МУНИЦИПАЛЬНОЕ АВТОНОМНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

«ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ п. ХАРП»

РЕФЕРАТ

**«К ПОНИМАНИЮ ПИАНИСТОМ**

**АВТОРСКОГО ТЕКСТА»**

ЯНУШЕВИЧЕНЕ

ТАТЬЯНА НИКОЛАЕВНА

преподаватель

специального фортепиано

**Содержание.**

1. Вступление 3
2. Артикуляция 5
3. Динамика 9
4. Темп 12
5. Вывод 17
6. Список использованной литературы 19

**Вступление**

Понимание текста музыкальных сочинений, играющее первостепенную роль в процессе художественной интерпретации, представляет весьма значительные трудности. Последние связаны и с условностью нотной записи, и с тем, что запись эта – в частности, в отношении фортепианных произведений - представляет собой сложный комплекс многообразных обозначений, отражающих самые различные стороны музыкального интонирования. Подчеркнём, что особенности нотного текста являются отнюдь не признаком несовершенства записи музыкальных сочинений, а естественным следствием самой специфики музыкального искусства: его гибкости и изменчивости, главенства в нём непосредственного эмоционального начала, необходимости творческого посредничества исполнителя между автором и слушателем.

Проблемы, связанные с постижением исполнителем авторского замысла путем вдумчивого изучения текста исполняемого произведения, сложны и многообразны.

Есть бесчисленное множество видов акцентирования, подчеркивание того или иного звука. А вот обозначения в нотах всегда одинаковы. Нужны ли взять этот звук острым движением, оттолкнувшись от клавиатуры, или, напротив, словно бы положить его, создав впечатление вступление нового инструмента? Наконец, может быть, акцент указывает не столько на ударность ноты, сколько на безударность предыдущей или последующей, - в этом случае акцентирование приобретает характер скорее не прямого, а косвенного указателя. Да, тысячи примеров могут помочь убедительно выполнить авторское указания. Конечно, самое главное - понять, чем вызвано данное обозначение, и, конечно, то, как оно выполнено, всегда должно зависеть от того, что хочет им сказать исполнитель, во имя чего его использовать. Это - основной закон и критерии всякого подлинного искусства.

Чем меньше в тексте авторских указаний, касающихся характера исполнения, тем важнее, весомая каждое такое обозначение. Вывод этот основывается на двух главных аргументах. Аргумент первый: сам факт, что композитор в большинстве случаев не считает нужным сковывать фантазию исполнителя, лишь подчеркивает первостепенную роль тех редких указаний, которые он всё же полагает необходимым сделать и на выполнение некоторых, тем самым, видимо, особенно настаивает. Аргумент второй: при догадках о том, как исполняется всё то, что не сопровождено авторскими дополнительными указаниями, необходимо отталкиваться от уточненных самим композитором узловых моментов. А догадки эти просто необходимы, так как, выражаясь фигурально, исполнять приходится не только то, что есть, но и то, чего нет в нотах.

В данном реферате обратим внимание на некоторые моменты, связанные с пониманием авторского текста в отношении артикуляционных, динамических и темповых обозначений.

**Артикуляция**

Фортепианные штрихи вызывают особенно острые споры, ввиду присущей им многозначности: в различии и в применении их композиторами, и в понимании интерпретаторами.

