

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА**

Государственная консерватория узбекистана

«Интерпретация фортепианной музыки»

тексты лекций

составитель Иванов О.Н.

Ташкент - 2008

Рецензент: проф. Шарипова А.Р.

Курс «Интерпретация фортепианной музыки» является важнейшей частью процесса воспитания и формирования музыканта-исполнителя. Задачей курса является ознакомление студентов с основными проблемами теории исполнительства – сравнительно новой области музыковедения.

Курс включает теоретическую часть (лекции) и практические занятия, обязательным условием проведения которых является наличие средств звукозаписи. Тексты лекций составлены на основе учебных планов и программ в соответствии с Государственным образовательным стандартом по специальности 5А 210701 «Фортепиано (орган)».

Курс рекомендуется для I семестра I курса магистратуры.

5А 210701 фортепиано (орган)

Тексты лекций обсуждались и утверждены Научно-методическим Советом Государственной консерватории Узбекистана

5 мая 2008 г. Протокол №5

Лекция 1

Музыкальное исполнение и музыкант-интерпретатор

Музыка в ряду искусств занимает особое место по своей специфичности. Как архитектура и лирическая поэзия музыка примыкает к неизобразительным искусствам; как театр, танец, кино музыка относится к временным искусствам, и, наконец, как театр, кино, танец музыка является исполнительским искусством. Объективно существуя в виде нотной записи музыка нуждается в акте воссоздания исполнителем, его художественной интерпретации. В самой природе музыки заложено диалектическое единство музыкального произведения и исполнения.

Музыкальное исполнение является творческим процессом воссоздания музыкального произведения средствами исполнительского мастерства. Творчество исполнителя не просто воспроизводит результат композиторского творчества, не только воссоздает, но и вновь создает в реальном звучании образы на основе созданных композитором.

Музыкальное исполнение всегда есть современное творчество, творчество данной эпохи, даже когда само произведение отделено от нее большим отрезком времени. В наше время, например, произведения И.С.Баха звучат иначе, чем для его современников из-за значительного изменения стиля и методов исполнения (несмотря на попытки приближения к «аутентичности» - подлинности), обогащения нашего слухового опыта знаниями музыки последующих эпох. Временной отрыв неизбежно сказывается в интерпретации исполнителя. Исполнительское искусство, являясь вторым этапом создания и воплощения произведения, так же как и композиторское творчество является опосредованным процессом отражения окружающего мира. Именно это и определяет творческий характер деятельности исполнителя.

Содержание музыки составляют художественно-интонационные образы. Результат исполнения - перевод его в качественно новое состояние – исполнительский художественный образ, который характеризуется единством общего и индивидуального, объективного и субъективного, рационального и эмоционального, единством содержания и формы. Единство содержания и формы состоит в том, что исполнение создает форму реального существования композиторского художественного образа, являющегося, в свою очередь, основным содержанием исполнения. Идеино-эмоциональное содержание образа раскрывается в художественной исполнительской форме. Исполнительский образ является своеобразной формой оценки композиторского образа, выражаемой через соответствующую интерпретацию. В процессе создания исполнительского художественного образа важна двусторонняя взаимосвязь исполнителя и аудитории, что непременно теряется при фиксации исполнительского акта средствами

звукозаписи, несмотря на ее ценность как средства увеличения массовости аудитории и сохранения образцов искусства выдающихся интерпретаторов.

Как самостоятельный вид художественного творчества музыкальное исполнение складывается на этапе возникновения в условиях городской культуры систем фиксации музыки условными знаками. В нотной записи, фиксирующей, в основном, лишь сочетание высотных и ритмических соотношений звуков композитор закрепляет определенное художественное содержание.

Область средств выражения музыканта-исполнителя обладает определенной самостоятельностью и спецификой. Исполнительское интонирование отличается от композиторского (закрепленного в нотной записи) прежде всего своей импровизационной природой. Тончайшие интонационные нюансы, агогические, динамические и темповые отклонения, разнообразные способы звукоизвлечения, не зафиксированные в нотной записи, составляют комплекс исполнительских средств выражения, дополняющий комплекс элементов музыкального языка, используемого композитором. В зависимости от манеры интонирования исполнителя, обусловленной его творческой индивидуальностью, степенью чуткости к восприятию музыки, возможно различное раскрытие ее образного содержания и эмоционального строя. Подобная вариантная множественность исполнения обуславливается вариантной множественностью самого содержания музыкального произведения. Наличие ревальности музыкального произведения, существующего в виде нотного текста и воссоздаваемого исполнителем на основе заложенных в нем эстетических закономерностей, принципиально отличает музыкальное исполнение от импровизации.

Формирование музыкального исполнения как профессионального искусства, с присущими ему особенностями, художественными и техническими задачами, связано с эволюцией общественного музицирования, развитием музыкальных жанров и стилей, совершенствованием нотации и музыкального инструментария. Становление музыкального исполнения в эпоху средневековья проходило преимущественно в рамках господствовавшей в то время культовой музыки. Церковная идеология с ее проповедью аскетизма ограничивала выразительные возможности музыки, способствуя выработке «обобщенного» вокального и инструментального звучания, обуславливая специфический отбор выразительных средств и приемов исполнения, статичность стиля. Многоголосный полифонический склад культовой музыки и приблизительные формы ее записи, первоначально в невменной, а затем в мензуральной нотации, определили, с одной стороны, преобладание коллективного музицирования (главным образом, хорового а cappella), а с другой – особенности исполнительской практики,

опирающейся на заранее предписанные правила и условности. Исполнение рассматривали лишь как выполнение этих правил, исполнителя – как своего рода «ремесленника».

Новое понимание исполнения складывается в XVI – XVII веках в Италии с ее гуманистическими традициями эпохи Возрождения, возникновением новых форм светской музыкально – общественной жизни (академии, оперный театр). Сталкиваются и взаимовлияют противоположные по своей эстетической направленности тенденции: характерная для оперного стиля бельканто «инструментализация» певческого голоса (искусство кастратов) и «очеловечивание» инструментализма (искусство «пения» итальянских скрипачей). Скрипка, позволяющая индивидуализировать звук в большей степени, чем щипковые и духовые инструменты, становится носителем новой демократической культуры и оказывает огромное влияние не исполнительское искусство. Именно скрипка, а не орган, клавесин, лютня, исполнение на которых также достигло высокого художественного и технического уровня, определила развитие новых инструментальных жанров – сонаты и концерта и положила начало расцвету сольного исполнения.

В это время складывается новый тип музыканта – практика. Это уже не узкий ремесленник, а универсальный художник, для которого характерно слияние в одном лице исполнителя и творца музыки; в основе его исполнительского мастерства лежит творческая импровизация. Исполнительская деятельность «играющего композитора» ограничивалась рамками «замкнутого», камерного музицирования, при котором не было резкой грани между исполнителем и аудиторией. Virtuозность такого музыканта, играющего в основном собственные произведения, не столько техническим совершенством игры, сколько умением «говорить» с аудиторией с помощью инструмента. Период, в которой ведущей творческой фигурой был «играющий композитор», отмечен преобладанием неполных форм записи музыки (хотя привычная нам нотация уже была распространена). Музыкант должен был владеть специальными навыками, знаниями, традициями для творческого импровизационного исполнения музыки в рамках генерал – баса и искусства орнаментики. Это искусство творческой импровизации сыграло огромную роль в обогащении выразительных и технических сторон музыкального исполнения.

Новый важный этап музыкального исполнения наступает с завершением к концу XVIII века процесса формирования классического симфонического оркестра, с выдвиганием нового сольного инструмента – молоточкового фортепиано, с утверждением жанров симфонии, сонаты, концерта. Усложнение музыкального содержания вызвало необходимость не только точной записи композитором нотного текста, но и фиксации

специальных исполнительских указаний. Под влиянием сентиментализма с его культом чувства инструментальная музыка приобретает большую эмоциональную насыщенность, динамичность контрастность, складывается новый тип оркестрового исполнения. Эхообразная динамика эпохи барокко уступает место плавным, постепенным динамическим переходам – «динамике чувства». Эстетика нового стиля исполнения нашла отражение в учении об аффектах.

Демократизация к концу XVIII века форм организации музыкальной жизни, социальные изменения состава аудитории положили начало созданию новой формы музицирования – публичному платному концерту и появлению эстрады. В массе музыкантов происходит разделение труда композитора и исполнителя. В начале XIX века формируется новый тип музыканта – «сочиняющий виртуоз», по-прежнему объединяющий в одном лице исполнителя и композитора. Основой его деятельности становится доход от концертов. Расширение масштабов исполнительства «сочиняющего виртуоза» приводит к возникновению профессии «импресарио» (итальянское слово, восходящее к комедии масок и означающее организатора сценария). Первым исполнителем, заключившим договор с частным лицом, был Н.Паганини.

Обращение к массовой аудитории выдвигает перед исполнителем новые творческие задачи. «Сочиняющий виртуоз» – центральная фигура романтизма. Между ним и «играющим композитором XVII – XVIII веков существует принципиальное различие: для «играющего композитора» исполнительское искусство – только средство реализации своих творческих устремлений, для «сочиняющего виртуоза» – наоборот, композиторское творчество – лишь средство для демонстрации исполнительского мастерства. Новые пространственно – акустические условия (большие концертные залы) потребовали от исполнителей большей силы и интенсивности звучания, развития виртуозной техники как динамической формы передачи музыкального движения, поиска новых выразительных и технических средств исполнительского искусства. С целью усиления психологического воздействия в исполнение вносятся элементы зрелищности. «Игра» лица и рук артиста становятся средством пространственной «лепки» музыкального образа. На зрелищности строится и смешанная концертная программа, в которой «сочиняющий виртуоз» выступает наряду с певцами, солистами – инструменталистами, оркестром. Исполняя лишь собственные произведения, «сочиняющий виртуоз ограничивается жанрами виртуозных концертов, фантазий, вариаций на популярные оперные темы и блестящих характерных пьес, чаще неглубоких по содержанию, но демонстрирующих индивидуальное исполнительское мастерство. На публику воздействуют виртуозный размах игры, смелый полет фантазии, красочная гамма эмоциональных

оттенков. Наиболее полно и ярко, согласно романтической эстетике, чувства художника, его личность должна проявиться при любимом публикой заключительном номере программы – свободной фантазии на заданную тему.

