

МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА
РЕСПУБЛИКИ УЗБКИСТАН
РЕСПУБЛИКАНСКИЙ МЕТОДИЧЕСКИЙ И ИНФОРМАЦИОННЫЙ ЦЕНТР
Государственная консерватория узбекистана

Дилора Мурадова

«Интерпретация фортепианной музыки»

**Учебно-методическое пособие
для магистрантов высших музыкальных образовательных учреждений**

Ташкент
2008

Данное учебно-методическое пособие обсуждено и рекомендовано к печати Учебно-методическим Советом Государственной консерватории Узбекистана и Республиканским методическим и информационным Центром при Министерстве по делам культуры и спорта Республики Узбекистан.

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР: Заслуженный деятель искусств Республики Узбекистан, заведующий кафедрой специального фортепиано Государственной консерватории Узбекистана, профессор **О.Ю.Юсупова.**

МУЗЫКАЛЬНЫЙ РЕДАКТОР: профессор **А.Мансуров.**

РЕЦЕНЗЕНТЫ: профессор **Р.Ш.Полатханова.**

профессор **И.Г.Галущенко.**

Учебно-методическое пособие «Интерпретация фортепианной музыки» посвящено изучению вопросов исполнительской интерпретации на примере фортепианной музыки. В нём получают освещение основные методические принципы формирования художественной интерпретации фортепианной музыки, используется опыт, накопленный автором в учебном процессе и в концертно-исполнительской деятельности. Пособие предназначено для магистрантов высших музыкальных образовательных учреждений по специальности 5A210701 – Фортепиано (орган), педагогов и слушателей ФПК, а также музыкантов-исполнителей, интересующихся вопросами интерпретации.

«Фортепиано мусикаси интерпретацияси» ўқув қўлланмаси фортепиано асарларнинг ижро талқини билан боғлиқ масалаларни ўрганишга бағишланган. Унда фортепиано мусикасининг бадиий интерпретациясига оид асосий услубий тамойиллар, муаллифнинг ўқув жараёнида ва концерт-ижрочилик фаолиятида тўпланган тажриба ўз аксини топган. Мазкур қўлланма олий таълим мусика муассасаларида 5A210701 – Фортепиано (орган) мутахассислиги бўйича таҳсил олаётган магистрантларга, шунингдек бу соҳада дарс бераётган ўқитувчилар, малака ошириш курсининг тингловчиларига ҳамда интерпретация мавзуи билан қизиқадиган барча ижрочиларга мўлжалланган.

This educational and teaching manual deals with researching the problems of performing interpretation of the piano music. The main methodological principles of forming the artistic interpretations of the piano music have been elucidated as well as an experience accumulated by the author during the studying and performing process.

The publication is intended for the graduate students of the Higher Educational Establishments on the specialty 5A210701 – Piano (organ), teachers and listeners of the Professional Development Courses, as well as musicians-performers, who are interested in the problems of interpretation.

© Редакционно-издательский отдел
Государственной консерватории Узбекистана,
© Д.А.Мурадова, 2008.

ОТ АВТОРА

Бытие музыкального искусства невозможно представить без процесса интерпретации. В самом деле, художественная жизнь музыкальных произведений непосредственно связана с их озвучиванием. В свою очередь, рождение живого звучания музыки подразумевает наличие её толкователя, интерпретатора, т.е. музыканта, который выносит на суд слушателей музыкальное сочинение, раскрывая его суть сквозь призму своего творческого видения.

В истории мировой музыкальной культуры сложились различные представления о роли музыканта-исполнителя. Применительно к изустно-профессиональному творчеству, и в частности, к музыкальному наследию узбекского народа, например, роль интерпретатора, фактически, вбирает само понятие существования этого уникального пласта, его сохранность на протяжении веков. При этом канонизация исполнительской трактовки первоисточника выступает как своего рода гарант подлинности воспроизведения национальных традиций.

В противоположность исполнительским канонам изустно-профессионального творчества музыки Востока в европейской исполнительской практике, опирающейся на письменную фиксацию нотного текста, созданного композитором, интерпретатор имеет право на некоторую художественную импровизацию. Исполнителю предоставляется определённая свобода воспроизведения музыки, создание собственной трактовки музыкально-эмоционального и образно-ассоциативного мира образов, но при соблюдении комплекса стилевых традиций исполнительства, характерных для той или иной эпохи, культуры, национальной школы. При этом очевидно, что чем индивидуальнее исполнительская интерпретация композиторского замысла музыкального произведения, тем интереснее и эстетически ценнее для слушателей полученный результат. Изучение теории и методических основ исполнительской интерпретации на базе фортепианной музыки и является целью данного учебного пособия.

Выбор объекта – музыка для фортепиано, разумеется, не является случайным. Учитывая мировую многовековую практику исполнительства в этой области, сложившиеся педагогические традиции воспитания музыкантов-пианистов во многих европейских консерваториях, а также плодотворный опыт профессорско-преподавательского состава кафедры специального фортепиано Государственной консерватории Узбекистана, предпочтение, отданное фортепианной музыке, представляется закономерным. Более того, сам факт внедрения дисциплины «Интерпретация фортепианной музыки» в учебный план магистрантов по специальности «фортепиано» следует расценить как методологически продуманный и весьма своевременный шаг. Именно в магистратуре, когда молодой музыкант уже обладает базовыми навыками технического мастерства, определённым самостоятельным опытом работы под руководством наставника над музыкальным произведением, педагог в процессе обучения вставит принципиально новую задачу – научить исполнителя создавать собственную индивидуальную концепцию произведения, сформировать навыки умения грамотно и художественно убедительно «с чувством проинтонировать музыкальную мысль» (Н.Перельман).

Курс «Интерпретация фортепианной музыки» является важнейшей частью процесса воспитания и формирования пианиста-исполнителя на новом уровне образовательной системы – этапе обучения в магистратуре. Главная задача данной дисциплины может быть определена как изучение базисных понятий теории исполнительства, формирование представлений об исторических аспектах

интерпретации фортепианной литературы, овладение профессиональными навыками практического применения полученных знаний.

Интерпретация фортепианной музыки – одна из краеугольных проблем исполнительства. Вполне закономерно поэтому, что эта тема вот уже на протяжении нескольких столетий оказывается в центре внимания многих музыкантов-исполнителей, педагогов, исследователей. Массив литературы по данной проблематике достаточно солиден. Это и, уже ставшие классическими, труды выдающихся пианистов и педагогов XX века А.Гольденвейзера, Г.Нейгауза, С.Фейнберга, А.Алексеева, Я.Мильштейна, Е. и П. Бадура-Скода, Г.Римана, Н.Корыхаловой, В.Натансона,¹ в которых получили разработку история фортепианного исполнительства, вопросы стилиевой интерпретации фортепианных сочинений, технический арсенал пианиста, работа над конкретным музыкальным материалом. Это и диссертационные исследования Д.Хашимовой, Х.Касьяненко, З.Алиевой, Т.Попандоппуло², это и сборники статей, такие, например, как серия «Вопросы музыкально-исполнительского искусства», «Очерки и материалы по истории пианизма»³, где раскрываются отдельные стороны исполнительской культуры национальных школ, специфика трактовки репертуара мировой музыкальной классики. Свою весомую лепту в изучение данной темы внесли и педагоги Государственной консерватории Узбекистана, в числе каковых отметим статьи О.Юсуповой, Г.Калмыковой, Д.Данияр-Ходжаевой, учебные пособия Н.Полатхановой, С.Гафуровой М.Гумарова, В.Долженковой⁴ и др. Поднимаемые этими авторами методологические аспекты специфики интерпретации фортепианной музыки, и особенно, творчества композиторов Узбекистана, безусловно, сыграли важную роль в кристаллизации концепции данного учебного курса. В этом перечне следует упомянуть

¹ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога М., 1967; Фейнберг С. Пианизм как искусство. М., 1969; Алексеев А. История фортепианного искусства. Учебник. Ч.1,2. Изд.2-е. М., 1988. Ч. 3. М., 1989; Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. М., 1972; Гольденвейзер А. Тридцать две сонаты Л.Бетховена. Исполнительские комментарии. М., 1956; Мильштейн Я. «Хорошо темперированный клавир И.Баха» и особенности его исполнения. М., 1967; Рима Г. Катехизис фортепианной игры. М., 1929; Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Л., 1979; Натансон В. Прошлое русского пианизма. (М., 1960) и др.

² Хошимова Д. Фортепианные произведения композиторов Узбекистана. Черты стиля и интерпретации. Автореф. канд. дис. М., 1985; Касьяненко Х. Исполнительская интерпретация «Прелюдий» Шопена». Автореф. канд. дис. Киев, 2001; Алиева З. Фортепианные произведения Кара Караева и некоторые вопросы стиля и исполнительской интерпретации. Автореферат канд.дис. Баку, 1973; Попандоппуло Т. Таджикская фортепианная музыка и вопросы её интерпретации. Автореф. канд. дис. М., 2007.

³ Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Сб.статей. Вып. 1-8. М., 1961-1975; Очерки и материалы по истории пианизма. Сб.статей. Вып 1-4. М., 1960-1964 и др.

