

И.В. АРАНОВСКАЯ
(Волгоград)

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО КАК МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ФЕНОМЕН

Проблемы музыкального исполнительства рассматриваются с позиций их изучения в различных областях научного знания. Обоснованы междисциплинарная сущность музыкального исполнительства, его взаимосвязь с интерпретацией. Показаны возможности герменевтического подхода к категории интерпретации как качественной характеристике музыкального исполнительства.

Ключевые слова: *интерпретация, герменевтический подход, музыкальный текст, симультанирование.*

Необходимость комплексного исследования вопросов музыкального исполнительства на сегодняшний день является очевидной. Вместе с тем решению многих вопросов музыкального исполнительства препятствует то, что в самой профессиональной музыкальной среде не существует единства взглядов на данный феномен.

Музыковеды далеко не всегда проявляют интерес к тому, что выходит за пределы конкретных нотных записей изучаемых произведений и их объективных закономерностей. Не случайно Л.А. Мазель признает, что анализ как научная дисциплина почти не заботится о понимании того, что сам музыковед называет третьим, высшим слоем, уровнем «собственно художественного воздействия, который подчиняет себе другие слои, все одухотворяет и всеми средствами решает творческую задачу данного произведения» [5, с. 531–532].

Началом в решении многих актуальных проблем музыкального искусства и исполнительства явилась, как известно, концепция интонации Б.В. Асафьева. В своей работе «Музыкальная форма как процесс» Б.В. Асафьев детально разрабатывает принципы подхода к музыкальному произведению как явлению развивающемуся, развертывающемуся во времени,

критикуя издавна сложившийся взгляд на форму как на застывшую схему. Он рассматривает форму в единстве двух ее сторон – как процесс и как результат – архитектурное целое. Установление симметричности динамических и статических определений музыкальной формы – это безусловная заслуга Б.В. Асафьева. И хотя его музыкально-теоретические работы посвящены в основном анализу первой стороны, в них много положений, касающихся и музыкальной архитектоники.

Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что симметричность динамических и статических трактовок музыкального произведения нарушается, когда учитываются различные позиции слушателя, композитора, исполнителя, аналитика.

Так, для слушателей (прежде всего неподготовленных) на первый план выдвигается динамика, процесс (движение тем и мотивов, их развитие, смена мелодий, кульминации и их разрешения), т. е. слушательское восприятие основывается на эмоциональной логике последовательно развертывающихся деталей. Для композитора и исполнителя оба плана – статический и динамический – равноценны, соответственно, музыкально-творческий процесс строится на основе видения целого. При этом, как подчеркивает Б.М. Теплов, «иметь общий цельный образ музыкального произведения – не значит иметь возможность мысленно прослушать его от начала до конца. Такое прослушивание заняло бы столько времени, сколько занимает действительное исполнение вещи, и нелепо было бы предлагать исполнителю производить такое слушание перед тем, как извлечь звук» [7, с. 245].

Здесь необходимо отметить следующее. Поскольку музыкальное произведение возникает в сознании композитора как целое, таким же оно должно быть воспроизведено в слушательском сознании. Протекающий между этими двумя точками процесс передачи музыкальной информации является процессом развертки. Для того чтобы в результате было восстановлено целое (уже не только авторское, но и авторско-слушательское), необходимо, чтобы развертка завершилась симультанированием, которое подразумевает охват целого, оцен-

ку структурных архитектурных соотношений в опоре на своеобразный «перевод» временных представлений в пространственные.

Мысли о симультанировании в разной форме высказывались многими исследователями. Приоритет принадлежит О. Зиху, который еще в 1910 г. говорил о том, что мелодия понимается как явление симультанное. Позже, и независимо от Зиха, аналогичную мысль высказал Б.М. Теплов: «Очевидно, общий образ не может быть ничем другим, как симультанным образом сукцессивного процесса музыкального звучания» [7, с. 244].

