



*Искусствоведение*

**УДК 78**

**К.Е. Богданова**

**Богданова Ксения Евгеньевна**, студентка группы М-41, кафедры специального фортепиано Красноярского государственного института искусств (Красноярск, ул. Ленина, 22), e-mail: ksenya111294@gmail.com

Научный руководитель: **Швед Ольга Анатольевна**, доцент, кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Красноярского государственного института искусств (Красноярск, ул. Ленина, 22), e-mail: olga\_shved@mail.ru

## **НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА. К ВОПРОСУ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ<sup>1</sup>**

Работа посвящена исследованию феномена содружества «Композитор и исполнитель». Одна сторона не может обходиться без другой и каждая обладает собственными творческими интересами. Исследователи музыки всерьез обратились к изучению проблем интерпретации лишь во второй половине

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено при поддержке краевого государственного автономного учреждения «Красноярский краевой фонд поддержки научной и научно-технической деятельности» в рамках участия в мероприятии: «Научно-практическая конференция «Актуальные проблемы музыкального и художественного творчества» в рамках Девятого Открытого международного фестиваля-конкурса камерной музыки «Краснодарская камера».

XVIII века. Однако до сих пор проблема исполнительской интерпретации композиторского замысла остается одной из самых актуальных.

**Ключевые слова:** художественная интерпретация, стилевые направления, музыкальное исполнительство, композитор, исполнитель.

**К.Е. Bogdanova**

**Bogdanova Kseniia Evgenievna**, student of group M-41, department of special pianoforte, Krasnoyarsk state institute of arts (22, Lenina str., Krasnoyarsk), e-mail: ksenya111294@gmail.com

Scientific adviser: **Shved Ol'ga Anatol'evna**, assistant professor, department of chamber ensemble and accompanist training, Krasnoyarsk state institute of arts (22, Lenina str., Krasnoyarsk), e-mail: olga\_shved@mail.ru

## **SOME FEATURES OF THE PERFORMING ARTS. TO THE QUESTION OF ARTISTIC INTERPRETATION**

The work is devoted to the communication between Composer and Performer. The one depends on the other and each has its own creative interests. The researchers of music seriously turned to the study of interpretation problems only in the second half of the 18th century. However, up to now the problem of performance interpretation of composer's design remains one of the most topical.

**Keywords:** artistic interpretation, style directions, musical performance, composer, performer.

Одной из форм реализации способностей музыканта как субъекта деятельности является музыкально-исполнительское творчество. Понимание творчества характеризуется необычайно широким диапазоном точек зрения. Например, В.М. Бехтерев рассматривал творчество как созидание чего-либо нового в ситуации, когда проблема-раздражитель вызывает образование до-

минанты, вокруг которой концентрируется необходимый для решения запас прошлого опыта. А.Г. Спиркин давал более философски масштабное определение: «Творчество – это деятельность человека, преобразующая природный и социальный мир в соответствии с целями и потребностями человека и человечества на основе объективных законов действительности [8, с. 300]; «это мыслительная и практическая деятельность, результатом которой является созидание оригинальных, неповторимых ценностей, установление новых фактов, свойств, закономерностей, а также методов исследования и преобразования материального мира духовной культуры» [8, с. 37].

Наиболее близким данной статье является определение содержания категории творчества, которое дал А.Т. Шумилин. Он выделяет следующие характеристики: творчество – воплощение и проявление диалектики, арена действия ее законов и категорий; оно есть деятельность, заключающаяся в производстве нового, как процесс – всегда оригинально; оно состоит в постановке и решении проблем, нестандартных задач» [12, с. 44-45]. Такая концепция перекликается с точкой зрения Н.А. Бердяева, считавшего, что «творчество всегда есть самоопределение, выход из пределов своего замкнутого бытия» [8, с. 543].

Рассматривая творчество музыканта под этим углом зрения, можно заключить, что оно в первую очередь соответствует этому смыслу, т.е. выходу из пределов своего замкнутого бытия путем создания новых для себя знаний. Основа этого – возвышенное духовное содержание музыкального творчества, которое становится постоянным источником обогащения личности музыканта. Самым важным при этом является открытие музыкантом своих способностей, новых эмоционально-интеллектуальных ресурсов своей личности – в этом и заключается творчество.