⁴ Юсупова О. Роль семантического анализа в фортепианном исполнительстве //Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. Сб.статей. Вып V. Т., 2007; Шарипова А. Координаты исполнительского стиля в фортепианной музыке Узбекистана (80-90е годы). Учебное пособие. Т., 1999; Калмикова Г. Вспоминая учителей А.Литвинова и Л.Шварц // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. Сб.статей. Вып IV.Т., 2003; Данияр-Ходжаева Д. Элементы полифонии в «Розовой сонатине» Г.Мушеля // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. Сб.статей. Вып. IV.Т., 2003; Полатханова Н. Проблемы стилиевой интерпретации фортепианных одночастных произведений крупной формы. Учебное пособие. Т., 2005; Гафурова С. Ўзбекистон композиторлари фортепиано прелюдияларининг ижрочилиги интерпретацияси масалалари. Учебное пособие. Т., 2005; Долженкова В. Фортепианные сочинения композиторов США: пути осмысления и звукового воплощения. Уч.-метод. пособие. Т., 2006; Гумаров М. Вопросы исполнительской интерпретации современных сочинений композиторов Узбекистана. Уч.-метод. пособие. Т., 2007.

и учебно-методическую литературу, созданную педагогами консерватории других кафедр, где магистранты-пианисты также получает профессиональную подготовку⁵. Ценные наблюдения и методические рекомендации, почерпнутые из этих источников, послужили важной методологической базой, способствовавшей углублению теоретических аспектов данного учебного курса⁶.

Несмотря на внушительный объём имеющейся литературы, всё же приходится признать, что в отечественном (узбекистанском) исполнительском музыкознании теория вопроса как бы рассредоточена в виде констатации отдельных положений, мыслей, тезисов и пока не получила полноценной разработки. Этим обстоятельством и объясняется решение автора создать специальное учебно-методическое пособие на данную тему.

Курс «Интерпретация фортепианной музыки» включает теоретическую часть (лекции), практические занятия и самостоятельную работу магистрантов. Обязательным условием проведения всех видов является использование средств звукозаписи. Лекционные занятия предполагают разнообразные интерактивные формы общения с обучаемыми, использование современных технических средств. При этом педагогу рекомендуется оперировать знаниями магистрантов, полученными в процессе обучения в бакалавриате, и в частности, по таким дисциплинам как История музыки народов мира, История фортепианного искусства, Методика преподавания специального фортепиано, Исполнительская практика. Однако, содержание лекций не должно ограничиваться лишь механическим повторением пройденного материала. Формирование индивидуального художественного кругозора магистранта, пробуждение инициативы, стремления к самостоятельному творческому поиску – вот цель, которая должна преследоваться педагогом при изучении курса «Интерпретация фортепианных произведений».

Практические занятия направлены на закрепление теоретического материала. При этом демонстрация музыкальных примеров и их анализ рекомендуется осуществлять совместными усилиями педагога и магистранта с обязательным подведением итогов, методически выстроенных педагогом в последовательную логическую цепь тезисов-резюме.

Самостоятельная работа – это органическая составляющая часть занятий. Однако, солирующая роль здесь всё же отводится магистранту, поэтому проверка задания, хотя и допускает присутствие сокурсников для создания полемической атмосферы, должна носить индивидуальный характер, где преследуется цель обмена мнениями, точками зрения, с аргументацией, «защитой» магистрантом своей художественной позиции. Предлагаемые в данном учебном пособии задания для самостоятельной работы, могут быть дополнены преподавателем с учётом интересов обучающихся, имеющих те или иные исполнительские пристрастия.

Содержание разделов курса «Интерпретация фортепианных произведений» составлено на основе учебных планов и программ в соответствии с Государственным

⁵ Сафарова С. Работа над оперными ариями и романсами композиторов Центральной Азии и Казахстана в классе концертмейстерского мастерства. Т.,2001; Полатханова Р. Работа над оперной сценой в классе концертмейстерского мастерства. Учебное пособие. Т.,2005; Касимова М. Методические основы преподавания концертмейстерского мастерства. Уч.-метод. пособие. Т.,2007; Казакбаева М. Ўзбекистон композиторларининг вокал ижодиётига хос жўрнавотлик. Т.,2007 и др.

⁶ В рамках учебного пособия невозможно охватить все публикации по вопросам интерпретации, автор ограничился перечнем работ последних лет, имеющихся в библиотеке консерватории и доступных для пользования магистрантами и педагогами

образовательным стандартом РУз по специальности 5А 210701 – «Фортепиано (орган)».

Данное учебное пособие предназначено для магистрантов высших музыкальных образовательных учреждений по специальности Фортепиано (орган). Оно рекомендуется для использования в учебно-педагогической практике педагогами, работающими с магистрантами, слушателями факультета повышения квалификации, чья деятельность связана с фортепианной музыкой и концертным исполнительством. Автор надеется, что данная публикация окажется полезной и для музыкантов-исполнителей других специальностей, интересующихся вопросами интерпретации.

Автор выражает благодарность заведующему кафедрой Специального фортепиано, профессору О.Ю.Юсуповой и профессору Н.Полатхановой за оказанную методическую помощь при создании данного учебно-методического пособия.

ТЕМА 1. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ И МУЗЫКАНТ- ИНТЕРПРЕТАТОР. ИЗ ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ ПОНЯТИЙ

Как известно, музыка в ряду искусств занимает особое место по своей специфичности. Как архитектура и поэзия, музыка примыкает к неизобразительным видам; как театр, танец и кино она развёртывается во времени, наконец, по способу существования музыка неразрывно связана с исполнительством. Объективно существуя в виде нотной записи, музыка нуждается в акте воссоздания исполнителем, в его художественной интерпретации. Иначе говоря, в самой природе музыкального искусства заложено диалектическое единство двух ипостасей: наличие музыкального произведения, созданного автором, и необходимость его воспроизведения с помощью исполнителя.

Музыкальное исполнение является творческим актом воссоздания музыкального произведения средствами исполнительского мастерства. И потому творчество исполнителя – это не просто механическое воспроизведение написанного композитором нотного текста, это как бы «вновь созданный» в реальном времени и материализованный в звуках музыкальный мир образов, зашифрованных композитором в своём сочинении.

Музыкальное исполнение всегда современно по своей сути, ибо это творческий продукт данной эпохи. Этот вывод очевиден даже тогда, когда речь идёт о произведении, разделяемым во временном отношении от исполнителя большой дистанцией времени. Нет необходимости комментировать мысль о том, что в XXI веке произведения, скажем, великого И.С.Баха звучат иначе, чем для его современников, слушателей XVII-XVIII веков, ибо за несколько столетий подверглись значительным изменениям не только музыкальный стиль и манера исполнения (несмотря на попытки приближения к «аутентичности» – подлинности), значительно обогатился сам слуховой опыт современного исполнителя, вобравший словарный запас и знания о музыке последующих эпох. Следовательно, временной разрыв неизбежно сказывается на интерпретации исполнителя.

Исполнительское искусство, выступая как следующий (второй) этап 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, содержания и формы. Диалектика взаимосвязей между содержанием и формой особенно сложна. Для её выявления прежде всего следует в качестве отправной точки признать, что исполнитель создает форму реального существования композиторского художественного образа, являющегося, в свою очередь, основным содержанием исполняемой музыки. Идейно-эмоциональное содержание образа раскрывается в художественной исполнительской форме. Исполнительский же образ является своеобразной формой оценки композиторского образа, выражаемой через соответствующую интерпретацию. При этом следует помнить, что в процессе создания исполнительского художественного образа не менее важна, наряду с цепочкой «композитор-исполнитель», двусторонняя взаимосвязь между исполнителем и аудиторией. И здесь, кстати, необходимо учесть, что это направленность на слушателя

в современных условиях значительно ослабляется при фиксации исполнительского акта средствами звукозаписи. Несмотря на несомненную ценность этого вида продукции, способствующей увеличению массовости аудитории и сохранению образцов искусства выдающихся интерпретаторов, процесс тиражирования творческого акта интерпретации не может в полной мере воспроизвести атмосферу эмоционально-психологического воздействия «живого» звучания музыки.

Как самостоятельный вид художественного творчества музыкальное исполнение в Европе складывалось на этапе возникновения городской культуры через фиксацию музыки условными знаками. В нотной записи, отражающей, в основном, лишь сочетание высотных и ритмических соотношений звуков композитор закреплял 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, возможны различные пути раскрытия образного содержания и эмоционального строя. Подобная вариантная множественность исполнения обуславливается вариативной возможностью толкования, присутствующей в самом содержании музыкального произведения. Наличие музыкального опуса в реальности, существующего в виде нотного текста, а затем воссоздаваемого исполнителем на базе заложенных в нем эстетических закономерностей, принципиально отличает музыкальное исполнение от чистой 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, опиравшейся на заранее предписанные правила и условности. Исполнение рассматривали лишь как выполнение этих правил, исполнителя – как своего рода «ремесленника».

Новое понимание функциональных обязанностей исполнителя формируется 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 на 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 же 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. Виртуозность такого музыканта, играющего в основном собственные произведения, демонстрировалась не только за счёт технического совершенства игры, но и, благодаря умению «говорить» с аудиторией с помощью инструмента. Период, в который ведущей творческой фигурой стал «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 символов орнаментики. Это искусство творческой импровизации сыграло огромную роль в обогащении выразительных и технических сторон музыкального исполнения.

Следующий важный этап музыкального исполнительства наступает к концу XVIII века и связан с процессом формирования классического симфонического оркестра, с выдвижением 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 конкретной фиксации специальных исполнительских указаний. Под влиянием сентиментализма, с его культом чувства, инструментальная музыка приобретает большую эмоциональную насыщенность, динамичность и контрастность, складывается принципиально 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.

К концу XVIII века демократизация форм организации музыкальной жизни, социальные изменения состава аудитории положили начало созданию новой формы музицирования – публичному платному концерту и появлению эстрады. В музыкантской среде происходит разделение труда на композитора и исполнителя. Однако, в начале XIX века всё ещё сохраняется тип музыканта – «сочиняющего виртуоза», по-прежнему объединяющего в одном лице исполнителя и композитора. Основой его деятельности становится концертное исполнение с получением дохода 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 гениальный скрипач и композитор Николо 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, зачастую 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. Так возникает 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, отличающими его от обычного концертного исполнения. Грамзапись оказала влияние на все стороны исполнения, выдвинув новые эстетические, психологические и технические проблемы.

