. – М., 1978. – 650 с.
4. Стоковский Л. Музыка для всех. – М., 1959. – 300 с.