



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

МУЗЫКАЛЬНОЕ СОДЕРЖАНИЕ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ





В книге «Музыкальная форма как процесс» Б. В. Асафьев писал: «Жизнь музыкального произведения — в его исполнении, т. е. раскрытии его смысла через интонирование для слушателя»¹. Действительно, музыкальный опус как результат творчества композитора существует в личном пространстве автора. Выход из этого пространства означает активное бытие опуса в музыкальной жизни. Опус заключает в себе потенциальные предпосылки этого бытия. Только музыкальная жизнь делает опус достоянием людей. Здесь опус исполняется музыкантом и воспринимается слушателем, а значит, становится полноценным художественным произведением.

Композиторский опус попадает к исполнителю и слушателю. Что же при этом происходит с композиторским опусом и тем содержанием, которое удалось воплотить автору?

Об этом рассуждает А. Н. Сохор: «...Правильнее говорить в искусстве не об одном содержании, а о двух (близких, но не тождественных): „авторском“ и „слушательском“ („зрительском“, „читательском“). Если же перед нами вид искусства, требующий участия исполнителей,

¹ Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л. , 1971. С. 264.

как музыка (или хореография, театр и т. д.), то добавляется третье содержание — „исполнительское“, которое, подобно „слушательскому“, выступает как вариант по отношению к „авторскому“, скрыто, потенциально существующему в произведении»².

Мы также будем придерживаться концепции триединства музыкального содержания как совокупности композиторского, исполнительского и слушательского пластов. Исходя из представлений, сложившихся о первом из этих компонентов — композиторском³, остановимся на двух других составляющих триединства. Исполнение и восприятие музыки нас будут интересовать не как самостоятельные проблемы, а как стадии становления музыкального содержания, т. е. в дальнейшем речь пойдет об исполнительском и слушательском пластиках содержания. Богатым материалом здесь послужат наблюдения и самонаблюдения музыкантов.

² Сохор, А. Н. Музыка как вид искусства // Вопросы социологии и эстетики музыки. Л. , 1981. Т. 2. С. 168.

³ Ему нами было уделено специальное внимание в кн.: Казанцева, Л. П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань, 2009.



ПОНЯТИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Чтобы стать фактом музыкальной жизни, музыкальный опус (а следовательно, и запрограммированная композитором его духовная сторона) должен быть исполнен. Исполнение — это вид деятельности, рядоположенный с сочинением и слушанием музыки. С автором и слушателем исполнителя роднит музыкально-звуковой характер деятельности. Отличает же от них форма осуществления этой деятельности — «оплотнение» музыкальной энергии в физически (акустически) существующее звучание, в то время как композитор и слушатель проявляют себя в музыкальной деятельности иначе, соответственно в созидании виртуального звучания (даже сочинение фортепианной пьесы за роялем не означает ее художественного исполнения) и восприятии.

Разумеется, деятельность исполнителя не уподобляется работе звуковоспроизводящего устройства (проигрывателя, магнитофона и т. д.), т. е. механического повтора всего, что сочинено композитором. Это деятельность творческая. Полноценное выступление исполнителя обычно предполагает *интерпретацию* авторского опуса.

С точки зрения науки об интерпретации, герменевтики, интерпретация — это истолкование чего-либо (пред-

мета, явления, действия, информации). В области музыки, при широком понимании термина, об интерпретации позволяют говорить и композиторское творчество (в нем трактуются, например, художественные темы и сюжеты), и исполнительская практика, и слушательское восприятие. Более узко, относительно музыкальной жизни, под интерпретацией, как правило, понимают истолкование исполнителем композиторского опуса, то есть раскрытие художественных намерений автора в процессе музикации.

Будучи творческой акцией, интерпретация имеет как точки соприкосновения, так и различия с авторским (композиторским) творчеством. В любом виде творчества диалектически совмещаются творение нового и претворение имеющегося. Так и в музыке композитор не выдумывает все совершенно заново, он обязательно пользуется тем человеческим опытом, который уже накоплен в виде жанровых канонов, стилевых норм, техник письма и т. д., и подчиняет их своей задаче. Ей оказываются подвластны и используемые автором наработанные творческой практикой смысловые образования — риторические фигуры, интонации, художественные темы и т. п. При этом для авторского (композиторского) творчества показательна сильная доминанта новизны, выдающая собственно творческую личность.