Проблема интерпретации музыки особенно актуализировалась в XX веке в связи с зарождением в некоторых национальных музыкальных культурах, таких как Узбекистан, например, жанров европейского композиторского творчества, и в частности, фортепианной музыки. Появление принципиально новых по системе мышления произведений (фортепианная пьеса, соната, концерт, фантазия и др.) требующих иного, отличного от сложившихся национальных традиций подхода к исполнительской трактовке, выдвинуло перед музыкантами-исполнителями задачу поиска комплекса новых художественно выразительных средств, вбирающих опыт европейской культуры исполнения на фортепиано в сочетании национальной манерой звукоизвлечения и учётом других параметров музыкальной выразительности.

Музыка XXI века с ее сложным интонационным и ритмическим строем открыла новую страницу в процессе эволюции исполнительских средств и принципов концертности. Получили переосмысление устоявшиеся представления о виртуозности, роли ритма, тембра, вырабатываются новые приемы артикуляции, специфически используются элементы исполнительского инструментария. Современные исполнительские средства открывают возможности иного прочтения музыкальной классики, «переинтонирования» ее образов на сложный по настроенности музыкальный слух современной аудитории.

Интенсивное развитие современной мировой музыкальной культуры определило важное место, которое стало занимать область музыкального исполнительства, выявило его роль и значение в общественной жизни как важнейшего фактора художественно-этического и нравственного формирования личности. Закономерно поэтому, что в Независимом Узбекистане задача подготовки профессионально грамотного и конкурентоспособного на мировом рынке кадров специалиста сочетается с необходимостью его воспитания как гармонично развитого, нравственно и духовно полноценного Человека. Эта позиция в полной мере относится и к сфере деятельности музыканта-интерпретатора, чье творческое мастерство оказывает глубокое воздействие на духовный мир общества, формирует его эстетический облик, способствует созданию атмосферы востребованности шедевров мировой музыкальной культуры. А это значит, что в общественном сознании, благодаря усилиям музыкантов-исполнителей, укрепляется мотивация жизненной потребности посещать концерты, слушать и наслаждаться актом приобщения к «живому биению пульса» Музыки.

ТЕМА 2. О СУБЪЕКТИВНОМ И ОБЪЕКТИВНОМ АСПЕКТАХ 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, то есть к «приблизительному» нотированию звуковысотной стороны музыки. Ранние формы средневекового невменного письма («невма» от греч. – дыхание) также были своего рода нотацией-«напоминанием» (ведь они указывали только направление движения грегорианского хора), и, фактически, служили своего рода «подспорьем» для памяти. Метроритм мелодии, будучи импровизационно-свободным, предопределялся метрической структурой словесного текста.

На рубеже X-XI веков стала вводиться в практику система записи звука с точным обозначением его высоты. Её дальнейшая детализация и усложнение, как известно, были связаны с развитием многоголосного типа мышления и жанров инструментальной музыки. Однако, об осознании понятия «музыкальное произведение» как особой категории, можно говорить лишь, начиная с XV века. До этого времени латинское слово *compositio* обозначало процесс сочинения, а не его результат.

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

По мере кристаллизации содержательной стороны термина «музыкальное произведение», получает свою конкретизацию и понятие авторства. Постепенно начинает наблюдаться как бы «отчуждение» произведения от создателя музыки, то есть открывается путь для его исполнения любым музыкантом. Появление к концу XV века нотопечатания значительно ускорило этот процесс.

Сфера деятельности исполнителя вплоть до конца XIX века была достаточно разнообразна. Это и традиции импровизации генерал-баса, и искусство орнаментики, и создание транскрипций, каденций. При этом всё сильнее обнаруживается стремление к свободе. Понятно, что именно в эпоху романтизма с его направленностью к массовому слушателю, жаждущему неординарного, будоражащего воображение блестящего виртуозного исполнения, движение к «обретению свободы» получает ярко выраженный характер. Это вполне естественно, ведь отстаивается право музыканта-исполнителя на индивидуализированное воплощение своего «я». Так, уже начиная с XIX века, нарастает, с одной стороны, тенденция к «достоверности», максимальной адекватности авторскому замыслу, требование точному следованию текста, и такой подход воспринимается как объективный. А, с другой стороны, усиливается роль субъективного начала, которое противопоставляется «объективному», вызывая горячие дискуссии по поводу смелых, нетрадиционных интерпретаций, нередко не просто эпатазирующих публику, но бросающих ей своего рода вызов.

Крупнейшие музыканты XIX века так или иначе были вовлечены в эту полемику. Приведём лишь некоторые факты. Известно, например, что Р.Шуман, П.Чайковский и С.Танеев в своих письмах неоднократно высказывались о том, что авторская мысль, нашедшая своё отражение в нотах – исчерпывающий источник.

Исполнитель обязан бережно обращаться с авторским текстом и уметь расшифровать, воссоздать в звуках только тот художественный образ, который был заложен творцом музыки.

Другой точки зрения придерживались Ф.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?»⁷...

«Если передача сочинения должна быть объективной, – продолжает мысль А.Рубинштейна Ф.Лист, – то только одна манера была бы правильной, и все исполнители должны были бы ей подражать; чем же становились бы исполнители? Обезьянами?»⁸.

Сколь не были бы категоричны эти непримиримые позиции, один вывод совершенно очевиден: труд интерпретатора – это воистину ювелирная работа. Бездумное копирование текста, как и безудержное экспериментирование способно эксклюзивную работу превратить в продукт массового производства, где, как известно, чудо искусства кончается.

Приблизительно с конца 60-х годов XIX века в исполнительской практике вместо слова «исполнение» все чаще начинает употребляться понятие «интерпретация». Укоренение последнего в обиходе (интерпретация от лат. «разъяснение», «истолкование») знаменует предпочтение, отданное свободе, творческой самостоятельности, наличию индивидуального почерка музыканта, по-своему интерпретирующего, истолковывающего исполняемую им музыку. Слово же «исполнитель» начинает приобретать уничижительный оттенок, употребляясь применительно к ремесленнику, ставящему во главу угла лишь демонстрацию технических возможностей.

К началу XX века, точнее на протяжении первых двух десятилетий, картина соотношения между субъективной и объективной манерой исполнения склоняется в сторону объективизма, что вызвано определёнными обстоятельствами. В их числе и кризис виртуозно-романтического исполнительства с его крайне свободным отношением к тексту произведения, и расширение исполнительского репертуара за счет включения пластов старинной музыки, где фактор интеллектуализации исполнения, «стильности» играет особую роль. Это и развитие психофизиологии, обусловившее возникновение двух направлений в исполнительстве: анатомофизиологического (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?»⁹. Не менее

⁷ Натансон В. Прошлое русского пианизма. Очерки и материалы. М., 1960. С. 46.

⁸ Мильштейн Н. Ф.Лист. Ч. II. Пианистическое искусство. Изд. 2е. М., 1971. С. 82.

⁹ Цит. по кн.: Журдан-Моранж Е. Мои друзья музыканты. М., 1966. С. 7.

решителен Равель: «Я не хочу, чтобы меня интерпретировали!»¹⁰. «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?»¹¹.

Другие крупные исполнители первой половины XX века продолжают отстаивать творческий характер интерпретации, отрицая формальное отношение к исполняемому, протестуя против стандартизации и признания существования только одной трактовки, объявления нотного текста своеобразным «абсолютом». «Интерпретация сама по себе – произведение искусства», – утверждала Маргерит Лонг¹². По замечанию П.Казальса: «Исполнитель, хочет он или нет, является интерпретатором и воспроизводит сочинение в своем толковании»¹³. Бруно Вальтер, в свою очередь, подчёркивает «важность ощущения исполнительского творчества в процессе интерпретации».¹⁴

Большое влияние на достижение «объективизации» исполнения оказала работа по восстановлению точного текста музыкальных произведений, издание академических уртекстов старинной музыки, кропотливое «очищение» музыки классиков и романтиков от искажений, внесенных в своё время редакторами практических и инструктивных изданий. Так, в 1915 году выходит книга Арнольда Долмеча о принципах исполнения старинной музыки, заложившая основу бытующей и сейчас традиции аутентичного исполнения.

Переориентация музыкального исполнительства в сторону максимального следования авторскому тексту подтолкнула отдельных музыкантов и критиков к призыву отказа от термина «интерпретация», укоренившегося в практике, в пользу применения более раннего понятия – «исполнение», которое обрело своего рода реабилитацию, восстановившись в первоначальном значении.

В 20-30 годы XX века появляются исследования, которые свидетельствуют о возникновении новой области исследования музыки – исполнительское музыковедение.

В числе первых авторов, вовлечённых в обсуждение проблем интерпретации, были итальянские эстетики и музыковеды Гвидо Гатти, Альфредо Паренте и др. В Германии в это же время к вопросам теории исполнительства обратились композитор и дирижер Ганс Пфицнер, К.Фабиан и др.

Остановимся на некоторых из них. Г. Гатти и его сторонники защищали право исполнителя на творческую свободу. А. Паренте видел задачу исполнителя в механически пассивном воспроизведении музыки. Г.Пфицнер призывал отказаться от понятия «второе творение» и использовать термин «передача» или «исполнение». Суть же воззрений Фабиана заключалась в том, что, по его мнению, исполнителю следует стремиться не к воспроизведению музыки в том виде, как её воображал композитор, а суметь достичь такого воздействия на слушателя, на которое рассчитывал автор. Именно такую «объективность» К.Фабиан и считает «объективностью воздействия».