Проблемы музыкального исполнительства достаточно широко освещены в музыкально-психологической, искусствоведческой, методической литературе, и трактовка самого понятия «музыкально-исполнительская деятельность» (как и понятие «творчество») многогранна. Но и здесь можно выде-

лить несколько основных факторов, характеризующих деятельность музыканта-исполнителя как деятельность творческую.

Среди таких факторов на первое место нужно поставить содержание музыкально-художественной образности. Необходимо отметить, что абсолютное большинство теоретиков исполнительства, ученых разных музыкальных специальностей, выдающихся исполнителей-музыкантов говорят и пишут только об одном: содержание музыкально-художественного образа и его интерпретирование – это не простое озвучивание нотной записи, а творческая задача воссоздания мира духовных ценностей.

Другим фактором, раскрывающим, по мнению большинства авторов, сущность музыкально-исполнительской деятельности, нужно выделить роль исполнителя как творца-интерпретатора. Она связана прежде всего с проникновением в авторский замысел. «Исполнительское искусство вообще (и в частности деятельность музыканта-исполнителя) есть вторичная, относительно самостоятельная художественная деятельность, творческая сторона которой проявляется в форме интерпретации» [5, с. 12].

Л.А. Баренбойм сформулировал принцип, согласно которому «...объективная сущность произведения может быть раскрыта исполнителем только в различных индивидуальных вариантах...» [2, с. 151].

Среди наиболее часто встречаемых в научной литературе положений надо выделить такое: музыкально-исполнительское творчество представляет собой особую форму общения. Исполнитель является не просто «связующим звеном» между композитором и слушателем, а через него в его творчестве фактически реализуется коммуникативная функция искусства.

С тех пор, как появилось записанное в определенной системе нотации музыкальное произведение, творческие взаимоотношения основных носителей музыки – композиторов и исполнителей – находились в процессе постоянного видоизменения. Музыка как вид искусства не может иметь социально-действенный результат вне деятельности двусторонней. Композитор и исполнитель – содружество, в котором ни одна из сторон не может существо-

вать без другой и в котором одновременно каждая обладает собственными творческими интересами. В этом содружестве сочетаются две тенденции – стремление к слиянию со стремлением к самовыражению и самоутверждению, без чего немислимо музыкальное творчество. Эти противоречия приобретают особый вид в тех случаях, когда композитор сам является исполнителем или когда исполнитель выступает в роли импровизатора. С развитием исполнительства наметилась тенденция к его формированию в самостоятельный вид искусства.

Исследователи музыки всерьез обратились к изучению проблем интерпретации лишь во второй половине XVIII века. Это связано прежде всего с разделением профессий. Для XVII-XVIII веков была характерна фигура великого сочинителя, бывшего одновременно виртуозом. Он исполнял, в основном, свои сочинения. Этой практике соответствует такой тип нотной записи, при котором исполнителю предоставлена значительная свобода в расшифровке цифрованного баса, украшений, тембровых и темповых решений в исполнении каденций в концертах.

Вторая половина XIX века вошла в историю как время расцвета искусства виртуозов. В мире музыки появился самостоятельный вид деятельности – музыкальное исполнительство. Инструменталисты и певцы разъезжают по странам, демонстрируя величие своего мастерства. В сольных концертах звучат виртуозные произведения в форме вариаций, попури, фантазий, появляется новый жанр – транскрипция. Альфред Корто назвал период между 1800 и 1860-м годами «великой эпохой транскрипции». Высочайшим достижением в этой области явилось творчество Ференца Листа.

Необходимо заметить, что искусство транскрипции сыграло чрезвычайно важную роль в музыкальном творчестве: наряду с беспрецедентным развитием технического мастерства оно способствовало распространению и демократизации музыкальной культуры. Напомним, что даже такой знаток музыки, как Стасов, впервые познакомился с некоторыми симфониями Бет-

ховена в виде переложений Ференца Листа во время его исторических концертов в России.

В XIX веке впервые складывается такое понятие, как клавирабенд (сольный концерт), широко распространенное до нашего времени.

Композиторы, «отпускающие» произведение на волю исполнителя, стали осознавать необходимость более точной нотации и авторских указаний, дабы избавить сочинение от «произвола интерпретаторов». Моцарт впервые начал вписывать в нотный текст каденции к концертам для фортепиано с оркестром, а с середины XIX века этот обычай распространился повсеместно.

