

Методическая работа

На тему: Сравнительная характеристика исполнительских стилей
Тамары Вольской и Екатерины Мочаловой на примере анализа
интерпретаторских концепций «Русский танец» П.И. Чайковского из
балета «Лебединое озеро»

Выполнила

преподаватель музыки по классу домра

ДОД ДШИ «Какмертон»

Пахомова Татьяна Николаевна

Содержание.

Введение

Глава 1. Общие сведения о произведении3

1.1. Эпоха (Эпоха романтизма в России)

1.2.Стиль

1.3.Жанр

1.4.Образная сфера

Глава 2. Исполнительско-эстетические тенденции времени создания интерпретации (общее состояние музыкальной культуры)

2.1. Общепринятые исполнительские нормы

2.2. 2.2.Наличие иных исполнительских трактовок (данного произведения)

Глава 3. Творческий портрет:

3.1.Тамара Вольская (исполнительская индивидуальность, черты личности)

3.2. Екатерина Мочалова

Глава 4. «Взаимоотношения» композитора и исполнителя

Глава 5. Исполнительский анализ формы

5.1. Характеристика типа формы

5.2.Драматургия формы (динамический план, кульминации, развитие образов, контрастность)

5.3.Фактура, характеристика художественных средств, виды техники.

5.4. Фразировка, принципы использования динамики.

5.5.Штрихи и артикуляция

Глава 6. Анализ средств интерпретации (соотношение композиторских и исполнительских средств выразительности)

Глава 7. Анализ проблем исполнения (расстановка смысловых доминант)

- выбор темпов**
- составление динамического плана, определение кульминаций**
- распределение физических и эмоциональных сил**

Заключение

Определение актуальности темы.

Профессиональное музыкальное образование требует ответов на множество вопросов, имеющих более или менее непосредственное отношение к теории музыкального стиля. Так, для композиторского образования важно решение вопросов о соотношении традиций и новаторства, о цельности, органичности и самобытности индивидуального авторского стиля, о путях его формирования. Музыкант-исполнитель постоянно сталкивается со стилевыми задачами интерпретации, ибо соотношение стилей произведения и исполнения связано с трудностями, которые невозможно разрешить лишь на уровне общеэстетическом. Разные акценты, остроумно обозначенные в заметках Г.Г. Нейгауза полярно противоположными формулами— «Я!!! играю Шопена — я играю Шопена!!!», — фиксируют лишь крайние точки той обширной сферы, в которой разворачивается сложная динамика взаимодействия композиторской и исполнительской индивидуальности, их направленный на слушателя диалог. (Незайкинский)

Актуальность работы подтверждена недостаточным объемом исследовательской литературы в части изучаемой в данной работе произведением. Для самостоятельной работы над произведением исполнителю кроме его собственного опыта, опыта педагога, сравнительного анализа прослушанных произведений различных исполнителей, необходима литература, где он мог доступно и понятно получить всю полную информацию, собранную кропотливым исследователем. С предпосылок и даты создания произведения, далее охватив весь путь жизни сочинения до сегодняшнего дня, выбрать для себя стиль исполнения. Избежав при подготовке произведения к концертному исполнению разного рода ошибок в интерпретации, чтобы не наталкиваться «на противоречия в понимании стилевых явлений, на реальные сложности самой же практической работы композитора и исполнителя»

Формулировка конечной цели и задач исследования

Конечная цель.

Автор работы попытается на примере произведения П.И.Чайковского Русский танец из балет а «Лебединое озеро» проанализировать переложение для 3 и 4 струнной домры. Показать достоинства и недостатки, помочь будущим исполнителям сориентироваться в большом количестве предложенных стилей исполнения и найти свой, неповторимый и близкий самому исполнителю вариант.

Для реализации поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

1. Общие сведения о произведении

- Эпоха (Эпоха романтизма в России).
- стиль (темпы, манера письма, закономерности гармонии).
- склад (полифонический, гомофонно-гармонический, смешанный).
- Жанр
- Образная сфера
-

2. Исполнительско-эстетические тенденции времени создания интерпретации (общее состояние музыкальной культуры)

- общепринятые исполнительские нормы
- наличие иных исполнительских трактовок (данного произведения)

3. Творческий портрет:

- солиста (исполнительская индивидуальность, черты личности)
- исполнительского состава (во многих случаях принципиально интерпретаторскими являются выбор исполнительского состава, инструмента, строй и т.д.)

4. «Взаимоотношения» композитора и исполнителя

- границы исполнительской свободы (в разное время и в разных жанрах, например, в старинной музыке часто требуется вмешательство исполнителя в сам текст – импровизированная орнаментация, варьирование, импровизация каденций)

5. Исполнительский анализ формы

- характеристика типа формы
- драматургия формы (динамический план, кульминации, развитие образов, контрастность)
- фактура, характеристика художественных средств, виды техники.
- фразировка, принципы использования динамики.
- штрихи и артикуляция

6 .Анализ средств интерпретации (соотношение композиторских и исполнительских средств выразительности)

Общего плана:

- темп-

ритм

- агогика

- артикуляция

- динамика

- тембр

специфического плана:

- вибрато, штрихи, высота (на струнных и др.)

7. Анализ проблем исполнения (расстановка смысловых доминант)

- выбор темпов**
- составление динамического плана, определение кульминаций**
- распределение физических и эмоциональных сил**
- Заключение**

Введение

Важнейшая роль в музыкальном искусстве принадлежит исполнительскому творчеству музыкантов, в результате которого музыка, музыкальные произведения анимируются, становятся реалиями звуковой действительности.

В XXI веке музыкально-исполнительское искусство в известной мере обрело самостоятельный статус как особая область выявления художественно-творческих возможностей музыканта в плане самобытного истолкования (интерпретации) музыкальных произведений и виртуозного владения инструментом.

Интерпретация (от лат. interpretatio - разъяснение, истолкование) - художественное истолкование певцом, инструменталистом, дирижёром, камерным ансамблем муз. произведения в процессе его исполнения, раскрытие идейно-образного содержания музыки выразит. и техническими средствами исполнит. искусства. И. зависит от эстетических. принципов школы или направления, к которым принадлежит артист, от его индивид. особенностей и идейно-художеств. замысла. И. предполагает индивид. подход к исполняемой музыке, активное к ней отношение, наличие у исполнителя собственных творческих концепции воплощения авторского замысла.

Значение интерпретатора, музыканта нового типа, особенно возрастает в 19 в. Постепенно задачи И. усложняются. Складываются различные стили муз. исполнения, возникают связанные с ними психологические идеологические и технологические проблемы исполнительства, вопросы мастерства, школы и др.

Особенности И. выдающихся исполнителей 18-19 вв. поддаются выявлению лишь на основе сохранившихся письменных свидетельств, зачастую неполных и субъективных. В случаях, когда исполнитель одновременно был и композитором, существ. помощь для установления особенностей его И. оказывает изучение его творческого стиля, в котором всегда находит отражение художеств. индивидуальность, обуславливающая и неповторимые черты И. (Н. Паганини, Ф. Лист, Ф. Шопен, С. В. Рахманинов и др.). Изучение И. артистов 19 в. облегчается и более тесной преемств. связью исполнит. школ, а также наличием редакций, обработок и транскрипций муз. произведений, авторами которых выступают обычно выдающиеся исполнители. В них в самой нотной записи находит закрепление муз. И. С помощью редактирования и обработки муз. произв. приспособляется к техническим и художественно эстетическим тенденциям стиля исполнения, представителем которого является интерпретатор (напр., "Кампанелла" Паганини в транскрипциях Листа и Ф. Бузони и др.). Значительную помощь при исследовании искусства И. 20 в. оказывает звукозапись, сохранившая многие образцы И. выдающихся исполнителей прошлого (после изобретения фонографа, грамзаписи и магнитофонной записи искусство И. с каждым годом получало в звукозаписях всё более полное отражение). В широком смысле слова черты И. в какой-то степени присущи всякой словесной характеристике, оценке музыки - в анализах, поэтических описаниях и др.