В современном отечественном музыковедении данная позиция представлена в работах М.Г. Арановского: «Симультанный образ произведения (или его части) выступает как специфическая форма инобытия чувственного, сукцессивного образа, переживаемого как процесс. Если второй возникает в результате реального слышания, то первый выступает как его последствие, как след, “снимок”, гештальт. Это целостное одномоментное представление о произведении» [1, с. 266].

Следовательно, симультанный образ не исчерпывает как исходный авторский, так и конечный (слушательский) образ произведения. Иными словами, в условиях музыкальной деятельности человек и музыка находятся в состоянии постоянного коммуникативного взаимодействия и обмена, осуществляющегося на основе психологических процессов интериоризации и экстериоризации. Нагляднее всего это демонстрирует именно музыкальное исполнительство.

Первый «внешний» уровень действий музыканта-исполнителя связан со слуховым восприятием и освоением нотного текста. На основе познания этой материально-зафиксированной «внешней» предметности происходит переход от «внешнего» уровня к внутреннему плану действий. Саморазвивающиеся психические процессы, внутренние состояния субъекта музыкальной деятельности, направленные на осмысление музыкального текста и создание художественного образа, — это второй, уже субъективно-личностный, «внутренний» уровень действий. Наконец, третий уровень — перенос внутренних состояний во внешний план, осуществляемый посредством практических действий и реализуемый непосредственно в звуковом воплощении композиторского замысла.

Взаимопереходы процессов интериоризации и экстериоризации в музыкальном исполнительстве непрерывны и бесконечны. Им-

манентной особенностью данных процессов является то, что они всегда индивидуально осмыслены и субъективно окрашены. Исполнитель перевоссоздает знаковую сферу музыки, наделяя ее личностным смыслом и выступая источником движения и «создателем» самого музыкально-исполнительского процесса.

Вторичность исполнительства по отношению к композиторскому творчеству вовсе не означает, что исполнение — копия авторского замысла. Между композитором и исполнителем существует промежуточная субстанция — нотный текст, в котором параметры реального звучания зашифрованы лишь в общих чертах. Эта семиотическая система, познаваемая и осмысливаемая исполнителем, является основой вариантной множественности интерпретаций, вероятное число которых близко к бесконечности. В процессе исторической жизни произведения настолько изменяется его культурно-художественный и ассоциативный контекст, что две разные интерпретации могут отражать даже «два разных мироощущения, а значит — разные смыслы и системы ценностей» [6, с. 37].

Таким образом, субъективность музыкального исполнительства как его важнейший аспект, обусловленный разнообразием восприятия художественного смысла, заложенного в произведении, выдвигает на первый план проблему прочтения и интерпретации исполнителем музыкального текста.

Особый исследовательский интерес ученых-музыковедов в плане теоретического осмысления феномена интерпретации направлен на внутренние связи этого явления с содержательными основами музыкального искусства. И если с течением времени научные подходы к решению проблемы прочтения и интерпретации музыкального текста менялись, то неизменной до сих пор остается актуальность проблем интерпретации, обусловленная невозможностью их окончательного и однозначного решения. «Множественность» интерпретации является ее сущностным свойством, определяющим и ценностно-художественный уровень источника.

Одна из центральных проблем интерпретации — «проблема автора». Отношения интерпретатора с автором лежат в основе любой интерпретации. В этой связи можно отметить две крайние позиции, одна из которых доминирует в философии постмодернизма и исключает авторское начало в интерпретации (например, работа Р. Барта «Смерть автора»), вторая же предполагает «доверие к автору» (Е.Г. Гу-

ренко, М. Вебер, Л.А. Микешина и др.). Поскольку интерпретация в музыкальном исполнительстве есть не что иное, как субъективное разнообразие прочтения художественного смысла, заложенного в музыкальном тексте, методологически важным представляется применение герменевтического подхода, позволяющего максимально расширить диапазон понимания исполнителем музыкально-художественной информации, заложенной в авторском тексте, и возможности реализации им собственных интерпретаторских идей.