В прессе появляются статьи, в которых бурно обсуждаются вопросы музыкального исполнительства, философии и эстетики искусства, что явилось закономерным следствием осмысления музыкально-исполнительской практики. В 20-30 годы XX века этот процесс приведет к образованию исполнительского музыкознания.

XIX век – век триумфального шествия виртуозов, поражавших воображение публики не только свободой владения инструментом, но и свободой в обращении с авторским текстом. Чуткий слух истинных музыкантов и критиков улавливает усиление тенденции исполнительского произвола и выдвигает для обсуждения проблему верности авторскому замыслу. Вспомним яркие высказывания русского критика А.Н. Серова: «В жизни каждого артиста-виртуоза встречаются обольщения для самолюбия, и виртуоз незаметно сам для себя покидает настоящую дорогу, настоящее призвание, перестает служить искусству, потому что служит только себе» [11, с. 43].

П.И. Чайковский, восставая против культа бессодержательной певческой виртуозности, указывал, что подобная направленность исполнительского искусства заслоняет истинные художественные интересы, «развращает общественный вкус и убивает зародыши художественного понимания очень чуткой в музыкальном отношении массы».

Ференц Лист, Роберт Шуман, Антон Рубинштейн, Цезарь Кюи и другие композиторы решительно выступают, как говорил Рубинштейн, против «бра-

тии реальных акробатов». Он же писал: «Воспроизведение – это второе творение. Обладающий этой способностью сумеет представить прекрасным сочинение посредственное, придав ему оттенки собственного изобретения; даже в творении великого композитора он найдет эффекты, на которые тот или забыл указать или о которых не думал».

Сложность темы исполнительской интерпретации заключается в том, что необходимо соблюсти меру между «верностью» автору и творческой фантазией исполнителя.

Напомним читателю небезызвестные мысли В.Г. Белинского, серьезно занимавшегося вопросами эстетики художественного творчества. Он писал о том, что сущность каждого искусства состоит в его свободе, без свободы же искусство есть ремесло. Он утверждал, что сила и сущность сценического гения состоит в способности, поняв идею, найти верный образ для ее выражения.

Белинский прекрасно осознавал феномен диалектической двойственности искусства. В своих работах и статьях он наряду с Александром Серовым, Антоном Рубинштейном и другими передовыми деятелями культуры своего времени утверждал, что художник-исполнитель, обладающий развитым вкусом и чувством меры, способен, не искажая замысла композитора, даровать подлинную жизнь художественным образам, сделать их более яркими, впечатляющими, доходчивыми, «вдохнуть» в них «живую душу». А. Рубинштейн был афористичен, написав Ф. Листу: «Сочинение – это закон, виртуоз – исполнительская власть».

Время интереса к внешней виртуозности завершилось довольно скоро. В начале XX века большому разнообразию стилевых направлений (одновременно сосуществуют импрессионизм и романтизм, экспрессионизм и атонализм и т.д.) соответствует пестрота исполнительских стилей и манер. Все ярче звучит требование композиторов исполнять их произведения объективно, без внесения личностного отношения музыканта. Здесь, на наш взгляд, уме-

стно привести несколько высказываний авторитетных музыкантов, чьи эстетические позиции отвечают подобному требованию.

Игорь Стравинский заявлял: «Музыку следует исполнять, 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?» Артур Онеггер писал: «Разве не отвратительно, что музыкант-творец вынужден проходить сквозь фильтр другого музыканта-исполнителя? Разве в живописи рамочный мастер позволяет себе подправлять краски на картине?» [6, с. 27]. Пауль Хиндемит продолжал эту же мысль: «Исполнитель должен давать новую жизнь произведению, осознавая, что лучшее достигнуто лишь тогда, когда исполнитель исчез за исполняемым произведением» [6, с. 28].

В исполнительском стиле складывается новая манера – строгая, механистичная, холодновато-сдержанная. Существует взгляд, что тенденция к объективности исполнения в определенной степени была связана с появлением звукозаписи. Композиторы получили возможность оставить живую запись авторской интерпретации, которая и могла стать эталоном. В этом плане известно следующее выражение И. Стравинского: «Исполнителям надо лишь следовать пластинкам, на которых я сам дирижирую. Ведь не интерпретируется же нечто безусловное... А между тем именно так поступают с партитурой» [6, с. 33].