В отличие от композитора, интерпретатор имеет дело с уже сотворенным художественным феноменом, и для творчества интерпретатора показательна сильная доминанта сохранения ранее созданного. То новое, что определяет творческий характер процесса, здесь не разрушает и не затмевает существующего — того, к чему приложены усилия интерпретатора. Отсюда и разные критерии творчества автора и интерпретатора: *в авторском творчестве важно, насколько индивидуально неповторимо сотворенное, в интерпретаторском — как именно оно понято.*

Характерно, что активность интерпретатора направлена не на самовыражение (таким правом наделен только автор), а на собственное, индивидуальное понимание авторского высказывания. В этом интерпретатор близок режиссеру. Таким образом, музыкальная интерпретация представляет собой сложный, диалектичный вид творчества, где энергия творца нацелена на свое, собственное «прочтение» авторского «слова»; где художественно ценными оказываются и композиторский опус, и его индивидуальное «слушание» интерпретатором; где под воздействием новой творческой личности содержание композиторского опуса неизбежно претерпевает изменения.

Поскольку исполнитель определенным образом выражает то, что он понял в композиторском опусе, интерпретация становится своего рода его диалогом с автором. Диалогический характер интерпретации также отличает ее от монологического в своей сущности (только подразумевающего диалог со слушателем) высказывания автора, ибо в природе авторства заложено творческое самоутверждение, созидание нового.

Было бы неверным полагать, будто исполнение как вид деятельности всегда сопряжено с интерпретацией как сущностью этой деятельности. Если обозначить крайние градации проявления индивидуальности в творчестве исполнителя, то полюсами большого диапазона потенциальных возможностей окажутся *инвенция* (изобретение, созидание нового) и *имитация* (копия, воспроизведение уже существующего). Инвенция знаменует собою торжество авторства над исполнительством, в противоположность чему имитация полностью подчиняет личную инициативу музыканта-исполнителя уже имеющемуся прецеденту.

Интерпретация совмещает созидание и воссоздание, хотя не обязательно в равной степени. Как в отдельно взятой интерпретации, так и в исполнительском стиле

может утверждаться личностный приоритет исполнителя (яркие исполнительские личности проступают в интерпретациях Ф. Бузони, В. Горовица, Г. Гулда, А. Корт, Г. Нейгауза, А. Рубинштейна, В. Софроницкого, С. Фейнберга, М. Юдиной, Ф. Крейслера, М. Полякина, Д. Шафрана). Наоборот, исполнитель способен отдать себя во власть автора, подчинившись его воле (как в интерпретациях А. Бенедетти Микеланджели, М. Воскресенского, Я. Зака, А. Любимова, М. Плетнева, Й. Иоахима, Й. Сигети, Н. Шаховской). Тем самым в целостном содержании музыкального произведения возрастает значимость либо исполнительской компоненты, либо авторского слоя.

Довольно часто и музыканты-исполнители, и исследователи склонны преувеличивать значение одного из этих начал, в частности — превозносить созидательный, инвенторный характер интерпретации. Так, выдающийся скрипач Гидон Кремер декларирует: «...Интерпретация — это противоположность имитации»⁴. Е. Г. Гуренко полагает, что «художественная интерпретация — это специфический „остаток“, который можно получить, если полностью абстрагироваться от всего, что обусловлено автором произведения»⁵. Хотя, безусловно, оригинальное и неповторимое в интерпретации ценится очень высоко, не следует его абсолютизировать и умалять значение другого неотъемлемого атрибута интерпретации — воспроизведения. В противном случае грань, отделяющая интерпретацию от инвенции (створения нового), будет перейдена, и нам придется разделить разочарование Глинки, пережитое им на одном из концертов, который он посетил в парижской консерватории: «Играли

⁴ Кремер, Г. М. Дом — место, куда возвращаешься // Сов. музыка. 1988. № 8. С. 43.