Искусство «сочиняющего виртуоза» несло в себе, однако, глубокое противоречие, заключающееся в разрыве между богатством выразительных средств и зачастую незначительностью музыкального материала. Лишь у таких художников как Паганини, Лист это во многом искупалось огромной творческой силой их дарования. У многих их подражателей исполнительство вырождается в салонно – развлекательное искусство. К середине XIX века нарастающее противоречие между стилистической направленностью искусства «сочиняющего виртуоза» и общими художественными тенденциями развития музыки приводит к кризису романтического исполнительства, Формируется новый тип музыканта – интерпретатор, истолкователь чужого композиторского творчества. Происходит коренной стилистический переворот в концертном репертуаре, возрождаются сочинения старинных мастеров. Этим положено начало кристаллизации формы сольного концерта, расцвету искусства дирижирования.

«Сочиняющий виртуоз» - исполнитель собственных произведений отражал в своем искусстве лишь ограниченный круг эмоциональных состояний и настроений, отвечающих его личным эстетическим устремлениям, то есть был своего рода импровизатором, выражающим собственные чувства. У исполнителя нового типа – истолкователя чужого композиторского творчества исключительно субъективный характер исполнения уступает место интерпретации, ставящей перед ним объективные художественные задачи – раскрытие, истолкование и передачу образного строя музыкального произведения и замысла его автора. Вырастает значение в исполнительском искусстве объективно – познавательных элементов, усиливается интеллектуальное начало.

С развитием искусства интерпретации в музыкальном исполнительстве формируются исполнительские школы, направления, стили, связанные с различным пониманием задач и методов исполнения, возникают проблемы исполнения старинной музыки, рождаются формы закрепления интерпретации – исполнительская редакция и транскрипция.

Изобретение на рубеже XIX – XX веков грамзаписи сделало возможным фиксацию любого конкретного исполнения, возник новый тип исполнения в условиях студийной записи – своеобразный исполнительский «жанр», обладающий своими эстетическими закономерностями и особенностями, отличающимися его от обычного концертного исполнения. Грамзапись оказала влияние на все стороны

исполнения, выдвинув новые эстетические, психологические и технические проблемы.

Современная музыка с ее сложным интонационным и ритмическим строем глубоко влияет на эволюцию исполнительских средств и принципов концертности. Переосмысляются устоявшиеся представления о виртуозности, роли ритма, тембра, вырабатываются новые приемы артикуляции, специфически используются элементы исполнительского инструментария. Современные исполнительские средства открывают возможности нового прочтения музыкальной классики, «переинтонирования» ее образов на сложный по настроенности музыкальный слух современной аудитории.

Широкое развитие музыкальной культуры определило важное место, занимаемое исполнительством в современной общественной жизни, его большое значение как художественно – этической силы, воздействующей на духовный мир человека. Отсюда возросший интерес к вопросам исполнительства, расширение круга научной проблематики.

Лекция 2

Проблема субъективности и объективности интерпретации. Зарождение онтологических теорий музыкального произведения

Понятие «музыкальное произведение предполагает определенную степень полноты отражения музыки в нотной записи. Первые попытки нотирования в европейской музыкальной культуре, возникшие еще в Древней Греции, сводились к фиксированию, и то приблизительно, лишь звуковысотной стороны. Ранние формы средневекового невменного письма (невма от греч. – дыхание) также были нотацией – напоминанием (указывали направление движения грегорианского хора), подспорьем для памяти.

Метроритм мелодии, импровизационно-свободной, определялся метрической структурой словесного текста. Высота звука начала уже вполне точно обозначаться на рубеже X - XI веков. В дальнейшем уточнению и усложнению нотации послужило развитие многоголосия и инструментальной музыки. Однако об осознании музыкального произведения как особой категории можно говорить лишь начиная XV века. До этого латинское слово *compositio* обозначало процесс сочинения, а не его результат.

В 70-х годах XV века в трактате И.Тинкориса указывается на полифоническое произведение *res facta* – «сделанную вещь». Примерно с этого времени сочинение музыки начинает рассматриваться как профессиональная деятельность, а слово «композитор» наименованием профессии. В первой половине XVI века у латинского слова *opus* появляется значение – «сочинение», «произведение».

По мере кристаллизации понятия «музыкальное произведение» формировалось понятие авторства, что приводило к отчуждению произведения, становившегося общедоступным. Появление к концу XV века нотопечатания ускорило этот процесс «Поле свободы» исполнителя вплоть до конца XIX века было чрезвычайно широким. Это и традиции импровизации генерал-баса, орнаментики, транскрипции и каденции. Эстетика романтизма с ее культом гения и представлении о музыкальном произведении как вечном шедевре индивидуального творчества в то же время не отказывает и исполнителю в художественной индивидуальности, праве на свободное выражение своего «я». Тем не менее на протяжении всего XIX века нарастает значение «верности» - автору, идее произведения, его тексту. «Верность» приравненная к «объективности» ставится в оппозицию к «субъективному», образуя антитезу, обсуждаемую до наших дней.

Крупнейшие музыканты XIX века, так или иначе, задели эту проблему. Также мастера как Шуман, Чайковский, Танеев, Кюи считали, что мысль автора достаточно выражена в нотах и музыка должна производить впечатление, какое мыслилось творцу. Другой точки зрения придерживались Лист и А.Рубинштейн. «Воспроизведение - это второе творение», - утверждал А.Рубинштейн, - «мне совершенно не постижимо, что вообще понимают под объективным исполнением. Всякое исполнение, если оно не производится машиною, а личностью, есть само собою субъективное. Правильно передавать смысл объекта (сочинения) – долг и закон для исполнителя, но каждый делает это по-своему, т.е. субъективно, и мыслимо ли иначе?... Если передача сочинения должна быть объективной, то только одна манера была бы правильна, и все исполнители должны были бы ей подражать; чем же становились бы исполнители? Обезьянами?...»

Примерно с конца 60-х годов XIX века вместо слов «исполнение» все чаще начинают употреблять слово «интерпретация». Появление этого слова (от лат. разъяснение, истолкование) показателен подчеркиванием момента свободы, творческой самостоятельности, индивидуальности музыканта, интерпретирующего, толкующего исполняемую им музыку. Слово «исполнитель» приобрело уничижительный смысл, относясь к музыканту, ставящему во главу угла техническую сторону исполнения.

Развитие тенденции к объективизму в исполнении, нараставшей на протяжении первых двух десятилетий XX века вызвано многими причинами. Это и кризис виртуозно-романтического исполнительства с его крайне свободным отношением к тексту произведения, расширение исполнительского репертуара за счет включения пластов старинной музыки и в силу этого интеллектуализация исполнительского процесса. Это и развитие психофизиологии, приведшее к возникновению двух направлений в исполнительстве – анатоμοфизиологического (Штокгаузен, Брейтгаупт) и

психотехнического (Бузони, Гофман). Это, наконец, и поворот музыкального искусства к неоклассицизму, видные представители которого (Стравинский, Хиндемит, Барток, Онеггер) выступили инициаторами пересмотра роли исполнителя.

«Разве не отвратительно, что музыкант-творец вынужден проходить сквозь фильтр другого музыканта-исполнителя? – заявляет Онеггер. – Разве в живописи рамочный мастер позволяет себе подправлять краски на картине?». Не менее решителен Равель: «Я не хочу, чтобы меня интерпретировали!». «Что я ненавижу, так это интерпретацию... - говорит Стравинский, - Ведь музыку следует передавать, а не интерпретировать... Всякая интерпретация раскрывает в первую очередь индивидуальность интерпретатора, а не автора. Кто же может гарантировать нам, что исполнитель верно отразит образ творца и черты его не будут искажены?».

Другие крупные исполнители первой половины XX века продолжают отстаивать творческий характер интерпретации, отрицая формальное отношение к исполняемому, протестуя против стандартизации и признания существования одной трактовки, объявления нотного текста своеобразным «абсолютом». «Интерпретация само по себе произведение искусства», - утверждала Маргарит Лонг. По замечанию П. Казальса: «Исполнитель, хочет он или нет, является интерпретатором и воспроизводит сочинение в своем толковании». Бруно Вальтер говорит о «важности ощущения исполнительского творчества в процессе интерпретации».

Большое влияние на «объективизацию» исполнения оказала работа по восстановлению точного текста музыкальных произведений, начало академия изданий уртекстов старинной музыки, очищению музыки классиков и романтиков от искажений, внесенных редакторами практических и инструктивных изданий. В 1915 году выходит книга Арнолда Долмеча о принципах исполнения старинной музыки, заложившая основу бытующей и сейчас традиции аутентичного исполнения.

Переориентация музыкального исполнения привела к призывам отказаться от термина «интерпретация», имевшего столь широкое распространение, в пользу более раннего термина – «исполнение», реабилитированного в его значении.

В 20-30 годы XX века появляются исследования, которые свидетельствуют о возникновении новой области музыковедения – исполнительского музыковедения.

Первыми, широко начавшими обсуждение проблем интерпретации, были итальянские эстетика и музыковеды Гвидо Гатти, Альфредо Паренте и др. В Германии в это время к этим вопросам обратились композитор и дирижер Ганс Пфизнер, К.Фабиан и др.

Гатти и другие защищали право исполнителя на совершенную творческую свободу. Паренте видел задачу исполнителя в механически-

пассивном воспроизведении музыки. Пфицнер призывал отказаться от понятия «второе творение» в пользу термина «передача» или «исполнение». Суть воззрений Фабиана в том, что следует стремиться не к воспроизведению того, как звучало произведение в воображении композитора, а достичь того воздействия на слушателя, на которое рассчитывал автор. Такую «объективность» Фабиан называет «объективностью воздействия». Итальянский композитор и пианист А.Казелла придерживавшийся промежуточной точки зрения не без остроумия замечает, что «спорить о том, является ли роль исполнителя подчиненной по сравнению с творческой ролью композитора, столь же странно, как пытаться установить главенство мужчины или женщины в деле продолжения человеческого рода... В музыкальном искусстве музыка живет благодаря сотрудничеству двоих».