Сложность рассматриваемого вопроса отражает противоречивость взглядов самих композиторов и выдвигаемых ими требований. Приведем еще одно высказывание И. Стравинского, по своему смыслу противоречащее первому: «Я не верю, что в записи можно полно и окончательно выразить концепцию стиля. Некоторые детали всегда должны представляться исполнителю».

Исполнительскую трактовку (или интерпретацию) нельзя представлять как нечто застывшее, окостеневшее. Художественная интерпретация – это итог процесса, который проходит несколько ступеней развития: стадию за-



рождения, когда складываются лишь самые общие контуры исполнительской трактовки, этап становления и углубления исполнительской концепции. Затем следует период уточнения, изменения и развития замысла в связи с конкретизацией и выбором средств для его претворения и, наконец, собственно акт исполнения. Опыт ведущих исполнителей говорит о том, что интерпретацию можно назвать вполне сложившейся лишь после многократного исполнения сочинения на публике.

Особенно трудны поиски индивидуального в сфере музыкального исполнительства по причине, кажущейся на первый взгляд парадоксальной, уж очень обильной и плодотворной была предшествующая эпоха расцвета исполнительства, и сказать свое слово в искусстве становится все сложнее. Замечательные слова высказал режиссер Ю. Мочалов: «Всякий штамп есть погасшая звезда вдохновения. В истоке любого избитого приема лежит былое откровение, в перспективе вдохновенного открытия – новый шаблон».

Недостаточно осознана обратная связь воздействия исполнительства на процесс композиторского творчества. Нередко при написании музыки ее творцы имеют в виду определенных артистов, их эмоциональные, виртуозные и прочие особенности. Но главное состоит в том, что стиль и устремление современного композитору исполнительства сознательного или подсознательно становится составной частью мышления творцов музыки, оказывая серьезное влияние и на самый процесс создания произведений. Влияние исполнительства на творчество композиторов по-прежнему остается в тени и до сих пор не стало предметом исследования.

Одной из причин устойчивости традиций в музыкальном искусстве является практика подробной редакции своих сочинений композиторами. Желая помочь исполнителям понять их музыку, глубже проникнуть в замысел произведения, авторы постепенно превратили нотный текст в подробный «путеводитель» по произведению. В настоящее время многие музыканты обратили внимание на отрицательную сторону подробных авторских редакций,

которые порой препятствуют живому общению произведений с новым слушателем и музыкантом.

Дирижер Лео Гинзбург писал по этому поводу: «Всякое процессуальное художественное творчество должно учитывать интересы... публики. Этот компонент, пожалуй, наименее стабилен, всегда находится в движении, развитии, словом «в пути» вместе со своим временем. Именно он оказывает решающее влияние на смену вкусов, стилей, манер и т.д. В силу этого никакая «эталонизация» искусства не может активно просуществовать сколько-нибудь исторически продолжительно»[4, с. 30].

Находящаяся на стыках разных областей знаний современная научная методология позволила обогатить решение вопроса о соотношении композиторского и исполнительского творчества новой системой рассуждений и доказательств. Прежде всего было понято и доказано, что музыкальное произведение – не есть нотный текст. Нотный текст – это семиотическая система, с помощью которой композитор объективирует (то есть делает доступной людям) свой творческий замысел, свои художественные идеи. В работе С. Раппопорта «О вариантной множественности исполнительства» исследует мысль о том, что «нотные системы качественно отличны от звуковых. Собственно художественными можно считать только вторые. В семиотическом разрезе исполнительство выступает как перевод художественного духовного содержания из нехудожественной материальной системы в художественную. Именно по этой причине исполнительство должно быть не копированием, механическим воспроизведением, простым репродуктивным актом, а своеобразным видом творчества, интерпретацией, сложным репродуктивно-продуктивным актом». [7, с. 34].

В своей работе исполнитель «объективирует не нотный текст, а художественное содержание. Его же исполнитель постигает в индивидуализированном виде и никак иначе постичь не может. Это и есть то противоречие, которое разрешается творчеством исполнителя, делает необходимым это творчество и является главным внутренним источником его развития». Это

очень важный вывод. Он настраивает каждого исполнителя на творческую активность и вселяет в него убежденность в важности его миссии.