¹⁰ Цит по кен.: Шнеерсон Г. Французская фортепианная музыка конца XIX – начала XX века. М., 1961. С.42.

¹¹ Цит по кн.: Друскин М. И. Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. Л.-М., 1974. С. 129.

¹² Хентова С. Маргарита Лонг. М., 1961. С.16.

¹³ Корредор Х. Беседы с Пабло Казальсом. Л., 1960. С.22.

¹⁴ Вальтер Б. О музыке и музицировании // Исполнительское искусство зарубежных стран, вып.1. М., 1967. С. 34.

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»¹⁵.

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. Другая позиция также не удовлетворяет самой постановкой вопроса, а именно: музыкальное произведение – это «абсолют», не подлежащий изменениям.

Трудности с уяснением сущности и назначения музыкального исполнительства как особой сферы творческой деятельности, вызваны, главным образом, тем, что авторы полемики исключили самый важный аргумент – представление о музыкальном произведении как способе 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»¹⁶.

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 в XX века. У ее истоков стоят итальянец Бенедетто Кроче и немец Вольдемар Конрад. Их онтологические концепции оказали большое влияние на развитие теории исполнительства. Творчество, по Кроче, есть мгновенное озарение гения, техника, как неотъемлемый элемент художественной деятельности им отрицается. Роль исполнителя Кроче не считает творческой. По его мнению, исполненное произведение имеет незавершенный характер, ибо как синтез интуиции и выражения, оно имеет законченный вид лишь в душе композитора.

Гвидо Гатти одним из первых развивает эстетику Кроче. 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 исполнителя¹⁷.

¹⁵ Глебов И. Казелла // Асафьев Б. Избранные статьи. М., 1963. С. 75.

¹⁶ Мильштейн Я. Ф. Лист. М., 1970. Т. 1. С. 42.

¹⁷ Островский А. Творческая задача исполнителя. // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 4. М., 1967. С. 61.

Размышляя над точкой зрения Гатти, закономерно возникает вопрос: как исполнитель может извлекать эти «остальные возможности», если в тексте фиксируется только одна из них – композиторская? То есть какова мера реальности существования музыкального произведения?

Иной вывод из теории Б.Кроче делает Паренте. Суть 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, и в частности, А.Дела Кортес, А.Бонаккорси, Л.Парейзон, М. Мила, опираясь на эстетику Б.Кроче, не нашли убедительного решения по вопросу определения онтологического статуса произведения. В целом для них характерны два момента: а) представление о музыкальном произведении как продукте творящей личности, не связанной ни с обществом, не с предшествующей историей искусства; б) представление о произведении как о чисто идеальном предмете, получающем завершение уже в душе художника, материальное же его воплощение несущественно.

Другим заслуживающим внимание направлением в эстетике исполнительства, в рамках которого разрабатывалась онтологическая теория, является феноменологическое. В отличие от Кроче и его последователей, для которых произведение – это чисто идеальный предмет, феноменологи расщепляют художественное произведение на конкретную вещь и предмет эстетического созерцания, то есть собственно произведение. Так, по мнению Конрада, слушая симфонию, мы познаем не собственно произведение, а «полагаемое» произведение. Крупнейшими представителями феноменологического направления, обращавшимися к разработке проблемы существования музыкального произведения, были Роман Ингарден (Польша) и Николай Гартман (Германия).

Для Ингардена произведение – это схема, а отдельные исполнения – конкретные «формы произведения». В противовес ему, Гартман преувеличивает роль исполнителя, считая, что композитор формирует произведение «только наполовину», «до конца оно выстраивается исполнителем». В свою очередь, 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 представители других национальных школ, в числе которых выделяется фигура французского музыковеда, мадам Жизель Бреле. Она, в частности, придерживается точки зрения, что музыкальное произведение не является реальностью, оно 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.

Теория Ж.Бриле, по сути, носит умозрительный характер. Это плод переоценки роли исполнителя и декларация приоритета интерпретатора над автором музыки. Спорными представляются и взгляды Ж.Бриле по поводу соотношения между музыкой классической и романтической. Противопоставляя их, она высказывает парадоксальную мысль о том, что для исполнительской реализации классики достаточно чистого созерцания (?), тогда как романтическая музыка – это «музыка становления» и потому она «ищет» своего исполнителя и нуждается в особенном воплощении.

Будучи отправной точкой, способствовавшей возникновению самостоятельного интереса к проблеме музыкального исполнительства, онтологические теории заложили фундамент для научного исследования музыкально-исполнительской проблематики.

Понятно, что они ещё не были в состоянии дать ответы на все интересующие вопросы. Но сам факт их постановки, пусть даже с абсолютизацией тех или иных сторон, заставил не одно поколение музыкантов – композиторов, исполнителей, музыковедов размышлять о природе исполнительства. Её аспекты – историческая вписанность в определённую эпоху, творческие задачи при трактовке реализации авторского замысла, наконец, функциональная роль в цепочке взаимосвязей: Композитор – Произведение – Исполнитель, остаются актуальными и по сей день.

ТЕМЫ 3. ОСНОВЫ СОВРЕМЕННОЙ ОНТОЛОГИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Как известно, Музыкальное произведение представляет своего рода 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 художественно-коммуникативная триада: 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, поскольку таковой 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 замысла в нотном тексте входит как обязательный признак в определение самого понятия «музыкальное произведение». Иначе говоря, потенциальная форма – это «бытие-возможность» и существует она в нотной записи, в памяти композитора, в двигательных навыках исполнителя.

Произведение «актуализируется» в процессе исполнения музыки. Она предстает в актуальной форме в виде вариантного множества. Виртуальная же 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 процесс прерывно-непрерывного, где прерывным оно выступает в актуальной форме (множество отдельных исполнений), непрерывным – как виртуально данное. Обе формы, в свою очередь, образуют диалектическое единство.

Несмотря на имеющие место 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, что способствует его 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 кои необходимы и достаточны для того, чтобы определить предмет как таковой. Музыкальное произведение обладает всеми этими свойствами.

Для опознания вариативного объекта служит широкое понятие «образа-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 идеального инварианта.

Наличие вариантности, заложенное в самом способе существования музыкального произведения, имеет различную природу. Это и различия индивидуальных восприятий, и пространственные условия звучания, и пр. Что касается природы вариативности, то её можно подразделить на объективные и субъективные факторы.

Объективные факторы подразделяются на внутренние (вариативные изменения, возникающие в результате появления различных редакций одного и того же произведения) и внешние (из-за изменений музыкального и немзыкального контекстов). Под музыкальным контекстом понимается система, в которой взаимодействующими элементами являются музыкальные произведения и другие музыкальные явления. Например, включение 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, и частности, его специфическое качество целостности может измениться, поскольку оно начинает вступать во взаимодействие с новой частью, а значит и другие составляющие целого, то есть контекст уже должен рассматриваться с этих новых позиций.

Понятие немзыкального контекста включает обширный круг немзыкальных явлений, также обуславливающих вариативность (например: влияние эпохи, культуры на восприятие произведения, условия бытования и т.д.). Сюда же следует отнести и различные условно немзыкальные явления. Во немзыкальный 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, которые проявляются 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 (большей частью не формулируемые) содержательные изменения относительно идеального инварианта.

Взаимодействия разных причин носит относительный характер как для самого идеального инварианта, так 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 немusical контекстов, которые определяют музыкальное произведение как органичный объект, саморазвивающийся в процессе своего социального бытия. Тогда форма существования музыкального произведения есть результат «пересечения» данных структур, взятый в определенный момент, в конкретно-историческом и конкретно-социальном контексте.

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 образа-эталона.

Строго говоря, абсолютной идентичности (по типу $a = a$) или тождества не существует. При этом следует признать, что абсолютного тождества в действительности нет ни в отношениях между объектами (ничего абсолютно одинакового не может быть), ни относительно одного объекта (ибо он изменяется во времени). Вместе с тем признание тождества различных временных состояний объекта ведет к условному осознанию его неизменности. В области музыкального искусства подобное представление формирует так называемую «объективность» 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. Так, при первом знакомстве с той или иной музыкой мы её воспринимаем как «само» произведение, «саму» музыку в чистом виде. На самом же деле мы слышим одно из прочтений, предложенного исполнителем. С каждым последующим прослушиванием – особенно в разных исполнениях, все яснее проявляется степень индивидуальности исполнителя. Произведение в нашем сознании начинает освобождаться от конкретных звуковых реализаций, обнаруживая те основные, существенные признаки, которые

составляют инвариант сочинения, обеспечивая его идентичность, который сохраняется во всякой интерпретации.

Кажется соблазнительной мысль «вычислить» инвариант конкретного произведения путем сопоставления ряда его исполнительских интерпретаций, включая и разного рода транскрипции. И тогда, вероятно считать, что общее для всех интерпретаций после «вычитания» различий, и есть инвариант данного произведения. Однако, такой арифметический способ не может дать позитивного результата, ибо инвариант произведения нельзя выделить и «сыграть» в чистом виде. Инвариант образуется благодаря совокупности ряда существенных свойств-признаков, при этом сама эта совокупность является теоретической абстракцией.

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

Признание этого обстоятельства затрудняет решение вопроса о степени авторства музыкального произведения и плагиате. Авторское право на музыкальное произведение было установлено впервые законом, принятым в 1793 году в революционной Франции (закон получил название «Декларация прав гения»). В современном мире законодательства различных стран по-разному решают проблемы защиты прав композитора, аранжировщика, а с появлением звукозаписи, и исполнителя. Поскольку нотный текст не идентичен произведению, и существует лишь для его закрепления, в большинстве стран охране по закону подлежит и музыкальная импровизация.