Глава 1

1.1. Эпоха романтизма

Русский танец из балета П.И. Чайковского «Лебединое озеро» был написан в 1876 году, в эпоху романтизма. Романтизм стал первым художественным направлением, в котором со всей определённой проявилось осознание творческой личности как субъекта художественной деятельности. Романтики открыто провозгласили торжество индивидуального вкуса, полную свободу творчества. Придавая самому творческому акту решающее значение, разрушая препоны, сдерживавшие свободу художника, они смело уравнивали высокое и низменное, трагическое и комическое, обыденное и необычное. Романтизм захватил все сферы духовной культуры: литературу, музыку, театр, философию, эстетику, филологию и другие гуманитарные науки, пластические искусства. Но вместе с тем он не был уже тем универсальным стилем, каким был классицизм. Будучи не столько стилем, сколько общественным художественным движением, романтизм открывал дорогу дальнейшему развитию искусства в XIX в., проходившему не в форме всеобъемлющих стилей, а в виде отдельных течений и направлений. В рамках единого стилевого направления получила большую свободу развития индивидуальная манера художника. Развиваясь во многих странах, романтизм повсюду приобретал яркое национальное своеобразие, обусловленное собственно историческими условиями и национальными традициями. Первые признаки романтизма появились почти одновременно в разных странах.

Романтики стремились к большей конкретности музыкальных идей, более тесной их связи с образами литературы, других видов искусства. Это привело их к созданию программных произведений. Но главное завоевание романтической музыки проявилось в чутком, тонком и глубоком выражении внутреннего мира человека, диалектики его душевных переживаний. В отличие от классиков романтики не столько утверждали конечную цель человеческих стремлений, обретаемую в упорной борьбе, сколько развертывали бесконечное движение к цели, которая постоянно отодвигалась, ускользала. Поэтому так велика в произведениях романтиков роль переходов, плавных смен настроений.

Для музыканта-романтика процесс важнее результата, существеннее достижения. Они, с одной стороны, тяготеют к миниатюре, часто включаемой ими в цикл других, как правило, разнохарактерных пьес; с другой — утверждают свободные композиции, в духе романтических поэм. Именно романтики разработали новый жанр — симфоническую поэму. Чрезвычайно велик вклад композиторов-романтиков и в развитие симфонии, оперы, а также балета.

Среди композиторов 2-й половины XIX — начала XX в.: в чьем творчестве романтические традиции способствовали утверждению гуманистических идей, — И. Брамс, А. Брукнер, Г. Малер, Р. Штраус, Э. Григ, Б. Сметана, А. Дворжак и другие

В России отдали дань романтизму едва ли не все великие мастера русской классической музыки. Велика роль романтического мироощущения в произведениях основоположника русской музыкальной классики М. И. Глинки, особенно в его опере «Руслан и Людмила».

В творчестве его великих продолжателей при общей реалистической направленности роль романтических мотивов была значительна. Они сказались в ряде сказочно-фантастических опер Н. А. Римского-Корсакова, в симфонических поэмах П. И. Чайковского и композиторов «Могучей кучки».

Романтизм делится на революционный и реакционный

Революционный романтизм говорит: "Мы". Образы - революции, борьба за свободу и независимость народов. Революционный романтизм ищет темы в войнах и восстаниях. Революционный романтик - это, например, Людвиг Бетховен.

Реакционный романтизм говорит: "Я". Образ - личные переживания человека, разочарованного в процессе жизни и борьбы. Реакция на негатив. Романтизму тяжелее найти темы для своих произведений и поэтому он обращается к легендам, мистике, магии, восточным сказкам, сказкам разных народов, и т.п. Авторы романтизма - это П.И. Чайковский, Н.А. Римский-Корсаков и др.

Романтизм в русской музыке можно охарактеризовать одним словом - "душевность". Вспомним русские романсы - это же романтизм знакомый нам с детства. Самыми яркими представителями романтизма были Чайковский П.И. и Рахманинов С.В. Романтизм Чайковского – русский романтизм, и оттого острота чувств здесь больше, трагизм глубже, и чувство роковой обреченности фатальнее. Тема мечты – отдельная пьеса, не связанная с основным действием, и в конце концов угасающая. Борьба героя проиграна, не успев начаться. Музыка Чайковского отличается глубиной идей и образов, богатством переживаний и захватывающей эмоциональностью, искренностью и правдивостью выражения, ярким мелодизмом и сложными формами симфонического развития.

1.2. СТИЛЬ

Основная тема творчества Чайковского — конфликтное столкновение сильного и страстного стремления человека к счастью с жестокой действительностью. Тонкий психологизм, глубокое постижение внутреннего мира человека, искренность художественного выражения самых сокровенных человеческих

чувств являются той содержательной основой, которая определяет весь комплекс выразительных средств, который на слух безошибочно воспринимается как индивидуальный композиторский стиль Чайковского.

Одной из главнейших особенностей его музыки является ее редкой красоты мелодичность, тесно связанная с интонациями народной песни и городского романса и присущая как вокальным, так и инструментальным произведениям композитора.

Прежде всего, это связано с русскими народно-песенными истоками. Вместе с тем, Чайковский высоко ценил итальянское оперное искусство, итальянскую манеру пения *bel canto*, что не могло не найти отражения в его композиторском стиле, в том числе и в области фортепианного творчества.

Характерной чертой стиля Чайковского было смелое обращение к интонационному строю современного ему музыкального быта – городскому романсу, бытовым танцам и пр. Не преследуя цели стать реформатором, композитор с самых первых своих шагов был и остался в искусстве гениальным новатором. Используя по большей части традиционные формы и жанры, он находил, развивал, преобразовывал и творчески выявлял их доселе нераскрытые возможности. В фортепианном творчестве Чайковского имеет место тенденция, которую Асафьев определил как «преодоление инструментализма». Исследователь усматривал в этом связь творчества композитора с традициями русской музыкальной культуры, которая в самых глубоких своих основаниях является, по сути, вокальной.

Гармония Чайковского – это гармония композитора-романтика, во многом традиционная и в то же время своеобразная и узнаваемая по стилю и характеру высказывания. По сравнению со своими современниками — Листом, Вагнером — Чайковский значительно реже использует гармонические «броские» эффекты диссонансов, неразрешенных гармоний. Его гармония, в первую очередь, способствует напряженному тематическому развитию в широких мелодических построениях, драматизации лирической мелодики.