«Что касается фортепианных лиг, - писал С. Е. Фейнберг, - то их выполнение далеко не так однозначно и представляет некоторые трудности для педагогических разъяснений. Элементарное понимание лиги, как указание связать посредствам «legato» ряд звуков, после чего рука снимается с клавиатуры, не всегда может быть выполнена и в отдельных случаях не соответствует желательной фразировке. Лиги часто бывают или слишком длинными - тогда они не дают пианисту в течение данного времени оторвать руку от клавиатуры, или же слишком короткими - тогда они нарушают целостность фазы. В некоторых случаях лига указывает на желательную фразировку, в других отделяет слигованные ноты от неслигованных, независимо от их синтаксического значения". К.Н.Игумнов обращал внимание исполнителя на музыкальную фразу, он говорил: "Никогда не следует забывать, что перед ней и после нее обычно стоят другие фразы, с которыми она должна быть согласована. Если фраза не будет соответствовать своим соседям и станет не в меру самостоятельной, то это неизбежно приведет к фальши в общем мелодическом движении, нарушит органическую связь музыкальной речи". Не следует забывать, что фортепианные лиги зачастую олицетворяют именно взаимосвязь фразировки и пальцевой связности при игре. "Именно практика показывает, что понимание мотивного строения мелодии оказывается более прочной опорой в работе, чем уточнение штрихового приема" - писал И. Браудо. Смысл музыкальной фразы проявляется в конкретных определенных формах, учитывающих свойства инструмента, в приемах игры звукоизвлечения. Следует заметить, что всюду, где мы встречаемся с такими лигами, возникает действительная необходимость связной игры. Но главное - огромное значение в данном случае обретают лиги для выявления основных смысловых "интонационных точек" музыкальных фраз. В соответствии со стилистическим своеобразием музыки 18-ого века, такие точки падают обычно на звуки мелодического задержания - начало лиги весомости, достигаемой опять-таки определенными двигательными приемами.

Чтобы оценить важность подобных авторских штриховых обозначений, уместно напомнить значение "интонационных точек", отражающих волнообразное развитие музыки, смену в ней легких и тяжелых звуков и мотивов. К.Н. Игумнов придавал большое значение выявлению так называемых "интонационных точек" фразы связанности и выпуклости отдельных мотивов. "Интонационные точки" - это как бы особые точки тяготения, влекущие к себе центральные узлы, на которых всё строится. Они очень связаны с гармонической основой.

Хочется особенно выделить важность глубокого осмысления авторских штрихов. Если трудно во всех случаях установить границы между точкой (staccato) и акцентом (marcato), а известно, что артикуляционное обозначение точки над нотой имело у старинных композиторов и значение акцентирования, то не менее сложно пронести нерушимую грань и между акцентом (>) черточкой (-), поскольку в том и в другом случае речь идет и об особенностях артикуляции, и о видах пианистических движений, "туше" исполнителя. Например, И.Гофман обращал внимание и на последнюю ноту под лигой, которая обычно слегка укорачивается для создания той еле заметной паузы, которая отделяет одну фразу от другой.

Наконец, несомненно, теснейшая связь штрихов не только с декламацией, "дыханием" музыкальной фразы, но и с характером звучания - в частности, с тембровой его окраской, так как сам фортепианный звук "в значительной мере ... связан с фразировкой и пластикой игры".Всё вышесказанное, подчеркивая единство, взаимопроникновение различных элементов записи музыкальных сочинений, лишний раз доказывает принципиальную важность глубокого, всестороннего осмысления авторской лигатуры, познание ее закономерностей. Особая гибкость, многообразие, многозначность фортепианных лиг дает возможность проявляться самым различным, порой весьма индивидуальным принципом их применения.

Естественная осторожность должна быть проявлена к редакторским коррективам. И наоборот - особое внимание к подлинным авторским обозначениям.

Что касается лиг, то к ним надо подходить с большой осторожностью, так как часто в лигах, проставленных композитором в действительности, оказывается гораздо больше смысла, чем кажется при поверхностном рассмотрении. С огромной тщательности надо относиться, например, к лигам П.И.Чайковского. На первый взгляд они иногда не совсем понятны: между тем ... у П.И. Чайковского лиги постановлены очень мудро, и фразировка по его штрихам получается гораздо тоньше, чем это обычно бывает.

Вместе с тем, поскольку авторские лиги могут иметь различное значение, обнаруживая тесную зависимость от стиля, традиций эпохи, индивидуальных особенностей, то расстановка их как правило отражает определённую закономерность, важность познания которой исполнителям трудно переоценить. (Например, аналогия фортепианных лиг со штрихами смычковых инструментов). Факт привнесения смычковых штрихов в фортепианную музыку, несомненен, А. Швейцер указывал, что «вообще, как правило, каждая тема и каждый пассаж у И.С. Баха должны так расчленяться будто они исполняются смычковым инструментом». В частности, А. Швейцер предлагает исполнителям клавирных сочинений Баха руководствуется теми штрихами, которые встречаются в партиях струнных инструментов в его Бранденбургских концертах: «Кто изучит их, тот может уже не сомневаться относительно фразировки клавиатурных произведений».