⁵ Гуренко, Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (философский аспект). Новосибирск, 1982. С. 83. Парадоксально: в интерпретацию, таким образом, не попадает композиторский опус — то, что, собственно, интерпретируется!

6 симфонию Бетховена (“Symphonie pastorale”), исполнение было *превычурное*, так что я симфонии Бетховена не узнал и тогда же сказал: “On m'a escamoté la symphonie”⁶.

Известна и другая крайность — сведение интерпретации к воссозданию авторского текста, — которой придерживались М. Равель («Надо исполнять то, что написано, — вот и все»), А. Онеггер, П. Хиндемит, а наиболее полемически остро — И. Стравинский. Последний заявлял, что «музыку следует исполнять, а не интерпретировать», следя «собственным домыслам»⁷. Очевидно, в таком «перегибе» сказывается позиция автора, охраняющая композиторский текст от волюнтаризма (также «перегиба») исполнителя.

Разумеется, в музыкальной жизни всегда хочется иметь дело с интерпретацией, то есть с художественным феноменом, фокусирующем два художественных мышления, две «звукотворческие воли» (термин К. А. Мартинсена) — композитора и исполнителя. Между тем нередко приходится видеть, как исполнитель попадает в полную зависимость от автора, что правомерно назвать имитацией.

В тех случаях, когда имитации, то есть «документальному» воспроизведению, подвергнут уже существующий авторский текст, мы, фактически, имеем дело с феноменом, названным Р. Арнхеймом, а затем и С. М. Даниэлем (правда, в другой области искусства) *атрибуцией*, которой присуща «установка на готовую вещь, на след совершившегося творческого процесса», где «задачей является

⁶ Глинка, М. И. «У меня украли симфонию». Записки. М., 1988. С. 119.

⁷ Стравинский, И. Ф. Хроника моей жизни. Л., 1963. С. 75, 125, 217–219. Еще более эпатажна следующая мысль Стравинского: «Самый лучший в моем представлении дирижер — фельдфебель военного оркестра, который строго придерживается написанного» (И. Стравинский — публицист и собеседник. М., 1988. С. 96).

ся локализация произведения в пространстве и времени культуры». По мнению искусствоведов, от атрибуции, призванной максимально достоверно представить авторский текст, отличается интерпретация, невозможная без индивидуальной активности интерпретатора. «Объект здесь не противопоставлен рефлексии, а включен в ее сферу, которая становится „лабораторией“...»⁸

Атрибутирующее исполнение — имитация, воссозидающая лишь общие черты текста-первоисточника, — отнюдь не редкость на концертной сцене. Утверждать это позволяет то, что не всякое исполнение, даже самое, с точки зрения владения инструментом или голосом, безупречное, несет в себе тот объем художественных мыслей, которые можно было бы назвать интерпретацией. Известный музыкант Джеральд Мур, работавший в качестве аккомпаниатора со многими выдающимися певцами, приводит слова М. Купера об одной певице: «Пение для нее было гораздо важнее, чем музыка... она была гораздо сильнее как вокалистка, чем как интерпретатор. <...> В свою очередь ... могу сказать о многих певцах, которым аккомпанировал: „Музыка была для них важнее процесса пения... он (она) был гораздо сильнее как интерпретатор, чем как вокалист“»⁹.

В некоторых пластиках музыкального искусства имитация становится эстетической нормой. Она присуща, например, деятельности музыкально-этнографических ансамблей, озадаченных адекватным воспроизведением живущей в устной традиции фольклорной песни, выполняющей роль текста-первоисточника.

Об имитации как результате музенирования заставляет размышлять и так называемое аутентичное исполнение

⁸ Даниэль, С. М. Термин и метафора в интерпретации живописного произведения // Сов. искусствознание. М., 1986. Вып. 20. С. 265. Искусствовед сравнивает сочинение, подвергающееся атрибуции, с сыгранной вещью, а интерпретируемое — с партитурой.

⁹ Мур, Дж. Певец и аккомпаниатор. М., 1987. С. 149.