В музыке Чайковского гармония – важный фактор становления формы. Она выступает как средство экспонирования, развития, заключения. Общеизвестно, что каденции – своеобразные гармонические формулы, замыкающие все сочинение или его разделы; что введение новых гармонических образований и разнообразное гармоническое варьирование – действенные приемы развития; что гармония входит составной частью в тематизм, образует характерные тематические «зерна» и таким образом участвует в экспонировании музыкального образа. На подобные элементы композиторского стиля

Чайковского важно обращать внимание детей каждый раз, когда на уроке идет разговор о музыке композитора.

У П.И.Чайковского гармония тесно связана с фактурой. Его фактура нередко трехпланова: основная мелодия, контрапункт к ней (побочная линия) и гомофонный или полифонизированный аккомпанемент. Это подчеркивается оркестровкой, для которой характерны противопоставления крупных тембровых планов при разделении чистых тембров, без их смешения. Отсюда и принцип драматургического «сбережения» тембров, постепенность динамических нарастаний и тембрового развития. Драматургически яркое вступление новых солирующих тембров и оркестровых групп соответствует новому разделу формы.

Своеобразно использует Чайковский горизонтальное противопоставление групп, иногда поручая целые темы и разделы одной группе. Примером тому может служить III часть (Скерцо) Четвертой симфонии: здесь струнные *pizzicato*, деревянные, а затем и медные инструменты на протяжении всей части нигде не смешиваются. В подобных случаях в каждой группе представлены все оркестровые функции. Другая характерная черта — принцип тесситурной и гармонической «свободы действий» главного мелодического голоса, которому в том же регистре никто не мешает. Таким образом, и тембровое решение, и голосоведение способствуют предельной рельефности звучания мелодии. Для оркестровки Чайковского типичны и такие, заложенные Глинкой принципы, как экономия оркестровых средств, строгий расчет в смене тембров или тембровых комплексов, скромность состава оркестра, прозрачность оркестровки.

Важная драматургическая роль тембров проявляется и в том, что они часто ассоциируются с конкретными образами героев или образными сферами. Так, в экспрессивном пении струнных чаще всего слышится голос человеческих чувств, а грозное звучание медных во многих случаях связывается с вторжением враждебных человеку сил. Излюбленными приемами мастера является поручение лирической темы кларнету, скорбных интонаций альт-гобою, тромбонам и трубам — образа рока. Придавая оркестру ярко выраженное драматургическое значение, Чайковский развивал традиции Бетховена; в свою очередь, его наследниками в этой сфере явились Скрябин, Рахманинов, Малер, Шостакович и многие другие композиторы.

Особенности характера П. И. Чайковского, его темперамента и жизненных обстоятельств не могли не проявиться в творчестве композитора. Склонность к меланхолии, образам светлой печали сказалась как в органичном присутствии элегических мотивов в его произведениях, так и в обращении к комплексу музыкально-выразительных средств жанра элегии.

В его письмах много внимания уделено размышлениям о творчестве и музыке. В частности, нередко композитор описывает своё эмоциональное состояние,

перекликающееся с произведением, создаваемым в этот период. Например: «...я жестоко хандрил прошлой зимой, когда писалась эта симфония, и она служит верным отголоском того, что я тогда испытывал». Не стоит буквально трактовать подобные параллели, но неоспорим и тот факт, что личность художника отражается в его произведениях.

На особенности психического склада П. И. Чайковского обращали внимание многие исследователи. Так, Б. Асафьев называл прирожденными свойствами характера композитора «чувствительность и острую впечатлительность, полную зависимость от всяких “диссонантных” жизнеощущений». Часто композитор в своих размышлениях обращается к минувшему в поисках опоры, идеала, способного придать смысл последующей жизни. Эти поиски отражены в его письмах: «Прошлого всегда жаль, а когда прошлое так хорошо, как дни, проведенные в Брайлове, то болезненно жаль. Была сирень, и вот ничего от неё не осталось! Были хорошие дни и прошли, и когда они возвратятся?». Таким образом, как и в элегии, мы находим в высказываниях композитора стремление вернуться в прошлое – пространство, в котором живут Красота и Гармония. Сам композитор называл это «тоской по идеалу».

Другое качество характера П. И. Чайковского, о котором писали современники, – замкнутость, некоторая самодостаточность. Он избегал общества, стремился отгородиться от внешнего мира, создав свой собственный. Так, например, читаем в одном из писем: «Да! Я очень счастлив с тех пор, как могу прятаться в своей норке и быть самим собой; с тех пор как книги, ноты составляют моё всегдашнее и почти исключительное общество». Из литературы Чайковский предпочитал произведения Л. Толстого и А. Чехова, которые прочитывались им под определенным углом зрения. В частности, по его мнению, «...главная нотка, всегда звучавшая в каждой странице Л. Толстого, как бы ни было, по-видимому, незначительно ее содержание, – это любовь, сострадание к человеку вообще (не только к униженному и оскорбленному), какая-то жалость к его ничтожеству, к его бессилию, к скоротечности его жизни, к тщете его стремлений».

В.А.Цуккерман в книге «Выразительные средства лирики П. И. Чайковского» отмечает в качестве основополагающей черты его склонность к самонаблюдению, экспрессии, направленной “вовнутрь”. Она проявляется в преобладании в лирических произведениях таких состояний, как созерцательность, светлая печаль, смирение, элегичность. Подобные самоуглубленность и приверженность к рефлексии являются характерными чертами элегии, ведь человек в элегическом пространстве отстраняется от внешнего мира. Это выражается и в выборе

мелодических и гармонических средств. Композитор продолжает развивать традицию кантиленно-песенной мелодики, отразившуюся в типичной для элегии пластичности мелодической линии. С этой целью он применяет опевания и различные их варианты, которые вместе с включением хроматически обостренных ходов мелодии составляют так называемые «интонации эмоционального утончения» (В. Цуккерман). Мелодике Чайковского свойственна неразрешенность или неполная разрешенность неустойчивых звуков. То, что чаще нисходящие мотивы минуют разрешения в ближайший устой, свидетельствует об отсутствии «активной воли к разрешению», такое «мягкое повисание неустойчивого звука» характерно для элегических моментов в музыке Чайковского. Присущ стилю П. И. Чайковского и «принцип мелодического сопротивления» (В. Цуккерман), выражающийся в противодвижении отдельных мотивов общему направлению мелодии.

Неповторимая по силе своего эмоционального воздействия музыка Чайковского покоряет искренностью, непосредственностью, исповедальным началом, что в целом характерно для мироощущения русского человека. Будучи величайшим русским национальным художником, Чайковский никогда не был склонен к национальной ограниченности. Композитор стремился к тому, чтобы творчество его органично вписывалось в общий процесс развития и становления европейского и мирового искусства. Индивидуальный творческий стиль Чайковского сложился в сложном процессе усвоения многообразных достижений как русской национальной, так и мировой художественной культур.

1.4. Жанр.

Русский танец относится к жанру балета. П.И.Чайковский справедливо считается реформатором балетного жанра. Для того чтобы понять это, надо представить хотя бы немного, каким был балет до него.

В XIX веке до Чайковского существовали три направления в балетном искусстве: итальянская, французская и русская школы. Хотя первые упоминания о русском балете встречаются еще в XVII веке, развитие его начинается позднее, расцвет же падает на начало XIX века, когда «Дидло венчался славой», как писал Пушкин, и царила «божественная» Истомина. Пушкинские строки отражали реальность: первыми людьми в балете XIX века долгое время были совсем не композиторы, а балерины и балетмейстеры. «Второй» по отношению к первенству танца была и музыка, выполняющая часто только ритмические функции. Хотя хореографы

пытались сблизить танец и музыку, все же музыке отводилась второстепенная роль. Оттого крупные композиторы редко брались за балет, считая его жанром «низким», прикладным.