Занимаясь изучением этимологии слов, выдающийся российский музыковед В.В. Медушевский указывает на корневое родство слов «интерпретатор» (от латинского *interpretatio* – разъяснение, толкование), «пророк» и «ангел» в различных европейских языках. Он вскрывает глубинную связь слов, тем самым заставляя нас задуматься над высоким предназначением роли исполнителя – интерпретатора.

Сила музыки – в ее эмоциональности и ярко энергетическом воздействии на слушателя, так как она, по мнению В.В. Медушевского, «проникает внутрь энергий и так познает мир: не по внешним проявлениям, но по существу <...> по мере пробужденности к высшему, по мере наполненности их светом и любовью» [9, с. 215].

При этом интерпретатор использует различные исполнительские средства: разнообразие интонирования, динамику, гармонические модуляции; а также такие приемы, как заострение образа, углубление цезур, купюры и т.д. Вспомним великого Ф. Шаляпина. Он позволял себе делать большие купюры в ариях (ария Алеко из одноименной оперы С. Рахманинова), менять темпы без указаний на то автора, применять специфические тембры (ария Базилио из оперы Россини «Севильский цирюльник», указанная выше ария Алеко и др.). Но эмоциональная и актерская оправданность перечисленных средств воспринималась как глубокое постижение образа. Здесь, конечно, необходимо отметить, что на подобные действия в музыке необходимо заслужить право, иметь непререкаемый музыкантский авторитет, большой талант.

Среди музыкантов весьма распространено выражение «в искусстве важно «чуть-чуть»». Подобные тончайшие изменения динамики, темпа отразить в нотах невозможно. Исполнителю важно ощутить всю гамму красок и гибкость темпа в процессе разучивания нотного текста и «вживания» в эмоциональный мир произведения.

В настоящее время высокопрофессиональное исполнительство подразумевает толкование авторского текста, лежащее в основе собственной трактовки произведения.

В заключение следует отметить, что всякое самобытное, индивидуальное решение в искусстве – процесс чрезвычайно сложный, тонкий, многомерный. От музыкантов-исполнителей он требует полной самоотдачи и погружения в богатейший мир музыки. Только оригинальность исполнительского почерка музыканта вызывает настоящий интерес и эстетическую радость его слушателей, что является конечной целью деятельности любого артиста.

#### **Список используемой литературы:**

1. *Алексеев А.Д.* Музыкант-исполнитель и его время // Современные проблемы советского музыкально-исполнительского искусства. М.: Советский композитор, 1985. С. 10-31.
2. *Баренбойм Л.А.* Музыкальная педагогика и исполнительство. Л.: Музыка, 1974. 336 с.
3. *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 3: Статьи и рецензии. Пятидесятилетний дядюшка (1839–1840). М.: Изд-во Академии наук СССР, 1953. 684 с.
4. *Блок М.А.* Проблемы музыкального исполнительства в эстетике П. Чайковского // О музыкальном исполнительстве: сб. ст. / под ред. Л. Гинзбурга, А. Словцова. М.: Музгиз, 1954. С. 78-142.
5. *Гуренко Е.Г.* Проблемы художественной интерпретации. Новосибирск, 1982. 256 с.
6. *Корыхалова Н.П.* Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л.: Музыка, 1979. 208 с.

7. *Либерман Е.Я.* Творческая работа пианиста с авторским текстом. М.: Музыка, 1988. 234 с.
8. Мир философии: книга для чтения: в 2 ч. Ч. 1.: Исходные философские проблемы, понятия и принципы. М.: Политиздат, 1991. 672 с.
9. *Медушевский В.В.* Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 262 с.
10. *Медушевский В.В.* Таинственные энергии музыки // Советская музыка. 1985. № 9. С. 55-57.
11. *Оголовец А.С.* А.Н. Серов об исполнительском искусстве // О музыкальном исполнительстве: сб. ст. / под ред. Л. Гинзбурга, А. Словцова. М.: Музгиз, 1954. С. 38-77.
12. *Шумилин А.Т.* Проблемы теории творчества. М.: Высш. шк., 1989. 143 с.