Аргументации участников полемики вокруг вопроса о соотношении субъективного и объективного в музыкально-исполнительском искусстве не выходит за рамки логико-эмпирических рассуждений. Это соотношение определяется в первую очередь спецификой самого музыкального искусства. Крайности объективистской позиции, неверно понимающей диалектику этого соотношения, проявляются в упрощенном представлении, что «объективное» - это музыкальное произведение или даже его нотный текст, а «субъективное» - это исполнитель. Другое неправильное представление – музыкальное произведение не подлежащий изменениям «абсолют».

Трудности с уяснением сущности и назначения музыкального исполнительства как особой сферы музыкальной деятельности вызваны главной причиной: неясностью представления о музыкальном произведении, о способе его бытия – то есть онтологии (от греч. «онтос» - сущее, «логос» - понятие, учение).

Онтологический подход к сфере музыкально-исполнительской проблематики зародился в первой половине XIX века. Он наметился в попытках определения роли и прав исполнителя, исходя из характеристики нотного текста произведения. Например, в предисловии к «Симфоническим поэмам» Лист писал: «Было бы, однако, иллюзией думать, будто можно зафиксировать на бумаге то, что определяет красоту и характер исполнения».

Проблема нотного текста всегда была актуальной для исполнительской практики. Две крайние позиции в этом вопросе таковы: нотный текст есть схема, требующая от исполнителя домысливания, другая точка зрения – в нотном тексте сказано абсолютно все и надо лишь механически его воспроизводить.

Систематическая разработка онтологии началась с XX века. У ее истоков стоят итальянец Бенедетто Кроче и немец Вольдемар Конрад. Их онтологические концепции оказали большое влияние на развитие теории исполнительства. Творчество у Кроче есть мгновенное озарение гения, техника как неотъемлемый элемент художественной деятельности им

отрицается. Роль исполнителя Кроче не считает творческой или, по его мнению, произведение имеет незавершенный характер; а произведение, как синтез интуиции и выражение, полностью завершается уже в душе композитора.

Гвидо Гатти одним из первых развивает эстетику Кроче в рамках исполнительства. Он полагает, что даже в рукописном автографе, к примеру, бетховенской сонаты ор 111 не содержится «подлинного произведения искусства немецкого мастера». В нотных знаках зафиксирована лишь интерпретация автором своей интуиции – выражения (то есть уже созданного произведения). Запись на бумаге это «воссоздание» произведения. Однако композитор реализует лишь одну из возможностей, содержащихся в интуиции – выражении. Раскрыть, воплотить в звучании остальные возможности – задача исполнителя. Остается неясным у Гатти как исполнитель извлекает остальные возможности, если в тексте фиксируется только одна – композиторская. Таким образом была поставлена проблема реальности существования музыкального произведения. На основе эстетики Кроче Паренте делает совсем иное заключение. Оно состоит в том, что интерпретация сводится к технике, то есть передаче всех знаков нотного текста, исполнитель же художественно пассивен и сравнивается с копиистом картины или статуи.

Другие итальянские музыковеды и критики А.Дела Корте, А.Бонаккорси, Л.Парейзон, М Мила, следуя эстетике Кроче, так и не нашли убедительного решения в вопросе определения онтологического статуса произведения. В целом для них характерны два момента: представление о музыкальном произведении как продукте творящей личности, не связанной ни с обществом, не с предшествующей историей искусства; представление о произведении как о чисто идеальном предмете, получающем завершение уже в душе художника, материальное же его воплощение несущественно.

Другим влиятельным направлением в эстетике, в рамках которого разрабатывалась онтологическая теория является феноменологическое. В отличие от Кроче и его последователей, для которых произведение – чисто идеальный предмет, феноменологи расщепляют художественное произведение на конкретную вещь и предмет эстетического созерцания – собственно произведение. Слушая симфонию, по Конраду мы познаем не собственно произведение, а «полагаемое» произведение. Крупнейшими эстетиками феноменологического направления, обращавшимися к проблеме существования музыкального произведения были Роман Ингарден (Польша) и Николай Гартман (Германия).

Для Ингардена произведение – это схема, а отдельные исполнения это конкретные «формы произведения». Гартман преувеличивает роль исполнителя, поскольку композитор формирует произведение «только наполовину», «до конца формирует исполнитель». Французские

феноменологи Ж.П. Сартр и Р. Лейбовиц заявляют что произведение есть нечто «воображаемое», исполнитель же создает его материальный аналог.

К вопросам онтологии музыкального произведения обращались и эстетики других направлений, из которых выделяется французский музыковед Жизель Бреле. По ее мнению, музыкальное произведение не является реальностью, не имеет постоянного бытия, а существует виртуально (от лат. возможный). Зафиксированное в нотной записи, оно ведет «идеальную жизнь», ожидая момента актуализации в исполнении, воплощения в реальном звучании. Недостатки формальных и антиисторичных теорий Бреле состоят в переоценке роли исполнителя, утверждении тезиса о незавершенности произведения композитором, приводящему к «сознанию» произведения исполнителем. Противопоставляя классическую музыку и романтическую, Бреле считает, что для реализации первой достаточно чистого созерцания, вторая – «музыка становления», «ищет» исполнителя, нуждается в воплощении.

К общим недостатком онтологических теорий на различных этапах их развития является абсолютизация отдельных сторон явлений. Так идеальная природа произведения возводится в абсолют в ущерб его материальной природе, музыкальное произведение отрывают от конкретно-исторических условий, приписывая ему автономный характер. Абсолютизируется, наконец, и роль исполнителя.

Лекции 3,4

Основы современной онтологической теории музыкального произведения

Музыкальное произведение есть диалектическое единство идеального и материального. Впечатления действительности, прошедшие сквозь призму творческой личности композитора, воплощаются в произведении – материальном объекте, доступном восприятию органами чувств. Художественная информация, «закодированная» в нем, расшифровывается и вновь приобретает идеальную форму в сознании воспринимающего. Так складывается система художественной коммуникации: автор – произведение – потребитель.

Продуктом композиторского творчества является прежде всего звучащая музыка. Нотная запись – лишь средство, позволяющее автору зафиксировать созданное, при нотировании происходит фиксация уже созданного музыкального образа. Нотный текст есть код, шифр, об условности, «служебности» которого свидетельствует возможность принципиально иных способов кодирования музыкальной мысли. Нотный текст не есть материальная основа музыкального произведения. Таковой основой является живое звучание.

Музыкальное произведение существует в трех онтологических

(бытийных) состояниях или формах – потенциальной («возможной»), актуальной и виртуальной. Из этих трех форм генетически первична потенциальная, закрепляемая в нотной записи. Фиксация в нотном тексте входит как обязательный признак в определение самого понятия «музыкальное произведение». Потенциальная форма это «бытие-возможность» и существует в нотной записи, в памяти композитора, в двигательных навыках исполнителя.

Произведение «актуализируется» в ряде исполнений и предстает в актуальной форме в виде вариантного множества. Виртуальная форма образуется с момента закрепления произведения в общественном сознании. В ее создании принимают участие все участники художественной коммуникации – исполнители, слушатели, музыкальные критики, музыковеды. Наличие актуальной и виртуальной форм позволяет характеризовать существование музыкального произведения как прерывно-непрерывное. Прерывным оно выступает в актуальной форме (множество отдельных исполнений), непрерывным – как виртуально данное. Обе формы образуют диалектическое единство.

Несмотря на различия исполнительских и слушательских интерпретаций, созданные композитором музыкальные произведения существуют как нечто определенное, постоянное, и не только как материальный объект, но и в сознании людей (единство идеального и материального). Для слушателя соната Бетховена есть соната Бетховена, прелюдия Рахманинова есть прелюдия Рахманинова. Следовательно, музыкальное произведение представляет собой систему достаточно определенных и, в принципе, постоянных индивидуальных характеристик и признаков, которые отличают его от других произведений, способствуют закреплению в сознании человека. Неизменная структура характерных признаков произведения охватывается понятием инварианта, благодаря чему музыкальное произведение предстает перед нами как некоторый идеальный инвариант.

Музыкальное произведение по-разному воспринимается людьми и различными социальными группами в обществе, не говоря уже о других эпохах и культурах. «Жизнь» музыкального произведения как художественного феномена – жизнь в сознании людей. Как всякий процесс она не может характеризоваться лишь своей инвариантной стороной. Поэтому изменение музыкального произведения в процессе его существования и благодаря способу этого существования позволяет определить принцип его функционирования в общественном сознании как вариативный. Термин «вариативность» определяет содержательные изменения в процессе социального бытия произведения. В самом широком смысле слова вариативным является любой объект, который изменяется и, изменяясь, остается самим собой. Помимо изменяемых и изменяющихся частей, сторон, особенностей, процессов, вариативный объект

характеризуется также наличием некоторого количества таких свойств, которые остаются неизменными и которые необходимы и достаточны для того, чтобы определить предмет как таковой. Музыкальное произведение обладает всеми этими свойствами.

Для опознания вариативного объекта служит широкое понятие «образ-эталона». Применительно к восприятию музыкального произведения здесь проявляются специфические особенности, связанные с художественной деятельностью, ее качественно иными задачами, чем просто опознание. Возможны различные степени конкретизации данного понятия. Образом-эталонem может быть и представление обо всем произведении, предопределяющее его узнавание независимо от условий – тогда это понятие будет аналогично понятию идеально инварианта.

Причины вариантности, заложенные в самом способе существования музыкального произведения, имеют различную природу. Среди них различия индивидуальных восприятий, пространственные условия звучания и др. Причины вариативности можно определить как объективные и субъективные.

Объективные причины подразделяются на внутренние (вариативные изменения, возникающие в результате появления различных редакций одного и того же произведения) и внешние (из-за изменений музыкального и внемузыкального контекстов). Под музыкальным контекстом понимается система, в которой взаимодействующими элементами являются музыкальные произведения и другие музыкальные явления. Например, помещение музыкального произведения в цикл других произведений, выделение его из оригинального цикла для самостоятельного исполнения и т.п. Если музыкальное произведение вводится в цикл и становится его частью, то драматургия цикла, его специфическое качество целостности зависит и от данной части и от других частей, то есть контекст – это целое, рассматриваемое с позиции данного элемента.