Большее художественное значение в это время имели не русские балеты, а французские, прежде всего А. Адана и Л. Делиба. Один из первых романтических балетов «Жизель» А. Адана раскрывал содержание лирической любовной драмы не только в хореографии, но и в музыке. Именно он стал непосредственным предшественником «Лебединого озера».

Если русские композиторы не жаловали балет своим вниманием, то в оперу они часто вставляли танцевальные эпизоды, в которых музыка играла существенную роль. Так, блестящие танцевальные действия были в двух операх Глинки. Однако в них балетные сцены воплощали образы врагов («Жизнь за царя» поляки), фантастические, волшебные образы («Руслан и Людмила» танцы в садах Черномора) и являлись лишь частью действия. Тем не менее, именно оперы, и в первую очередь оперы Глинки, более всего подготовили балетную реформу Чайковского.

Новаторство Чайковского проявилось в симфонизации балета. Композитор насытил партитуру напряженным тематическим развитием и единством, присущим ранее только инструментальной и оперной музыке. При этом он оставил все специфические черты собственно танца и танцевального действия, т.е. не превратил балет в симфонию с элементами танца, не уподобил опере, а сохранил танцевальные сюиты, танцы традиционного классического балета.

Характерные танцы занимают в «Лебедином озере» сравнительно небольшое место. Это лишь одна национально-характерная сюита третьего действия, состоящая из танцев венгерского, испанского, польского (мазурка) и неаполитанского. (Русский танец — вставной номер; он был написан композитором по просьбе балерины П. М. Карпаковой). Сочинение музыки продолжалось около года с перерывами. Первый из них связан с работой над Третьей симфонией — летом 1875 г. С августа работа над балетом возобновлена. Зимой вновь наступил перерыв, но с середины февраля композитор погружен в сочинение музыки балета. В конце марта начались репетиции в театре, в то время, как Чайковский продолжает работать над инструментовкой. 10 апреля 1876 года сочинение музыки балета было окончено, о чем свидетельствует дата в автографе партитуры. После завершения партитуры Чайковский написал вставной номер "Русский танец" для бенефиса балерины П. Карпаковой, исполнительницы главной партии в балете - Одетты.

По сценической мотивировке («Танцы гостей») и по типу избранных танцевальных формул сюита эта традиционна, однако жанр национально-характерного танца здесь внутренне обновляется. Прежде всего, благодаря

сочности музыкальных тем, отточенности изложения, симфонической красочности. Затем — и это еще существеннее — благодаря обычной для Чайковского увлекательности музыкального развития: наличию выразительных контрастов, лирических обострений мысли, влекущих вперед и непрестанно интригующих воображение слушателей

Балеты Чайковский начал писать, будучи зрелым композитором, хотя склонность к сочинению танцевальной музыки проявилась у него с первых шагов творчества. Танцевальные ритмы и жанры, корнящиеся в бытовой музыке, использовались Чайковским не только в небольших инструментальных пьесах, но и в оперных и симфонических произведениях. До Чайковского музыка в балетном спектакле имела преимущественно прикладное значение: давая ритмическую основу танцу, она, однако, не содержала глубоких идей и образных характеристик. В ней господствовали рутина и штампы, однотипные танцевальные формы приспособлялись для воплощения самых различных сюжетов. Реформа Чайковского была подготовлена опытом претворения танцевальных жанров и форм в мировой классической оперной и симфонической музыке, в т. ч. в его собственном творчестве,

Суть реформы Чайковского - коренное изменение роли музыки в балете. Из подсобного элемента она превратилась в определяющий, обогащая сюжет и давая содержание хореографии. Балетная музыка Чайковского "дансатна", т. е. создана с учётом её танцевального предназначения, претворяет все достижения, накопленные в этой области; она театральна, поскольку содержит характеристику основных образов, ситуаций и событий действия, определяя и выражая его развитие. В то же время по своей драматургии, принципам и стилевым особенностям балеты Чайковского близки симфонической и оперной музыке, поднимаются на один уровень с вершинами мирового музыкального искусства. Не отвергая традиций, не разрушая исторически сложившихся жанров и форм балетной музыки, Чайковский вместе с тем наполнил их новым содержанием и смыслом

1.5. Образная сфера

Подходя к балету, как к драматическому произведению, Чайковский в музыкальном воплощении пользовался средствами, общими и для оперы и для программной симфонии.

По высказываниям композитора известно, что сказочно-фантастический сюжет он считал возможным для себя воплощать только в жанре балета, тогда как опера должна быть связана с жизнью реальных людей в конкретной обстановке. Обращение к сказке в балете вызвано не только тем, что язык танца как искусства обладает большей условностью, но также той ролью, которую должен был сыграть балет в утверждении основной темы творчества Чайковского — стремления человека к счастью и победа над мраком и злом.

В отличие от оперных героев Чайковского, которые часто трагически завершают свой жизненный путь, герои балетов достигают желанной цели и приближаются к своей мечте.

Сказочные герои балетов близки оперным образам, и в этом невозможно не видеть претворения глинкинских «русланистских» традиций. Вполне уместны проведенные в труде Ю. И. Слонимского театральные и литературные аналогии Одетты, Авроры и Клары с Татьяной, Иолантой и другими женскими образами Чайковского, а также с некоторыми героинями произведений Толстого, отчасти Тургенева 2.

Вместе с тем само понятие «образ героя» в балетном спектакле, в сравнении с оперным и тем более литературным, несколько иное, f Балетный образ имеет более обобщенный характер и в этом смысле ближе к симфоническому. Действительно, образ Одетты — образ любви, надежды, радости, томления и страдания — складывается не только из музыки сольных эпизодов партии героини, но и всей лирической сферы балета, раскрывающейся прежде всего в «лебединых» актах. То же самое можно сказать и об Авроре: в сюите *Pas de six* из пролога феи награждают различными добродетелями маленькую принцессу, и их танцы уже становятся ее ха В параллелях с оперными и литературными героями раскрываются и другие важнейшие особенности балетных образов. Их человеческая (а не фантастическая!) сущность, мир чувств, несмотря на все окружающие их атрибуты, уводящие в глубь «веков»³, очень современные а характер (как и весь стиль произведений в целом)—русский, несмотря на нерусские сюжеты. На это обстоятельство обратил внимание еще Г. А. Ларош в своей статье, посвященной первой постановке «Спящей красавицы», и меткое его замечание по поводу особенностей национального стиля балета, который -раскрывается «во внутреннем строении музыки преимущественно в основании стихии мелодии» 4,, можно распространить на все балеты Чайковского, что подтверждается анализом элементов музыкальной речи, а также доказательством разнообразных связей с оперной и симфонической музыкой.

Один из важнейших принципов оперной драматургии Чайковского— показ образа в движении, постепенное изменение и обогащение характера — лежит в основе его балетных спектаклей. Лирический-, образ превращается в трагический (в «Лебедином озере»), лирико-созерцательный — в патетический (в «Спящей красавице»), детские мечты — в юношески-мечтательные (в «Щелкунчике»). Балетному действию свойственна значительная степень симфонической обобщенности», и сцены, отражающие «жизнь духа»⁶, смыкаются с лучшими страницами лирико-драматических симфоний.рактеристикой, полной и разнообразной .(Ю. Розанов

Глава 2. Исполнительские и эстетические тенденции времени создания и интерпретации.