Акт понимания является ключевым для интерпретации, поскольку в нем заключена коммуникативно-диалогическая природа человека, его постоянный поиск смысла и потребность в творческой деятельности. В связи с этим именно герменевтика как наука, более других занимающаяся Человеком Понимающим, является ключевой в изучении интерпретационной деятельности вообще и интерпретации в музыкальном исполнительстве в частности.

Как известно, развитие идей герменевтики связано с исследованиями философов М. Хайдеггера, Ф. Шлейермахера, Х.-Г. Гадамера, в работах которых интерпретация рассматривается как фундаментальное понятие, характерное практически для всех сфер человеческой деятельности, что позволяет сделать вывод об антропологической сущности данного феномена. Именно поэтому так методологически важен герменевтический принцип Г. Гадамера, суть которого заключается в том, что обращаться следует не столько к автору, сколько к самой интерпретационной проблеме, предлагая собственное ее решение.

Поскольку в современном мире радикально пересматриваются качественные характеристики интерпретационного творчества с позиции изучения внутренних психических процессов личности, а также отмечается ярко выраженная в интерпретационном творчестве тенденция доминирования личностно-ценностного вектора, можно говорить о современном типе музыканта-исполнителя как исполнителя-интерпретатора. Вместе с тем качество создания исполнителем собственной интерпретационной модели музыкального произведения детерминировано качеством изучения им авторского текста. Для того чтобы наиболее точно передать замысел автора, исполнитель должен обладать обширным тезаурусом, в который входят знания об эпохе, стиле, творческой индивидуальности композитора и т.д.

Такой подход к интерпретации позволил психологу Л.Л. Бочкареву охарактеризовать ее как вид художественного творчества, соединяющего личные эстетические предпочтения исполнителя, его опыт, собственный исполнительский стиль и композиторскую интерпретацию, реализованную в произведении [2]. А.Л. Готсдинер, рассматривая интерпретацию в контексте общих проблем музыкальной психологии, также понимает под интерпретацией творческое истолкование музыкального произведения и его воплощение в звучании в соответствии с эстетическими принципами и индивидуальностью исполнителя [4].

Следует отметить, что, несмотря на большой вклад, внесенный музыкальной психологией в изучение проблем интерпретации, само слово *интерпретация* психологи используют нечасто, предпочитая ему такие термины, как *осмысленность исполнения*, *развитие художественного мышления* и т.д. И это не случайно. Композитор, создавая произведение, однажды уже преодолел некую звуковую данность, обратив ее в музыкально-художественную реальность. Исполнитель, несмотря на то, что имеет дело с составленными в виде композиции звуками, должен как бы повторить пройденный композитором путь. Преодоление музыкально-предметного состояния произведения заключается в наделении его новым (не содержащимся в объективных звуковых характеристиках) эстетическим значением, обусловленным видением целого.

Известно, что музыкальный текст воспринимается в «движении», т. е. он должен отчетливо выражать некоторые звуковые художественные события как последовательность, связь, взаимодействие эстетических феноменов, их насыщенность, подчиненность внутренним законам, исходящим из самого художественного материала, что, в свою очередь, требует от исполнителя умений создавать идеальные модели целого, опираясь на наиболее существенные в смысловом отношении моменты музыкального высказывания, а также развертывать исходный музыкальный замысел в последовательность языковых элементов, где их индивидуальная комбинация есть выражение мысли. Следовательно, прежние функциональные отношения между исполнителем и музыкальным произведением меняются на личностные. Они обеспечивают преодоление репродуктивного уровня деятельности исполнителя, ее выход на уровень творческих проявлений, составляющих сущность художественного мышления исполнителя-интерпретатора.

