

## ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В АСПЕКТЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

© 2009 С.В.Кириллов

Институт военных дирижеров Военного университета

Статья поступила в редакцию 16.06.2009

Данная работа посвящена образному компоненту музыкального мышления. Автор анализирует, основываясь на методиках обучения игре на духовых инструментах, специфику интерпретации. Также дает критический обзор состояния теории музыкально-художественного образа и художественной интерпретации, описывает механизм формирования идеального (мысленного) музыкального образа. В статье содержатся общие выводы относительно музыкального исполнительства и смысла интерпретации.

Ключевые слова: Художественный образ, музыкальное мышление, артистизм, интерпретация, художественная интерпретация, музыкальная психология, эмоциональная отзывчивость

Важнейшим компонентом музыкального мышления является образный компонент. Однако, прежде чем рассмотреть его, есть необходимость сказать следующее.

В системе подготовки специалистов-духовиков, в том числе и саксофонистов, больший акцент делается на закреплении, как чисто технических навыков, так и на освоении музыкальных произведений, оркестровых и ансамблевых партий. Причём, воспитание таких профессионально важных качеств, как музыкальное мышление и воображение, правильное понимание жанра, стиля, музыкального языка произведения и его интерпретационной специфики, а также психологическая устойчивость в публичном выступлении, артистизм и т.д., отодвигаются во многих случаях на второй план.

Анализируя программы по методике обучения игре на духовых инструментах, действующих сегодня в рамках образовательного стандарта (высшего и среднего звена обучения) можно видеть, что в большинстве случаев отсутствуют (в лучшем случае мельком упоминаются) темы, связанные с отдельным изучением вышеназванных и профессионально важных качеств музыканта. Надо полагать, что это закономерно ведёт к издержкам в плане обучаемости и качества подготовки специалиста-духовика. Т.А.Докиш-цер был, конечно, прав, когда свидетельствовал: «Современная система обучения музыканта-духовика не нацелена на последовательное развитие творческого начала и художественного мышления. Мы богаты пособиями для развития техники; всевозможными школами и системами занятий, сборниками упражнений, этюдов. Поэтому в области исполнительской техники достигнуты неслыханные результаты роста. Творческой же стороне исполнительства, проблемам интерпретации музыки внимания достаётся значительно меньше. Мы не умеем ставить и решать задачи высшего мастерства. И при этом в нашей

методической литературе практически нет книг и учебных пособий, серьёзно рассматривающих эти сложные проблемы музыкального исполнительства»<sup>1</sup>. Выводы о присутствии в педагогической практике музыкантов-духовиков подобной методической односторонности можно найти в работах многих музыкантов-духовиков (В.Бе-резина, Л.Богданова, А.Бучнева, Н.В.Волкова, Ю.Гриценко, Б.Дикова, В.Д.Иванова, К.Кваш-нина, А.Коваленко, В.Леонова, И.Пушечникова и других).

Музыканты-духовики и по сегодняшний день неизбежно сталкиваются с проблемами, связанными со спецификой своей практической деятельности, в том числе с поиском и реализацией музыкально-художественного образа, как главной составляющей интерпретационного процесса. Это даёт повод серьёзно разобраться в данных вопросах и как следствие этого – преодолеть пробелы, имеющиеся в интерпретаторском творчестве.

Разработка теории музыкально-художественного образа и художественной интерпретации – во многом заслуга отечественной музыкальной психологии. Ей посвящены работы таких известных музыкантов и педагогов, как: М.Ара-новского, Л.Бочкарёва, Ю.Бычкова, А.Готс-динер, В.Григорьева, Н.Корыхаловой, Ю.Коч-нева, Е.Назайкинского, Г.Овсянкиной, В.Холо-повой, Ю.Цагарелли, Г.Цыпина, Т.Черед-ниченко, О.Шульпякова и других.

Художественный образ, будучи категорией индивидуальной и конкретной, всегда имеет некую абстрактность и обобщённость, он в тоже время представляет собой единство эмоционального и рационального, субъективного и объективного. Субъективно потому, что «это оценка автора и воспринимающего; через художественный образ происходит их «встреча», «диалог». Итогом, синтезом этого диалога оказывается объективная, общезначимая оценка как центральное содержание художественного образа»<sup>2</sup>.