Упомянем и о большой роли различных обозначений игры «staccato»: «точками» и «клиньями» - характерной, в частности для фортепианного творчества венских классиков. А. Б. Гольденвейзер подчёркивал то, что: «… В.А.Моцарт различал два вида «staccato». Также можно сказать и о Л. Бетховене, что он сам придавал значение соблюдению различий при исполнении тех и других видов отрывистой игры. «Если над нотой стоит точка-подчёркивал он, -то нельзя превращать её в клин, и наоборот. Это не одно и то же».

**Динамика**

Особенность записи музыкальных произведений состоит в том, что по видимости она абсолютизирует значение элементов текста реально имеющих лишь относительное значение. Однако если запись высотной и ритмической сторон музыки всё же является достаточно определённой, то прочие обозначения –в частности, динамические – по самой природе не могут претендовать на точность.

В понятиях «forte» и «piano» указания усиления и ослабления звучания также сводятся лишь к весьма приблизительным, схематичным формулам: «crescendo», «diminuendo»,иногда с добавлением обозначений «poco» или «molto», касающихся степени интенсивности нарастания и спада звучности. Отметим, что характер рукописного начертания оттенков, особенно «вилочек», значительно точнее может передать степень их интенсивности.

Динамические указания – не только одна из самых приблизительных, но и одна из наиболее гибких, а зачастую и противоречивых областей нотного текста. Прежде всего следует отметить особенно тесную динамику с характером движения. «Зависимость динамических оттенков от ритма, темпа, в котором исполняется вещь,- это есть важнейшее и труднейшее в творческом процессе исполнительства. Индивидуальность исполнителя проявляется в процессе взаимодействия ритмических и динамических оттенков - тут более всего сказывается его дарование, мастерство» - говорит А.Б. Гольденвейзер. Так. Внезапное наступление pianissimo неизбежно диктует появление перед ним цезуры – пусть едва заметной. Гибкость, изменчивость и относительность динамических нюансов явно выявляется при сравнении текста и звуковой авторской записи личных сочинений.Нередко в области динамики наблюдается несоответствие между «идеальным» творческим замыслом композитора и конкретным звуковым его воплощение: отсюда наличие в тексте порою «невыполнимых» нафортепиано указаний, недостаточный учёт особенностей, различной силы диапазонов инструмента при записи динамических градаций. Однако существовала и существует иная точка зрения, сторонники которой считают, что если запись динамических градаций приблизительна, если композитор принуждён ограничиваться в этой области лишь определёнными схематическими указаниями, то тем большее значение, весомость приобретает каждое принадлежащее ему обозначение. Нельзя не признать глубокую справедливость подобных воззрений.

Указания динамических оттенков тесно связаны с особенностями авторского стиля. Они столь же индивидуальны, как и другие используемые композитором средства музыкальной выразительности. Определённые динамические закономерности, стиль динамики, характерны порою для целой эпохи в развитии музыкального искусства. Известно, что для старинных композиторов типичным было преобладание контрастных сопоставлений. А вот для И. С. Баха, по словам А. Швейцера, ошибочно переносить на его музыку, динамику обычную для Л. Бетховена, так как И. С. Бах не передаёт эмоциональное содержание в виде драматического действия. Особенность отношения Л. Бетховена к динамическим оттенкам можно прочесть в его письмах, о нетерпимости композитора к искажению оттенков. «Теряешь всякую охоту что-нибудь писать, если нужно слушать свои сочинения в таком исполнении…»

Просто невозможно представить себе, чтобы Л. Бетховен колебался в выборе динамического плана. А вот с изменениями динамики у А. Скрябина встречаемся достаточно часто. Характерные с точки зрения стилистического своеобразия то, что А. Скрябин оставлял не просто различные варианты динамических оттенков, а варианты диаметрально противоположные. Не доказывает ли это, что именно «середина» была для него совершенно неприемлема. Огромное значение точного нахождения динамического плана придавал своим сочинениям К. Дебюсси. Хотя степень «прочности» динамических оттенков с текстом произведений неодинакова у разных композиторов, все же в целом подобные факты весьма знаменательны, предупреждая исполнителей и учащихся от замен по своему вкусу авторских динамических обозначений.