2.1. Общепринятые исполнительские нормы

Основные эстетические принципы Чайковского формировались в 60-70-е гг. XIX века, в период высокого подъема общественной и художественной мысли, расцвета русской литературы, живописи и музыки. При остром трагизме мироощущения важнейшей чертой Чайковского является гармоническое, оптимистическое восприятие жизни. Эстетика Чернышевского «прекрасное - есть жизнь» стала принципом Чайковского. Чайковский любил жизнь, человека. Правдивое раскрытие душевных переживаний - сущность его музыки.

Чайковский глубоко национальный композитор. В произведениях он показывает жизнь русского общества, его быт; дает картины русской природы. Музыка интонационно близка русской народной песне. Сам композитор писал: «Что касается вообще русского элемента в моей музыке, то есть родственных с народной песнью приемов в мелодии и гармонии, то это происходит вследствие того, что я вырос в глуши, с детства, с самого раннего, проникся неизъяснимой красотой характеристических черт русской народной музыки, что я до страсти люблю русский элемент во всех его проявлениях, что, одним словом, я русский в полнейшем смысле этого слова.» Отказавшись от службы в Министерстве юстиции, Чайковский целиком посвящает себя музыке, очень много сочиняет. В 1868 году Чайковский успешно заканчивает Петербургскую консерваторию кантатой для хора и оркестра. По приглашению директора только что открывшейся Московской консерватории Н. Рубинштейна он начинает педагогическую работу в консерватории, где ведет композицию, гармонию, теорию музыки, инструментовку. На основе опыта педагогической работы Чайковским было написано «Руководство к практическому изучению гармонии», изданное в 1872 году. В Москве Чайковский оказывается в центре музыкальной жизни. Он знакомится с рядом выдающихся музыкантов, артистов, поэтов. Знакомство с драматургом Островским, Одоевским, поэтом Плещеевым, дружба с Н. Рубинштейном, музыкальным критиком Кашкиным, встречи с Л. Толстым -

все это сыграло положительную роль в утверждении реалистических принципов Чайковского. Помимо педагогической работы Чайковский выступает как музыкальный критик. Он пишет о значении творчества Глинки, о том, что развитие национальной музыки должно идти по пути, начатому им; предсказывает большое будущее начинающему композитору Римскому-Корсакову; приветствует связь с народным творчеством норвежского композитора Грига. В то же время Чайковский напряженно занимается сочинениями. Очень плодовитым был этот период: 3 симфонии, первый фортепианный концерт, вариации на тему рококо для виолончели, 4 оперы - «Воевода», «Опричник», «Ундина», «Кузнец Вакула», три квартета, балет «Лебединое озеро», фортепианный цикл «Времена года». Оптимистично и радостно творчество Чайковского этого времени. В то же время появляются драматические произведения - «Ромео и Джульетта», «Буря», «Франческа да Римини».

Источник: http://superinf.ru/view_helpstud.php?id=307

2.2. Наличие иных исполнительских трактовок (данного произведения)

1. Ульяна Лопаткина. "Русский танец" 24.05.2012. Москва. ГКД. праздничный концерт, посвященный 1150-летию начала Русского государства – классическое исполнение. Эталонный образ для инструментального воспроизведения. Работая над произведением необходимо «видеть» русский танец в исполнении балерины, так как это было изначально задуманно и написано П.И. Чайковским. Многие исполнители отступают от жанра балета и в их варианте исполнения можно проглядывают черты хореографии танца в исполнении танцевального ансамбля им. И.Моисеева, например.

2. Переложение для ксилофона с оркестром

Исполняет Симфонический оркестр Колледжа им. Гнесиных

Солистка — студентка 3 курса Ксения Чуйко, класс преподавателя Сыча В.М.

3. Светлана Мызникова домра 3 стр , Лариса Лоскутова гусли

Приятно, что наличествует много переложений для различных инструментальных составов. Это говорит о популярности данного произведения. Свежесть восприятия в звучании новых тембров несколько не умаляет достоинств «Русского танца».

3.И.Чайковский Русский танец,

5. .БСО им. Чайковского, скрипка - Сергей Чеканов скрипка, дерижёр - Владимир. Федосеев.

Классическое великолепное исполнение произведения, партитура П.И. Чайковского.

Глава 3. Творческий портрет:

3.1. Тамара Вольская (исполнительская индивидуальность, черты личности)

Тамара Ильинична ВОЛЬСКАЯ

Тамара Ильинична ВОЛЬСКАЯ Одна из самых блистательных исполнителей на домре. Необычный музыкальный талант Вольской объединенный с большой эмоциональной глубиной, исключительной музыкальностью, безупречным вкусом и виртуозным владением инструмента, сделал ее непревзойденным исполнителем в своем жанре.

Т.И. Вольская окончила Киевскую консерваторию (класс М.М. Гелиса), ассистентуру стажировку Уральской консерватории (класс Е.Г. Блинова). В 1972 году стала лауреатом I Всероссийского конкурса исполнителей на народных инструментах, разделив I премию с А. Цыганковым.

Исполнение Тамары Вольской всегда отличалось глубиной и масштабностью мысли, техническим совершенством. И в масштабных произведениях, и в скромной по объему миниатюре она находит тончайшие краски, умело расцвечивая музыкальную ткань безошибочным проникновением в стиль эпохи и в особенности жанра. Много внимания всегда уделялось поискам в создании оригинальных сочинений для домры. В интерпретации Т. Вольской впервые прозвучала музыка уральских композиторов: Концерт Б. Гибалина, Сонаты Н. Пузея, Концерт и Соната Л. Никольской, пьесы А. Бызова, Сиротина, Гуревича.

В течение многих лет Т. И. Вольская вела активную исполнительскую и педагогическую работу на Урале. За годы работы в Уральской консерватории, продолжая и развивая традиции своих учителей (М. Гелиса, Е. Блинова), создала свою педагогическую школу, воспитав более 50 ти учеников, многие из которых стали лауреатами международных и всероссийских конкурсов. Организованный и долгие годы, возглавляемый ею отдел народных инструментов в Школе лицея для одаренных детей, и сегодня продолжает замечательные традиции работы с талантливыми детьми. Научно методические труды Т.И. Вольской "Школа мастерства домриста", "Особенности организации исполнительского процесса на домре" пользуются большим спросом у студенческой молодежи и педагогов учебных заведений.

С 1996 года Т. И. Вольская живет и работает в Америке. Являясь признанным авторитетом в мире плектрных инструментов и универсальным исполнителем разностилевых программ, продолжает ошеломлять зрителей во всем мире своей

безупречная техникой и экспрессивной выразительность игры. Она является солистом и преподавателем Classical Mandolin Society of America conventions и членом правления Balalaika and Domra Association of America and Canada (BDAA).

Регулярно выступает с сольными концертами и как солистка с оркестрами США, Канады, России и СНГ. Из наиболее ярких событий последних лет можно отметить исполнение концертов Перголези и Вивальди с камерным оркестром г. Сиэтл, Концерта Е. Подгайца с камерными оркестрами Екатеринбурга и Челябинска, выступление в сопровождении с камерного оркестра "Bachanalia" под руководством Нины Бейлиной (Merkin Hall).