Все вышесказанное позволяет говорить об актуальности подхода к музыкальному исполнительству как междисциплинарному феномену. Вместе с тем именно выдающемуся дирижеру Л. Гинзбургу принадлежит очень точная характеристика сущности музыкального исполнительства. Он подчеркивает, что исполнение будет содержательным, если в восприятии слушателя получит так или иначе сконструированный эмоциональный резонанс. Оно будет наиболее глубоким, если этот резонанс совпадает или приблизится к совпадению с тем эмоциональным воздействием, которое задумал композитор или исполнитель, и, наконец, оно станет выдающимся, если в результате высокого накала воздействия вызовет у слушателей положительную личностную эмоциональную и этическую реакцию [3, с. 619].

Литература

1. Арановский М.Г. О психологических предпосылках пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления. М. : Музыка, 1974. С. 252–271.
2. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности. М. : Изд. дом «Классика –XXI», 2008.
3. Гинзбург Л. Дирижерское исполнительство. М. : Музыка, 1974.
4. Готсдинер А.Л. Музыкальная психология. М. : МИП «NB Магистр», 1993.
5. Мазель Л.А. Эстетика и анализ // Дирижерское исполнительство / Гинзбург Л. М. : Музыка, 1974. С. 531–536.
6. Раппопорт С.Х. О вариантной множественности исполнительства // Музыкальное исполнительство : сб. тр. / под ред. М.Г. Соколова. М. : Музыка, 1972. Вып. 7. С. 3–46.
7. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М.–Л. : Изд-во АПН РСФСР, 1947.

Music performance as an interdisciplinary phenomenon

The issues of music performance are regarded from the positions of their study in various fields of scientific knowledge. There is substantiated the interdisciplinary essence of music performance, its connections with interpretation. There is shown the potential of the hermeneutic approach to the category of interpretation as a qualitative characteristic of music performance.

Key words: *interpretation, hermeneutic approach, music text, simultaneity.*

М.А. СТУПНИЦКАЯ
(Волгоград)

ВОСПОМИНАНИЕ В ЭСТЕТИКЕ И МУЗЫКЕ РОМАНТИЗМА

Интерес композиторов-романтиков к воплощению мира воспоминаний в музыкальном опусе рассматривается с позиции особенностей мировоззрения и эстетических взглядов эпохи. Воспоминание анализируется в контексте важнейших для романтической эстетики понятий и категорий. Освещается вопрос отличия в подходе композиторов к музыкально-художественному запечатлению воспоминания на разных этапах развития романтизма.

Ключевые слова: *воспоминание, романтизм, субъективный мир, исповедальность, идеал, ирреальное бытие, время, пространство.*

Если обратиться к богатейшему наследию музыкального романтизма, то можно заметить, что в значительном пласте произведений, созданных в эту эпоху, разнообразное воплощение нашел мир воспоминаний, о чем свидетельствуют программные заголовки опусов, ремарки и многочисленные комментарии композиторов. Проникнуть в сокровенные глубины памяти личности и воплотить их в образном содержании стремятся также литература, поэзия и даже живопись. Так, воспоминаниям предаются герои романов и поэтических произведений Л. Тика, Новалиса, У. Вордсворта, Дж. Байрона, В. Жуковского, К. Батюшкова, Ф. Тютчева, М. Лермонтова. Воспоминания запечатлены на картинах Т. де Томона, У. Дайса, К.-Ф. Фридриха, О. Домье.

Художники-романтики настолько погружаются в бездонный мир воспоминаний, в это «духовное свидание» (Л. Фейербах) с прошлым, что отождествляют с ним собственное существование. Прекрасной иллюстрацией этому являются слова В. Жуковского: «Я и воспоминание – одно и то же» (цит. по: [2, с. 353]). Примечательно, что размышления о сущности воспоминания достаточно обширны в эстетических трудах поэтов и философов этого периода (Ф. и А. Шлегелей, Новалиса, С. Кольриджа, Дж. Китса, П. Шелли, Дж. Леопарди, И. Гердера и др.). Тем самым воспоминание приобретает некий особый статус в жизни и творчестве художника-романтика. Но чем обусловлен столь устойчивый интерес роман-