<sup>0</sup> Кириллов Сергей Владимирович, адъюнкт кафедры инструментов военных оркестров.  
E-mail: [s\\_kirilloff@mail.ru](mailto:s_kirilloff@mail.ru)

<sup>1</sup> Докишцер Т. Путь к творчеству. – М.: 1999. – С.4.

<sup>2</sup> Заховаева А. Искусство: социально-философский анализ. – М.: 2005. – С.43.

Впрочем, художественный образ, в том числе и музыкальный, отличается от научного понятия или абстрактной мысли неразрывная связь художественного смысла с материальным, чувственным, образным воплощением. Художественный образ коммуникативен по своей природе, так как он создаётся художником, композитором, исполнителем в расчёте на доступность воспринимающим его. При этом для музыки характерен только свой образ – музыкальный.

Сложность вопроса художественного образа в музыке заключается в том, что при его обсуждении всегда присутствует необходимость удержания баланса между «верностью» авторского замысла и творческой инициативой исполнителя. В.Г.Белинский в своё время писал, что сущность каждого искусства состоит в его свободе, без свободы же искусство есть ремесло, что художник-исполнитель, обладающий развитым вкусом и чувством меры, способен, не искажая замысла композитора, даровать подлинную жизнь художественным образам, сделать их более яркими, впечатляющими и доходчивыми<sup>3</sup>. Понимание сути природы исполнительства, сознательно направленной на достижение музыкально-образной цели, можно найти в трудах многих выдающихся деятелей музыкального искусства.

В свете сказанного напрашивается вопрос: каков механизм формирования идеального (мысленного) музыкального образа?

С точки зрения музыкальной психологии они разделяются на сукцессивные и симультанные, где первые являются первичными образами, а вторые – вторичными. При этом симультанные формируются на основе уже созданных сукцессивных образов.

Воспроизведение музыкального произведения обеспечивает передачу (ретрансляцию) эмоциональной и интеллектуальной эстетической информации от исполнителя к слушателю. Задача инструменталиста заключается в расшифровке (декодировании) смоделированного автором сочинения эмоционально-чувственного образа, включающего его понимание, постижение, прочувствование и в итоге – адекватное выражение художественного образа. Исполнитель в этом случае предстаёт проводником идей, мыслей, эмоций, чувств музыкального объекта.

В этой связи следует говорить о том большом значении, которое имеет при исполнении музыки передача информации об эмоциональных состояниях. Особенностью этой передачи является то, что моделирование эмоций происходит на базе «соответствия между семантической структурой музыкального произведения и нашими интуитивными представлениями об эмоциях»<sup>4</sup>. Слушатель, воспринимая музыкальное произведение в интерпретации исполнителя, проявляет свою эмоциональность или так называемую музыкальную отзывчивость. Впрочем, звуковое намерение исполнителя реализуется тоже на основе

эмоциональной отзывчивости и «смоделированного» образно-ассоциативного воображения. Общая психологическая структура эмоциональных проявлений музыканта-инструменталиста может быть представлена в следующем виде.

Исходя из данной структуры, правомерно говорить об эмоциональной отзывчивости на музыку, как о специфическом проявлении общей эмоциональной сферы музыканта, которая отражает только эмоции, детерминированные (обусловленные) музыкальным содержанием. Общая эмоциональность – это способность «музыканта оценивать изменяющуюся совокупность параметров (интонацию, динамику, тембр, агогику, фразировку, темпо-ритм, штрихи, вибрато и пр.) в условиях звучания инструмента, и одновременно реагировать в необходимой степени на возможные эмоционально-образные проявления и изменения»<sup>5</sup>.

Однако существует и другая важная сторона вопроса – интерпретация музыкального произведения. «Именно интерпретация, – как справедливо отмечает Г.П.Овсянкина, – поднимает исполнительскую деятельность на творческий уровень; ведь даже самая подробная запись, в том числе избыточная исполнительскими ремарками, относительна, и всё это надо воспроизвести и одухотворить»<sup>6</sup>. Действительно, в процессе интерпретации воспроизводится то, что задумал композитор, но с привнесением исполнителем в музыку произведения своей творческой свободы, вдохновения.

