Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования детская хореографическая школа имени М. М. Плисецкой

городского округа Тольятти

**Методический доклад**

**Вопросы интерпретации**

**музыкального произведения**

Составитель:

преподаватель

Гороховой Валентина Петровна

2019 г.

«Воспроизведение - это второе творение»

(А.Рубинштейн)

Цель музыканта-интерпретатора достоверное, убедительное воплощение замысла композитора - создание художественного образа музыкального произведения. Все музыкально - технические задачи направлены на конечный результат – достижение художественного образа.

Работа над музыкальным произведением начинается с предварительного ознакомления (основной этап работы) и завершается публичным выступлением. Начальный период работы над музыкальным произведением связан с определением художественных задач и выявлением основных трудностей на пути к достижению конечного художественного результата. Впоследствии, во время концертного исполнения под влиянием вдохновения многое может прозвучать по – новому, более одухотворенно, поэтично, красочно, но трактовка в целом остается неизменной.

В работе исполнитель анализирует содержание, форму, другие особенности музыкального произведения и эти познания облекает в интерпретацию с помощью техники, эмоций и воли, создает художественный образ. Первостепенная проблема исполнителя – стиль музыкального произведения. При выявлении стилистических особенностей музыкального произведения необходимо определить эпоху его создания, познакомиться с национальной принадлежностью данного автора, с особенностями его творческого пути, характерными для него образами и средствами выразительности. Обратить внимание на историю создания самого сочинения. У каждого художника на протяжении жизни стиль значительно изменяется. Меняется идейно – образная концепция, музыкальный язык. Сравним Первую симфонию Л.Бетховена с Девятой, его же ранние фортепианные сонаты с поздними. Концерт – поэму и Третий концерт А.Репникова.

Определив стилистические особенности музыкального произведения, продолжаем углубляться в его идейно – образный строй, в его информационные связи. Важную роль в осознании художественного образа играет программное произведение или нет. Иногда программа заключена в названии пьесы: «Кукушка» Л.Дакена, «Музыкальная табакерка» А.Лядова. Или же нам известен замысел самого композитора: Соната № 1 h-moll Н.Чайкина отображает мир человека в сложный для нашей страны период Великой Отечественной войны. Она является гимном добру, свету, жизнеутверждающей силе бытия. Если же программа не объявлена композитором, то исполнитель, равно как и слушатель, вправе выработать свою концепцию художественного образа произведения, которая должна быть адекватна авторской идеи.

Выразительная, эмоциональная передача образного содержания должна присутствовать на самом первом этапе работы над музыкальным произведением. Ведь не секрет, что зачастую работа начинающего исполнителя на первом этапе сводится к нажатию верных клавиш, иной раз даже с безграмотной аппликатурой: «над музыкой будем работать потом». Неверная установка. Преподавателям – музыкантам, исполнителям необходимо помнить высказывания Г.Нейгауза о приобщении ученика к выразительной игре с первых же шагов обучения: «Если ребенок сможет воспроизвести простейшую мелодию, необходимо добиться, чтобы это первичное «исполнение» было выразительно, то есть чтобы характер исполнения точно соответствовал характеру («содержанию») данной мелодии; для этого особенно рекомендуется пользование народными мелодиями, в которых эмоционально – поэтическое начало выступает гораздо ярче, чем даже в лучших инструктивных сочинениях для детей. Как можно раньше от ребенка нужно добиться, чтобы он сыграл грустную мелодию грустно, бодрую – бодро, торжественную – торжественно и другие. И довел свое художественно – музыкальное намерение до полной ясности (Г.Нейгауз).

Как показывает опыт, дети легко воспринимают яркие и простые образные сравнения. Интересной задачей может стать изображение звуковой картины «приближение – удаление» в известной песни Л.Книппера «Полюшко – поле». Здесь важно проследить за ровностью исполнения creschendo и diminuendo. Или другой пример. В польской народной песне «Кукушечка» дети всегда активно откликаются на пожелания преподавателя изобразить эффект эха – «близко – далеко».

Конкретный разговор о содержательной стороне произведения и его исполнения должен вестись на всех этапах работы. К сожалению не всегда после исполнения преподаватель вместе с учеником анализирует произведение с точки зрения образности. Разумеется, техническое совершенство подкупает, а иногда и покоряет. Но почему же порой из – за двух – трех фальшивых нот не замечается в целом интересное и содержательное исполнение?

Необходимо активным образом формировать свой вкус, свои критерии в оценке художественных достоинств и недостатков исполнения. Жаль, что в результате пробелов в воспитании художественного вкуса многие слушатели после концерта известного исполнителя, программа которого была составлена достаточно интересно, и исполнение в целом отличалось большой содержательностью, уносят в памяти лишь досадные случайности, погрешности, не умея даже нескольких слов сказать о достоинствах концерта.

Содержание часто воспринимается нами раньше, чем форма, ибо эмоциональная сторона произведения доступнее его конструкции. У каждого преподавателя бывали моменты, когда учащийся почти выучил произведение и интуитивно играет все в основном верно, логично, а форму не знает. Содержание и форма особенно трудно воспринимаются в современной музыке. После многократного прослушивания мы получаем представление об образном строе, но форма все еще требует пристального изучения.