Вдумчивое отношение требует и лишнее повторение автором подряд одних и тех же нюансов. Оно может яснее выявить строение произведения, последовательность материала: нередко прежний оттенок, повторений при вступлении новой темы, подчёркивает её самостоятельное значение. Речь может идти и о своеобразной партитурной записи, служащей нахождению различной тембровой окраски при сохранении примерно одинакового динамического уровня, то есть, в конечном счёте о связи с симфонизмом музыкального мышления. Повторение одинаковых оттенков могут также косвенно указать на необходимость нахождения иных дополнительных нюансов в промежутках между ними. Каждый оттенок может быть понят лишь в контексте с теми обозначениями, которые ему предшествовали, которые его сменят в дальнейшем.

**Темп.**

Проблема темпа – одна из тех, что приковывает к себе особое внимание музыкантов. Огромное, определяющее значение темпа признают все исполнителей. «Всегда начинать с определённого темпа пьесы и характера ее движения» - из записи Н. К. Метнер, а вот С. Рахманинов советовал перед началом: «…помолчать и представить себе то движение, в котором начнём играть» К. В. Глюк как-то заметил: «Стоит играть лишь чуть-чуть быстрее или чуть-чуть медленнее, и сё пропало…» замена отдельных нотных знаков наносит музыкальному произведению ущерб лишь в частностях, в то время как неверный темп полностью искажает замыслы, форму и содержание произведения. «Исполнению особенно вредит неправильное определение основного темпа произведения», - говорит К. Н. Игумнов. Однако многие музыканты придерживаются другого мнения, считая, что верный темп – понятие относительное. С чем связана такая кажущаяся противоречивость? Прежде всего с понятием постоянства темпа, как относительного пространства. Понятие темпа не существует в не понятия о его пространстве. Об этом яснее всего говорят темповые изменения, предписанные композитором. Что означало бы его «ritenuto», если бы сам по себе темп протекал не равномерно? Только при равномерном течении темпа, обретает значение «ritenuto» и «accelerando», «menomosso» и «piumosso». Вместе с тем постоянство темпа « не должно содержать элементов принуждения», верным темпом всегда будет тот, который путём еле заметных изменений приспособиться к изменчивому содержанию музыки.

Затронув вопрос о «temporubato», отметим, что понятие это может включать всякое отклонение от метрономической точности при интонировании произведений, такое «rubato» является по существу универсальным законом художественной интерпретации, оно не противопоставляется в восприятии музыки единой временной пульсации и носит как бы скрытый характер. Впрочем, не редко увеличение интенсивности «rubato» приводит к качественной трансформации: скрытое, «незаметное» становится явным, как бы вступающим на время конфликта с основным движением. Сохранение исполнением чувства единой пульсации, как своего рода «правило», исключениями из которого являются темповые отклонения-необходимое условие и при «явном rubato». «Видите вы ветви, как они качаются, листья – как они колышутся и волнуются? - говорит Ф. Лист,- ствол и сучья держатся крепко: это и есть «tempo rubato».

При нахождении темпа крайне важно учитывать зависимость его от других индивидуальных компонентов интерпретации: динамики, артикуляции, педализации и т.п. В верном темпе лучше всего выявляется музыкальный смысл и значение фразы «Темп до известной степени зависит от насыщенности туше исполнителя, звука рояля, педализации и, наконец, акустики» - утверждает Н. Метнер. Наряду с «индивидуальными причинами», ещё в весьма давние времена были замечены закономерности понимания и ощущения темпа разными народами в разные эпохи. Например, в Риме музыку исполняют медленнее чем в Париж – заметил Грентри – он писал «самый жаркий порождает слабость, подобно тому, как вечная мерзлота – оцепенение». Наконец, отметим, что установлению темпов в произведениях многих старых мастеров, порою вовсе не выставляющих соответствующие указания, в состоянии помочь характер орнаментики: обилие украшений часто может служить косвенным указателем на более сдержанный темп. Известны три основные формы, в которых может быть проявлена воля автора в отношении темпа произведения. Наиболее точная в математическом отношении и так ж весьма часто встречающаяся – метрономические обозначения; наконец, сравнительно редко используемая –хронометраж произведения.

