

ЛОГИКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПИАНИСТА

Великанова Елена Юрьевна

Преподаватель кафедры Вокал и инструментального исполнительство
Ферганского государственного университета

АННОТАЦИЯ

К музыке нельзя относиться как к развлечению, а тем более при её исполнении. Исполнитель вкладывает столько труда, эмоций, технические возможности, и охватывает все определённо художественные задачи, которые должен донести до массы слушателей с помощью средств музыкальной выразительности. В данной статье описываются методы выше сказанных задач в исполнении.

Ключевые слова: Музыка, исполнительское мастерство, артикуляция, выразительные средства музыки, методы исполнения, исполнитель, звукоизвлечение.

THE LOGIC OF INTERPRETATION IN THE PERFORMING ACTIVITY OF A PIANIST

Velikanova Elena Yurievna

Teacher of the Department of Vocal and instrumental performance
Fergana State University

ABSTRACT

Music cannot be treated as entertainment, and even more so when it is performed. The performer invests so much work, emotions, technical capabilities, and covers all definitely artistic tasks that he must convey to the masses of listeners with the help of musical expressiveness. This article describes the methods of the above tasks in execution.

Key words: Music, performance skills, articulation, expressive means of music, performance methods, performer, sound production.

ВВЕДЕНИЕ

Исполнительские средства музыкальной выразительности охватывают все стороны воспроизведения музыки: это звукоизвлечение, музыкальный темп и ритм, динамику, звучание, артикуляцию и исполнительскую агогику, педализацию и т.д. Каждое из них связано с выполнением определенных художественных задач, каждое действие имеет свои основные функции. Исполнительские выразительные средства дают возможность исполнителю с

достаточной полнотой раскрыть содержание музыкального произведения и выявить его форму, создавая исполнительский художественный образ. Все эти средства, мера применения которых не фиксируется композитором в нотной записи и фиксирована относительно, количественно и определяются исполнителем и составляют основу специфики музыкального исполнительства. Своеобразие музыкально-исполнительских средств выразительности состоит в том, что многие из них связаны непосредственно с туше и звукоизвлечении, окраской звучания, с характером произведения[1;97]. Реальный звук – это только исполнительский звук. Если его высотная, ритмическая и динамическая стороны в той или иной мере определены автором, то в качественном отношении звук очень зависит от исполнителя. Один и тот же звук на одном и том же инструменте может звучать совершенно по-разному у одного и разных исполнителей в зависимости от приема звукоизвлечения и контекста интонации.

Красота звука – понятие не относительное. Критерием красоты здесь является соответствие типы звучания сущности создаваемого художественного образа. Современники, отмечали огромное тембровое разнообразие звуковой палитры Фридерика Шопена, Ференца Листа и Антона Рубинштейна[2;31].

Динамика музыкального произведения также приобретает в исполнении индивидуальные черты. Термины, обозначающие уровень в громкости относительны. Нет эталона звучаний *forte* или *piano*, степени *crescendo* или *diminuendo*, меры *sforzando* и т.п. Всякое «живое» исполнение становится как бы особой редакцией содержащихся в нотном тексте динамических обозначений. Творческое использование градаций громкости как выразительного средства проявляется у исполнителя прежде всего в создании эмоциональной и убедительной динамической линии развития произведения, не только способствующей наиболее полной передаче его содержания, но и учитывающей закономерности восприятия громкости звучаний человеческой психикой. Так существуют крайние градации, где *fortissimo* и *pianissimo* при частом их использовании теряют для слушателя значение особенного и приобретают значение обыкновенного.

МЕТОДОЛОГИЯ

Термин «динамика» впервые был введен в музыкальную теорию и практику швейцарским музыкальным педагогом Х.Г.Негеле в 1810 году, а первые динамические указания появляются в лютневой музыке в XVI веке. Указания *forte* и *piano* вошли в обиход с XVIII века и были редки в эпоху барокко. Наряду с *forte* и *piano* впервые начал применять знаки *crescendo*

и *diminuendo* итальянский композитор Доминико Мадзокки начиная с 1638 года. Применению переходного *crescendo* внутри больших построений положили начало представители мангеймской школы[3]. Исполнительскую динамику во многом определяет индивидуальный исполнительский стиль, характер интерпретации, эстетическая направленность исполнительских школ. Для одних характерны принципы волнообразной динамики дробных динамических оттенков, для других – терассообразной динамики и т.п.