Понятие внемузыкального контекста включает обширный круг внемузыкальных явлений, также обуславливающих вариативность (например: влияние эпохи, культуры на восприятие произведения, условия бытования и т.д.). Сюда же относятся различные исполнения, т.е. условно внемузыкальные явления. Во внемузыкальный контекст входят элементы, имеющие к музыке, музыкальной жизни определенное отношение, но собственно музыкально-звуковыми образованиями не являющиеся.

Субъективные причины вариативности заключены в индивидуальных и социальных различиях психологии восприятия и проявляющиеся в разнице интерпретаций у различных типов воспринимающих в связи с различными системами ценностей, психологическими установками, общим жизненным, культурным и собственно музыкальным опытом, биофизиологическое своеобразие субъектов восприятия.

При восприятии музыкального произведения действует закон

вариантной множественности (термин И.Я. Рыжкина), имеющий основу в различном представлении, или «структурировании» субъектом восприятия произведения в результате взаимодействия объективных и субъективных причин вариативности.

В результате сложнейшего взаимодействия всех причин вариативности и их разнообразной конфигурации образуются различные структуры одного и того же музыкального произведения. Они обуславливают для воспринимающего те или иные (большой частью не формулируемые) содержательные изменения относительно идеального инварианта.

Взаимодействия разных причин обуславливают относительный характер и самого идеального инварианта, и вариативности музыкального произведения. Однако вариативные изменения не должны окончательно разрушать идеальный инвариант, иначе возникнет новое произведение с другим идеальным инвариантом, которое, в лучшем случае обнаружит лишь слабые признаки генезиса. Это можно наблюдать, когда произведение интерпретируется в иной художественной системе, например, произведения Баха получают такую специфически джазовую обработку, что их трудно узнать даже музыканту-профессионалу.

Характеристика инвариантной и вариативной сторон «жизни» музыкального произведения в обществе, относительной устойчивости его текста и возникновения различных редакций позволяют определить способ его существования.

Способ существования музыкального произведения можно охарактеризовать как диалектическую взаимосвязь инвариантных и вариативных структур текста произведения с инвариантными и вариативными структурами его музыкального и немзыкальных контекстов, которая определяет музыкальное произведение как органичный объект, саморазвивающийся в процессе своего социального бытия.

Форму существования музыкального произведения можно определить как результат «пересечения» данных структур, взятый в определенный момент, в конкретно-историческом, конкретно-социальном виде.

Понятие вариативного объекта очень важно для изучения процесса опознания (узнавания) музыкального произведения в процессе социальной «жизни». Эта проблема «идентичности» музыкального произведения также решается путем использования понятий идеального инварианта и образ-эталона.

Строго говоря, абсолютной идентичности (по типу $a = a$) или тождества не существует. Абсолютного тождества в действительности нет ни при отношениях между объектами (абсолютно одинакового ничего не существует), ни относительно одного объекта (он изменяется во времени). Признание тождества различных временных состояний объекта ведет к представлениям об его неизменности. В области музыкального искусства

подобное представление ведет к «объективности» исполнения, с вытекающим отсюда понятием единственно правильной интерпретации.

Казалось бы, самым простым мерилom идентичности произведения является нотный текст. Но это не так. Практически любая исполнительская интерпретация, преобразуя нотные знаки в реальный звуковой процесс, в живое интонирование, обнаруживает в отдельных деталях ряд отклонений, не говоря уже об авторских *ossia* (от итал. «или» – допустимый вариант) и исполнении на инструментах с нефиксированной температурой (зонами звука). Значит ли это, что имея возможность услышать сонату Бетховена в различных интерпретациях мы никогда не услышим «просто» Бетховена? Произведение, действительно, всякий раз интонируется исполнителем, но познаём произведение мы сквозь исполнительские интерпретации, причем степень «слияния» произведения с интерпретацией всегда различна. В первый раз мы воспринимаем произведение как «само» произведение, «саму» музыку в ее чистом виде. На самом деле мы слышим одно из прочтений, предложенным исполнителем. С каждым последующим прослушиванием – особенно в разных исполнениях, все яснее познаём степень индивидуальности исполнителя. Произведение тоже в нашем сознании начинает освобождаться от конкретных звуковых реализаций, обнаруживая те основные, существенные признаки, которые составляют инвариант сочинения, обеспечивая его идентичность и которые сохраняются во всякой интерпретации.

Кажется соблазнительной мысль «вычислить» инвариант конкретного произведения путем сопоставления ряда его исполнительских интерпретаций, включая разного рода транскрипции. То, что будет общим для всех интерпретаций после «вычитания» различий, и должно считаться инвариантом данного произведения. Однако такой арифметический способ не может дать результата, ибо инвариант произведения нельзя выделить и «сыграть» в чистом виде. Инвариант образуется совокупностью ряда существенных свойств-признаков, но сама эта совокупность является теоретической абстракцией.

Идеальный инвариант музыкального произведения в каждый конкретный момент, у каждого конкретного воспринимающего принимает вид «образа-эталона», пределы варьирования которого как и инварианта очень велики. То есть образ-эталон «работает» на уровне индивидуального восприятия.

В силу это и не решён окончательно вопрос о степени авторства музыкального произведения и плагиате. Авторское право на музыкальное произведение было установлено впервые законом, принятым в 1793 году в революционной Франции (закон этот назвали «Декларация прав гения»). Законодательства разных стран сегодня по-разному решают проблемы защиты прав композитора, обработчика и, с появлением звукозаписи, исполнителя. Поскольку нотный текст не идентичен произведению, а

существует лишь для его закрепления, в большинстве стран охране закона подлежит и музыкальная импровизация.

Любое изменение сочинения (от транспонирования до использования какой-то его части), произведенных без согласия автора, квалифицируется как незаконное и преследуется законом. Поскольку же обработчик продельывает определенную творческую работу, обработка как таковая, в свою очередь, может быть объектом авторского права. Вот здесь при попытке определить понятие «обработка» и возникает всякий раз вопрос о «идентичности» музыкального произведения. То есть, производятся попытки выделения идеального инварианта не на уровне исполнений, а на уровне композитор-обработчик.

В XX веке, особенно во второй его четверти, в музыкальной культуре совершились огромные сдвиги. Использование достижений науки и техники породило новые формы бытования музыки (радио, звуковые кино, телевидение), ее фиксации и воспроизведения (звукозапись). Музыкальное творчество XX века характерно большим разнообразием направлений и стилей, многие из них с традициями, что приводит к изменениям участников процесса музыкальной коммуникации автор – исполнитель – слушатель.

Для исполнителя появление звукозаписи имело значительные последствия: неповторимый творческий акт оказалось возможным зафиксировать, возрастание артистической ответственности перед потенциально безграничной аудиторией, возможность использования знания в учебном процессе и повседневной работе для совершенствования мастерства и др. Начал складываться новый тип исполнителя, больше играющего для записи (например, Глен Гульд). Все это создавало новые вопросы в связи с онтологией музыкального произведения. Композитор получил возможность не фиксировать нотный текст, а минуя исполнителя воплощать свой замысел в звуках. Создаются ли здесь оригинальные произведения? Звукозапись не создает оригинала, она фиксирует лишь одну из возможных интерпретаций сочинения исполнителем или автором музыки, причем авторская трактовка не неизменна во времени и иногда может меняться самым существенным образом. Известно, что, прослушав свое произведение в исполнении, композиторы замечали, что услышанная интерпретация не совпадает с их авторскими представлениями, но, тем не менее, соглашались и одобряли трактовку.

Не создавая оригинал, звукозапись ставит один из исполнительских вариантов в особые условия, выделяя из массы других исполнений. Это приводит к тому, что исполнение выдающегося исполнителя легко воспринимается как образец, с которым все остальные исполнения сравниваются. Иногда звукозапись музыкального произведения сравнивают с копией оригинала. Звучание произведения в звукозаписи – не копия оригинала, не репродукция с «живого» исполнения. Это исполнение обладает

особой спецификой и характерной его особенностью является коллективность исполнительского акта: в процесс создания включается звукорежиссер, который наравне с исполнителем может считаться интерпретатором.

С появлением звукозаписи музыкальное произведение приобрело новую форму бытования, но не бытия. Его онтологический статус остается тем же самым. Новая форма бытования открыла перед исполнителем возможность фиксации удовлетворяющего его вариантов интерпретации в разные периоды творческой деятельности.

В новых течениях современной музыки коммуникативная цепочка композитор – исполнитель – слушатель меняется. В одних (электронная, конкретная) исполнитель совершенно исключен. Онтология здесь следующая: потенциальная и виртуальная формы – как и у музыкального произведения «традиционного типа», актуальная форма образуется не вариантной множественностью интерпретаций, а единственной авторской интерпретацией.

В других течениях, которые нередко обозначают общим названием – информационная музыка, главным принципом является отказ от определенной, законченной формы. Также «открытые» или алеаторические произведения выступают в виде непредсказуемых, одноразовых реализаций. В этом случае потенциальной и виртуальных форм не образуется. Первое, потому что произведение недосозданно, вторая потому, что в общественном сознании нет инварианта сочинения. Слушатель же не имеет возможность осуществить «идентичность», поскольку всякий раз имеет дело с особым, новым произведением. Онтологический статус «открытых» произведений одинаков по существу со статусом свободной импровизации, при которой имеется только актуальная форма. Исполнитель этих произведений становится, по сути, сочинителем, а точнее импровизатором музыки.

Лекция 5

Психофизиологические аспекты исполнительского искусства

Человечество в процессе своего развития создает и развивает средства закрепления путем объективации накопленного духовного содержания психической деятельности людей. Оно фиксируется в виде материальных семиотических систем, самыми употребительными из которых являются исторически сложившиеся и развивающиеся естественные языки.

Семиотика (от греч. *Semion* - знак) возникла как наука о знаках – материальных образованиях имеющих предметное значение (т.е. служащих символом предметов объективного мира) и смысл (представление определенного предмета или его свойства). Зарождение семиотики обычно связывают с книгой американского философа Чарльза Морриса «Основы

теории знаков» (1938). Развитие высшей интеллектуальной деятельности людей вызвало необходимость в создании особых или искусственных языков для нужд науки (например, формулы) и специальных художественных «языков» (для обслуживания различных областей искусств).

