

## ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ ПИАНИСТА КАК ОСНОВА ИНТЕРПРЕТАЦИИ

© 2013 Д.А.Дятлов

Самарская государственная академия культуры и искусств

Статья поступила в редакцию 15.02.2013

В статье рассматривается один из видов музыкальной аналитики – исполнительский анализ. Определены основные принципы и содержательные аспекты аналитической работы пианиста с музыкальным материалом.

*Ключевые слова:* исполнительский анализ, фортепианная интерпретация, музыкальное произведение.

Подготовка музыкального произведения к концертному исполнению включает в себя исполнение произведения крупными частями или, если это возможно, целиком чтение его с листа в темпах близким к концертным, затем подробную работу над деталями, штрихами и агогикой, что в конечном итоге должно послужить «вживанию» в звучащий музыкальный образ. Эта последовательность «действий» весьма условна, в интерпретации произведения можно первоначально исходить как от эскизного чтения целиком, так и от интонирования самых мелких подробностей. Нередко именно в деталях открываются сокровенные смыслы, понимание которых дает исполнителю интонационную опору в интерпретации целого.

Главной целью интерпретации всегда является поиск смыслов и значений, заложенных в музыкальном произведении. В то время когда звучащая материя начинает восприниматься как некий смысл, она становится музыкальным материалом<sup>1</sup>. Важнейшую роль в работе исполнителя над музыкальным произведением играет аналитика музыкального материала, изначально представленного нотным текстом. Исполнительская аналитика имеет так сказать локальный характер: здесь нет полного и исчерпывающего анализа формы, гармонии, метроритма и пр. Часто важными оказываются элементы и их сочетания и соотношения. Это могут быть элементы гармонии, мелодических горизонталей и др. Главное, к чему стремится пианист – это понимание того языка, которым «говорит» данное музыкальное сочинение. При этом в исполнительском анализе всегда остаются допуски и не проясненные места, которым надлежит заполниться смыслом и проявиться, всем элементам соединиться в живом звучании. И это даже

не свобода импровизационности, а свобода явления смысла.

Одно только знание о музыке, чем иногда ограничивается исполнительский анализ, по мнению А.В.Малинковской «...не обеспечивает выхода в актуализируемую форму интерпретации»<sup>2</sup>. Необходимым становится непосредственный контакт не только с текстом, многие интерпретационные решения иницируются живым звучанием произведения. Сами художественные значения музыкальной образности проявляются как при аналитике нотного материала, так и во время его исполнения.

Особенностями исполнительского анализа являются, во-первых, его двойственная природа: он есть интеллектуальный процесс, комплекс мыслительных операций и вместе с тем и в то же время процесс непосредственного произнесения музыки, интонирования музыкальной формы. Во-вторых, исполнительский анализ обращается к музыкальным смыслам, то есть к значениям и функциям элементов произведения, к определению их роли и места в системе целого, и далее к значению всей совокупности деталей в нерасчленном потоке музыкального звучания. В-третьих, анализ пианиста определяет функции далеко не всех элементов музыкального «здания», сознательно проясняет лишь малую часть «айсберга» музыкального текста. Как в репетиционной работе, так и в концертном исполнении не проясненное «домысливают» пальцы, руки, весь физический состав музыканта, руководимый главными «мыслительными» инструментами – музыкальным слухом и художественным воображением. И наконец, в-четвертых, аналитика исполнителя принципиально не объективна, не может абстрагироваться от живого звучания, опираясь только на умозрительное чтение текста. Музыкальный образ создается только в реальном

<sup>0</sup> Дятлов Дмитрий Алексеевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано.

E-mail: [diatlovda@mail.ru](mailto:diatlovda@mail.ru)

<sup>1</sup> Бонфельд М.Ш. Анализ музыкальных произведений: Структуры тональной музыки: Учеб. пособ. для студ. высш. учеб. заведений: В 2 ч. – М.: 2003. – Ч. 1. – С. 64.

<sup>2</sup> Малинковская А.В. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования: Учеб. пособ. для студ. вузов, обучающихся по специальности 039700 «Музык. образование». – М.: 2005. – С. 237.

звучании совместными усилиями аналитической мысли, работой музыкального слуха, силой художественный воображения.

Музыкальное произведение становится актуальным на основе, прежде всего художественного опыта, но и, кроме того, при непосредственном участии двигательного, тактильного, сенсорного и других видов опыта. Говоря о «ритме» всего окружающего нас Ю.Н.Холопов пишет: «Все мироздание зиждется на вписанных друг в друга ритмах – это систола и диастола сердца (пульсирующий ритм крови), ритм дыхания (вдох – выдох), ритм дня и ночи, месячный ритм луны, годовой ритм солнца и так далее...»<sup>3</sup>. Кроме ритма музыкант находит множество различных аналогий в ощущениях и прикосновениях окружающей его реальности. Более всего музыкальное высказывание походит на понятийную человеческую речь. «Музыка обнаруживает стремление стать речью, причем не метафорически, а в буквальном смысле, и говорить на языке постоянных и общеизвестных символов», – пишет об этом феномене М.Г.Арановский<sup>4</sup>. Логика построения горизонталей, риторика метроритмических отклонений, динамические спады и нарастания и многое другое воспринимается исполнителем из словесной речи и «вплетается» в интерпретационные решения, входит в жизнь звучащего музыкального произведения.