Чувство формы проявляется в первую очередь, убедительным сопоставлением крупных разделов, логикой развития музыкальной мысли. Четко должна быть определена главная кульминация – смысловой центр произведения (большое значение кульминационной точки придавал С.Рахманинов). Кульминация – это не всегда самое громкое место в произведении. Например, кульминация во 2 части сонаты Н.Чайкина для исполнителя Ф.Липса – самая тихая вариация.

Чрезмерно затянутые паузы, ферматы могут разрушить форму. Выдерживать их нужно, исходя из логики течения музыки, из того, что было до паузы или ферматы и что следует после. Монолит формы порой рушится из чрезмерного «выпячивания» второстепенных кульминаций. Учащегося нужно научить осознавать логику внутренних связей в произведении, логику соотношения крупных и мелких построений.

Баянисты часто исполняют органные прелюдии и фуги И.С.Баха. Здесь также важно цельно выстроить двухчастный цикл. Иной раз приходится слышать настолько грандиозное окончание прелюдии с внушительной ферматой на последнем аккорде, что создается впечатление, будто цикл завершен. Учащийся упускает из виду, что впереди еще фуга. Не следует забывать, что музыка как вид искусства представляет собой звуковой процесс, что форма музыкального произведения развивается во времени. Вывод: исполнитель всегда должен ощущать в своей игре перспективу дальнейшего развития. Без видения перспективы музыка мельчает, «стоит на месте», форма рушится.

Для убедительной передачи художественного образа важно найти верный темп. Иногда торопливый темп или наоборот может свести на нет подготовительную работу исполнителя. Проблема верного темпа остается актуальной даже у концертирующих исполнителей. Как же научиться брать сразу верный темп?

Крупные исполнители, выходя на сцену, начинают играть иногда сразу, казалось бы без всякой психологической настройки. Все дело в том, что все компоненты исполнения, в том числе и темп, у них уже обдуманы заранее. Они уже готовы к игре в любое время. Ученику же во время занятий рекомендуется над этим специально поработать. Перед началом игры сосредоточиться, представить темп первых тактов, затем играть. И в концертном исполнении желательно использовать этот метод.

Молодым музыкантам следует уяснить, что не существует единственно верных темпов в том или ином произведении. Исключение могут составлять лишь походные марши с их 120 ударами метронома в минуту. Каждый музыкант вправе выбирать свой темп. Более того, один и тот исполнитель в зависимости от творческого состояния может играть одну и ту пьесу в относительно разных темпах. Важно, чтобы темп убеждал, чтобы скорость развертывания музыкального материала способствовала наиболее полной реализации поставленных исполнительских задач. А в конечном счете – выявлению художественного образа произведения.

В записи Токкаты и фуги ре минор И.С.Баха в исполнении выдающегося органиста А.Швейцера, сочинение звучит в парадоксально медленном темпе. Но чем больше вслушиваешься в его интерпретацию, тем сильнее она начинает захватывать своей монолитностью, цельностью, своей неотвратимой мощью и логикой развития. Исследователь жизни и творчества великого немецкого композитора пришел к выводу, что с годами произведения И.С.Баха хочется играть все медленнее. Однако следует предостеречь молодых исполнителей от чрезмерно медленных темпов: ведь при этом увеличиваются и паузы, и время между звуковыми импульсами, и все это необходимо заполнить определенной художественной информацией.

Каждый преподаватель может вспомнить случаи из практики, когда у учащихся с хорошими двигательными способностями не удалось воспитать художественных ориентиров в музыкальном отношении. Если пьеса кантиленного характера или полифония звучат малоинтересно, невыразительно, значит учащийся «художественно беден», ему просто нечем заполнить звуковое пространство фактуры.

Сильнодействующим и очень важным фактором является владение ритмом – умение исполнителя распоряжаться звуком во времени. Именно распоряжаться, то есть проявлять свою творческую волю. Вряд ли будет интересна метроритмически ровная игра. Живой музыкальный ритм – это пульс художественной интерпретации. Пульс живого существа имеет свои отклонения, обусловленные эмоциональным состоянием. То же можно сказать и о ритме исполняемого произведения. Художник – исполнитель не может вместить свои чувства и намерения в рамки безжалостных ударов метронома. Он пользуется разнообразными агогическими отклонениями, игрой rubato (сколько времени «взял» - столько и отдай).

В XIX веке отношение к музыкальному времени постепенно менялось. Музыкальное время стало в меньшей степени совпадать с физическим: время метрическими акцентами перестало быть неизменным, но только подразумевалось таковым, - rubato распространилось на всю музыкальную ткань. Именно этот принцип лежит в основе трактовки музыкантами самого понятия игры rubato. Это и имел в виду П.Казальс, когда сказал: «rubato является, в сущности, настолько естественной формой выражения, что можно сказать: в известном смысле музыка – непрерывное rubato».