Функционирование языка музыки как и других искусств (т.е. передачи ими художественных моделей действительности) осуществляется тремя способами: осведомлением адресата о некоей объективной данности; внушением ему определенных эмоциональных отношений («заражением» ими); формированием определенных идей, чувств, установок, оценок путем самостоятельной творческой работы самого адресата.

Музыка создала свои специфические семиотические системы: знаковые (нотные, табулатуры и т.д.) и звуковые. Собственно художественными можно считать лишь звуковые, качественно отличные от знаковых. В семиотическом смысле исполнительство представляет собой перевод духовно-художественного содержания из нехудожественной материальной (знаковой) системы в художественную (звуковую).

Музыкальный язык состоит из системы выразительных средств (значимых единиц, знаков) и системы грамматик. Музыкальный знак можно определить как специфическим образом оформленное материальное акустическое образование, выполняющее в музыке следующие основные функции (одно из них или все вместе): пробуждение представлений и мыслей о явлениях мира, воздействия на механизмы восприятия, указание на связь с другими знаками.

Музыкальные знаки существуют в разных формах: в реальных звучаниях и в психике людей (активно – в процессе сочинения и восприятии, пассивно – в памяти), как единицы музыкального языка (как то общее, что присутствует в разных музыкальных текстах), как единицы музыкальной речи (т.е. в составе конкретного музыкального произведения). Входя в систему музыкального языка, знак отсылает к определенным значениям, в системе же конкретного музыкального произведения он несет нагрузку целостных смыслов. Переход от восприятия знакового предмета к постижению в нем объективированной информации строится на работе ассоциативного механизма психики. Включателем этого механизма является художественный знаковый предмет. Освоить язык искусства значит выработать некоторую совокупность прочных ассоциативных связей в своей психике, что возможно только в процессе накопленного общего жизненного и специального художественного опыта. Опираясь на эти связи, воспринимающий постигает замысел автора и формирует в своем сознании новые ассоциации.

Известно множество видов ассоциаций. Среди них двум принадлежит особая роль в механизме действия языков искусства – эмоциональным и предметным. Эмоциональные ассоциации связывают в психике явления действительности с отношениями к ним субъекта с самим этим субъектом.

Их главный направляющий центр личностные смыслы. Предметные ассоциации связывают в психике явления независимо от субъекта и его к ним отношения. Их центр объективные значения. Промежуточный тип – предметно-эмоциональные ассоциации, конечное звено которых и эмоция воспринимающего, и внешний для него предмет. Эти виды ассоциаций возникают в процессе жизни.

В искусстве огромное значение имеют художественные ассоциации, они складываются в рамках определенного вида искусства в связи с его системой. Композитор создавая звуковые структуры и объективируя их, как бы рассчитывает на определенный круг утвердившийся в общественном сознании художественных ассоциаций. В противном случае постижение его произведения невозможно. В ходе практики в общественном сознании образуются устойчивые ассоциативные фонды (у Асафьева – звукокомплексы, приобретающие в ходе исторического развития музыки определенные жизненно-ассоциативные связи). Но в психике каждого человека формируются и сугубо индивидуальные ассоциативные цепи. Общие в существенном и особенные в конкретных формах проявления, модели действительности приобретают в процессе восприятия – постижения знакового предмета вариантную множественность потому, что такой предмет включает уникальную для каждого и исходную для многих ассоциативную среду.

Каждое музыкальное произведение функционирует в виде звеньевой идеально-материальной системы. Ее материальные звенья – композиторское и исполнительское. Идеальные – композиторское, исполнительское и слушательское. Все эти звенья пребывают в сложном взаимодействии. Художественный образ в его идеальных звеньях выступает в виде особых художественных представлений. Формирующими центрами таких представлений являются понятия и эмоции. Они присутствуют в наших представлениях чаще всего в скрытом, «снятом» виде. Эмоциональный центр вносит в представление личностное начало. Художественные эмоции вырабатываются путем сложной работы интеллекта по обобщению, концентрации, систематизации опыта личностных отношений человека к действительности. На основе более или менее обобщенного предметного, скрытого и открытого эмоционального в представлениях музыканта складывается идейное содержание.

Музыкальное произведение имеет материально-идеальную природу: оно фиксируется в звучании и поэтому чувственно воспринимаемо; в то же время посредством этой материальной формы передаются духовные сущности музыкального произведения. Музыкальное произведение можно представить схемой:

$$A \rightarrow M_k \rightarrow I_n \rightarrow (M_u)_n \rightarrow (P_n)_m,$$

где A – идеальное состояние произведения в сознании композитора – автора; M_k – материальное (знаковое) состояние произведения в нотной

записи, осуществленной композитором; I_n – идеальные состояния произведения, сформированные в сознании n исполнителей под воздействием M_k ; $(M_u)_n$ – материальные (знаковые) состояния произведения в акустических процессах n исполнений; $(P_n)_m$ – идеальные состояния произведений, сформированные под воздействием $(M_u)_n$ в сознании m слушателей каждого из n исполнений. Материальные знаковые звенья играют здесь знаковую роль хранения и передачи информации.

Музыкальное, как и любое другое художественное произведение, можно определить как совокупность художественных образов, организованных по внутренним для данной системы логическим законам, а художественный образ как чувственно воспринимаемый объект, который обладает способностью вызывать предметные, жизненные и художественные ассоциации в психике воспринимающих произведение и оказывать на эту психику прямое психофизическое воздействие.

Художественные семиотические системы действуют на основе сложного ассоциативного механизма, в котором выступают в единстве – общее и неповторимое, устойчивое и изменчивое, объективное, социально-историческое и субъективное. Поэтому единое в самом главном, художественное содержание принимает особенные черты в психике каждого своего потребителя. Черты не меняют строй, характер, направление, существо этого содержания. Они его конкретизируют применительно к своеобразию каждого индивида. Всем этим определяется и неизбежность и необходимость вариантной множественности исполнительства, а также пути решения главной его эстетической проблемы: соотношения общего и особенного в разных интерпретациях одного произведения.

Между рядовым слушателем и исполнителем-интерпретатором есть существенные различия. Первый постигает художественное содержание только в своем сознании и в приспособленном к его индивидуальным особенностям виде. Исполнителю же необходимо объективировать это содержание и так, чтобы оно могло быть воспринято множеством людей. Однако объективирует исполнитель не нотный текст, а художественное содержание. Его исполнитель, как и слушатель, постигает в индивидуализированном виде и иначе постичь не может. Исполнитель помимо сознания конкретизирует и актуализирует художественное содержание в материале и в определенной музыкальной системе.

Любой творческий акт, в том числе и процесс непосредственной активной работы исполнителя над произведением осуществляется с помощью основного механизма – анализа через синтез. Исполнительская деятельность включает в себя нахождение неизвестного, открытие новых сторон в разучиваемом произведении. Такого рода «неизвестное» обычно выступает в качестве логического звена уже сложившихся смысловых связей, образующих композиционный замысел исполнения – общее представление, «модель» интерпретации. С помощью внутреннего слуха исполнитель

получает возможность воспроизводить звучание, не прибегая к непосредственным действиям за инструментом. Отсюда стремление исполнителей к «мысленному вынашиванию» художественного произведения. Тем не менее оказывается невозможным ограничить процесс создания художественного образа и всей исполнительской концепции рамками работы фантазии исполнителя. Этому препятствует: особенность слуховых представлений (неполное компенсирование внутренним слухом реального звучания); трудности объективации идеальных интонаций (естественней и надежней этот процесс совершается в опоре на физические действия); наличия скрытых выразительных возможностей во вновь образовавшихся смысловых координационных структурах управления движениями, которые выявляют только в игре, (участие моторики способствует обогащению первоначальных представлений); творческое применение спонтанной двигательной активности (случайные «находки» исполнителя при опосредованном характере-оценке результатов влияния общего замысла).

В процессе поиска выразительных интонаций, целеустремленно отбирая необходимые варианты звучания, исполнитель находит и соответствующие технические приемы, которые затем легко фиксирует путем повторения. Отношения слуховой области с моторной сферой строятся не неоднозначно. Слуховое представление определяет не форму движения, а их характер. Если бы форма движения определялась слуховым представлением, то есть имела однозначную связь со звучанием, то это, по существу, снимало бы проблему техники в узком смысле, так как рациональная форма игрового приема возникала бы всегда автоматически, вслед за успешной реализацией слухового представления. Однако такой закономерности не существует. Только характер игрового приема связан со звуковым результатом жестко, однозначно, а любое его изменение немедленно отразится на звучании. Форма же может быть в известных пределах индифферентной к звучанию и даже при значительных колебаниях не оказывать на него прямого влияния.

Выступая материальным носителем техники, двигательная форма имеет громадное значение в развитии мастерства исполнителя: иногда совпадая («удобно» и «хорошо»), иногда противореча («удобно», но «не хорошо» или наоборот «хорошо», но «не удобно») его художественным намерениям. Господствующая для данного исполнителя форма динамического приспособления к инструменту может иметь различное происхождение: 1) возникнуть случайно, когда организм идет по линии наименьшего сопротивления (став привычной, она субъективно воспринимается как «удобная» и «рациональная»; 2) быть привитой намеренно педагогом-догматиком, вопреки природным данным ученика, а также объективной целесообразности (влияние убеждений, традиций,

принадлежность к определенной школе); 3) определиться сознательно (в редких случаях - интуитивно) как наиболее совершенное средство художественного выражения. Только в последнем случае можно говорить о том, что индивидуальная техника является техникой рациональной.

В современной теории исполнительства часто абсолютизируют роль музыкального представления и недооценивают творческие возможности восприятия. Подтверждение тому – предельно формализованная схема игрового акта: вижу – слышу – играю - исправляю. Здесь функции восприятия становятся преимущественно корректирующими, не влияя на второе звено («слышу») продуктивной работы воображения. Это неверно, ибо воображаемый образ не есть конечный продукт творческого процесса, а представляет собой идеальную и всегда обобщенную модель.

Кульминацией же любого художественного творчества является превращение замысла в реальность, в конкретно существующее явление. При этом качественном переходе идеальной модели в мир материальный она непременно обретает новые, отсутствующие в идеальном варианте черты, еще раз доказывая вариантную множественность музыкального исполнения.

Лекции 6, 7

Исполнительское интонирование

Современные научные представления определяют исполнительское интонирование как процесс раскрытия образного содержания и выявления логики развития мелодии посредством мотивно-фразировочного членения, динамико-агогической нюансировки с подчеркиванием наиболее выразительных, опорных тонов и оборотов, ладовых тяготений и т.п. Сюда же примыкают представления об интонационной энергии, чередовании в движении мелодии фаз ее подъемов и спадов; о повышении-понижении эмоционального тонуса; о сменах дыхания в паузах, цезурах. Эти представления вобрала в себя исторически сложившиеся закономерности познания природы выразительного исполнения, художественный опыт многих выдающихся исполнителей.

В каждый период развития инструментальной культуры по-своему понимались и формулировались принципы выразительного исполнения. История формирования интонационного мышления исполнителя ярко проявилась в области искусства клавишных инструментов с его разнообразием интонационных качеств органа, клавесина, клавикорда и фортепиано.

Клавирное исполнительство выделилось в самостоятельную ветвь инструментализма со второй половины XVI века, в это время стала создаваться музыка специально для клавира. Интонационному мышлению клавириста были свойственны: опора на типизированные образцы, общезначимые нормы импровизации и исполнения – с одной стороны, с

другой – постоянное стремление к варьированию типических формул, собственным изобретениям, отклонениям от устоявшихся норм во имя большей выразительности и оригинальности. Импровизационная практика развивала у клавириста умение в процессе исполнения активно искать слухом наиболее выразительные интонационные решения, «на ходу» оформлять музыкальный материал.

Столь же высоко развитым было искусство орнаментирования мелодии, также основанное на импровизации. Огромное воздействие на клавирное исполнительство оказал жанр оперы. В опере, а также близких к ней в жанровом отношении оратории, кантате, пассионе особенно интенсивно шел процесс выработки и закрепления «звукообразных» (Асафьев) комплексов, в которых объединялись слово и выраженное в нем эмоциональное состояние, момент сценического действия (жест), мелодический оборот, приемы интонирования и т.п. Семантику этих комплексов активно впитывала инструментальная музыка. Происходило постепенное обособление, отпочкование «чистой выразительности» в пределах того или иного жанра и стиля от ее первоначальной, почти программной основы (канон). Наряду с индивидуализацией тематизма, в инструментализме происходил поиск соответствующих интонационных качеств в инструментарии, вырабатывались новые средства и приемы интонирования.

Главным принципом исполнительства и педагогики клавирной эпохи становится пение на инструменте, искусство игры *cantabile*. Первое понималось прежде всего как содержательность музыкального высказывания, выразительность – новый строй образности, новый психологический тонус музыки, идеалы вокально-речевого произнесения. Именно так следует понимать идею «добиться певучей манеры в игре» (И.С.Бах – инвенции), а не просто образ вокализованного инструментального звучания.

В слухомышлении клавириста создалось противоречие между возможностями инструмента с его акустической прерывностью звучания, отсутствием возможности динамически дифференцировать, индивидуализировать звуки и интонационными стремлениями к звуковой связности и гибкости, осмысленно-выразительному произнесению музыки. Обострялась чуткость музыкантов к процессу интонированию, что привело к расцвету искусства орнаментации, которая служила не только целям акустически связывать тоны, но имело множество других функций. Непрерывность движения в сочетании с мелодическим варьированием достигалось диминуированием – распевание колоратур на основе ритмического дробления долгих звуков. Применение различных формул мелизмов имело важную синтаксическую функцию – функцию организации произношения. С помощью мелизмов достигалось осмысленное членение музыкальной речи на произносимые единицы, осуществлялось смысло-

выразительская и ритмическая акцентуация (в танцах). Большое значение орнаментика имела при интонировании мелодии *rubato*. Орнаментику, таким образом, можно охарактеризовать как концентрированное выражение особенностей интонационного мышления клавириста.

Постепенно многие функции орнаментики переходили в письменную композиторскую практику и закреплялись в ней. Нотный текст становился все полнее, вбирая в себя динамизм импровизационного развертывания, перед мышлением же исполнителя, в силу развития музыкального языка, возникали новые задачи формирования материала.

Проблемы исполнительского произношения нашли отражение в клавирно-методической литературе конца XVI - начала XVIII веков, в трудах Х.Бермудо, Томаса де Санкта Мариа, Дж.Дирута, М.Сен-Ламбера, Ф.Куперена, Ф.Марпурга и др.

Ключевой проблемой исполнительской методики выразительное произношение музыки становится в XVIII веке. В музыкальной эстетике этого времени формируется представление (учения об аффектах, теория подражания, риторика) о музыкальной интонации как специфической форме выражения человеческого сознания, как материальном начале музыкального отражения жизни, как «проводнике» музыкального смысла от композитора к слушателю, как основе музыкального выражения. В методико-теоретической литературе второй половины XVIII века систематизировались требования к музыкально исполнительскому произношению. Обобщающим трудом, в котором клавирно-исполнительская практика получила освещение, является трактат «Опыт об истинном искусстве игры на клавире» Ф.Э.Баха (1753, 1762).

Вызревание в эпоху господства клавиризма идеалы пения на инструменте как выявления смысла музыки в развитии обретают качественно новое содержание в музыке венского классицизма, ярче всего в творчестве Бетховена. Музыкальный процесс у Бетховена характеризуется высокой степенью внутренней интонационной сопряженности всех масштабных временных уровней формообразования, что и обуславливает симфонизм развития. Новые качества музыкального мышления ярко реализовались в фортепианном интонационном комплексе с его новыми возможностями формирования звукового потока путем артикуляционной – динамико – агогической обработки.

Теоретическое освоение фортепианного опыта осуществлялось в ряде фундаментальных руководств первой половины XIX века, создававшихся виднейшими представителями пианистических школ: М.Клементи, Ж.Л.Аданом, И.Н.Гуммелем, Ф.Калькбреннером, И.Мошелесом, К.Черни и др. Особенностью их является разделение сторон постижения музыкального образа. Эмоциональная сторона была объявлена постигаемой интуитивно выразительностью, рациональная характеризовалась «правильностью

исполнения», как обобщенная логика музыкального синтаксиса. Убежденность что выразительности нельзя научить уводило педагогику от необходимости изучения связей художественного воздействия музыки и выразительными средствами. Внимание обучаемых исполнителей фиксировалось на «букве» нотного текста. Оставшись без основы - аффекта, система средств исполнительского выразительного произношения распалась как связь взаимозависимых компонентов. Недооценка вопроса взаимодействия средств исполнительской выразительности остается в теории и методике непреодоленной до сего времени. Несмотря на главный недостаток – признания непознаваемости сущности искусства исполнения педагогика первой половины XIX века сделала огромный шаг вперед по детальному изучению выразительных средств фортепиано (артикуляция, штрихи, туше, градуировка звучности, агогика, педализация и др.). Нормативным способом произношения становится legato. В это же время был сделан первый серьезный опыт стилевого анализа музыки в связи с задачами исполнения (классификация К.Черни в своей «Школе» (1846) различных типов исполнения).

Виртуозное направление в исполнительстве и возникший в нем «блестящий стиль» сформировались в русле развития оперного жанра – расцвета европейской романтической оперы. Выработанная новая технология певучей трактовки фортепиано, рассчитанной на акустику больших залов, технология полного, темброво и динамически насыщенного звучания обогатила арсенал интонационных возможностей инструмента и была воплощена в искусстве Ференца Листа. Фортепианное пение как культура интонирования особым, неповторимым образом проявилось в искусстве Шуберта и Мендельсона, Шумана и Шопена. Во второй половине XIX века теория фортепианного исполнительства становится самостоятельной отраслью музыкальной науки.

Утверждение исполнителя-интерпретатора во второй половине XIX века вызвало серьезные изменения эстетических установок в теории и методике. Выбатывается принципиально иной подход к проблеме выразительного исполнения. Задачи проникновения в замысел композитора, в стиливые особенности музыки стимулирует процесс познания объективных закономерностей организации музыкальной композиции для обоснования выбора тех или иных исполнительских выразительных средств. Истоки выразительности музыки и исполнения авторы новых трудов ищут не только в аналогии с законами речи, поэзии, пения, но также привлекая сведения из области физиологии, психологии, расширяя связи с процессами действительности. Благодаря активному изучению строения музыкальной речи, развитию общей теории формы получают новое движение и вопросы исполнительского произношения. Отметим важнейшие моменты в исследованиях: А.Кулак («Эстетика фортепианной игры», 1860) – взаимосвязь элементов и средств исполнения, синтаксическое членение

музыкального материала, метроритм (но не такт) как фактор формы; М.Люси («Учение о музыкальном выражении», 1874) – возможность познания объективных закономерностей выразительного исполнения, в основе выразительного произношения – структурно-смысловое членение музыки (принципы фразировки), художественное исполнение как организация исполнителем элементов произношения в процессе противоборства сил оформления; Х.Риман («Катехизис фортепианной игры», 1888) – принцип ямбической организации мотивных и фразовых форм, динамика и агогика для выявления центров тяжести мотивов и фраз; А.Буховцев («Руководство к употреблению фортепианной педали», 1886) – выявление функций педалей как фактурной, фразировочной, колористической и т.д.; М.Курбатов («Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано», 1899) – идея единства в интерпретации глубокого изучения сочинения, постижении авторского замысла и индивидуально-творческого его воплощения исполнителем, мысль композитора должна стать «личным достоянием исполнителя».

На рубеже XIX и первой трети XX веков активно ведутся исследования в области физиологии исполнения. Пластическая непрерывность двигательного рисунка рассматривается авторами трудов как физическая основа непрерывности слухомышления при осуществлении и интерпретации, ее развертывания во времени (Е.Каланд «Учение Деппе о фортепианной игре», 1911 – перевод на рус. язык), Р.Брейтгаупт «Естественная фортепианная техника» (1905-1906).

Умственно-слуховой аспект рационализации работы исполнителя получил развитие в педагогической деятельности и трудах В.Сафонова, Ф.Бузони, И.Гофмана, Т.Маттея, К.А.Мартинсена и др. В центре их внимания была слуховая сфера, действие основанных на слухе механизмов восприятия, представления и памяти.