Любое изменение сочинения (от транспонирования до использования какой-то его части), произведенное без согласия автора, квалифицируется как незаконное и преследуется законом. Поскольку же аранжировщик или «обработчик» выполняет определенную творческую работу, обработка как таковая, в свою очередь, может быть объектом авторского права. Однако, при попытке уточнения понятие «обработка» неизменно возникает вопрос об её «идентичности» музыкальному произведению. То есть, выделение «идеального инварианта» не на уровне исполнения, а на уровне композитор-обработчик.

В XX веке, особенно во второй его четверти, в музыкальной культуре произошли существенные 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 которых прошло вошли в традицию, что привело к изменению качественно состава участников процесса музыкальной коммуникации: автор – исполнитель – слушатель.

Для исполнителя появление звукозаписи имело значительные последствия: неповторимый творческий акт получил возможность быть зафиксированным, неизмеримо возросла артистическая ответственность перед потенциально безграничной аудиторией, открылась возможность использования знаний в учебном процессе, в повседневной работе, для совершенствования мастерства и др. Складывается новый тип исполнителя, предпочитающего играть для записи (например, Глен Гульд). Все это, в свою очередь, выдвинуло новые вопросы, связанные с онтологией музыкального произведения.

Композитор получил возможность не фиксировать нотный текст, а минуя исполнителя, воплощать свой замысел посредством звукозаписи. Создаются ли при этом оригинальные произведения? Вот вопрос! Ведь звукозапись не создает оригинала,

она фиксирует лишь одну из возможных интерпретаций сочинения исполнителем или автором музыки, причем авторская трактовка не может быть неизменна во времени, иногда она меняется самым существенным образом. Известны случаи, например, когда, прослушав свое произведение, композиторы замечали, что интерпретация не совпадает с их авторскими представлениями, тем не менее, они не просто соглашались с предложенной трактовкой, но одобряли ей.

Не создавая оригинал, звукозапись ставит один из исполнительских вариантов в особые условия, выделяя из массы других исполнений. Это приводит к тому, что толкование произведения выдающимся исполнителем начинает восприниматься как эталон, образец, с которым начинают сравнивать все последующие исполнения. Иногда звукозапись музыкального произведения сопоставляется с копией оригинала. Между тем общепризнанно, что звучание произведения в звукозаписи – далеко не копия оригинала, не репродукция с «живого» исполнения. Оно, безусловно, обладает особой спецификой и характерной особенностью, смысл которой сводится к тому, что это акт коллективного исполнительства, ибо в процесс создания включается звукорежиссер, по праву считающийся, наравне с исполнителем, 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 варианта интерпретации в разные периоды творческой деятельности.

В разнообразных стилевых течениях современной музыки коммуникативная цепочка «композитор – исполнитель – слушатель» заметно изменяется. В одних (электронная, конкретная) случаях исполнитель совершенно исключается из процесса. Онтология трактует это следующим образом: потенциальная и виртуальная формы здесь, как и у музыкального произведения, «традиционного типа», актуальная же форма образуется не вариантной множественностью интерпретаций, а единственной авторской интерпретацией.

В других течениях, которые нередко обозначаются общим названием – информационная музыка, главным принципом является отказ от определенной, законченной формы. «Открытые» или алеаторические по способу выражения музыкальные опусы выступают в виде непредсказуемых, одноразовых реализаций. В этом случае потенциальной и виртуальной форм не образуется. Потенциальная форма отсутствует потому, что произведение как бы недосозданно, а виртуальной формы нет, поскольку в общественном сознании не формируется инвариант сочинения. Слушатель в этой ситуации не имеет возможность осуществить «идентичность», ибо всякий раз имеет дело с особым, новым произведением. Онтологический статус «открытых» произведений по существу одинаков со свободной импровизацией, при которой имеется только актуальная форма. Исполнитель этих произведений становится, по сути, сочинителем, а точнее импровизатором музыки.

Композиторское творчество XXI века открывает новые горизонты для исследования вопросов интерпретации музыкальных произведений. Один из таких аспектов – фортепианная музыка композиторов Узбекистана. Имеющаяся в этой области литература, суммировавшая многолетние наблюдения ведущих педагогов кафедры специального фортепиано Государственной консерватории Узбекистана свидетельствуют, что интерпретация фортепианных сочинений узбекистанских авторов – огромный пласт, вобравший в себя серьезный круг исполнительских проблем, которые требуют самостоятельного изучения. Важнейшая из них – выработка комплекса специальных исполнительских средств, направленных на формирование у

музыканта-исполнителя манеры игры, создающий узбекский национальный колорит музыки. Понятно, что ни детализированные способы записи музыкального текста, ни подробные ремарки композитора не могут обеспечить этот эффект. Здесь в силу вступает художественный кругозор музыканта, его профессиональное чутьё и, конечно, мера таланта. Словом, та очевидная, но не всегда поддающаяся осмыслению, тайна художественного творчества.

ТЕМА 4. ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Человечество в процессе своего развития создает и развивает средства закрепления путем объективации накопленного духовного содержания психической деятельности людей. Они фиксируются 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 (нотная запись, 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. Следовательно, его 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, а именно:

- 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

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 – эмоциональному и предметному. 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 художественных ассоциаций, утвердившихся в общественном сознании. В противном случае постижение данного произведения становится невозможным. В ходе практики в общественном сознании образуются устойчивые ассоциативные фонды (по Б.Асафьеву – «звукокомплексы», приобретающие в процессе 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 эти проявления модели действительности приобретают в процессе восприятия-постижения знакового предмета вариантную множественность, ибо такой объект включает уникальную для каждого и исходную для многих ассоциативную среду.

Каждое музыкальное произведение функционирует в виде звеньевой идеально-материальной системы. Ее составляющие – композиторское и исполнительское звенья. 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 начал 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 передается духовная сущность музыкального произведения. Такую взаимосвязь можно представить следующей схемой¹⁸:

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

где A – идеальное состояние произведения в сознании композитора-автора;

¹⁸ Автором использована идея из книги: Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Л., 1979. С.37, которая переработана с схему с латинскими буквенными обозначениями.

- M_k – материальное (знаковое) состояние произведения в нотной записи, осуществленной композитором;
- I_n – идеальное состояние произведения, сформированное в сознании n исполнителей под воздействием M_k ;
- $(M_u)_n$ – материальное (знаковые) состояние 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. В силу этого единое 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 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 так, чтобы оно могло быть воспринято множеством людей. При этом, следует учесть, что исполнитель объективирует не нотный текст, а художественное содержание. Иначе говоря, исполнитель, как и слушатель, постигает музыку в индивидуализированном виде, и иначе быть не может. Однако, исполнитель, в отличие от слушателя, 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 исключительно рамками работы фантазии исполнителя. Этому препятствуют и особенность слуховых представлений (неполное

компенсирование внутренним слухом реального звучания), и трудности объективации идеальных интонаций (естественней и надежней этот процесс совершается в опоре на физические действия), и наличие скрытых выразительных возможностей во вновь образовавшихся смысловых координационных структурах управления движениями, которые выявляются только в игре, (участие моторики способствует обогащению первоначальных представлений), наконец, и 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 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. Вместе с тем следует учитывать, что характер игрового приема жёстко связан со звуковым результатом и 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:

- возникнуть случайно, когда организм идет по линии наименьшего сопротивления (став привычной, она субъективно воспринимается как «удобная» и «рациональная»);
- быть привитой намеренно педагогом-догматиком, вопреки природным данным ученика, а также объективной целесообразности (влияние убеждений, традиций, принадлежность к определенной школе);
- 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 абсолютизируется роль музыкального представления и недооцениваются 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. Анализ показывает, что такая позиция неверна, поскольку воображаемый образ не есть конечный продукт творческого процесса. Он представляет собой лишь идеальную и в основном 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.

ТЕМА 5. ПРОБЛЕМА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИНТОНИРОВАНИЯ

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 такие понятия, как интонационная энергия, чередование в движении мелодий, фаз ее подъемов и спадов, повышение и понижение эмоционального тонуса, сменах дыхания в паузах, цезурах и т.д. Эти представления вобрали в себя исторически сложившиеся закономерности познания природы выразительного исполнения, художественный опыт многих выдающихся исполнителей.

В каждый период развития инструментальной культуры принципы выразительного исполнения понимались и формулировались по-разному. История формирования интонационного мышления исполнителя ярко проявилась в области искусства клавишных инструментов с его разнообразием интонационных качеств. И, действительно, интонационно выразительные возможности органа, клавесина, клавикорда и фортепиано при наличии общих моментов принципиально отличаются друг от друга.

Клавирное исполнительство выделилось в самостоятельную ветвь инструментализма во второй половине XVI века. Исторически известно, что именно с этого времени стала создаваться музыка, предназначенная специально для клавира. Интонационному мышлению клавириста были свойственны: опора на типизированные образцы, общезначимые нормы импровизации и исполнения – с одной стороны, а с другой – постоянное стремление к варьированию типических формул, собственным изобретениям, отклонениям от устоявшихся норм во имя достижения 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 в этот период было искусство орнаментирования мелодии, также основанное на импровизации. Огромное воздействие на клавирное исполнительство оказал и жанр оперы. В опере, а также близких к ней в жанровом отношении оратории, кантате, пассионе особенно интенсивно шел процесс выработки и закрепления «звукообразных» (понятие Б.Асафьева) 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. Так 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, вырабатываются новые средства и приемы интонирования.

