

Муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования детей

Детская школа искусств г. Шахтерска

РЕФЕРАТ

***НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.
ИЗ ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА.***

Автор-составитель
преподаватель высшей
квалификационной категории
Е. Н. Васько.

г. Шахтерск

2015

1

I. Введение

В реферате поднимаются проблемы «правильного» прочтения музыкального текста и воспитания музыканта, понимающего смысл исполняемого произведения.

Интерпретация музыкального произведения – из чего она создается? Как превратить нотный текст в музыку? Однажды на уроке ученица воскликнула: «Вы играете – у вас сразу получается музыка, почему у меня не получается?». И так хочется помочь поскорее ученику, чтобы у него получалось, хотя бы «как у меня»... Зачастую мы поступаем именно так, не очень заботясь о самостоятельности мышления наших учеников, оправдывая себя тем, что ученик еще так мал, откуда у него возьмется «правильное» понимание того, что написано в нотах? Возможно, научить ученика анализировать нотный текст – от формы произведения до стиля, и далее – по интонационному анализу, по всем мельчайшим замечаниям, оставленным автором, догадаться о том, что же закодировано всеми этими значками, - и есть главная задача обучения. Тем более, если ученик не собирается стать профессиональным музыкантом. Будет ли он читать массу специальной литературы, которую прочли мы? Наша задача – как можно больше рассказать ученику из того, что знаем сами, научить его самостоятельно анализировать нотный текст и, как хороший психолог по мельчайшим движениям мышц лица собеседника может догадаться о его чувствах, догадаться о замысле автора.

II. Некоторые проблемы интерпретации музыкального произведения. Из истории фортепианного искусства.

Для того, чтобы у ребенка появился собственный интерес к разгадыванию музыкального текста, чтобы он в дальнейшем не слышал упреков в свой адрес по поводу отсутствия фантазии или чего-либо еще, мы должны правильно начать знакомство маленького человека с музыкой. На первых уроках ребенок должен узнать, что музыка – это особый язык, это интонация, которая осталась после того, как убрали слова. Ребенок начинает вслушиваться в

разговорные интонации (допустим, разговор с куклой или с мамой), и подбирать их на фортепиано. Мы начинаем знакомство с интервалами, и ребенок постепенно узнает (из собственного опыта!), что малая секунда плачет, квинта спрашивает и отвечает, терция может сомневаться, и так далее. Еще нужно обратить внимание ребенка на то, что от силы, скорости интонаций зависит смысл. Мы можем по-разному сказать «нет»...

Печально видеть ученика – музыканта в школе, училище и даже в консерватории, который никогда не задумывался об этом. «А мне так никогда не говорили!» Жаль, потому что музыка состоит не только из красоты, беглости пальцев и нравочений педагога. «Главное – это понять!» - эти слова выдающегося педагога Мэри Симховны Лебензон, которая уже скоро полвека работает в Новосибирской консерватории, могут служить эпиграфом обучения игре на фортепиано.

Хочу немного коснуться истории, еще раз вспомнить, от чего мы ушли. Процесс разделения труда музыканта на композиторский и исполнительский занял в истории европейской музыкальной культуры около полутора столетий. История понятия «виртуоз» косвенно свидетельствует об этом: если в конце 17 века так называли музыканта-профессионала, в отличие от любителя, то позднее виртуозом стали уже именовать музыканта-исполнителя, в отличие от композитора. А.В. Михайлов пишет: «... Вплоть до конца 18 века музыка понималась как наука, знание (ars); такая наука непосредственно соединяла ремесло, систему правил, с одной стороны, и осмысление музыки – с другой. Такая наука отражала прочное и как бы раз и навсегда отведенное музыке место в жизни – в домашнем обиходе, в церкви, на охоте, за столом и так далее». Появился новый тип композитора и иные представления о результате его труда - целостном, завершенном произведении. Все это привело к окончательному разделению профессий композитора и исполнителя. Это стало началом конца еще сохранившегося в сольном исполнительстве былого универсализма музыканта-профессионала, чье искусство зиждилось на отношении к нотной записи как к

композиционной схеме, нуждающейся в расцвечивающих и оживляющих ее свободных дополнениях.