В процессе звучаний, их смен, движения возникает реальный музыкальный образ. В силу этого, важным исполнительских выразительным средством, является темп (от латинского *tempus*- время), он является определяющим в степени скорости и характере звуковых последований всего музыкального движения.

Первоначально латинское слово *tempus*, как и греческое – хронос означало отрезок времени определенной величины, в средневековой мензуральной музыке темп определяется соотношениями длительностей и жанровыми признаками. До изобретения метронома в тактовой ритмике XVI – XVIII веков эталоном «правильного» темпа (итал. *tempo giusto*) служил ритм дыхания, сердцебиения или шага. Итальянские темповые обозначения *presto*, *allegro*, *andante*, *adagio* и др. вошли в практику со времени позднего барокко. Как указанные в нотах, так и не указанные в них нарушения равномерности лишают темповую единицу постоянной величины и позволяют говорить лишь об ее средней величине. В соответствии с этим указание метронома (изобретен Иоганном Непомуком Мельцелем (1772-1838) в 1815 г.), на первый взгляд определяющие длительность нот, в действительности означают их частоту. В метрономических обозначениях существенно число ударов в единицу времени, а не равенство промежутков между ними. Не все композиторы часто пользовались метрономическими указаниями: Шопен использовал их до оп. 27, ими почти не пользовались Лист и Брамс. С конца XIX века их используют все чаще из-за исполнительского произвола. В XX веке указания метронома часто преобладают над словесными определениями.

ОБСУЖДЕНИЕ

Понятие темпа содержит два значения в их единстве: определение скорости движения и определение характера движения, его внутренний динамичности. Но при равной скорости движение может быть более или менее энергичным или плавным, порывистым или спокойным, метричным или свободным и т.д. Практика исполнения выдающихся исполнителей показывает, что они далеко не всегда точно следуют метроному, так как конкретный

исполнительский темп диктуется также эстетическими задачами и условиями каждого данного исполнения. Большую роль в определении темпа играют возможности инструмента, объем концертного зала, состояние исполнителя в момент выступления и т.п. К темповым исполнительским средствам относится агогика (от греч. – ведение, приведение) – небольшие отклонения от темпа, не обозначенные в нотном тексте и обуславливающие выразительность музыкального исполнения. Термин агогика применялся еще в древнегреческой музыкальной теории, в современное музыкознание введен Х.Риманом в 1884 году. Ранние явления, относящиеся к области агогики обозначались как «tempo»

был впервые применен итальянским певцом и музыкальным писателем Пьером Франческо Този (ок. 1653-1732) в 20-е годы XVIII века для обозначения мелких замедлений и ускорений в партии голоса на фоне ровного, размеренного аккомпанемента. Эти небольшие темповые отклонения в большинстве случаев взаимно компенсируются, чем обеспечивается целостность, слитность музыкального движения. В XIX веке рубато обычно трактовали как замедление темпа, служащее усилению выразительности исполнения.

Возможности исполнительской агогики обусловлено тем, что реальные временные соотношения служат лишь одним из средств выражения ритмического рисунка, который может восприниматься таковым и при несовпадении реальных длительностей с указанными в нотах. Нотные обозначения величин, образующих ритмический рисунок, указывают не реальные длительности, а деления тактов, которые исполнитель растягивает и сжимает в самых широких пределах. Нотные обозначения также указывают на «весомость» звука (например, указание крупных величин в пассажах, сумма которых не соответствует длительности такта).

Среди других ритмических исполнительских средств – ритмические акценты – «оттяжки» взятия звука относительно его метрического места, цезуры (от лат. расщепление) и др. Именно посредством ритмических исполнительских приемов достигается дыхание, столь необходимое для придания членораздельности, естественности и непосредственности музыкальной речи.

Под функциями выразительных исполнительских средств понимают особые роли, которые эти средства выполняют в создании и восприятии звукового текста. Их единство отражено самим термином «interpretacio», которое переводится двояко: и как толкование, и как разъяснение. Толкование

указывает на семантическую функцию, разъяснение – на коммуникативную функцию выразительных средств.