Казалось бы, метрономические указания наиболее точно выявляют авторский темп, имея большое преимущество перед приблизительными словесными определениями. Однако, как это ни парадоксально кажущиеся совершенно точными метрономические предписания композитора оказываются на практике указаниями, значения которых весьма относительны, что опять же связано с живой изменчивостью восприятия и воссоздания музыки. «…Пожертвовать указаниями композитора для того, чтобы сохранить его стиль, пожалуй, особенно часто приходится именно в отношении метрономических обозначений» - писал об этом Фейнберг. Римский-Корсаков прямо заявил, что метрономические обозначения он ставит для немузыкальных дирижёров и что дирижёру-музыканту метроном не нужен, так как он по музыке слышит темп.

Можно также привести слова Скрябина, касающихся двух экспромтов ор.10 «Выставил метроном, хотя это почти бесполезно, т.к. темп постоянно меняется». А вот слова Дебюсси издателю Дюрану – «Вы знаете-моё мнение по поводу движений по метроному: они верны на протяжении одного такта».

И действительно, темп - понятие качественное. Только из смысла музыки выявляется правильный темп. «Метрономические обозначения следует принимать лишь с величайшей осторожностью»- предостерегал исполнителей И. Гофман. По словам Э. Гилельса, зачастую невозможным оказывается, буквально придерживаться проставленных композитором метрономических обозначений. Однако, каким бы скептическим не было отношение к метрономическим предписаниям автора, нельзя игнорировать то значение, которое обычно имеет выбор единицы движения, основы метрономической пульсации, указания на нее обретает уже в своём роде абсолютный характер, точность передачи авторского замысла. Но разные композиторы могли по-разному понимать метрономические обозначений темпа. Некоторые могли обозначать метрономом темп наименьший, который вовсе не обязателен для всего произведения в целом, а некоторые, напротив, могли указать темп наибольший (так иногда поступал Шуман). Отсюда следует вывод, что метрономические обозначения темпа чаще всего бывают условные, относительные. Однако, несомненно, чрезвычайно важны для исполнителя.

Словесные темповые указания призваны отразить связь темпа с характером произведения. Многие композиторы не только 19 века, но и 20 века предпочитают их метрономическим обозначениям. В целом степень индивидуальности и разнообразия таких характеристик выросла к началу 20 столетия.Словесные ремарки дают возможность как бы «синтезировать» количественные и качественные показатели темпа, привести темп в соответствие с музыкально-эмоциональным смыслом произведения. Нахождение ремарок, которые бы во всех отношениях правильно ориентировали исполнителей, -сложная творческая задача. В качестве примеров ремарок. Касающихся темпа и характера, которые тесно связаны со стилем автора, можно упомянуть указания «innocentemente» (наивно, невинно), столь типичное для Й. Гайдна, или «cedez» постоянно встречающиеся у К. Дебюсси. Особенностью моцартовского письма было употребление термина calanda лишь для обозначения затихания без замедления.

Грубой ошибкой многих редакций является привнесение обозначений, появившихся в эпоху романтизма, в текст произведений И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и венских классиков, или уточнённых ремарок, заимствованных из терминологии импрессионистов - в сочинения Шумана, Шопена.

В отношении словесных пояснений темпа, касающихся постепенных изменений темпа, обращает внимание одна общая закономерность: указания замедлений как правило превалируют в сравнении с ремарками противоположного значения. В отношении ускорений, авторы как бы больше доверяют самим музыкантам. Нахождение правильной точки возвращения к основному темпу становится целиком уделом творческой работы исполнителя.

Очень часто ощущается необходимость компенсировать потери во времени последующим ускорением музыки. Закон «темповой компенсации» давно обратил на себя внимание музыкантов. «одно из требований «здорового» ритма», - писал Г. Г. Нейгауз, - «состоит в том, чтобы сумма ускорений и замедлений, вообще ритмических изменений в произведении, равнялась некой постоянной. А. Н. Есипова говорила: «Колебания обозначенного движения необходимы, но они должны быть симметричны: например, если вы задерживаете темпо в начале такта, то эту задержку надо нагнать ускорением, чтобы обозначенный темп не был изменён».