Достижение в исполнении «непрерывной линии действия» (Станиславский), устранение физических и психических трудностей объединяло достижения представителей так называемых «анатомо-физиологического» и «психотехнического» направлений в теории исполнительства. Первые стремились опереться на полезную инерцию правильно организованной моторики, на телесный ритм, вовлекающий слухомышление во внутренний мир музыки, вторые – добивались максимальной интенсивности внутренних представлений в их временной непрерывающейся динамике. Сегодня ясно, что лишь во взаимодействии этих условий открывается путь для художественного интонирования.

Важным этапом изучения исполнительского интонирования явилось создание Б.В.Асафьевым учения об интонации. В трудах Асафьева об интонационной природе и сущности музыкального искусства, об интонационной специфике музыкального мышления исполнительское

интонирование предстает как сложный и целостный процесс творческого воспроизведения исполнителем музыки, вбирает широкий круг вопросов художественного исполнения – эстетических, теоретических, психофизиологических, инструментально-технологических.

По Асафьеву первичным уровнем слухо-интонационной работы исполнителя в осуществлении им формы музыкального произведения является последовательное сопряжение соседних тонов и созвучий – от звука к звуку. С этим уровнем связано понятие интервального интонирования, когда интервал рассматривается как точный определитель «эмоционально-смыслового качества интонации». Другими качественными факторами интонирования интервала являются направление движения и степень напевности («распределение силы дыхания в данном звучании, то есть фактор динамического порядка»).

Сам по себе интервал и при наличии всех трех факторов – еще не интонация. Качество интонации, то есть качество «осмысленного произношения» интервал приобретает лишь в определенной системе звукоотношений, причем эта система в узком смысле представляет собой звукоряд или определенную ладотональность (то есть систему тяготения тонов) и в широком смысле как исторически сложившаяся в какой-либо национальной культуре и в определенную эпоху система интонационно-ладового мышления. Таким образом, ладофункциональная обусловленность интервала, степень слуховой напряженности при «озвучивании мыслимого пространства» между тонами, ощущение упругой сопротивляемости сопрягаемых тонов, тембровая насыщенность звучания – все это входит в понятие интервала как «первичного интонационного комплекса». Интонирование на его первичном уровне выражается в непрерывном сопоставлении достигаемых слухом все новых вершин, как непрерывных смен «тонового напряжения». Так осуществляется процесс последовательного развертывания исполнителем музыкальной формы. При этом восприятие и постижение отношений между элементами музыкальной формы имеет временную, процессуальную природу: в движении звукового материала каждый момент звучания функционально зависим от предыдущего и обуславливает последующий.

Звуковая реализация музыки всегда имеет инструментальный характер. Восприятие звукоотношений непосредственно зависит от акустико-конструктивных особенностей инструмента и выработанных на этой основе в исполнительской практике средств выразительности, приемов произношения. Асафьев в своей концепции исполнительства снимает традиционное различие в интонировании между инструментами с фиксированной и нефиксированной высотой звуков: «Становление в тоне», в звуконапряжении, то есть интонационность, свойственно всем инструментам, но каждому качественно особо».

Отправным моментом в асафьевской «иерархии» инструментальной интонационности стал «человечнейший из инструментов» - голос. В «культуре музыки как интонации» пение есть прообраз и идеал инструментального интонирования – это одно из принципиальных положений теории Асафьева. Отсюда – разработка им идеи «очеловечивания инструментализма» - и в исторической перспективе борьбы и развития «интонационных целеустремлений», и как постоянно действующего стимула к насыщению инструментального звучания напевностью, мелосом, свойственным вокальному интонированию.

Большое внимание Асафьев уделяет интонированию на фортепиано, с его «акцентно – ритмо – ударной» природой, которую побеждает «интонация рук» выдающихся мастеров фортепианного исполнительства. «Искусство пианизма является одной из высших интеллектуальных культур интонационно-тембрового исполнительства» и требует, несмотря на «акустическую ограниченность» фактуры инструмента, тончайшего слухового внимания».

Асафьев подчеркивает направленность произведения на слушательское восприятие, коммуникативность процесса интонирования. Ни композиторское, ни исполнительское творчество не возможно без специфического для музыканта «умения общаться и быть общительным» в сфере «синтаксиса» музыки как «речи в точных интервалах».

Учение Асафьева позволило взглянуть на исполнительство – в его единстве с композиторским творчеством и слушательским восприятием – как на интонационное явление. «Жизнь музыкального произведения,- писал он,- в его исполнении, то есть раскрытие его смысла через интонирование для слушателей...»

Различные аспекты слухо-интонационной культуры исполнителя продолжают разрабатываться в теоретических и методических работах современных авторов, подчеркивающих необходимость ее культивирования музыкальным образованием – общим для слушателей музыки, специальным для исполнителей и композиторов. Слухо-интонационная культура сегодня предполагает определенную качественную ступень сформированности слухового восприятия и слуховых представлений; их включенность в систему закономерностей и норм музыкального языка, их функционирование на основе логики музыкальной речи.

Лекция № 8.

Проблемы теории исполнительского стиля

Музыкальный стиль в искусствоведении – термин, характеризующий систему средств выразительности, которая служит воплощению того или иного идейно-образного содержания. В музыке это – музыкально-эстетическая и музыкально-историческая категория. Понятие стиля в музыке,

отражающее диалектическую связь содержания и формы, является сложным и многозначным. При безусловной зависимости от содержания оно все же относится к области формы, под которой понимается вся совокупность музыкально-выразительных средств, включающая элементы музыкального языка, принципы формообразования, композиционные приемы.

Понятие стиля подразумевает общность стилевых признаков в музыкальном произведении, коренящуюся в социально-исторических условиях, в мировоззрении и мироощущении художников, в их творческом методе, в общих закономерностях музыкально-исторического процесса.

Понятие стиля в музыке возникло в конце XVI века, на закате эпохи Возрождения, то есть в период становления и развития закономерностей собственно музыкальной композиции и несмотря на длительную эволюцию до сих пор является предметом дискуссий из-за разнообразия вкладываемых в него смыслов. Его относят и к индивидуальным особенностям композиторского письма и исполнения (в этом значении стиль приближается к понятию творческого почерка, манеры), и к особенностям произведений, входящих в какую-либо жанровую группу (стиль жанра), и к общим особенностям письма группы композиторов, объединенных общей платформой (стиль школы), и к особенностям творчества композиторов одной страны (национальный стиль) или исторического периода в развитии музыкального искусства (стиль направления, стиль эпохи).

Общность жанра влияет на преемственность в общности стилевых признаков. Поэтому одним из самых употребительных применений понятия «стиль» относятся к фиксации особенностей использования исполнительского аппарата (например, фортепианный стиль Шопена). При этом заметны стилистические отличия разных жанровых областей: так, стиль фортепианных произведений Шумана значительно отличается от стиля его симфоний.

Основой национальной общности стилевых черт является опора на фольклорные истоки и способы их претворения. Однако установить эту общность очень трудно и подчас невозможно, особенно на разных исторических этапах. Наряду с национальными школами, существуют и другие объединения композиторов, также часто именуемые школами. Временный характер возникающих групп (например, Веймарская школа) затрудняет фиксацию стилевой общности и ее легче установить там, где она обусловлена влиянием учителя (например, школа Франка), хотя представители этих групп часто являются не продолжателями традиции, а эпигонами главы школы.

Наибольшей конкретностью характеризуется понятие стиля в отношении творчества отдельного композитора, хотя и в этих рамках стилевые черты могут меняться (например, существенные изменения музыкального языка в позднем творчестве Бетховена).

Стилевые черты исполнительского искусства труднее определить, так

как исполнительская интерпретация опирается не только на объективные данные фиксированного нотного текста. В исполнительском искусстве сочетаются индивидуальный стиль музыканта и господствующие стилевые тенденции эпохи, интерпретация зависит от эстетических идеалов, мировоззрения, мироощущения исполнителя. Тем не менее классификации исполнительских стилей в целом совпадают с основными направлениями в композиторском творчестве и обычно опираются на какие-либо отдельные эстетические признаки. При этом такие характеристики как «романтический» стиль или «классический» стиль исполнения связываются прежде всего с общей эмоциональной окраской интерпретации - свободной, с заостренными контрастами или строгой гармонично уравновешенной. «Импрессионистическим» стилем исполнения обычно называют стиль, в котором любование красочными оттенками звучания преобладает над логикой формы.

Интерес к вопросам исполнительской стилистики возник в период расцвета позднеромантического исполнительства (конец XIX начало XX века) и напрямую был связан с проблемами объективности, субъективности исполнения, степенью свободы исполнительской интерпретации. Исполнительская деятельность многих крупных мастеров, играющих одни и те же произведения совершенно по-разному вызвало стремление к типологии исполнителей.

Одним из первых к ней обратился видный немецкий фортепианный педагог Карл Адольф Мартинсен (1881-1955). Его книга «Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли» (1930) вызвала большое внимание. Анализируя процессы психологии музыкального исполнения Мартинсен выдвинул концепцию связи «звукотворческой воли» исполнителя и системы его технических приемов. Описанные им на основе этого «пианистические типы» – романтический (господство эмоций), классический (рациональный, взвешенный) и экспрессионистический (гармоническое сочетание разума и чувства) соответствуют в его концепции экстатической, статической и экспансивной звукотворческой воле. Мартинсен придал им вневременное значение как основным типам психической конституции человека. В действительности музыкальное исполнение – понятие исторически обусловленное и типология Мартинсена пианистических типов является лишь описанием характерных черт некоторых пианистических стилей. Попытку типологии пианистических «типов» исходя из типов нервных систем и темпераментов сделал Давид Рабинович в книге «Исполнитель и стиль» (1957). В его классификации: виртуозный тип (пианистическая цель – «поражать раньше, чем выражать»), эмоциональный тип, рационалистический тип (цель – убеждать), интеллектуальный тип. Его типология, даже при указанной им относительности, зонной (термин Гарбузова) и диффузной природе типа, не учитывает изменений человеческой психики под влиянием социально-

исторических причин и эволюции исполнительского искусства, в котором в разное время художники, схожие по своему душевному складу, творят по-разному. Бывает, что в искусстве артистов, воспринимаемых современниками как антиподы, для слушателей позднего поколения отчетливо проступают общие черты. К достоинствам книги Рабиновича относится сделанный им обширный анализ многих интерпретаций, попытки введения в теорию исполнительства таких понятий как стилевая доминанта (самый яркий признак данного исполнительского стиля), пианистическая цель.

Совершенно справедливыми можно считать оценки автором академизма и салонности не как самостоятельных стилевых явлений, а как трансформации того или иного стиля (стремление к догматике применения тех или иных выразительных средств); подчеркивание возрастания интеллектуального начала в интерпретации и др.

От эволюции исполнительского искусства до распространения звукозаписи можно было судить лишь на основании косвенных свидетельств (исполнительские обозначения, описание современниками игры музыканта, транскрипция – как средство закрепления интерпретации, редакции). В наше время накоплен большой материал для исследования исполнительских стилей в виде аудио и видеозаписей. Тем не менее значительных концепций в этой области еще не создано.

Отметим основные направления в развитии теории исполнительского стиля. Исполнительский стиль обладает всеми признаками системы, представляя собой целостный комплекс взаимосвязанных элементов и изменяющийся в процессе своего социального бытия. Исполнительский стиль имеет иерархическую структуру и на разных уровнях может характеризоваться как исполнительский стиль эпохи (романтический), стиль национальной школы (русская исполнительская традиция речевого интонирования), стиль творческой школы (школа Лешетицкого, школа Нейгауза), индивидуальный исполнительский стиль (способный изменяться во время жизни артиста).

Важным представляется подход от привычной трактовки стиля как соотношения объективного и субъективного. «Объективным в искусстве является жизненное содержание, независимое от композитора, от исполнителя, и от слушателя. Субъективные же – то, что вносится каждым из них «от себя» - пишет С.Рапопорт, теоретически обосновавший закон вариантной множественности исполнения. Соотношение художественного содержания, выраженного в нотной записи, живых исполнениях и слушательских восприятиях, хорошо описывается диалектической категорией: общее – особенное – единичное.

О категории исполнительский стиль, возможно, следует говорить собственно только со времени формирования интерпретаторского искусства как самостоятельной области музыкального исполнительства (вторая

половина XIX века), не забывая, однако, о том, что композитор, исполняя свои произведения в XVI-XVIII веках был первым и чаще единственным их интерпретатором. Тогда можно, учитывая степень импровизации, объяснить попытки свести проблему стилей к типологии исполнительских индивидуальностей исторической ограниченностью слушательского сознания, сформированного артистами одной эпохи (романтической, по классификации Кандинского-Рыбникова), одним, в историческом масштабе, стилем интерпретации.

Кризис романтического исполнительства в первой половине XX века, эволюция музыкального искусства привела не к исчезновению романтического стиля, а к его изменению и возникновению новых стилей, дефиниция которых – задача исследователей (по концепции Д.Рабиновича одним из таких стилей явился лирический интеллектуализм – Шнабель).

Глобализация исполнительской деятельности (формирование исполнителя у мастера другой школы и традиции, космополитизация исполнителей, часто отрывающихся от национальных истоков исполнительской традиции, коммуникация системы конкурсов с ее некоторым «обезличиванием» трактовки и др.) помимо достоинств (совместность усилий по углублению постижения авторского замысла, обогащению выразительных средств) привела к ряду негативных явлений в исполнительском искусстве, крайне затрудняющие стилевую дифференциацию. К ним относятся нейтрализация национальных исполнительских традиций (наряду с обогащением), появлению «стерильных» трактовок (средства «выжить» в условиях рынка путем декларирования «аутентичности» интерпретации – невозможной с точки зрения науки) и др.

Стремление к «аутентичности» исполнения сыграло в целом положительную роль в истории исполнительства, заставив исполнителя глубоко изучать исторические условия возникновения произведения, жизнь и творчество его автора, приблизило звучание произведения к подлинным условиям его первых исполнений (исполнение на старинных инструментах). Обратной стороной этого процесса было уменьшение творческой роли исполнителя в процессе интерпретации, а история музыкального исполнительства располагает множеством фактов создания мастерами при не соблюдении некоторых исторических норм ярких, жизнеспособных интерпретаций, в течение долгого времени служивших образцом-эталоном для подражания.

Одним из важнейших стилевых признаков является репертуар исполнителя, часто выявляющего его на уровне национальной школы и в свою очередь становящегося стилевым признаком самой школы. Например, преимущественное обращение австрийских пианистов XX века (Шнабель, Вюрер, Бадур-Скода, Гульда, Хеблер и др.) к произведениям венской классики и Шуберта определяет такой их стилистический признак как

«молоточковость» произношения, ясность фактуры и др. Внимание к отточенности мануальной техники и красочность французской исполнительской школы (Планте, Лонг, Кортто, Казадезюс, Чикколини, Франсуа, Помье) во многом определен произведениями французских композиторов. Важным признаком русской исполнительской школы является речевое интонирование, связанное с большим вниманием к слову в русской музыке («Я хочу, чтобы звук выражал слово» – А.Даргомыжский).

Одним из направлений изучения национальных особенностей исполнительского интонирования могут стать исследования роли речевого опыта человека в восприятии музыки, переноса опыта речи как коммуникационного процесса на «общение» исполнителя со слушателем.

Другим направлением изучения стиля исполнительства являются взаимоотношения интерпретатора с авторским текстом – объектом интерпретации, изучение выразительных исполнительских средств.

Лекции 9, 10

Исполнительские выразительные средства и исполнительская логика интерпретации

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.

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. Для одних характерны принципы волнообразной динамики мелких динамических оттенков, для других – терассообразной динамики и т.п.

Реальный музыкальный образ возникает в процессе звучаний, их смен, движения. В силу этого важным исполнительским выразительным средством, определяющим степень скорости и характер звуковых последований всего музыкального движения, является темп (от лат. *tempus* – время). 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 указания 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 ор. 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.

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).

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 «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.

Принцип различения тождественного действует при различных произношениях различных тождественных структур композиторского текста. Мера применения этого принципа, естественно, варьируется самим исполнителем. Принцип различения тождественного – принцип обновления позволяет музыкальной форме всякий раз представлять интонационно преобразенной. Данный принцип содержит в основе саму идею вариантной множественности исполнительских интерпретаций.

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.

Основная цель функции индивидуализации – разъяснение и развертывание идеально представляемого художественного мира произведения. Условием реализации этой сложной задачи является опознание (идентификация) выраженного в музыке жизненного (образного, эмоционального, смыслового, сюжетного) содержания. Благодаря индивидуализации интерпретатор получает возможности конкретизации интерпретационной формы, обогащать ее множеством признаков и нюансов, которые в большинстве своем не находят никакого графического отображения в нотной записи и которыми богаты наши интуитивные представления, двигательно-пластический жизненный опыт и др. Самым простым примером является опознание ламентозных интонаций.

Неисчерпаемое богатство и многообразие отражаемого музыкой мира предопределяют вариантность исполнительской индивидуализации музыкальной формы. Но это иная вариантность, чем при объективации. При объективации исполнительские средства обладают взаимозаменяемостью. При индивидуализации взаимозаменяемости нет. Варианты исполнительской индивидуализации могут быть одинаково правомерны, даже равноценны, но не равнозначны. Всякий образно-интонационный вариант уникален и отличен от других. Примером этого является изменение артикуляции. По теории Браудо ямба необходимо произносить раздельно, хорей - слитно. Изменится ли различительный эффект, если произношение сменить на противоположное? С точки зрения логики – нет. Поскольку эти приемы артикуляции взаимозаменяемы. Но привычное звучание решительного ямба и «женского», «мягкого» хорея в значительной степени нивелируется, конечно, в данной системе значений.

В интонационной форме нет мелочей, самый незначительный, на первый взгляд, нюанс может нести отблеск глобального смысла и являться необходимым звеном драматургического развития.

Соотношение индивидуализации и объективации - величина не постоянная, во многом зависящая от стиля, жанра, индивидуальных особенностей произведения, индивидуальности интерпретатора, от характера понимания им целей и задач исполнительского искусства. Только единство объективации и индивидуализации обеспечивает целесообразную организацию исполнительских средств и их взаимодействие с композиторскими элементами звукового текста.

Изучая интерпретации выдающихся исполнителей исследователи выявили ряд закономерностей взаимоотношений исполнения с авторским текстом. В своей работе над произведением крупные артисты опираются не на звуковую пусть даже самый выдающийся образ-эталон, а сосредотачивают усилия над постижением авторского нотного текста, что почти всегда приносит ощущение открытия. Очищая в тоже время авторский текст от позднейших наслоений, исполнитель убеждается в безграничности и бесконечности процесса познания текста, что однако, не мешает формированию законченной (к моменту исполнения) интерпретации, которая в свою очередь может меняться в течении исполнительской деятельности интерпретатора.

Как показали исследования, 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 достижений 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.

Создавая исполнительскую форму интерпретатор субъективно преобразует время. Он соотносится как бы с двумя временными пластами. В одном из них развертывается сам физический процесс исполнения, в другом – развертывается творческий процесс, созданный с переживанием и воплощением художественных образов. Исполнитель «живет» одновременно: в будущем времени, предчувствуя и предслыша то, что должно быть осуществлено (удерживая в памяти представление о целостной художественной системе) и в прошлом (контролируя и реализуя свой замысел выразительности и корректируя звучание и нюансировку и т.д.). Это раздвоение отмечали многие выдающиеся исполнители. Замедленная съемка их рук показывает удивительную пластичность и экономность приемов, что косвенно свидетельствует о протекающей в сознании работе по предвосхищению исполнительского процесса.

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...».

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.

Основная литература

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
2. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Л., 1979.
3. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М., 1988.
4. Маленковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование. М., 1990.
5. Раппопорт С. О вариантной множественности исполнительства. В кн.: Музыкальное исполнительство, вып. 7, М., 1972.
6. Фомин В. Способ существования музыкального произведения. В кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 2, М., 1973.

Дополнительная литература

1. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. М., 1985.
2. Здобнов Р. Исполнительство – род художественного творчества. В кн.: Эстетические очерки, вып. 2, М., 1967.
3. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М., 1966.
4. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.
5. Михайлов М. Стиль в музыке. Л., 1981.
6. Рабинович Д. Исполнитель и стиль, вып. 1, М., 1979.
7. Раппопорт С. Семантика и язык искусства. В кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 2, М., 1973.
8. Шульпяков О. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Л., 1986.