То, что мы не можем судить о значимости и художественной ценности музыкального произведения без учёта восприятия всех тех, кто непосредственно задействован в сложной коммуникативной цепочке на пути его интерпретации, вполне очевидно. Здесь, в известной мере, на исполнителя возлагаются противоречивые задачи.

С одной стороны, устремления исполнителя должны быть направлены на возможно более точное раскрытие замысла композитора на основе осознания его стиля, особенности жанра, эмоционального содержания, комплекса музыкально-выразительных средств, а с другой – на передачу своих личных чувств и эмоций. В данном контексте можно сказать, что любое музыкальное произведение – это своего рода связующий мостик между личностью автора и личностью исполнителя. Именно оно является для исполнителя внешней побудительной причиной для интерпретации, как одной из форм его деятельности.

В этой связи нужно сказать о наличии интерпретационных типах исполнителей. Так, если музыкант идёт по пути максимально точного воспроизведения нотного текста, то такую интерпретационную уста-

<sup>3</sup> Белинский В. Полн. собр. сочинений. – Т. 10. – М.: 1956.

<sup>4</sup> Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: 1976.

<sup>5</sup> Иванов В.Д. Выражение эмоциональной отзывчивости на сонорно-акустические эффекты в исполнительстве на деревянных духовых инструментах // Эмоциональный компонент эстетического образования: проектирование, реализация и оценка. – Тула.: 2006. – С. 330 – 333.

<sup>6</sup> Овсянкина Г. Музыкальная психология. – СПб.: Союз художников, 2007. – С.167.

новку принято называть атрибуцией. В том же случае, когда исполнитель в силу своей увлечённости, сильного эмоционального всплеска трансформирует нотный текст, образную атмосферу произведения, то интерпретация переходит в установку инвенции. Чрезмерное отклонение интерпретации от уртекста (точного выполнения ремарок, указанных в нотном тексте), как правило, приводит к искажению стилистического и жанрового содержания музыки. В этом случае можно говорить об антипрофессиональной трактовке музыкального произведения.

Данные установки необходимо учитывать и в педагогической, и в исполнительской практике. «Склонность к той или иной разновидности исполнительского искусства, – считает Г.П.Ов-сянкина, – определяется и темпераментом, и характером, и приоритетом тех или иных психических функций. Но любое высокохудожественное музицирование, будь то интерпретация, атрибуция или инвенция, требуют высокого развития всех общих психических функций человека, а не только музыкального дарования»<sup>7</sup>.

В основе процесса интерпретации лежит индивидуальная эмоциональная настройка исполнителя так сказать на «волну» художественного образа. Хорошо известно, что у одних исполнителей может преобладать образное мышление, поэтому они, как правило, тяготеют к исполнению изобразительной и программной музыки. У других же – логическое мышление, что способствует лучшему самовыражению сочинений философского, глубоко переживаемого, внутреннего драматизированного характера.

Надо сказать, что в последнее время в музыковедении формируется новый подход к анализу музыкального текста – метод семантического анализа, который позволяет раскрыть эмоционально-образное содержание музыкального произведения более глубоко. Этот метод получил разработку в ряде работ известных отечественных музыковедов – М.Арановского, В.Холоповой, Л.Шаймухаметовой и других. «Система узкограмматической и формальной ориентации в работе с текстом, – пишет Л.Шаймухаметова, – оказывается малопродуктивной в области формирования навыков анализа смысловых границ в содержании произведения. Иногда даже зрелые мастера – профессиональные музыканты постигают художественный мир музыкального произведения, в основном, чувственно-интуитивно. В то же время известно, что субъективная трактовка произведения часто оказывается неадекватной замыслу композитора и приводит к подмене содержания произведения содержанием восприятия редактора или интерпретатора. Свободные художественные ассоциации исполнителя оказываются противоположными авторскому замыслу и находятся с ними в противоречии»<sup>8</sup>.