Развитие любительского музицирования на клавире в немалой мере стимулировало стремление авторов к более тщательной конкретизации нотной записи. В 30-40х годах 19 века парадоксально сосуществуют две эстетические ценности: одна из них утверждает значимость индивидуально-личностной способности исполнителя к творческому воображению и фактурной изобретательности, а другая отражает ценность представлений об опусной композиции и соответственно требует со стороны исполнителей адекватного подхода, основанного на стремлении представить слушателям целостное авторское произведение. 11 марта 1829 года – день, когда под управлением девятнадцатилетнего Феликса Мендельсона – Бартольди были исполнены после столетнего забвения «Страсти по Матфею» Иоганна Себастьяна Баха, - можно считать точкой отсчета новой творческой истории исполнительского искусства. Отныне точное соблюдение нотной записи становится обязательным в создании исполнительского текста произведения и какое-либо вмешательство в метроритмическую сторону уже оценивается как недопустимое для исполнителя.

Вместе с тем – и это важно – творческое начало в исполнительском создании текста было не только связано с импровизационным «свечением» таланта, но сказывалось и в ином. Уже в 18 веке «творческое» по отношению к исполнительству осмыслялось как особый дар вживания в музыку, сочетающийся с даром передачи ее слушателям. Музыкант – исполнитель призван был «растрогать слушателей» (Ф.Э. Бах) тем эмоционально – образным подтекстом, который сумел вычитать в нотной записи. Иоганн Исаак Кванц писал: «Нет необходимости подчеркивать, что каждая пьеса может содержать в себе самые разнообразные соединения патетики, нежности, веселия, блеска, остроумия. Следовательно, в каждом следующем такте надо уметь выразить другой аффект – то грусть, то радость, то серьезность; это очень важно в исполнительстве. Тот, кто овладел этим

искусством, всегда удостоится аплодисментов своих слушателей, а его интерпретация будет волновать. Однако не следует думать, что этим тонкостям можно быстро научиться».

Сегодня невозможно полностью восстановить код расшифровки нотной записи, потому что в истории исполнительства была пора, когда передача опыта шла во многом изустно и не все в принципе поддается словесному описанию. Э. Бодки пишет: «...во всех документах 18 столетия между строк говорится о существовании традиции, само собой подразумевавшейся в гильдии музыкантов, согласно которой размер, длительности нот, а, следовательно и аффект определенным образом связывались с абсолютной скоростью». Этим Бодки объясняет отсутствие исполнительских указаний в клавирной музыке Баха: «... музыканты были уверены в том, что кто бы из современников ни играл на клавишном инструменте, у него непременно будут общие знания того, как решать эти проблемы». Но тем не менее в трактатах содержатся некоторые правила и выдержка из главы «О хорошей интерпретации» трактата Кванца показывает присущие середине 18 века экспрессивные особенности перевода нотной записи в звучащий текст. «Степень экспрессивности пьесы можно определить по тому, какие встречаются в ней интервалы – тесные или широкие, а также по тому, исполняются ноты *legato* или *staccato*. Слигованные и тесные интервалы выражают нежность, грусть и печаль; ноты *staccato* и широкие «прыгающие» интервалы, а также фигуры, в которых на вторую ноту дается точка, символизируют радость и нерешительность; ноты с точками и выдержанные ноты говорят о серьезности и патетике; длительности в полтакта или целый такт, на фоне которых бегут быстрые ноты, рисуют пышность и *grandezza*. Наконец, преобладающий в пьесе аффект обозначается ремарками в начале пьесы, такими, как *allegro*, *allegro andante*, *andantino arioso*, *cantabile*, *spirituoso*, *affectuoso*, *grave*, *adagio*, *adagio assai*, *lento*, *mesto* и т.д. Все эти слова, если они выбраны со смыслом, диктуют каждый раз особый тип исполнения».