Тамара Вольская немало сделала, чтобы популяризировать русские народные инструменты в США. Вместе со своим мужем, баянистом, лауреатом Международного конкурса, заслуженным артистом России Анатолием Трофимовым, много гастролирует по стране. Организованный ими ансамбль "Русский Карнавал" очень скоро стал видной фигурой в музыкальной жизни Нью Йорка. Яркой страницей ансамбля было его участие в концерте "Russian Splendor", проходившем в Avery Fisher Hall. В феврале 2006 ансамбль дал сольный концерт в известном Weill Recital Hall of Carnegie Concert Hall.

3.2. Екатерина Мочалова

Екатерина Мочалова - домра, Екатерина Мочалова – обладатель премии специального фонда Президента Беларуси по поддержке талантливой молодежи. Победительница международного конкурса «9th Osaka International mandolin competition» (Япония, 2013 г.), лауреат I –й степени в номинации «домра» I-го Всероссийского конкурса в Москве. Ныне — артистка Национального академического оркестра народных инструментов России имени Н.Осипова.

Екатерина МОЧАЛОВА окончила Витебское государственное музыкальное училище имени И.Соллертинского (класс преподавателя И.Грецкой). В настоящее время является студенткой II курса магистратуры Российской академии музыки имени Гнесиных (класс народного артиста России, профессора В.П. Круглова).

Екатерина - обладатель премии специального фонда Президента Беларуси по поддержке талантливой молодежи, лауреат Всероссийских и международных конкурсов. В 2013г. она стала победителем международного конкурса «9th Osaka International mandolin competition» (Япония), а также лауреатом I степени в номинации «домра» I Всероссийского музыкального конкурса.

Артистка принимала участие в международных фестивалях «Московская осень», «Созвездие мастеров», «Струны молодой России», «Музыка России», «Окно в Швейцарию». Активно сотрудничает с современными композиторами,

является первым исполнителем некоторых сочинений. Выступала в качестве солиста с многими коллективами России и зарубежья.

Екатерина начинала свой творческий путь в составе октета балалаек "Витебские виртуозы". Сейчас она - артистка Национального академического оркестра народных инструментов России имени Н.Осипова.

<http://filarman.ru/event/kuznecov-mochalova/> народных инструментов Вологодской области

<https://www.youtube.com/watch?v=656ik--4x9A> Афиша концерт в Толяти

Глава 4. «Взаимоотношения» композитора и исполнителя.

Достоинства интерпретации не находятся в пропорциональной зависимости от степени приближения игры артиста ко всем подробностям авторского текста. Часть авторских знаков выполняется приближенно, часть заменяется иными, нередко противоположными (как не странно, у исполнителей, славящихся «объективностью» исполнения). Многочисленные факты отказа от авторских указаний при достижении высоких художественных результатов позволяют условно разделить авторский текст на две составные части: объективно-композиционную и субъективно-интерпретаторскую.

В первой части текстовых знаков автор выступает как творец произведения; невыполнение, изменение этой части текста ведет к искажению и разрушению формы и содержания произведения. Во второй части автор запечатлевает исполнительскую интерпретацию своего творения. При всей своей содержательности и важности эта часть способна к изменениям уже в авторском исполнении. Тем не менее разделить эти части по какой-либо постоянной разграничивающей линии обречены на неудачу. Одни и те же знаки одного и того же автора, даже в одном и том же произведении могут иметь значение изменяемости.

С точки зрения психической активности исполнителя в процессе работы над произведением условно различают три текстовых уровня - зоны интерпретации: исполнительский уровень текста или эмоциональная зона интерпретации; смешанный композиторско-исполнительский уровень текста или смешанная эмоционально-интеллектуальная зона; композиторский уровень текста или интеллектуальная зона интерпретации. К первому текстовому уровню можно отнести такие координаты текста как звукоизвлечение, педализация, мелизматика, агогика, динамическая и ритмическая нюансировка. Именно они

находятся в области наименее отраженной в тексте и подвержены наиболее частым исполнительским количественным и качественным изменениям. К смешанному композиторско-исполнительскому уровню текста относят фактуру изложения, темп и словесные ремарки. Указанные композитором с большей степенью определенности эти координаты в исполнительской реализации могут привести к изменениям всей концепции музыкального произведения. Такие координаты текста как артикуляция и штрихи, формообразующая динамика, метроритмический рисунок и звуковысотность - композиторский текстовый уровень – составляют ядро произведения. Исполнительские преобразования в этой зоне редки, но при некоторых условиях приводят либо к открытиям новых сторон произведения, либо к творческим неудачам.

Исполнительская интерпретация переводит произведение из формы «сделанной вещи» (res facta) в форму актуальной деятельности, возвращая произведению его главное свойство – процессуальность. Возникающая при этом особая исполнительская форма генетически заложена в целостном творческом процессе создания сочинения.

Одним из важнейших элементов построения исполнительской формы является импровизационное начало. Являясь природным свойством музыки, оно в различные периоды истории приобретает либо скрытую, либо открытую форму существования, проявляясь в разных звеньях творческого процесса. Существует группа жанров, открытых для включения импровизационности, где ее наличие даже обязательно. К ним относятся: фантазия, прелюдия, рапсодия, экспромт, баллада, легенда и т.п. Они, хотя и не созданы композиторами в процессе непосредственной импровизации, в то же время несут в себе ее существенные признаки. Различают две формы импровизационности в исполнении: внутритекстовая и контекстовая. Первая связана главным образом с линейностью развертывания художественного образа во времени. Вторая обусловлена многомерностью замысла, расширением содержательного поля решений, как бы пространственным раскрытием художественного замысла.

Исполнитель, при работе над произведением должен помнить, понимать и передавать посредством музыкальной трактовки весь спектр глубины творческой личности композитора.

П.И.Чайковский, вобрав в себя лучшие достижения европейской и русской музыкальной культуры, опираясь на русское народное творчество и городской романс XIX века, создал классические образцы русского национального музыкального искусства. Он создал лирическую оперу, русский классический балет; его фортепианные и скрипичные концерты являются большим вкладом в

мировую камерно-инструментальную музыку. По-новому зазвучали его фортепианные миниатюры и лирические романсы.

Его дарованию свойственно ощущение пластичности музыки. Так писали о Яйковском. То же можно сказать и манере исполнения Т.Вольской.

Музыка Чайковского лирична. Основным средством выразительности является развернутая мелодия. Мелодия включает в себя и широкий напев русской народной песни и напевно-декламационную выразительность человеческой речи. Музыку Чайковского отличают простота и доступность при высоком профессионально-художественном мастерстве. Гармония и форма у Чайковского определены содержанием. Гармония богата и разнообразна, но без обилия красочных деталей, все подчинено напряженности и динамизму, непрерывности развития. Широко используется секвенционный тип развития. В произведениях Чайковского часто звучат танцевальные ритмы, особенно ритмы вальса, и не только в его балетах,

Глава 5. Исполнительский анализ.

5.5.Штрихи и артикуляция

Рассмотрим исполнение «Русского танца» П.И. Чайковского Тamarой Вольской. Каденция в ее исполнении звучит свободно, не всегда придерживаясь строгой ритмической пульсации. Применяя микродинамику, бережное туше, ясное, рельефное интонирование разрешений, задержаний, исполнитель добивается изящного звучания.