Обычно в процессе исполнения присутствует осознанная метроритмическая свобода. Однако учащимся на первоначальном этапе разучивания произведения следуют ограничить себя в свободе метроритма. Иначе в последствие rubato будет выглядеть как заученная неровность в темпе. Важнейшая задача исполнителя – подчинить rubato строгому осознанному контролю в соответствии с данным стилем. Здесь необходимо чувство меры. Нужно учитывать разницу в степени использования rubato (музыка И.С.Баха и Франка, старинных и современных композиторов).

Ритм и метр тесно взаимосвязаны. Поэтому важно чтобы ритмическая свобода не шла в ущерб метру, иначе временная структура музыки будет аморфной. Известно, что Ф.Шопен требовал от учеников, чтобы левая рука (условно говоря – метр) играла ровно, а правая (ритмические фигурации) – свободно. А Лист пояснял игру rubato следующим примером: «Посмотрите на листья деревьев, колышущиеся от ветра. Ветер раскачивает ветви и шевелит листьями, а ствол при этом остается неподвижным. Rubato означает именно это».

Ритм живого исполнения заметно отличается от ритма, зафиксированного в нотном тексте, поскольку исполнитель вдыхает жизнь в произведение. Малейшие агогические оттенки часто в сочетании с более яркими проявлениями rubato привносят в интерпретацию атмосферу сиюминутного рождения музыкального произведения. И если это делается убедительно, с хорошим вкусом, не возникает ощущения «неровной» игры.

Музыковед Е.Незайкинский в связи с этим обращает внимание на то, что «при хорошем исполнении даже самые крупные отклонения от среднего темпа в течение сравнительно короткого отрезка времени слушатели отнюдь не воспринимают как нарушение логики движения. Эта удивительная «терпимость» слуха объясняется не только зонностью восприятия ритма, но и естественностью агогических отклонений в художественном исполнении».

Существуют некоторые типичные нарушения метроритма, наиболее часто встречающиеся у учащихся. Ритм сбивается часто в технически трудных местах. Некоторые учащиеся в силу своих ограниченных двигательных возможностей замедляют темп в трудном месте. Прежде всего, они сами должны осознать, что действительно замедляют. Подобрать наиболее удобную для руки аппликатуру, предварительно выяснив неудобные технические элементы, и преодолевать трудности путем тренажа.

Иногда же ученик, сам того не замечая, в трудном пассаже ускоряет темп. Выясняется, что в быстром темпе проще «проскочить» неудобное место. В фугах И.С.Баха (да и в других произведениях) часто ускоряют более мелкие длительности. Почему? Ведь композитор сам естественно их «ускорил». Логичнее в таких местах чуть задержать движение, произнести эти звуки глубже, выпуклее. К сожалению, метроритмические нарушения встречаются в игре баянистов очень часто. Есть даже укоренившиеся ошибки, которые повторяются едва ли не каждого учащегося. К примеру, начальные аккорды в Скерцо А.Холминова играются в одном темпе, а последующие пассажи – в другом.

Наибольшую свободу исполнитель получает в пьесах романтического характера, а также в каденциях концертных произведений. Здесь опять нужен хороший художественный вкус. Каждый исполнитель в силу своей индивидуальности имеет свое художественное видение образа. Именно это и накладывает отпечаток на интерпретацию. Извечную проблему исполнительского искусства – соотношение субъективного и объективного в интерпретации – Г.Нейгауз сформулировал коротко: «Я играю Шопена», акцентируя при этом имя композитора. Другими словами, необходимо выражать стиль и замысел композитора сквозь призму своей индивидуальности, а не индивидуальность с помощью музыкального произведения. Согласно концепции Г.Нейгауза, «…в задачу творческой интерпретации входит, во – первых, выражение объективных особенностей содержания и формы исполняемого произведения и, во – вторых, субъективное выражение своего отношения к этим особенностям». Особенности интерпретации находятся в прямой зависимости от художественной образованности и комплекса природных данных исполнителя. Но если у одних исполнителей интерпретация музыки является органичным сочетанием авторского замысла и своего творческого «я», то другие, пытаясь оригинальничать, вносят элементы искусственности и своеволия. Тем самым нарушается замысел композитора. В этом случае акценты в известной фразе «я играю Шопена» оказываются смещенными. Недаром Г.Нейгауз у себя в классе проповедовал лозунг «Да здравствует индивидуальность, долой индивидуальность!».

Лишь тогда интересен музыкант – исполнитель, когда он личность. Для того чтобы иметь что сказать, нужно развивать свое эмоциональное восприятие, так как музыка является отражением эмоциональной стороны духовной жизни человека. Восприятие искусства так же глубоко разнообразно и бесконечно, как и само искусство. Как правило, люди творческие интересуются многим в жизни, совсем необязательно по своей специальности. «Внимательно наблюдай жизнь, а также знакомься с другими искусствами и науками», - советовал Р.Шуман. Он признавался также: «Меня волнует все, что происходит на белом свете, - политика, литература, люди; обо всем этом я раздумываю на свой лад, и затем все это просится наружу, ищет выражения в музыке».

**Список литературы**

1.Г.Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры»

2.Б.Асафьев «Музыкальная форма как процесс»

3.Л.Гинсбург «О работе над музыкальным призведением»

4.Ф.Липс «Искусство игры на баяне»