Как видим, ритмический рисунок, особенности длительностей и свойства интервального состава мелодии, артикуляционные указания, темповые обозначения – все является экспрессивной информацией для того исполнителя, кто обладает даром «вживания» в нотную запись. В отдельных случаях этот дар позволял наиболее талантливым исполнителям извлечь из записи даже более глубокое и интересное содержание в сравнении с тем, которое предполагали авторы произведений. Вот что пишет на этот счет Ф. Э. Бах: «Бесчувственные музыканты, несмотря на свое техническое мастерство и свои в общем неплохие произведения, часто оказывают сами себе плохую услугу. Они не знают, что содержится в их произведениях, так как не в состоянии раскрыть этого своим исполнением. Когда же их произведения сыграет музыкант тонко чувствующий, владеющий искусством хорошего исполнения, они с изумлением видят, что оно содержит более, чем они думали и могли предполагать. Таким образом, даже посредственное произведение выигрывает от хорошего исполнения, которое иногда создает ему успех». Здесь, фактически выражена мысль не только о специфическом даре исполнителя, но и о множественности и вариативности образно – смыслового содержания произведения. «Лишь тот исполнитель, кто в нотной пустыне увидел мираж» (Н. Перельман).

III. Заключение

В заключение хочу коснуться вопроса исполнительских редакций. Редакций произведений Баха, Моцарта, Бетховена, Шопена. Когда-то нас учили изучать различные редакции и сравнивать их (особенно это касается редакций произведений Баха). Не является ли эта проблема сугубо теоретической? Поможет ли это в постижении смысла произведения? И зачем ходить окольными путями, не проще ли идти прямо? Понятно, что для грамотного прочтения нотного текста (неотредактированного) нужны большие знания. Если задуматься – мы учим детей почти каждый урок воспринимать новую информацию, почему бы не заняться и самосовершенствованием? Идеальных редакций, к сожалению, не существует,

об их создании мечтал еще Антон Рубинштейн. Вот его слова: «Крупнейшие издатели должны были бы объединиться, собрать известных музыкантов всех стран и предложить им редактировать академическое издание классиков. Подобно тому как ежегодно для своих научных целей собираются где-нибудь педагоги, естествоиспытатели, медики, юристы, - так должны были бы для своей цели каждый год собираться где-нибудь музыканты: сперва для того, чтобы обдумать, обсудить по большинству голосов все спорные вопросы; потом – чтобы проредактировать издание, в котором были бы обозначены тончайшая метрономизация, характер каждой пьесы, выписаны нотами все украшения, указаны эпоха и ее характер, указаны средства, которыми располагал композитор, возможности и особенности инструмента того времени, когда было написано произведение; издание вплоть до мелочей детализированное и все разъясняющее – издание, представляющее публике опору, художникам (учителям) норму, могущее быть исходной точкой и руководящей нитью для деревенского учителя и для профессора консерватории. Конечно, что-либо подобное могло бы быть только результатом долголетней работы, пока не было бы закончено издание всего собрания сочинений тех композиторов, которые являются и всегда останутся для нас идеалом и творчество которых составляет нашу духовную пищу. Во всяком случае им был бы воздвигнут этим памятник, лучше которого трудно придумать, - их стали бы правильно понимать». Замечательные слова! Но для каждого человека (и человечка) правда – это то, что он сумел понять в данный момент своего развития, и это всегда ценно! Главное - понять и стремиться узнать больше. Музыка – наш Бог, и она того достойна!

Литература

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. М., 1988
2. Бадура – Скода Е., Бадура – Скода П. Интерпретация Моцарта. М., 1972
3. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И.С. Баха. М., 1993
4. Браудо И. Об органной и клавирной музыке. Л., 1996
5. Яворский Б. Статьи, воспоминания, переписка. Т.1. М., 1972
6. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ) Новосибирск, 1992
7. Захарова Е. риторика и клавирная музыка 18 века. Сб. тр. Вып 104. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1989.
8. Ильин И. Стилистика интертекстуальности, теоритические аспекты. Проблемы современной стилистики. М., 1989
9. Коган Г. Теория «инструментального фактора» и проблема французского клавесинизма. Избранные статьи, вып.3. М., 1985
10. Корыхалова Н. Проблема объективного и субъективного в музыкально-исполнительском искусстве и её разработка в зарубежной литературе. Музыкальное исполнительство. Вып.7. М., 1972
11. Ландовска В. О музыке. М., 1991
12. Мальцев С, Нотация и исполнение. Мастерство музыканта-исполнителя. Вып.2. М., 1976