В каденции Т. Вольской присуще свободное обращение с темпом. Все темповые изменения связаны с изменениями образности, характера звучания. При нарастании драматичности происходит ускорение, при переходе к лирическим эпизодам возврат в основной темп. Однако при всем этом ритмический осто́в каденции сохраняется.

Начало каденции звучит энергично. Следующий за этим эпизод исполняется с нарастанием динамики, мощи, энергии звучания. Широкий диапазон линии вступления темброво выровнен. В целом, каденция в исполнении Т. Вольской звучит бравурно, ярко и виртуозно.

Всего несколько нот этой простой мелодии – а сколько возможностей интерпретации! Уже по первым тактам можно узнать исполнителя, технику владения штрихами. Первая часть, тема, звучит легко, изящно. . Упругий пунктирный ритм в теме четко артикулирован. Исполнение отличается прозрачностью, поэтичностью. Закругленные окончания фраз, мягкие разрешения в исполнении Т. Вольской стилистически приближают тему к

мелодиям народных попевок. Тема звучит просветленно-чисто. Т. Вольская мастерски использует микродинамику, еще больше усиливая выразительность нежной, красивой мелодии темы части. Тридцать вторые звучат легко, рассыпчато, на piano, с четкой артикуляцией. В главной теме Тамара Вольская представляет нашим мысленным взорам красивый сказочный балет. Очень бережно относится к акцентам, которые мы видим в нотах, она их исполняет почти как tenuto, что придаёт музыке балетную плавность.

Вторую часть Т. Вольская играет в подвижном темпе, но без суеты и безудержного веселья, присущего русским народным танцам. Возможно, выбор темпа продиктован потребностью донести до слушателя красоту мелодии, темы второй части. А также возможностью не торопясь, без суеты пропеть на инструменте все украшения, пассажи из мелких нот, проинтонировать извилистое движение мелодии, заключенное в пассаж.

Изящность, пластичность звучания темы также достигается путем гибкого использования динамики, повторяющей контуры извилистого рисунка мелодии.

Заключительный эпизод звучит ярко, наполнен энергией радости, восторга. Отличительная черта исполнительского стиля Т. Вольской очень выразительная игра, она слушает и чувствует каждую интонацию, каждый мотив. В фортепианном искусстве есть понятие «колористическая педаль», Т. Вольская в совершенстве владеет этим искусством, которое достигается великолепной техникой звукоизвлечения, индивидуальным стилем. О прослушивания произведения создается впечатление эффекта дымки, шлейфа от собирающихся звуков.

Рассмотрим исполнение Екатериной Мочаловой «Русского танца» П.И. Чайковского.

Каденция достаточно цельно. Диапазон 3-х струнной домры не позволяет сыграть каденцию широко, на три октавы. От этого немного теряется эффект широкого развертывания вступления. Каденция звучит динамически однородно, на forte, что придает музыке силу, мощь

Первая часть, тема. Тема у Екатерины Мочаловой звучит игриво, легко, но без особого изящества по сравнению с исполнением Тамары Вольской. Исполнитель использует артикуляцию преимущественно portamento и legato. Тема насыщена звучностью — ее Екатерина играет энергично, на f. Все пассажи у нее звучат очень ровно, однородно — как ритмически, так и артикуляционно.

Вторую часть Екатерина Мочалова исполняет довольно быстро. В том же темпе, что и Тамара Вольская. Но, если у Тамары Вольской, при прослушивании не ощущается темп, нет суетливости, то у молодого исполнителя это предельный темп, при котором пассажи не звучат легко, без усилия.

Игра отличается в этой части очень упругим ритмом, темповым единством. Тема звучит задорно, энергично за счет применения острой, упругой артикуляции

Заключительный эпизод продолжает энергичное звучание всей части, еще более усиливая его стремительным движением быстрых пассажей. Все пассажи звучат ровно по звуковой линии, крепко, мощно. Динамика в пассажах волнообразная, в сочетании с быстрым темпом она добавляет музыке бравурный характер.

Исполнительскую манеру Екатерины Мочаловой характеризует стилистическая однородность, темповая устойчивость, хорошая техника исполнения, ясность звучания — отточенность, осмысленность фраз, ровность звуковой линии, интонационное осмысление музыкального материала.

Глава 6. Анализ средств интерпретации (соотношение композиторских и исполнительских средств выразительности) общего плана:

Выразительные средства музыкального исполнительства охватывают все стороны воспроизведения музыки: собственно звукоизвлечение, динамику звучания, музыкальный темп и ритм, исполнительскую агогику и артикуляцию, педализацию и т.д. Каждое из них связано с выполнением определенных художественных задач, каждое имеет свои основные функции. Исполнительские выразительные средства дают возможность интерпретатору 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 качественно определяются исполнителем и составляют основу специфики музыкального исполнительства. Своеобразие музыкально-исполнительских средств выразительности состоит в том, что многие из них связаны непосредственно со звукоизвлечением, с характером, окраской звучания. 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 слишком 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 типа звучания

сущности создаваемого художественного образа. Современники, например, отмечали огромное тембровое разнообразие звуковой палитры Ференца Листа и Антона Рубинштейна.

6.1. Темп

Исполнительское прочтение и воспроизведение сочинений Чайковского сложно и многогранно. Одним из основополагающих является умение оперировать временем, стилистически грамотно формировать музыкально-временной континуум, в котором разворачивается событийный ряд произведения. Под термином «музыкально-временной континуум» понимается широкий спектр понятий, включающих представления о темпе, метре, ритме, агогике. Исполнителям необходимы знания при выборе оптимального движения, чтобы проявить образно-смысловые пласты музыкального материала, справиться с технически неудобными местами, найти сквозную линию, ощутить целостность произведения.

Известно, что ошибки и неточности в выборе скорости движения сильно влияют на образный строй произведения. Неверно избранный замедленный темп способен снизить драматический тонус, растерять исполнительскую энергетику. Ускоренный темп может эмоционально разрушить структуру произведения, скомкать фактуру, измельчить интонационный настрой. Поэтому обращение к данным аспектам интерпретации Чайковского актуально и жизненно необходимо.

Если расшифровывать само понятие «темп», то в разных языках оно обрастает разными смысловыми оттенками. Во французском языке понятие темпа определяет счётное время или тактовую долю. В классическом искусстве в целом, и у Моцарта, в частности, понятие темпа приближается к итальянскому обозначению *movimento* – движения, в котором сочетаются определения скорости и характера. «Под темпом у Моцарта понимается не «механическая» скорость, но чувство времени, позволяющее играть отчетливо и осмысленно.

6.2. - Коммуникативно-семантические функции

Под функциями выразительных исполнительских средств понимают особые роли, которые эти средства выполняют в создании и восприятии звукового текста. Их единство отражено самим термином «*interpretació*», 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 находит 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 соответствие 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.

6.3.-агогика

Понятие темпа содержит два значения в их единстве: определение скорости движения и определение характера движения, его внутренней 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 rubato» (от итал. «украденное время») – особый вид агогики. Термин «tempo rubato» 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).

6.5.- динамика

Динамика музыкального произведения также приобретает в исполнении индивидуальные черты. Термины, обозначающие уровни громкости относительно. 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 крайние градации *fortissimo* и *pianissimo* при частом их использовании теряют для слушателя значение особенного и приобретают значение обыкновенного.