Как в области динамических градаций, очень важны взаимоотношения авторских указаний ускорений и замедлений. В частности, нельзя не учитывать так называемых выписанных замедлений и ускорений, которые олицетворят связь, взаимно обратимости ритма и темпа. Как известно, выписанными ускорениями широко пользовались венские классики, в частности Л. Бетховен.

Подобно отсутствию динамических оттенков в начале произведений -там, где они, как правило, выставляются авторами, - опускание указаний ritenuto в заключительных кадансах зачастую имеет решающее смысловое значение.

Выше мы упомянули еще об одном способе фиксации темпа – указаний суммарной длительности произведения. Ф. Шопен говорит: «Допустив, что пьеса длиться столько-то минут, вы можете в частности темпа менять, если в целом длительность соблюдена».

Однако, несомненно, что чем миниатюрнее захронометрированная пьеса, тем больше даёт исполнениям указания на общую ее длительность, и наоборот, чем продолжительнее и более развёрнуто музыкальное произведение, тем менее показателен его общий хронометраж.

**Вывод.**

Рассмотрение некоторых вопросов, связанных с артикуляционными динамическими и темповыми обозначениями, приводит к убеждению о важнейшем значении их в процессе интерпретации, т.к. лишь подобные ремарки, наряду с собственно нотными знаками, подчёркивают мысль, идею композитора, которую призван познать, почувствовать и по-своему передать исполнитель. Вместе с тем напрашивается вывод о принципиальной невозможности и практической бесцельности попыток механического выполнения авторских указаний.Именно из-за примитивно-буквального отношения с сопроводительными нотными обозначениями мы встречаемся часто с тенденцией противопоставления творческой фантазии интерпретатора «сухому и мёртвому» нотному тексту. Фактор художественного воображения должен играть огромную роль. Однако, столь же несомненно, что и сознательная часть работы теснейшим образом связаны между собой, что сама творческая интуиция постоянно должна питаться вдумчивым отношением к малейшей детали текста. Разумеется, подобное «общение» предусматривает значение особенностей стиля эпохи, отражающихся в записи произведения. Необходим учёт предпосылок, породивших то или иное обозначение.

Из выше сказанного необходимо сделать вывод: что в процессе изучения музыкального произведения надо добиваться от учеников предельно внимательного отношения к авторской записи. Тщательное обдумывание текста является фундаментом, на котором строится вся творческая работа исполнителя. Авторские указания необходимо понять и услышать. Надо приучать учащихся задумываться над тем, почему автор, так и не иначе записал свою мысль, на что именно он хотел направить внимание исполнителя, поставив тот или другой знак. Знак > может относиться и к динамике и к артикуляции, и к ритмике или одновременно ко всем категориям выразительных средств. Не надо забывать, что один и тот же знак у Л. Бетховена, Ф. Шопена, А. Скрябина имеет различные смысловые оттенки, которые надо уметь уловить. Даже у одного и того же композитора в различных пьесах, а иногда и в одной и той же -то или другое обозначение может носить разный характер. «Всегда и везде нужно задумываться и вслушиваться в каждый авторский знак»- говорил Ф. М. Блуменфельд. Динамические, ритмические, темповые и артикуляционные элементы нотной записи указывают направление авторской мысли.

Текст музыкального произведения можно уподобить оптическому прибору, на стёклах которого оказываются порою и помехи, и изъяны, но в целом лишь при его помощи мы в силах проникнуть в глубины авторского замысла. В этом отношении крылатыми кажутся мудрые слова Шарля Мюнша: «Невозможно играть то, что «между нотами», не играя того, что написано в нотах».

**Список литературы:**

1. Д. Благой «К понимаю пианистом авторского текста» (вопросы фортепианного исполнительства, вып.3) М.;1973г.
2. Д. Благой «Пёстрые листки» (вопросы фортепианной педагогики, вып.4) М.; 1976.
3. Л. Баренбойм «За полвека», г. Ленинград 1989 г.
4. С.Е. Фейнберг «Пианизм как искусство» М.; 1969г.
5. И. Гофман «Фортепианная игра» ответы на вопросы о фортепианной игре.