нение. С середины XIX в., со времени активного возрождения в концертном исполнительстве старинной музыки, и прежде всего творчества И. С. Баха, перед музыкантами стоит вопрос: обязательно ли в исполнении такой музыки максимально приближаться к подлиннику и тем самым «реставрировать» «музейный экспонат», или же оно должно быть свободным и отвечающим современному состоянию музыкальной культуры. Аутентичное исполнение требует воссоздания соответствующего инструментария (реконструкции старинных инструментов), соблюдения количественных норм в составе оркестра (сегодня нередко нарушенных в сторону увеличения), а также акустических и культурно-исторических условий (скажем, звучания музыки в соборе и дворцовых интерьерах). Непроста и работа исполнителя над текстом музыкального произведения, не знавшего точной нотной записи.

Проблема аутентичного исполнения не получила однозначного решения и знает как приверженцев, так и противников. Мудрую, реалистичную позицию в этом споре занял Ромен Роллан. Он задавался вопросом: «Что лучше — навязывать современной публике старинные вещи со всеми их морщинами, подчеркнутыми освещением, даваемым прошедшими веками, или же усваивать их трезво, толкуя их по-современному, так, чтобы они продолжали благотворно влиять на нас?» Его ответ звучал так: «Что касается меня, то, по-моему, первый метод приложим к изданию текстов, а второй — к музыкальным исполнениям. Ум должен стремиться в точности узнать, каким было прошлое. Но как только это сделано, жизнь может и должна предъявить свои права: да будет ей позволено откинуть изжитую моду и сохранять от гениев лишь то, что в них вечно»¹⁰. Разумеется, выдаю-

¹⁰ Роллан, Р. Гендель // Музыкально-историческое наследие. М., 1987. С. 272.

щийся музыкальный писатель сформулировал свою точку зрения, каждый же музыкант стоит перед собственным выбором, сказывающимся на музыкальном содержании.

Об утрате личностного «тона», «особого коэффициента преломления» образа (С. Е. Фейнберг) приходится говорить также, например, при старательном тиражировании ставшей традиционной (хотя, возможно, самой по себе весьма убедительной) интерпретации, чем нередко грешат молодые, личностно и профессионально незрелые музыканты (Ю. В. Понизовкин именует такой феномен «младолауреатским» исполнением). Однако в данном случае копирование, подражание касается не композиторского содержания, а уже существующей интерпретации, то есть сложного соединения авторского и исполнительского пластов содержания, поэтому подобное явление остается за пределами имитации как отношения исполнительского и авторского начал.

Вернемся к музыкальной интерпретации — единству возобновления и созидания, старого и нового, заложенного автором и привносимого исполнителем. Как точно сказал о ее сути А. Б. Гольденвейзер, «служить автору и быть самим собой — вот главная цель исполнителя»¹¹ (интерпретатора — уточнили бы мы). Как мы видим, интерпретация занимает промежуточное место между инвенцией и имитацией, хотя прочертить границу, отделяющую ее от смежных феноменов, затруднительно. Ясно только, что чрезмерное приближение к какому-либо из полюсов грозит утратой самой интерпретации: усиление созидающего начала превращает диалог в монолог, самовысказывание нового, по сути, автора (таков плохой актер, играющий не роль, а самого себя); наоборот, дефицит творческого обновления при безраздельном господстве воспроизведения устраниет личность интерпре-

¹¹ В классе А. Б. Гольденвейзера. М., 1986. С. 30.

татора, сохраняя монолог автора (композитора) или повторяя чужую интерпретацию¹².

Хотя исполняемый композиторский опус либо дает жизнь интерпретации, либо приближается к инвенции или имитации, именно интерпретация будет в большей степени нас интересовать в дальнейшем. Суммируя предшествующие рассуждения, можно охарактеризовать музыкально-исполнительскую интерпретацию как *осуществляемый в звучании, рассчитанный на слушателя личностный диалог исполнителя и композитора, совмещающий воспроизведение и обновление композиторского опуса*.