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. Исполнительскую динамику во многом определяет индивидуальный исполнительский стиль, характер интерпретации, эстетическая направленность исполнительских школ.

6.6 Штрихи.

Для выявления музыкальной образности, содержания и характера произведения необходимо выбрать краски, чтобы добиться выразительного звучания песни, мелодии, наигрыша, танца и т.д. Выявить красочный звуковой план произведения помогают штрихи.

Штрих (нем. *Strich* – линия, черта) – это способ, характер ведения звука и его окраски. Он способствует выявлению фразировки, ее кульминации, динамической насыщенности, ритмической стройности, более полному раскрытию глубины смыслового значения музыкального произведения.

Штрихи делятся на продолжительные, короткие, отдельные, связные, отрывистые тяжеловесные и легкие отскакивающие.

Владение разнообразными способами звукоизвлечения и приемами игры на домре, использование разных штрихов и их сочетаний – основа выразительного исполнения. Основные типы штрихов определились в практике игры на струнных смычковых инструментах (прежде всего на скрипке), а их принципы и названия в дальнейшем были перенесены на другие виды исполнительства.

В музыкальной практике распространены три вида штрихов: легато, нонлегато, легатиссимо.

Легатиссимо (итал. Legatissimo) – очень связно, выдержанно, мягко, певуче, исполняется более активным тремоло, что придает эмоциональную окраску звуку (большую задушевность, певучесть, внутреннюю насыщенность чувств).

Легато (итал. legato) – связно, выдержанно, певуче, мягко. Исполняется тремоло, непрерывно, как бы на одном дыхании.

Портето (итал. portata) – применяется при исполнении маркированных нот, объединенных лигой. Звучит связно, выдержанно, слегка подчеркнуто. Исполняется на тремоло.

Легато леджиеро (итал. Legato leggiero) – звучит связно, выдержанно, легко. Исполняется ударами вниз, вверх, но пальцы левой руки додерживают длительность каждой ноты на ладах.

Легато акценти (итал. Legato accento) – звучит связно, выдержанно, акцентировано. Исполняется на тремоло, при этом каждая нота берется с замахом.

Легато акцентиссимо (итал. Legato accentissimo) – связно, выдержанно, очень акцентировано. Исполняется на тремоло, с большим замахом.

Нонлегато (итал.- nonlegato - раздельно) – штрих, при котором каждый звук должен быть слышим отдельно при игре непрерывным тремоло. Нонлегато обозначается черточкой над или под нотой, но при этом они объединены общей лигой. Группе нот, исполняемых нонлегато, помогает усилить или ослабить напряжение в мелодии, при этом данный штрих подчиняется общим динамическим задачам и характеру музыки. Таким образом, в групповом плане сохраняется ощущение легато.

Тенуто (итал. tenuto) – выдержанно . играется тремоло на каждую ноту, но отличается тем, что при этом штрихе предельно полно выдерживается длительность, ровно по силе звучания (без подчеркивания начала). Ощущается как бы “дыхание” (перерыв перед следующим звуком). Обозначается черточкой над или под нотой , лат. словом tenuto (сокращенно ten).

Деташе (франц. detacher - отделять) – каждый звук исполняется отдельно ударом или тремоло. При исполнении штриха деташе пальцы левой руки выдерживают

на ладах полностью длительность ноты (в этом отличительная особенность игры штриха дэташе от стаккато).обозначается черточкой под или над нотами.

Маркато (итал. *marcato* - выделяя). Звучит раздельно, укорочено, акцентировано. Исполняется на тремоло, ударами вниз, вниз – вверх.

Стаккато (итал. *staccato* - отрывисто) – штрих применяется для извлечения коротких отрывистых звуков. В отличие от дэташе, при исполнении стаккато пальцы левой руки после извлечения звука ослабляют нажим на струну или слегка прикасаются к звучащей открытой струне.

Стаккато обозначается точками над или под нотами или словом *staccato*. Он исполняется ударами вниз и реже – вверх, а в более подвижных темпах – чередующимися ударами.

Стакатиссимо (итал. *staccatissimo* – очень отрывисто) – штрих позволяет получить еще более легкие, “отскакивающие” ноты. Звучит очень коротко и четко.

Мартеле (франц. *martele* - отчеканивая) – звучит отрывисто, коротко, очень акцентировано. Обозначается клинышками над нотами.

Стаккато акценти – еще более акцентированные короткие отрывистые, ноты. Обозначается точками над нотами, и над точкой знак акцента.

Заключение.

Важнейшая роль в музыкальном искусстве принадлежит исполнительскому творчеству музыкантов, в результате которого музыка, музыкальные произведения анимируются, становятся реалиями звуковой действительности.

В XX веке музыкально-исполнительское искусство в известной мере обрело самостоятельный статус как особая область выявления художественно-творческих возможностей музыканта в плане самобытного истолкования (интерпретации) музыкальных произведений и виртуозного владения инструментом.

Интерпретация - одна из главных категорий в творческом познании мира и искусства. Широта и многогранность этого явления и понятия делают его важным и для педагогики. Разновидностью интерпретации, особенно значимой для музыки, других исполнительских искусств, является исполнительская интерпретация.

Как правило, традиционное музыковедение при анализе музыкального произведения не обращается к его конкретным исполнительским интерпретациям. Л. Мазель, например, пишет, что такой анализ “обычно способен быть (...) достаточно полным даже без разбора различных

исполнительских трактовок”, хотя подчеркивает, что “никакое утверждение о выразительном смысле того или иного средства (...) не будет верным, если нет соответствующей, молчаливо предполагаемой исполнительской интонации”, следовательно, также “молчаливо предполагаемой” исполнительской интерпретации. Вместе с тем в последние десятилетия интерес к проблемам интерпретации резко возрос как в теоретическом музыковедении, так и в практике - в связи с проблемами онтологии музыкального произведения, исполнения музыки разных времен и стилей, особенно старинной. Возрос он и в педагогике. А. Николаев, исследователь истории фортепианной педагогики, подчеркивает, что именно “решение задач интерпретации потребовало коренного пересмотра [её] традиций”. Высказывалось мнение, что “генеральную дидактическую идею всего процесса подготовки исполнителя в вузе можно попытаться сформулировать как воспитание личности студента в музыкальном проявлении, через интерпретацию музыкального произведения” и что поэтому завершающим курсом обучения исполнителя должен стать курс “Интерпретация музыкальных произведений”.

Использованная литература:

Асафьев Б.В. «Евгений Онегин», лирические сцены П. И. Чайковского // Асафьев Б.В. Избр. труды. М., 1954. Т. 2.

Истомин И.А. Гармония П. Чайковского >>

Орлова Е. Лекции по истории русской музыки. М., 1977.

Синьковская Н.Н. О гармонии П.И.Чайковского. М., 1983.

средства лирики П. И. Чайковского. М., 1971

Чайковский П. И. К 150-летию со дня рождения. Вопросы истории, теории и исполнительства Цуккерман В. Выразительные.

Ю. Розанова - Симфонические принципы балетов Чайковского

М.М. Гелис «Методика обучения игре на домре»

Скрябина, Екатерина Германовна «Современные тенденции в создании оригинального домрового репертуара и проблемы исполнительства»

Шекалов В. А. (РГПУ им. А. И. Герцена)

«Сравнительный анализ различных исполнительских интерпретаций как метод музыкального воспитания»