Коммуникативно-семантические функции исполнительских средств можно разделить на две основные группы. Они реализуют аналитическо-грамматическую и интонационную сторону музыкальной формы. Интерпретацию первой стороны называют объективацией (не только в процессе восприятия, но и в реальном оформлении звукового текста), интерпретацию интонационной формы – индивидуализацией.

Целью объективации служит выявление и разъяснение иерархической структуры аналитическо-грамматической формы в процессе ее воплощения в реальное звучание, раскрытие потенциальных возможностей формообразования заложенных в нотном тексте. Ведь большинство важнейших категорий музыкальной формы не находят в авторском нотном тексте непосредственного отражения. В тексте прямо не обозначены мотивы и предложения, кульминации и спады, скрытые полифонические голоса, жанровые и стилистические признаки, драматургия целого и частей. Непосредственно в нотном тексте мы находим звуковысотность и ритмические соотношения отдельных звуков, порядок их одновременности и следования, тактовый метр – иными словами, самый элементарный уровень фиксации звуковой системы музыкального произведения. Исполнитель интонируя нотный текст, читая его в соответствии с грамматикой музыкального языка опознает структурные единицы, отношения между ними и с помощью исполнительских средств воссоздает (сначала в сознании, затем в реальном звучании) музыкальную форму.

При объективации важнейшая роль принадлежит разъяснению отношений между элементами музыкальной системы, в основе которых лежат только два элементарных отношения – тождества и различия. Они объективно заложены в композиторском тексте и могут быть опознаны (хотя не всегда однозначно) в ходе работы над произведением. Поскольку разъяснение и дальнейшее структурирование этих отношений осуществляется с помощью находящихся в распоряжении исполнителя свободных элементов музыкальной формы, возникает еще один ряд отношений тождества и различия внутри подсистемы исполнительских средств, который накладывается в звуковом тексте на композиторские отношения элементов музыкальной формы.

Самый простой принцип взаимодействия – отождествление тождественного – требует тождественного исполнительского произношения тождественных или сходных элементов композиторского текста. Действие

этого принципа проявляется в единстве темпа, артикуляции, в стремлении к подобию при проведении в разных голосах полифонической темы и т.д. Например, взятый темп в начале произведения при отсутствии новых указаний будет выдерживаться исполнителем в определенной мере точности (определяемой зонной природой выразительных средств).

Различение различного – это выявление многообразных оппозиций музыкальной формы типа: «вопрос-ответ», «рельеф-фон», «тема – общие формы движения» и т.п. Соединяя подобные оппозиции параллельно тем или иным оппозициям композиторского текста, исполнитель подчеркивает различия, добивается различительного эффекта. Эти два принципа взаимодействия исполнительских свободных элементов музыкальной формы, принадлежащих к выразительным средствам исполнителя, параллельны композиторским.

Альтернативные принципы – отождествления различного и различение тождественного. Первый принцип заключается в отказе от различения. Примерами его действия является редкое применение выразительного средства или приема для усиления его воздействия или отказ от лишних подчеркиваний элементов выразительных средств уже достаточно (с точки зрения исполнителя) подчеркнутых композитором.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изложенные принципы музыкально-исполнительской логики представляют собой различные, дополняющие друг друга и в тоже время конкурирующие тенденции формирования звукового текста. В совокупности они образуют систему, в которой строгая определенность сочетается с возможностями выбора из ряда одинаково правомерных решений.

Данные исследователей психофизиологических явлений показали, что человеческий мозг кодирует двигательную и прочую информацию одновременно в двух временных масштабах 1:1 и 1:10 и именно сжатые коды заставляют мысль активно действовать. Механизм «двоичного» времени активно проявляется в музыке, чему способствует сам музыкальный материал. О целостном охвате произведения внутренним слухом писали многие композиторы. Вспомним письмо В.А.Моцарта, в котором он пишет, что «пьеса оказывается почти готова в моей голове, хотя бы она и была длинна, так что впоследствии я охватываю ее в душе одним взглядом, и слышу ее в воображении вовсе не последовательно, как она должна потом выразиться, а как бы сразу в целом...»[4;3].