Роль интерпретатора берет на себя музыкант-исполнитель (или сам композитор, на время ставший исполнителем собственного опуса). Он «вдыхает жизнь» в музыкальное произведение посредством «озвучивания» творения композитора. При этом смысловой потенциал композиторского опуса, именуемый нами композиторским пластом музыкального содержания, продлевает свое бытие в исполнительском пласте. Композиторское содержание, откорректированное исполнителем, превращается в исполнительское содержание. Охарактеризуем особенности музыкального содержания в исполнительской интерпретации (исполнительское содержание).

¹² Достаточно тонко чувствует эти градации выдающийся музыкант, с именем которого связано новое отношение к ударным инструментам, Марк Пекарский: «Он, автор, указал мне направление поисков, а я хочу пойти либо вслед за автором, — тогда я действительно „исполнитель“ его воли, — либо вместе с ним, — и тогда я *соавтор*, — либо дальше автора, в попытках услышать или, вернее, дослышать то, что автор вспыхах недосыпал <...>, и тогда я — равноправный *композитор*» (Пекарский, М. И. Умные разговоры с умным человеком // Муз. академия. 2002. № 3. С. 163).



СВОЙСТВА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СОДЕРЖАНИЯ

Содержание музыкального произведения, сформированное композитором, — «код», «шифр» множества потенциальных смыслов, своего рода «полуфабрикат», который обычно (за исключением, пожалуй, электронной и конкретной музыки), чтобы состояться как полноценный художественный «продукт», нуждается в усилиях музыканта-исполнителя. Как уже говорилось, деятельность последнего носит творческий характер, который обуславливает собою особенности исполнительского содержания. Одна из них — охватываемая им *множественность* трактовок. Отчасти — и это доказывает анализ композиторского слоя музыкального содержания — смысловая множественность музыки заложена самим автором в его опусе. Однако, попадая в руки исполнителей, она возрастает многократно.

О том, что композиторский опус-инвариант находит свое продолжение во множестве интерпретаций-вариантов, читатель может судить как по собственному музыкальному опыту, так и по многочисленным наблюдениям других музыкантов. Исполнительский слой музыкального содержания объединяет бесчисленное, все возрастающее множество разных интерпретаций. Характеризуя весь путь музыкального произведения от его

замысла до звуковой интерпретации, известный пианист, композитор и педагог С. Е. Фейнберг сравнивает его с линией, ведущей «от бесконечного через конечные элементы нотной записи опять к бесконечному»¹³.

Бесконечность множественности явно преувеличивается известным музыкантом. Она опровергается близостью ряда интерпретаций, обеспечивающейся уже тем, что исполнитель вольно или невольно придерживается определенной стилевой установки. Наряду с такими стилевыми константами, как подверженность власти автора или, наоборот, утверждение собственной личности (о чем уже шла речь), назовем и некоторые иные. В сфере исполнительства сложились классический, эмоционально взвешенный, утверждающий интеллектуальную доминанту стиль (Г. Бюлов, Э. Гилельс, Г. Гинзбург, Л. Годовский, А. Наседкин, Э. Петри, Н. Петров, М. Поллини, С. Рихтер, К. Таузиг, Л. Ауэр) и романтический, эмоционально свободный (М. Аргерих, В. Горовиц, И. Гофман, К. Игумнов, В. Клайберн, А. Корто, Ф. Лист, Г. и С. Нейгаузы, С. Рахманинов, А. Рубинштейн, А. Софроницкий, Я. Флиер, Г. Венявский, Н. Паганини, М. Полякин, Г. Эрнст). Известен также виртуозно-салонный стиль, подающий композиторский опус сквозь призму блестящего мастерства музыканта-виртуоза (А. Герц, И. Гуммель, Ф. Калькбреннер, И. Крамер, И. Мошесес, С. Тальберг). Некоторым музыкантам удается гармонично сочетать разные исполнительско-стилевые тенденции (А. Гольденвейзер, И. Безродный, А. Вьетан, Д. Ойструх, П. Казальс). Исполнительский стиль — а стало быть, и интерпретация — формируется как сочетание индивидуально-личностных предпочтений музыканта и отражающихся на музыкальной жизни культурно-исторических процессов. Понятно, что лежащая на интерпретации печать стиля сближает ее с какими-то другими

¹³ Фейнберг, С. Е. Пианизм как искусство. М., 1969. С. 46.