Для нашего дальнейшего исследования есть необходимость вкратце уточнить вопрос о работе над музыкальным произведением как одной из важных сторон музыкальной педагогики и исполнительства на духовых инструментах. Важной потому, что каждый этап этой работы не только предъявляет свои специфические требования к исполнителю, но и ставит перед ним свою цель и задачи, связанные с формированием мысленного музыкального образа, интерпретацией музыки и т.п. Однако на этом пути у музыканта возникает проблема – нахождение способов индивидуальных решений творческих задач. Вместе с тем, результативность исполнительской деятельности во многом зависит от правильности понимания инструменталистом общих закономерностей работы над музыкальным произведением. Во всяком случае, исполнительская практика музыкантов-духовиков убеждает: работа над музыкальным произведением лучше всего укладывается в три подготовительных этапа.

Одним из самых, пожалуй, ответственных этапов работы является *первый*. Он связан в целом с созданием идеального (мысленного) музыкального образа. Необходимая звуковая ткань (образное содержание) воссоздаётся внутренним слухом исполнителя на основе анализа, как всей структуры нотного текста – лада, мелодии, гармонии, метро-ритма, формы, стиля и жанра произведения, средств музыкальной выразительности (ритм, динамика, интонация, штрихи, дыхание, агогика), так и на основе изучения истории создания произведения, прослушивания исполнительских образцов. Наряду с информационным анализом музыки исполнитель с помощью проигрывания на инструменте вживается в неё и выявляет технические трудности, заложенные в нотном тексте. Затем он сопоставляет информацию о данном музыкальном произведении с образами, уже хранящимися в его памяти (практическая сторона данного этапа работы будет изложена в третьей главе нашего исследования). «Именно в результате глубокого постижения всех составляющих нотный текст возникают первичные образы музыки, пока ещё несовершенные представления о её художественном содержании и технических особенностях, на основе чего впоследствии и рождаются замыслы («намётки») будущих интерпретаций», – подтверждает О.Ф.Шульпяков<sup>9</sup>.

Далее происходит непосредственное формирование идеального музыкального образа на основе накопленной новой информации (инсайта) и творческого воображения с последующей оценкой его адекватности и музыкально-художественной ценности. Осмысление и «озвучивание» сознанием нотного текста происходит, конечно, у каждого исполнителя по-своему, индивидуализировано.

*Второй этап работы* связан с преодолением технических трудностей, заложенных в нотном тексте музыкального произведения. В этот период происходит, порой длительная и сложная, детальная прора-

<sup>7</sup> Овсянкина Г. Музыкальная психология... – С.172.

<sup>8</sup> Шаймухаметова Л. Семантический анализ в работе музыканта-исполнителя // Музыкальное содержание и педагогика. – Уфа: 2005. – С.230.

<sup>9</sup> Шульпяков О. Скрипичное исполнительство и педагогика. – СПб.: 2006. – С.280.

ботка всех технических, ритмических, интонационных и выразительных компонентов разучиваемой музыки. На этом этапе продолжает работать воображение, нащупывая идеальный музыкальный образ. При этом исполнитель может быть склонен к определённому типу интерпретации: объективному, когда воля композитора является для исполнителя доминирующей; субъективному, когда исполнитель исходит из личных музыкально-образных приоритетов, музыкальной отзывчивости и т.п.

*Целью третьего*, завершающего этапа работы является формирование готовности концертного исполнения музыкального произведения, воспроизведение его целиком без остановок (в сопровождении аккомпанемента или без него). При этом «процесс исполнения может иметь две стратегии – либо исполнительский замысел, созданный предварительно художественный образ будет вести за собой исполнение, либо пальцы и руки будут идти впереди замысла и исполнение будет исходить из того, что только что получилось в результате действия рук <...> стратегический план исполнения музыкального произведения должен быть готов у исполнителя до того, как он начинает играть; для осуществления этой задачи практически имеется ряд тактических приёмов и один из них связан с необходимостью раздвоения внимания и с развитием умения слушать себя со стороны»<sup>10</sup>. И наконец, соответствие готовности музыкального произведения к публичному исполнению измеряется следующими критериями: 1) умением исполнителя интерпретировать в рамках созданной им эмоциональной программы; 2) умением свободно, творчески, без технических погрешностей, с устойчивым самоконтролем исполнять музыку; 3) умением сознательно управлять исполнительским процессом в различных акустических условиях звукового пространства. Надо все же иметь в виду, что, по сути дела, деление на этапы весьма и весьма условно. Это – неразрывный процесс. И если мы и делим его на 3 этапа, то только в методическом плане. Ибо нельзя, работая над техническими моментами, отвлекаться от образной стороны произведения. А если же это случается, увы, у многих духовиков довольно часто, то именно тогда и возникает антипрофессиональное исполнение.

Данный раздел можно завершить следующими словами Т.А. Докшицера, взятыми из его замечательной книги «Путь к творчеству»: «Существенно важно то, что каждый интерпретатор может иметь своё толкование оттенков музыкальных образов. Глубина и разносторонность образного мышления связана с мироощущением, духовным богатством, интеллектом, эмоциональной природой исполнителя»<sup>11</sup>.

Исходя из сказанного, можно сделать ряд общих выводов, каковыми являются:

1) *Музыкальное исполнительство* – это довольно сложный творческий процесс, имеющий свои

специфические черты для каждой инструментальной специальности. Как и всякое искусство, музыкальное исполнительство не стоит на месте, а претерпевает постоянно те или иные изменения в плане художественно-эстетических предпочтений и технического мастерства. При этом техника всегда имеет вектор, направленный на достижение качественного звукового результата и выполнение художественного намерения – интерпретационного.

- 2) *Исполнительская свобода* проявляется в понимании инструменталистом образного содержания музыкального произведения, в индивидуальном переживании его эмоционального настроения и состояния, выражаемых в бесконечно неповторимых художественно-выразительных нюансах.
- 3) *Интерпретация* – это новое качество исполнительского творчества, ориентированное на реализацию деталей нотного текста и индивидуальное отношение к исполняемой музыке, к её тонкостям.
- 4) *Смысл интерпретация* заключается в понимании сути музыкального произведения на новом уровне – объективном и субъективном, органичное единство которых является показателем высокого музыкально-художественного результата.
- 5) *Интерпретация* – это диалоги исполнителя и композитора, исполнителя и слушателя, которые протекают на разных уровнях эмоционального состояния и в разной степени творческой свободы, напряжённости.
- 6) *Предшествующая, продуманная интерпретация* в процессе концертного исполнения не исключает возникновения новой эмоционально-образной программы интерпретации.
- 7) *Художественный облик интерпретации* зависит от общих психологических качеств музыканта: интеллекта, темперамента, эмоциональной отзывчивости на музыку, воли, исполнительской выдержки, концентрации внимания, музыкальной памяти, способности контролировать свою игру.
- 8) *Образность музыкального произведения* – это показатель его идейно-художественного содержания, а звуковое воплощение музыкального произведения – это следствие его творческой интерпретации.

<sup>10</sup> Петрушин В. Музыкальная психология. – М.: 1994. – С.76.

<sup>11</sup> Докшицер Т. Путь к творчеству... – С.30.

## **MUSICAL COMPOSITION INTERPRETATION: FEATURES OF WORD PICTURE FORMATION**

© 2009 S.V.Kirillov<sup>o</sup>

Institute of military conductors of Military University

The work is devoted to a figurative component of musical thinking. Taking into consideration the wind instruments training techniques, the author analyzes the specificity of interpretation. There is also a critical review of a musical-artistic image and art interpretation theory condition, the description of the mechanism of the ideal (mental) musical image formation. The author provides with general conclusions concerning musical playing and interpretation sense.

Key words: artistic image, musical thinking, virtuosity, interpretation, art interpretation, musical psychology, emotional responsiveness.

---

<sup>o</sup> *Kirillov Sergey Vladimirovich, adjunct of military  
orchestras instruments department.  
E-mail: [s\\_kirilloff@mail.ru](mailto:s_kirilloff@mail.ru)*