Главным принципом исполнительства и педагогики клавирной эпохи становится пение на инструменте, искусство игры *cantabile*. Это требование понималось прежде всего как содержательность музыкального высказывания, выразительность – новый строй образности, новый психологический тонус музыки, идеалы вокально-речевого произнесения. Именно так следует понимать, в частности, рекомендацию великого

И.С.Баха по поводу исполнения своих инвенций: «добиться певучей манеры в игре»¹⁹, а не просто создать «образ вокализированного инструментального звучания».

Естественно, что при таком художественно-эстетическом критерии для исполнительства в слухомышлении клавириста возникло противоречие между возможностями инструмента с его акустической прерывностью звучания, отсутствием средств для его динамической дифференциации, индивидуализации звука, с одной стороны, и интонационным стремлением к звуковой связности и гибкости, осмысленно-выразительному произнесению музыкального текста, с другой. Обострялась чуткость музыкантов к процессу интонированию, что привело к расцвету искусства орнаментации, которое служило 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 – организации произношения. С помощью мелизмов же достигалось осмысленное членение музыкальной речи на произносимые единицы, осуществлялась смысло-выразительская и ритмическая акцентуация (в танцах). Большое значение орнаментики имела и при интонировании мелодии *rubato*. Орнаментика, таким образом, можно охарактеризовать как концентрированное выражение особенностей интонационного мышления клавириста.

Постепенно многие функции орнаментики стали переноситься в письменную композиторскую практику и закрепляться в ней. Нотный текст становился все более детализированным, вбирая в себя динамизм импровизационного развертывания. Перед исполнителем же, в силу развитости «подробностей» музыкального языка, возникли новые исполнительские задачи.

Проблемы исполнительского произношения нотного текста 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. Однако, ключевым моментом исполнительской методики выразительное произношение музыки становится в XVIII веке. В музыкальной эстетике этого времени формируется представление (учение 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 Ф.Э.Баха «Опыт об истинном искусстве игры на клавире» (1753, 1762).

Вызревание в эпоху господства клавиризма идеалов пения на инструменте как выявления смысла музыки в развитии обретают качественно новое содержание в музыке венского классицизма, и прежде всего в творчестве Бетховена. Музыкальный процесс у Бетховена характеризуется высокой степенью внутренней интонационной сопряженности всех масштабно-временных уровней формообразования, что и обуславливает симфонизм развития. Новое качество музыкального мышления ярко реализовалось в фортепианном интонационном комплексе с его разнообразными возможностями формования звукового потока путем артикуляционной – динамико-агогической обработки.

¹⁹ Цит. по книге: Швейцер А. И.С.Бах. М.,1934. С.58.

Теоретическое освоение фортепианного опыта продолжает разрабатываться в ряде фундаментальных руководств первой половины XIX века, созданных виднейшими представителями пианистических школ: М.Клементи, Ж.Л.Аданом, И.Н.Гуммелем, Ф.Калькбреннером, И.Мошелесом, К.Черни и др. Особенностью их подхода является разделение сторон постижения музыкального образа, где эмоциональная сторона была объявлена воспринимаемой интуитивно выразительностью, рациональная же характеризовалась «правильностью исполнения», как обобщенная логика музыкального синтаксиса. Убежденность этих авторов в том, что достижению выразительности игры обучить невозможно, уводило педагогику от необходимости изучения связей художественного воздействия музыки с выразительными средствами. Внимание обучаемых исполнителей, таким образом, фиксировалось главным образом на «букве» нотного текста. Оставшись без основы – аффекта, система средств исполнительского выразительного произношения как связь взаимозависимых компонентов распалась.

Недооценка вопроса взаимодействия средств исполнительской выразительности остается актуальной в теории и методике вплоть до настоящего времени. Несмотря на главный недостаток – признание 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 осуществлён первый серьёзный шаг по пути стиливого 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, именно в период 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, что нашло блестящее воплощение в искусстве Ференца Листа. Фортепианное пение как культура интонирования особым, неповторимым образом проявилось в искусстве многих композиторов-романтиков, в том числе Ф.Шуберта и Ф.Мендельсона, Р.Шумана и Ф.Шопена. Во второй половине XIX века теория фортепианного исполнительства становится самостоятельной отраслью музыкальной науки.

Утверждение во второй половине XIX века личности исполнителя-интерпретатора как самостоятельной фигуры вызвало серьезные изменения в эстетических установках теории и методике. Вырабатывается принципиально иной подход к проблеме выразительного исполнения. Задачи проникновения в замысел композитора, в стиливые особенности музыки стимулируют процесс познания объективных закономерностей организации музыкальной композиции для обоснования выбора тех или иных исполнительских выразительных средств. Истоки выразительности музыки и её 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 некоторые важные моменты по данному вопросу.

Так, А.Кулак («Эстетика фортепианной игры», 1860) подчёркивает взаимосвязь элементов и средств исполнения, уделяя особое значение синтаксическому членению музыкального материала, метроритму (но не такт) как фактору формы. Другой

исследователь – М.Люси («Учение о музыкальном выражении», 1874) акцентирует внимание на возможности познания объективных закономерностей выразительного исполнения. При этом в основе выразительного произношения, по его мнению, лежит структурно-смысловое членение музыки (принципы фразировки), где художественное исполнение есть организация исполнителем элементов произношения в процессе противоборства сил оформления. В известном труде Х.Римана («Катехизис фортепианной игры», 1888) особая роль отводится принципу ямбической организации мотивных и фразовых форм, динамике и агогике как факторам, способствующим выявлению центров тяжести мотивов и фраз. А.Буховцев («Руководство к употреблению фортепианной педали», 1886) отмечает значение функций педалей как фактурной, фразировочной, колористической и т.д.. Наконец, М.Курбатов («Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано», 1899) выдвигает на первый план идею единства в интерпретации стадий изучения сочинения, постижения авторского замысла, его индивидуально-творческого воплощения исполнителем, где мысль композитора становится как бы «личным достоянием музыканта-интерпретатора».

На рубеже XIX и первой трети XX веков активизировались исследовательские поиски в области физиологии исполнения. Пластическая непрерывность двигательного рисунка рассматривается авторами трудов как физическая основа непрерывности слухомышления в процессе интерпретации, ее разворачивании во времени (Е.Каланд «Учение Деппе о фортепианной игре», 1911 – перевод на русский 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, т.е. действие, основанное на слухе, механизмов восприятия, представления и памяти.

Достижение в исполнении «непрерывной линии действия» (понятие К.Станиславского), устранение физических и психических трудностей объединило представителей так называемых «анатомио-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. По прошествии времени стало ясно, что лишь во взаимодействии этих условий открывается путь для подлинного художественного интонирования.

Важным этапом изучения исполнительского интонирования явилось создание российским академиком XX века Б.В.Асафьевым учения об интонации²⁰. В его трудах об интонационной природе и сущности музыкального искусства, об интонационной специфике музыкального мышления исполнительское интонирование предстает как сложный и целостный процесс творческого воспроизведения исполнителем музыки, который вбирает широкий круг вопросов художественного исполнения – эстетических, теоретических, психофизиологических, инструментально-технологических.

По Б.Асафьеву первичным уровнем слухо-интонационной работы исполнителя в создании 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

²⁰ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963. Ч.1.

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 слова, представляет собой звукоряд или определенную ладотональность (то есть систему тяготения тонов), а в широком смысле как исторически сложившуюся в какой-либо национальной культуре и в определенную эпоху систему 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 этом первичном уровне выражается в непрерывном сопоставлении достигаемых слухом все новых вершин, как непрерывных смен «тонового напряжения». Именно так, по мысли Б.Асафьева, 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 зависит 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. Б.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 учёного. Отсюда разработка им идеи «очеловечивания инструментализма» – и в исторической перспективе борьбы и развития «интонационных целеустремлений», постоянно действующего стимула к насыщению инструментального звучания напевностью, мелосом, свойственным вокальному интонированию.

Не менее важное внимание Б.Асафьев также 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».

Особо Б.Асафьев подчеркивает мысль о направленности 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 Б.Асафьева позволило взглянуть на исполнительство в его единстве с композиторским творчеством и слушательским восприятием как на интонационное

явление. «Жизнь музыкального произведения, читаем в его труде, – 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 в системе музыкального образования – общего для слушателей музыки и специального – для исполнителей, музыковедов и композиторов. Слухо-интонационная культура XXI века 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.

Проблема интонирования как комплекс факторов, связанных со звучанием и «потреблением» музыки самым прямым образом связана с уровнем культуры общества. Многочисленные исторические примеры того, как неподготовленная публика была не в состоянии воспринять ту или иную музыку своего современника, которая спустя некоторое время принималась как классический эталон (например, произведения С.Прокофьева), – яркое тому подтверждение. Вот почему повышение качества образования было выдвинуто в число приоритетных направлений государственной политики Узбекистана. Формирование гармонично развитой личности, духовно и профессионально зрелой, задача, требующая усилий со стороны всех участников процесса воспитания кадров. Среди них на плечи исполнителей-музыкантов ложится особо ответственная роль. Как носители и пропагандисты духовного богатства, накопленного человечеством на протяжении веков, они ответственны за сохранение великих традиций исполнительства. От них зависит формирование современного облика общества, и прежде всего молодого поколения, которое будет определять будущее нашей республики.

ТЕМА № 6. 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. Стиль в музыке – понятие сложное и многозначное, отражающее прежде всего диалектическую связь содержания и формы. При безусловной зависимости от содержания, стиль, тем не менее, не в меньшей степени сопрягается с областью формы, под которой понимается вся совокупность музыкально-выразительных средств, включающих и элементы музыкального языка, и принципы формообразования, и композиционные приемы.