Свертывание структуры произведения в «кристаллическую» форму (Б.Асафьев), своеобразная архитектонизация художественного замысла исполнителя связана со специфическим «переводом» временных характеристик в пространственные. Здесь открывается перед исполнителем путь «уплотнения» пространства произведения, заполнения его вертикали различными вариантами. Это варианты не только способы технологического воплощения музыки, но и ее художественной интерпретации, это и варианты состояний исполнителя, многочисленные ассоциативные связи. Сжатая модель исполнительской деятельности оказывается не только доступной своеобразному контролю творческого сознания, оценивающему возможность успешности ее развертывания в процессе интерпретации, но и становится определенным показателем завершения процесса создания исполнительской формы, высшей стадией ее сжатого, целостного, готового к реализации состояния.

ЛИТЕРАТУРА (REFERENCES)

1. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха: пособие для студентов. М.: Просвещение, 1972. С. 97.
2. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 1994. 31 с.
3. Нестерова Татьяна Георгиевна "История интерпретации фортепианной музыки" <https://www.prodlenka.org/metodicheskie-razrabotki/428774-istorija-interpretacii-forte-piannoj-muzyki>
4. Козьмина Ксения Анатольевна Тонкости и нюансы исполнительского искусства <https://www.prodlenka.org/metodicheskie-razrabotki/350927-tonkosti-i-njjuansy-ispolnitelskogo-iskusstva>
5. A. Abdusattorov (2022). DIMITRIY DIMITRIYEVICH SHOSTAKOVICH IJODIDA POLIFONIYA. Science and innovation, 1 (B6), 430-432. doi: 10.5281/zenodo.7164517
6. Adiljanovna, A. M., Nurullaevna, N. M., Abdumalikovna, Y. D., Sharobidinovich, M. J., Abdujalil Abduvalio'g'li, A., & Behzod Asqaralio'g'li, T. (2021). Academic Yunus Rajabi and His Scientific Heritage. *Annals of the Romanian Society for Cell Biology*, 9092-9100.
7. Абдисатторов, А. А. Ў. (2022). БАСТАКОРЛИК ИЖОДИДА МУСИҚА ФОЛЬКЛОРИ. *Oriental renaissance: Innovative, educational, natural and social sciences*, 2(10-2), 602-605.

8. Abdusattorov, A. About Makom Melodies Adapted for Orchestra of Uzbek Folk Instruments. *International Journal on Economics, Finance and Sustainable Development*, 2(11), 28-30.
9. Насритдинова, М. (2023). ARTPEDAGOGIK YONDASHUV ASOSIDA BOLAJAK MUSIQA TA'LIMI OQITUVCHILARINING IJODKORLIK QOBILIYATLARINI RIVOJLANTIRISHNING DIDAKTIK TA'MINOTI. *Ижтимоий-гуманитар фанларнинг долзарб муаммолари/Актуальные проблемы социально-гуманитарных наук/Actual Problems of Humanities and Social Sciences.*, 3(4), 241-246.
10. Насритдинова, М. Н. (2023). УСТОЗ МУХТОР АШРАФИЙ МАҲОРАТЛИ ПЕДАГОГ СИЙМОСИДА ШОГИРДЛАРИ ХОТИРАСИДА МАНГУ БАРҶАЁТ. *TA'LIM VA RIVOJLANISH TAHLILI ONLAYN ILMIY JURNALI*, 3(2), 303-305.
11. Murodova, D. (2021). Scientific And Theoretical Aspects of Musical Thinking. *Zien Journal of Social Sciences and Humanities*, 1(1), 196-199.
12. Murodova, D. (2021). THE CONCEPT OF MUSICAL THINKING AND ITS STAGES OF DEVELOPMENT. *Galaxy International Interdisciplinary Research Journal*, 9(05), 245-250.
13. Akhrorova, R. U. (2022). EXPRESSION OF THE WORD “ÂGE”/“AGE” IN FRENCH AND UZBEK. In *WORLD SCIENCE: PROBLEMS AND INNOVATIONS* (pp. 97-99).