интерпретациями и отличает ее от других. Стало быть, множественность интерпретаций все-таки ограничена.

Другая особенность исполнительского содержания заключается в *единичности* каждого исполнения. Замечено, что даже самая безукоризненная интерпретация, созданная музыкантом-исполнителем, со временем меняется, порой весьма существенно, что свидетельствует о том, что не только разные музыканты, но и один исполнитель способен дать отличающиеся интерпретации одного и того же композиторского опуса. Так, в статье «Софроницкий играет Скрябина» музыковед и композитор В. М. Богданов-Березовский приводит маленький, но характерный пример — *E-dur'* ный этюд из op. 8. «Весною прошлого года Софреницкий играл его легко, на воздушной, почти бесплотной динамике. Сейчас он играл энергично, в чеканной и мужественной ритмике, в сочной и полнокровной звучности. И оба варианта закономерны. <...> То же можно сказать о Третьей сонате. В прошлом мы слышали ее беспокойнее, нервнее, она была более трепетной под пальцами Софреницкого. Теперь она возвышеннее и вдумчивее. С нее снята неровность динамики и ритмики. Классически ясной стала ее архитектоника...»¹⁴

Высказанное наблюдение помогает нам осознать, что, как и композитор, исполнитель проходит определенный путь творческой эволюции, неизбежно отражающий события и процессы музыкальной и личной жизни, возрастные изменения самого музыканта. Творческая молодость Э. Гилельса и Л. Бермана манифестировалась блестящей виртуозностью, впоследствии сменившейся большей сдержанностью и вдумчивостью интерпретаций. Начиная свою творческую карьеру как тонкий лирик, излучающий задушевность и обаяние, Д. Ойстах

¹⁴ Богданов-Березовский, В. М. Софреницкий играет Скрябина // Страницы музыкальной публистики. Очерки, статьи, рецензии. Л., 1963. С. 162.

в послевоенные годы стал впечатлять к тому же и звуковой и концептуальной монументальностью. Поражавший в молодости публику безграничной виртуозностью, Э. Гилельс в зрелости стал привлекать другими качествами — вдумчивостью и глубиной понимания авторской концепции. Богатый материал к подобным наблюдениям дает, например, сравнение сохранившихся в виде аудиозаписей нескольких исполнений одного и того же произведения С. Рахманиновым-пианистом, сделанных в разное время. Не стоит доказывать, что «повороты» творческой судьбы музыканта сказываются на его интерпретации одного и того же композиторского опуса.

Многочисленные факты, подобные приведенному Богдановым-Березовским, наводят на еще одно соображение: музыканты-исполнители бывают в разной степени склонны к изменениям собственной интерпретации. Так, по свидетельствам современников, известной «непредсказуемостью», острым «чувством момента», легко склонявшим к импровизационности в интерпретации, обладали дирижеры А. В. Гаук, Г. фон Кааян, А. Никиш, Н. Рахлин, В. Ферреро, В. Фуртвенглер, пианисты С. Нейгауз, Дж. Огдон, Ан. Рубинштейн, В. Софроницкий. Глен Гулд уверял, что может «без труда создать и записать двенадцать различных вариантов одной и той же сонаты Бетховена»; а по свидетельству М. Хомицера, немецкий дирижер и органист Карл Рихтер «одни и те же произведения... исполнял по-разному в основной части концерта и на „бис“...»¹⁵. Наоборот, ни намека на спонтанность нельзя было усмотреть в выступлениях А. Тосканини; пианисту А. Бенедетти Микеланджели присуще тщательно вынашивать и выстраивать интерпретацию, затем многократно повторяя ее с незначительными нюансами, а не полагаться на собственное вдохновение и озарение.

¹⁵ Приведено по: Цыпин, Г. М. Музыкально-исполнительское искусство: Теория и практика. СПб., 2001. С. 76.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru