

СТИЛЬ КАК ПРОБЛЕМНОЕ ПОЛЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

© 2011 Д.А.Дятлов

Самарская государственная академия культуры и искусств

Статья поступила в редакцию 02.06.2010

В статье рассматривается стиль исполняемой музыки, как один из самых важных аспектов музыкальной интерпретации. Стиль исполняемого произведения определяется как эстетическая категория. Представлены функции и атрибуты музыкального стиля. Особое значение в анализе музыкальной интерпретации отводится творческому восприятию, в котором происходит актуализация музыкального стиля. В конечном итоге стиль понимается как само произведение, произнесенное исполнителем и понятое слушателем во всех подробностях музыкального языка.

Ключевые слова: музыкальный стиль, исторический стиль, музыкальная интерпретация, творческое восприятие, музыкальная идея, художественный образ, музыкальный текст, стилистическая достоверность, музыкальное произведение, эйдегический предмет.

*...мы поднимаемся только на те башни,
какие сами можем построить.
О.Э.Мандельштам*

*...главное свойство живого и есть
— при всех изменениях
оставаться тем же.
А.Ф.Лосев*

Музыканты не часто говорят и размышляют о стиле. Эта тема, как правило, остается вынесенной за скобки основных задач интерпретации. Однако со стилистическими проблемами музыкантам приходится сталкиваться на каждом шагу, как в исполнительской деятельности, так и в преподавании музыки, в воспитании молодых музыкантов. Начиная разговор о стиле в статье «Советы педагога-пианиста» А.Гольденвейзер отмечает, что «одной из самых важных и сложных проблем исполнительского искусства является воспитание чувства стиля». Затрудняясь с определением, что же такое стиль, маститый музыкант, в конечном итоге приходит к выводу, что главное — это убедительная игра. «Можно играть даже парадоксально — и все-таки заставлять себе верить!», — заключает он¹. Здесь можно отметить, что достоверность и убедительность исполнения имеют прямое отношение к понятию стиля. Отсюда вывод — стиль проявляется не только в исполнении, но и в восприятии.

Можно говорить о стиле как творческом методе автора или особенностях композиторского письма, о стиле как индивидуальной манере или

почерке в сочинении музыки. Также правомерно использование понятия стиля в отношении эпох, направлений в историческом развитии музыки, национальных или композиторских школ. Исполнительские стили сформировались при взаимодействии эстетических предпочтений основных исторических направлений музыкального искусства и национальных школ. Этот процесс продолжается и в настоящее время, обогащаясь новыми чертами, вносимыми в эстетику музыкального исполнительства выдающимися музыкантами современности. Можно ли говорить о стиле восприятия, слушания музыки? Очевидно, что нет, несмотря даже на его возможный творческий характер. Стиль всегда связан с высказыванием, с активным «проговариванием» музыкальной мысли. Вместе с тем стиль — это обязательно некая система, в которой заключено единство своеобразных инструментов метода и устоявшихся, закрепленных в культуре «постоянных величин» — стилистических паттернов. Стиля восприятия не существует. Оно или пассивно или активно, компетентно или нет, имеет творческий характер или не имеет его. Но как это ни парадоксально, стиль являет себя только при наличии восприятия, стиль понимается в восприятии, является в акте понимания. Причем это понимание необходимо приходит сначала исполнителю музыки, а только затем его слушателю.

Практика преподавания также не часто использует понятие стиля. Чаще можно услышать: «Это не Брамс..., или это не Моцарт...». При этом граница, отделяющая подобную стилистическую недостаточность от стилистически верного исполнения, весьма прозрачна и зависит подчас от малозначащей на первый взгляд детали. Б.Кременштейн, вспоминая уроки Г.Нейгауза, говорит о том, что вопрос «о мелочи, о чем-то

⁰ Дятлов Дмитрий Алексеевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано.

E-mail: diatlovda@mail.ru

¹ Уроки Гольденвейзера / Сост. С.Грохотов. — М.: 2009. — С.15.

почти неуловимом («что-то еще не то») вырос-тал в вопрос принципиальный, ... о стилистической характерности исполнения, которая как раз и зависит от этой «мелочи». Как пишет Б.Кременштейн «высказывания Нейгауза выражают то отношение к детали, когда определяющими становятся идея, стиль, форма»². Здесь мы видим, что стиль исполняемого произведения зависит часто от мельчайших деталей нотного текста, отражающих особенности авторского, композиторского метода, который, в свою очередь, является культурно-историческим текстом эпохи.

Стремясь к художественной достоверности и органичности исполнения, музыкант в своей интерпретации, прежде всего, исходит из скрупулезного чтения текста, вникает во все его детали. Следом за этим идет цельное видение всего текста как бы в одно мгновение, включая темповые обозначения, ремарки характера и движения, особенности штрихов и другие исполнительские обозначения. Сам текст необходимо указывает на способы его произнесения и интонирования. Здесь могут возникать аллюзии на особенности звучания других произведений данного автора, также и аналогии с произведениями, в которых отражен стиль школы, направления или эпохи, к которой принадлежит авторский метод данного композитора. Культурная память музыканта питает возможные ассоциации с произведениями и образами различных эпох и стилей, включая в ассоциативный ряд и образы других видов искусства — поэзии, живописи и т.д. В произведении могут заключаться и черты нескольких стилей, чтение которых требует известной исторической дистанции. Таким образом, стилистически верная интерпретация необходимо связана как с технологией чтения-исполнения музыкального текста, так и с восприятием-пониманием произведения в широком культурном контексте.

Как известно *stilos* — это стерженек для письма, которым пользовались в древности. Поэтому стиль связан с почерком, манерой или особенностями письма. Стиль использует свои особенные знаки для коммуникации с восприятием, совокупность которых и создает неповторимый облик, манеру изложения музыкального материала. Почерк принадлежит художественной и человеческой индивидуальности, в нем как в своеобразном зеркале отражается личность художника-творца. *Stilos*, как инструмент для письма имел помимо заостренного конца, которым можно было писать, еще и широкий — им стирались ошибки и ненужные знаки и символы. В понятии стиля можно увидеть и, так сказать,

негативную составляющую. В стиле есть не только присутствие каких либо качеств, но и принципиальное отсутствие тех признаков, которые не органичны для его структуры, не соответствуют стилистике произведения. Это отторжение ненужных качеств, чуждых элементов характерно в большей степени для музыкальной интерпретации.

Очевидно, что не все для исполнения заключено в нотном тексте, профессионализм музыканта складывается из ремесла и знания. Для него важно не только видеть, к примеру, бетховенский текст, но и знать о том, как играл сам Бетховен, какие были его требования к фортепиано, инструменту, который в его время еще находился в стадии становления, менялся и совершенствовался. Также и осведомленность в истории не только музыки, но и всей европейской культуры дает возможность увидеть исполняемое произведение в культурно-исторической перспективе.

Если под стилем написания, создания сочинения можно понимать авторский метод, являющийся частью более широкой стилистической структуры — школы или направления и обладающий характерными особенностями, отличающими манеру письма данного конкретного автора, то стилистически верное исполнение произведения этого автора включает в себя, помимо точного следования нотному тексту: 1) понимание музыкальной идеи, заключенной в нем; 2) отношение к тексту, как смыслопорождающей структуре, «видение» его изнутри; 3) отношение к тексту, как носителю цельного художественного образа, «видение» его извне; 4) знание культурного контекста, «видение» произведения в историческом аспекте.

Музыкальная идея, которая лежит в основе каждого произведения проявляется как совокупность отличительных признаков и характерных особенностей конкретного данного сочинения, то, что делает его непохожим на другие. Эта характерная идея принадлежит структуре музыкального текста, но во многих случаях связана с внесмузыкальными образными коннотациями произведения. Понимание музыкальной идеи произведения — это всегда встреча с новым, впервые явленным ликом художественного образа, явленным через новации формальной структуры музыкального материала. Всегда оригинальные тональные сопоставления Моцарта, неожиданные модуляции Шуберта, контрасты и ритмы Бетховена, всегда принципиально новому звучащие гармонии Прокофьева — это лишь малая часть отличительных признаков, определяющих новизну музыкальных идей их произведений. Творчество Шопена, самой замечательной чертой которого, по выражению Ан-

²Цит. по: Генрих Нейгауз и его ученики. ПIANИСТЫ-ГНЕСИНЦЫ рассказывают. — М.: 2007. — С.19, 20.

тона Рубинштейна является типичность, в каждом своем опусе несет неповторимую новизну музыкальной идеи. Это касается как формальных сторон, так и образной сферы. Так в комментариях к своим историческим концертам Антон Рубинштейн говорит, что Шопен «... затронул такие струны человеческого бытия, которых ни до него, ни после никто другой не затрагивал...», и далее: «... совершенно новые фортепианные пассажи, поразительные своей красотой, оригинальностью, гармоничностью, изяществом и благородством, наконец его замечательная, совершенно новая, до него ни у кого не встречающаяся аппликатура пальцев и знание самых сокровенных тайников своего инструмента...»³. Но и кроме произведений Шопена, которого называют реформатором фортепианного искусства, всякое выдающееся произведение несет в себе музыкальную идею, главной характеристикой которой можно считать новизну. Итак: ощущение новизны музыкальной идеи, лежащей в основе произведения как формально-образной структуры, равно как и понимание конкретно-исторических новаций исполнительских приемов, предусмотренных композитором для исполнения произведения являются необходимым условием стилистически верной интерпретации.

«Видение» музыкального текста изнутри предполагает, прежде всего, понимание его как носителя смыслов, в большинстве своем не вербальных, но чисто музыкальных. Всякое художественное произведение есть концентрированная реальность, предельно насыщенная содержательными моментами. Можно даже утверждать, что музыкальное произведение, как и любое произведение искусства не имеет бессодержательных моментов по существу. Содержательная «плотность» населяет даже самые малые, в том числе и по протяженности, музыкальные формы. Интонирование и артикуляция исполнителем музыкальной горизонтали рождает в ответ известное сопротивление, свойственное в разной степени всей музыке, самых различных стилей. Само преодоление этого сопротивления дает начало речевой, аффективно-понятийной выразительности исполняемой музыки. В момент исполнения музыкант находится в самом центре стихии музыки и отчасти подпадает под ее власть. Сама структура музыкального текста диктует способ его произнесения и в интонационном наполнении музыканта осуществляет свою понятийную коммуникативную задачу.

Нет сомнения, что звучащее музыкальное произведение обладает художественное целост-

ностью, данной как в формальном структурном отношении, так и в образном, музыкально-смысловом. В таком «видении» исполнителем произведения можно определить два момента: первый отвлеченный — мысленное представление произведения как драматургической целостности, во взаимном смысловом соподчинении составных частей формы, и второй непосредственно-деятельный — непрерывное интонационное связывание ближайших элементов музыкальной ткани во время исполнения. Подобным образом образуется целое и в пространственных искусствах, в частности в изобразительном искусстве, чья задача по слову П.Флоренского — «именно связывание и взаимоподчинение отдельных элементов, чтобы сделать их *телом* целому»⁴. Это интонационное сцепление всегда бывает подвержено временным и динамическим деформациям и «искривлениям», что обычно называют игрой *rubato*. И здесь сама структура текста, его силовые линии горизонтали и сопряжения элементов фактуры подсказывают исполнителю меру в игре *rubato*, определяют качественные и количественные характеристики возможных временных деформаций. Связывание элементов фактуры и полифонических сопряжений диктует характер прикосновений и артикуляции, определяет «просветы» и соотношение планов в звуковой перспективе. Предшествующее исполнению произведения мысленное представление его драматургии дает меру кульминациям и определяет логику общего формостроительства. Единство двух моментов построения музыкально-художественной целостности — отвлеченно-драматургического и непосредственно-деятельного дает возможность проявиться музыкальной идее, заключенной в произведении во всем своем стилевом облики.

Любое произведение, звучащее в концертном зале есть часть истории и, как правило, истории уже ушедшей вглубь времен. Для ушедших поколений музыка была чем-то иным, нежели для ныне живущих. По-иному воспринимали, выносили суждение о музыке, да и говорили иначе. Возможна ли стилистически достоверная и содержательная интерпретация, во всей чистоте сохранившая и авторский метод, и традицию исполнения, и дух времени сочинения? Т.Адорно считает, что нет — это невозможно. Не только потому, что давно нет тех людей, которые могли бы адекватно воспринять исполненное, что у музыкантов уже нет опоры в традиции. По мнению Адорно произведения становятся

³ Рубинштейн А.Г. Лекции по истории фортепианной литературы / Ред. и комментарии С.Л.Гинзбурга. — М.: 1974. — С.104.

⁴ Флоренский П.А., священник. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / Сост. Игумена Андроника (А.С.Трубачева); ред. Игумен Андроник (А.С.Трубачев). — М.: 2000. — С.262.

ся неинтерпретируемыми, ибо содержание, которое стремится постигнуть интерпретация, полностью изменилось в реальности. Однако, художник творящий, да и художник воспроизводящий «обладает правом реализовать... то, что по историческому состоянию познается им как актуальная истина произведения, — познается не в смысле абстрактной рефлексии, а как проникновение в актуальное содержание его исторически преобразованного материала»⁵. И здесь мы снова сталкиваемся с проблемой понимания, причем понимания особого — творческого. Творчески продолжить можно лишь то, на что мы уже готовы, что рождает в нас ответный резонанс. Эта готовность является результатом профессионального чтения текста и компетентного его восприятия. В единстве исполнения и восприятии музыки необходимым условием интерпретации текста становится наличие определенной общей памяти. Отсюда берет начало поиск художественной и стилистической достоверности интерпретации. Историзм восприятия — вполне очевидная вещь, также как и текучесть, и изменчивость исполнительской традиции. Поиск стилистически верного исполнения лишь отчасти напоминает исследовательскую работу археолога. Музыка, рожденной давно ушедшим автором, не место на музейной полке. Она предназначена для полной жизни творческой деятельности, побуждающей к ответному творчеству своих слушателей.

Само произведение во всей его актуальности зависит от нашего понимания и интерпретации. Как пишет М. Мамардашвили «бытие произведений и есть попытка интерпретировать их и понять, представляя в виде вариаций текста наши же собственные состояния, которые есть тогда форма жизни произведения»⁶. Таким образом, традиционная оппозиция формы и содержания уходит на второй план, поскольку в акте интерпретации, как и в акте понимания они слиты в неразрывное единство: форма — есть содержание звучащей музыки, а содержание является ее формой. В итоге стиль — это и есть само произведение на пересечении эпохи сочинения и времени исполнения с одной стороны и на пересечении творческих индивидуальностей автора и интерпретатора с другой. Стиль звучащего музыкального произведения являет себя как: 1) совокупность мирозерцания и эстетики культуры, культурной эпохи; 2) единство традиции и новаций авторского метода; 3) единство испол-

нительского метода и индивидуальных (типовых) характеристик музыканта-исполнителя; 4) само произведение в контексте: а) эпохи создания и состояния культуры в момент исполнения, б) характерных черт авторского метода и эстетики в единстве с индивидуальными, в том числе и ментальными чертами личности композитора, в) музыкального мышления исполнителя, обладающего как неповторимыми качествами личности, так и характерными чертами исполнительской традиции, г) восприятия и понимания слушателя как носителя традиции, в совокупности индивидуальных черт и особенностей культуры.

Наверное, всякий художник интуитивно ощущает, а чаще просто твердо знает, что бытие его художественного предмета не заканчивается там, где кончается материал искусства. В одном из писем Б. Пастернак утверждает, что «искусство не равно самому себе и себя не исчерпывает, а что оно обязательно значит нечто большее»⁷. Для А. Ф. Лосева смысл музыки, ее подлинный явленный лик, ее подлинный феномен — это эйдос или эйдетический предмет, который, как он пишет в работе «Музыка как предмет логики», «никогда и ни при каких обстоятельствах не может быть отличен признаками физическими, физиологическими или психологическими»⁸. Может ли он быть отличен признаками стилистическими? Ответ очевиден — нет. Акустика, физика, психофизиология суть условия существования самого предмета музыкального искусства. Стиль же — необходимое условие и путь к постижению эйдетического предмета — самой сердцевины и сущности художественного произведения. С одной стороны стиль — это само произведение в его материальной и образно-смысловой сказуемости, с другой — это акт узнавания культурных черт произведения в восприятии и вместе с тем ожидание явления, рождения эйдоса в понимании художественного предмета.

⁵ Адорно В. Теодор. Избранное: Социология музыки. Университетская книга. — М.; СПб.: 1999. — С. 237.

⁶ Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию. 2-е изд. изм. и доп. / Сост. и общ. ред. Ю. П. Сенокосова. — М.: 1992. — С. 59.

⁷ Пастернак Б. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. — М.: 1990. — С. 355.

⁸ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. Из ранних произведений. — М.: 2001. — С. 201.

STYLE AS A PROBLEM FIELD OF MUSICAL INTERPRETATION

©2011 D.A.Dyatlov[°]

Samara State Academy of Culture and Arts

The article deals with the style of the performing music as one of the prominent aspects of musical interpretation. The style of a showing piece of music is defined as an aesthetic category. Functions and attributes of the musical style are presented. Special emphasis in the analysis of musical interpretation is given to the creative perception in which there is an actualization of musical style. Finally style is taken as a piece of music made by the performer and understood by the listener in all the details of the musical language.

Keywords: musical style, historical style, musical interpretation, creative perception, musical idea, art image, musical text, stylistic reliability, piece of music, eidetic subject.

[°]*Dyatlov Dmitry Alekseevich, Cand. Sc. in Art Criticism, Associate Professor of the Piano department. E-mail: diatlozda@mail.ru*