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

Стиль как терминологическая категория в музыке возник в конце XVI века, на закате эпохи Возрождения, в период становления и развития закономерностей собственно музыкальной композиции. Несмотря на длительную эволюцию своего существования, это понятие до сих пор являются предметом дискуссий, суть которых связана с неоднозначностью вкладываемых в него смыслов. В частности, 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).

Устойчивость категории жанра влияет и на наличие общности стилевых признаков. Вот почему в числе самых употребительных применений понятия «стиль» относится фиксация особенностей использования исполнительского аппарата (например, фортепианный стиль Шопена). При этом могут присутствовать стилистические отличия в разных жанровых областях внутри стиля одного композитора. Так, известно, что 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 достаточно трудно, а, подчас, и невозможно, особенно если речь идёт о 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. Её значительно легче бывает установить там, где она обусловлена влиянием учителя, основателя (например, школа Франка), хотя, нередки случаи, когда представители групп часто являются не продолжателями традиций основоположника, а лишь его эпигонами.

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

Стилевые черты исполнительского искусства – ещё более трудная задача, поскольку следует принимать во внимание, что исполнительская интерпретация опирается не только на объективные данные фиксированного нотного текста, но и субъективные. Ведь известно, что в исполнительском искусстве сочетаются индивидуальный стиль музыканта и господствующие стилевые тенденции эпохи, и интерпретация зависит от эстетических идеалов, мировоззрения и мироощущения исполнителя. Тем не менее классификация исполнительских стилей в целом совпадают с основными направлениями в композиторском творчестве и обычно опирается на какие-либо отдельные наиболее яркие 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 и субъективности исполнения, степенью свободы исполнительской интерпретации. Исполнительская деятельность многих крупных мастеров, включающих в свой репертуар перечень одни и те же произведений, но исполняемых в совершенно разной манере, дало возможность выявить принципы типологии исполнителей.

Одним из первых к этому вопросу обратился видный немецкий фортепианный педагог Карл Адольф Мартинсен (1881-1955). Его книга «Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли» (1930) вызвала большой интерес. Анализируя процессы психологии музыкального исполнения, А.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. Рассуждая вслед за Мартинсеном, нельзя не согласиться, что, действительно, музыкальное исполнение – понятие определённо временное, а значит исторически обусловленное. Однако, очевидно и другое: его типология пианистических типов – это ни что иное, как описание некоторых характерных черт отдельных пианистических манер исполнения и потому она весьма условна.

Попытку типологии пианистических исполнительских манер, исходя из особенностей нервной системы и темперамента музыканта, попытался сделать Давид Рабинович в книге «Исполнитель и стиль» (1957). В его классификации выведены следующие виды:

- виртуозный тип (пианистическая цель – «поражать раньше, чем выражать»);
- эмоциональный тип (увлекать в мир тончайших эмоциональных переживаний);
- рационалистический тип (цель – убеждать);
- интеллектуальный тип (продуманность концепции и жёсткая логика её реализации).

Данная типология, даже при указанной автором её 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,

творяют по-разному. Встречаются и обратные случаи: в искусстве музыкантов, воспринимаемых современниками как антиподы, слушатели более позднего поколения спустя определённое время обнаруживают скорее общие черты, нежели несхожие моменты. Тем не менее необходимо отметить, что книга Рабиновича обладает многими достоинствами. И важнейшее из них – это сделанный им обширный анализ многих интерпретаций, попытки введения в теорию исполнительства таких понятий как стилевая доминанта (самый яркий признак данного исполнительского стиля), пианистическая цель.

Весьма корректными и критически объективными можно считать и оценки исследователя по поводу академизма и салонности, которые он относит не к самостоятельным стилевым явлениям, а считает трансформацией того или иного стиля (стремление к догматике применения тех или иных выразительных средств); справедливо замечена и тенденция возрастания интеллектуального начала в интерпретациях XX века.

Вплоть до XX века, когда появившаяся звукозаписывающая техника позволила закрепить акт звучания «живой» музыки, об эволюции исполнительского искусства можно было судить лишь на основании косвенных свидетельств: исполнительские ремарки на отдельных нотных изданиях, описание современниками игры музыканта, транскрипция – как средство закрепления интерпретации, существование различных редакций. XX – начало XXI века с их невиданным техническим прогрессом во всех областях знаний, и в сфере сохранения творческого акта исполнения сделал грандиозный переворот, накопив богатейший записанный материал для исследования. Тем не менее, как это ни парадоксально, при наличии огромного массива аудио и видеозаписей, постоянного совершенствования звукозаписывающей аппаратуры, заслуживающих внимание концепций по поводу типологии исполнительских стилей пока не создано. Поэтому выделим некоторые мысли, касающиеся теории исполнительского стиля.

Исполнительский стиль обладает всеми признаками системы, представляя собой целостный комплекс взаимосвязанных элементов, изменяющийся в процессе своего социального бытия. Он 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 на протяжении творчески активной жизни артиста).

Важным моментом представляется осознание 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.Раппопорт²¹, теоретически обосновавший закон вариантной множественности исполнения. «Такое соотношение художественного содержания, выраженного в нотной записи, в живых исполнениях и слушательских восприятиях, можно наглядно представить в виде цепочки диалектически взаимоувязанных категорией: общее – особенное – единичное».

О категории исполнительский стиль, возможно, следует говорить только со времени формирования интерпретаторского искусства как самостоятельной области музыкального исполнительства, то есть со второй половины XIX века. Вместе с тем

²¹ Раппопорт С. О вариантной множественности исполнительства. В кн.: Музыкальное исполнительство, вып. 7. М., 1972. С.64.

нельзя забывать, что композитор, исполнявший сочинения в XVI-XVIII веках, был первым и чаще всего единственным их интерпретатором. Исходя из признания этого тезиса, можно объяснить, в частности, попытки некоторых исследователей свести проблему стиля к типологии исполнительских индивидуальностей, ограничиваясь усреднённым уровнем слушательского сознания, сформированного артистами одной эпохи, сведя, таким образом, множественные стилевые исполнительские искания эпохи к одному, господствующему в историческом измерении, стилю интерпретации. По мнению Кандинского-Рыбника именно так можно трактовать понятие романтический стиль.

Начиная с первой половины XX века, кризис романтического исполнительства привнёс существенные изменения в область музыкального мышления, низверг традиционные каноны музыкального языка, а значит исполнительства, что, в свою очередь, привели не к исчезновению романтического стиля, а к его трансформации и возникновению новых стилей. Их дефиниция – задача исследователей будущего. По концепции Д.Рабиновича, например, одним из ведущих стилей в исторической перспективе может стать лирический интеллектуализм (А. Шнабель).

Глобализация исполнительской деятельности (формирование профессиональных навыков 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) способствовала рождению ряда негативных явлений в исполнительском искусстве, крайне затрудняющих определение стилевой дифференциации. К числу таковым, в частности, можно отнести нейтрализацию национальных исполнительских традиций (наряду с обогащением), появление так называемых «стерильных» трактовок (один из способов «выжить» в условиях рынка путем декларирования «аутентичности» интерпретации – невозможной с точки зрения науки) и др.

Вместе с тем стоит признать, что 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 же стороной этого процесса стало уменьшение творческой роли исполнителя, его индивидуальной творческой активности. Между тем история музыкального исполнительства располагает множеством фактов, когда сочинения композиторов создавались вопреки эталонам своей эпохи. И в этих случаях строгое соблюдение исторических норм в процессе интерпретации может погубить оригинальность первоначального замысла, обеспечившего данному сочинению не только долгую жизнеспособность, но и послужившего в своё время образцом-эталонem для подражания. Словом, в каждом конкретном случае необходимо помнить о мере приложения творческих усилий в ту или иную сторону и их диалектическом равновесии.

Одним из важнейших стилевых признаков является репертуар исполнителя, часто выделяющего его как представителя той или иной национальной школы, что, в свою очередь, определяет и доминирующий стилевой признак самой этой школы. Например, преимущественное обращение австрийских пианистов XX века (Шнабель, Вюрер, Бадур-Скода, Гульда, Хеблер и др.) к произведениям венской классики и Шуберта определяют их стилистический признак как предпочтение «молоточковости» произношения, ясность фактуры и сдержанность манеры исполнения. Внимание к

отточенности мануальной техники и красочность звукоизвлечения отличают французскую исполнительскую школы пианизма (Планте, Лонг, Крто, Казадезюс, Чикколини, Франсуа, Помье), которая опирается на красочно колористический стиль произведений французских композиторов. Важным признаком русской исполнительской школы является опора на речевое интонирование, связанное с большим вниманием к слову в русской музыке («Я хочу, чтобы звук выражал слово» – А.Даргомыжский).

Тема национальных традиций в исполнительстве неисчерпаема. Каждая из последующих эпох вносит в неё свои нюансы. Одно из возможных направлений изучения специфики национальных особенностей исполнительского интонирования видится, в частности, исследования, посвящённые роли речевого опыта человека в восприятии музыки в разных культурах, или выявление переноса опыта речи как коммуникационного процесса, на «общение» исполнителя со слушателем.

ТЕМА 7. 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» – это понятие не относительное. Критерием красоты здесь является соответствие типа звучания сущности создаваемого художественного образа. Современники, например, отмечали огромное тембровое разнообразие звуковой палитры Ференца Листа, Антона Рубинштейна и Эмиля Гигельса.

Динамика музыкального произведения также приобретает в исполнении индивидуальные черты. Термины, обозначающие уровни громкости относительны. Нет эталона звучаний *forte* или *piano*, степени *crescendo* или *diminuendo*, меры *sforzando* и т.п. Всякое «живое» исполнение становится как бы особой редакцией содержащихся в нотном тексте динамических обозначений. Творческое использование градаций громкости как выразительного средства проявляется у исполнителя прежде всего в создании эмоциональной и убедительной динамической линии развития произведения, не только способствующей наиболее полной передаче его содержания, но и учитывающей закономерности восприятия громкости звучаний человеческой психикой. Так 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. Итальянский композитор Доминико Мадзокки, начиная с 1638 года, наряду с *forte* и *piano*, впервые начал использовать знаки *crescendo* и *diminuendo*. 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 дробных динамических оттенков, другие предпочитают вид терассообразной динамики, и т.п.

Реальный музыкальный образ возникает в процессе звучаний, их смен, движения. В силу этого важным исполнительских 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. Известно, что не все композиторы использовали метрономическими указаниями: Шопен, например, использовал их до ор. 27, почти не пользовались ими Лист и Брамс. С конца XIX века на них начали систематически указывать ввиду исполнительского произвола. В композиторском творчестве XX-XXI веков указания метронома преобладают над словесными определениями.

Понятие темпа содержит два значения: определение скорости движения и характера движения, его внутренний динамичности. Но при равной скорости, движение может быть более или менее энергичным или плавным, порывистым или спокойным, метричным или свободным и т.д. Практика исполнения выдающихся исполнителей показывает, что они далеко не всегда точно следуют метроному, так как конкретный исполнительский темп диктуется также эстетическими задачами и условиями каждого данного исполнения. Большую роль в определении темпа играют возможности инструмента, объем концертного зала, психофизическое 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 придающие выразительность музыкальному исполнению. 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»).

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 обычно взаимно компенсируются, чем обеспечивается целостность, слитность музыкального движения. В XIX веке «*рубато*» стало трактоваться как замедление темпа, служащее усилению выразительности исполнения.

Возможности исполнительской агогики обусловлены 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 особую роль играют ритмические акценты – «оттяжки» взятия звука относительно его метрического места,

цезуры (от лат. рассечение) 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 особую роль, которую 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. В нотном тексте мы непосредственно находим лишь 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 должен выдерживаться исполнителем с определенной мерой 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 какого-либо выразительного средства или приема для усиления его воздействия или отказ от лишних подчеркиваний элементов выразительных средств, которые уже достаточно (с точки зрения исполнителя) были использованы композитором.

Принцип различения тождественного действует при различных ситуациях. Мера его принципа, естественно, варьируется самим исполнителем. Принцип различения тождественного – принцип обновления, он позволяет музыкальной форме всякий раз представлять интонационно преобразенной. Напомним, что данный принцип содержит в основе саму идею вариантной множественности исполнительских интерпретаций.

Упомянутые 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 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 возможность конкретизировать интерпретационную форму, 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. Оказывается, в процессе работы над произведением крупные артисты опираются не на звуковой, 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, это встречается у исполнителей, славящихся «объективностью» исполнения). Многочисленные факты отказа от авторских указаний при достижении высоких художественных результатов позволяют условно разделить авторский текст на две составные части: объективно-композиционную и субъективно-интерпретаторскую.

В первой части текстовых знаков автор выступает как творец произведения; невыполнение, изменение этой части текста ведет к искажению и разрушению формы и содержания произведения. Во второй части автор запечатлевает исполнительскую интерпретацию своего творения. При всей своей содержательности и важности эта часть способна к изменениям уже в авторском исполнении. Тем не менее попытки 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 изменчивости.

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 – 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...²²».

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. Эти варианты – не только способы технологического воплощения музыки, но и ее художественной интерпретации. Вместе с тем 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.

²² Вольфганг Моцарт. Избранная переписка. М., 1958. С.14.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Учебный курс для магистров «Интерпретация фортепианной музыки» по существу носит открытый характер. Его преимущество в том, что, опираясь на теоретические положения, он предусматривает активное участие в процессе изучения самих обучающихся. Диалог с аудиторией, творческое использование потенциала магистрантов, накопление исполнительского опыта и профессиональных знаний – вот залог успеха в достижении эффективных результатов.

Ещё один важнейший аспект – сотрудничество с педагогами кафедры специального фортепиано. Эта связь придаст занятиям целенаправленный и предметный характер, будет способствовать росту теоретической базы знаний магистранта, которую он сумеет применить на практике в своей исполнительской деятельности. И главное – всякий постулат и теоретическая выкладка должна быть подтверждена музыкой, точнее примерами из исполнительской практики выдающихся музыкантов, чтобы магистрант смог соразмерить высочайшую планку профессионализма со своими возможностями, определить меру и качественные параметры своих природных данных и приобретённых навыков. При этом педагогу важно не «спугнуть» молодого музыканта грандиозностью задач, а заразить его перспективой постоянного поиска, где он имеет право на свою позицию, своё мнение, собственную точку зрения, но при условии, что эти аргументы профессионально убедительны.

Заставить магистранта размышлять, формировать в себе качества думающего и тонко чувствующего пианиста, деятельность которого будет связана не только с процессом «выхода» на сцену, но и с активным творческим началом – вот слагаемые, на которых должна зиждиться работа педагога, стремящегося воспитать молодое поколение, выбравшее в качестве профессии самый удивительный и прекрасный мир – мир Музыки. И будем помнить, что это именно им, дерзким и пытливым, жаждущим знаний и мечтающим завоевать лавры успеха, предстоит стать интерпретаторами музыки, давая новую жизнь музыкальному произведению.

ЛИТЕРАТУРА

1. А.Алексеев. История фортепианного искусства. Учебник. Ч. 1,2. Изд.2-е. М., 1988, ч. 3. М., 1989.
2. Алиева З. Фортепианные произведения Кара Караева и некоторые вопросы стиля и исполнительской интерпретации. Автореферат канд. дис. Баку, 1973.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
4. Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. М., 1972;
5. Гафурова С. Ўзбекистон композиторлари фортепиано прелюдияларининг ижрочилик интерпретацияси масалалари. Учебное пособие. Т., 2005.
6. Гольденвейзер А. Тридцать две сонаты Л.Бетховена. Исполнительские комментарии. М., 1956.
7. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. М., 1985.
8. Гумаров М. Вопросы исполнительской интерпретации современных сочинений композиторов Узбекистана. Уч.-метод. пособие. Т., 2007.
9. Долженкова В. Фортепианные сочинения композиторов США: пути осмысления и звукового воплощения. Уч.-метод. пособие. Т., 2006.
10. Здобнов Р. Исполнительство – род художественного творчества. В кн.: Эстетические очерки, вып. 2. М., 1967.
11. Калмыкова Г., Красуцкая Л. К вопросу развития навыков интерпретационного мышления у студентов-исполнителей. В сб. Вопросы музыкальной педагогики и исполнительства. Т., 1993.
12. Р.Кадыров. Музыкальная психология. Учебное пособие. Т., 2005.
13. Х.Касьяненко. Исполнительская интерпретация «Прелюдий» Шопена. Автореф. канд. дис. Киев, 2001.
14. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Л., 1979.
15. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М., 1988.
16. Маленковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование. М., 1990.
17. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М., 1966.
18. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.
19. Мильштейн Я. «Хорошо темперированный клавир И.Баха» и особенности его исполнения. М., 1967.
20. Михайлов М. Стиль в музыке. Л., 1981.
21. Михайлов М. О понятии стиля в музыке. В сб. «Критика и музыкознание». М., 1975.
22. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М., 1988.
23. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
24. Натансон В. Прошлое русского пианизма. М., 1960.
25. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога М., 1967.
26. Петрушин В. Музыкальная психология. М., 1997.
27. Полатханова Н. Проблемы стилиевой интерпретации фортепианных одностанных произведений крупной формы. Учебное пособие. Т., 2005.
28. Попандоппуло Т. Таджикская фортепианная музыка и вопросы её интерпретации. Автореф. канд. дис. М., 2007.
29. Рабинович Д. Исполнитель и стиль, вып. 1. М., 1979.
30. Раппопорт С. О вариантной множественности исполнительства. В кн.: Музыкальное исполнительство, вып. 7. М., 1972.

31. Раппопорт С. Семантика и язык искусства. В кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 2. М., 1973.
32. Римап Г. Катехизис фортепианной игры. М., 1929;
33. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973. Введение.
34. Фейнберг С. Пианизм как искусство. М., 1969.
35. Фомин В. Способ существования музыкального произведения. В кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 2, М., 1973.
36. Хошимова Д. Фортепианные произведения композиторов Узбекистана. Черты стиля и интерпретации. Автореф. канд дис. М., 1985.
37. Шарипова А. Координаты исполнительского стиля в фортепианной музыке Узбекистана (80-90е годы). Учебное пособие. Т., 1999.
38. Шарипова А. Преображение. Учебное пособие. Т., 2000.
39. Шульпяков О. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Л., 1986.
40. Юсупова О. Роль семантического анализа в фортепианном исполнительстве //Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. Сб. статей. Вып V. Т., 2007.
41. Юсупова О. Некоторые аспекты подготовки пианистов республики. В сб. Музыкальное исполнительство в Узбекистане. Вып. 2. Т., 1992.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Стр.

От автора	
Тема 1. Музыкальное исполнение и музыкант-интерпретатор. Из истории формирования понятий	
Тема 2. О субъективном и объективном аспектах интерпретации. Зарождение онтологических теорий трактовки музыкального произведения	
Тема 3. Основы современных онтологической теории музыкального произведения	
Тема 4. Психофизиологические аспекты исполнительского искусства	
Тема 5. Проблема исполнительского интонирования	
Тема 6. Проблемы теории исполнительского стиля	
Тема 7. Исполнительские выразительные средства и исполнительская логика интерпретации	
Заключение	
Литература	