Движение интерпретации идет от «механических» определений высоты звука и его силы, тактовых и метрических делений, ритма и темпа, штрихов через слуховую работу над звуковой перспективой, агогикой, динамическими напряжениями и артикуляцией к художественным (эстетическим) – звуковому образу, образу движения, графическим и пластическим напряжениям, интонационной энергии, преодолению интервалов, драматургии, интонационному сюжету, синергии. Происходит постепенное усложнение связей, после ближайших интонационных и метроритмических тяготений, соответствий фраз, предложений и периодов, обнаруживаются далекие связи, соединяющие крупные части формы, такие как экспозиция, разработка и реприза сонатной формы или интонационные или образные корреляции крупных циклических форм.

Звуковой образ произведения выстраивается, начиная с анализа звуковысотности и звуковой перспективы, через оркестральность звучания, т.е. создание тембровых различий и связей горизонтальных планов. Образ движения и, во-

обще музыкальная драматургия рождаются посредством агогического преломления метроритма. Не последнюю роль в этом процессе играет динамика, которая воспринимается поначалу как чередование громкостных напряжений и спадов, но в конечном итоге представляет собой совокупность пластических напряжений, как по горизонтали, так и по вертикали. Чередование интонаций образует собой интонационный сюжет.

Исследование произведения, всех его формальных отношений, функций элементов и их взаимодействий направлены на понимание исполнителем музыкального текста как языка и как произведения искусства, как поэтической речи и как образной структуры и, в конечном итоге как художественного музыкального феномена, построенного по ясным и понятным законам. «Искусства, удаленные от «понятийности» и предметности, нуждаются в том, чтобы их художественный язык был приведен в особую стройную и прочную систему, дисциплинированную и благодаря этому сделан максимально доходчивым», – пишет В.Цуккерман<sup>5</sup>. Здесь необходимо дополнить, что язык произведения в результате аналитической работы исполнителя должен стать понятным не только для него. Вся интерпретаторская работа сознательно или бессознательно обращается к предполагаемому слушателю и поэтому стремится к ясности изложения материала. В процессе аналитической работы над произведением в каждом отдельно взятом эпизоде, да и в произведении в целом исполнителю становятся ясными и понятными их значения и художественная цель. Л.Мазель называет такую целесообразность, стремление различных средств выразительности к единой художественной цели принципом множественного и концентрированного воздействия<sup>6</sup>. В результате исполнительской аналитики проясняется и целесообразность элементов музыкального материала в их совокупном воздействии на слушателя. В процессе исполнительского анализа музыкант испытывает это воздействие на себя, прежде всего как реципиент. Затем во время концертного исполнения музыкант-исполнитель собирает, концентрирует все средства выразительности в художественное единство и передает музыкальную идею произведения слушателю. Идея музыкального произведения всегда обеспечена интонационным материалом и способом соединения элементов музыкальной

<sup>3</sup> Холопов Ю.Н. Введение в музыкальную форму. – М.: 2006. – С. 276.

<sup>4</sup> Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: 1998. – С. 68.

<sup>5</sup> Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования. Простые формы. – М.: 1980. – С. 59

<sup>6</sup> Мазель Л. Стрoение музыкальных произведений: Учеб. пособ. – 2-е изд. доп. и перераб. – М.: 1979. – С. 41.

ткани. Элементы в соотношениях и сопряжениях, согласиях и контрастах образуют структуру не только формальную, но и художественно-образную. Художественная идея высказывает себя через структурную организацию произведения. Для Г.Шпета структурность всякого произведения искусства есть признак его органичности и вместе с тем «конкретности эстетического объекта»<sup>7</sup>. Осознание музыкантом структуры произведения, как в предварительном анализе, так и в процессе концертного исполнения часто является залогом успешной интерпретации.

В теснейшей связи с музыкальной формой находятся идеи и эмоции, заложенные в образах. По мнению И.Рыжкина они и составляют главное содержание произведения. Для него «выявление этической концепции в содержании произведения» – важнейшая цель музыкальной аналитики<sup>8</sup>. Этическая и художественная концепции самым непосредственным образом связаны с образной сферой музыкального произведения. Вся аналитика текста, выяснение функциональных значений всех элементов структуры музыкального материала работают на осознание и определение музыкального образа. Осознать и определить, а иногда и поименовать, содержательно назвать суть происходящего в музыкальном звучании – одна из основных целей исполнительского анализа. Это чрезвычайно трудная, подчас до конца невыполнимая задача. Как пишет Ю.Н.Холопов «каллистический» компонент музыкальной формы (греч. *kálllos* – красота) создает специфические затруднения при исследовании и формулировании<sup>9</sup>. Однако исполнительский анализ, стремясь к полноте определений, характеристик и свойств музыкального материала все же достигает такой полноты, но только в понимании му-

зыканта-исполнителя и только во время концертного исполнения. Это связано с тем, что в ситуации «живого» концерта происходит максимальная концентрация всех интеллектуальных сил исполнителя, происходит максимальная реализация художественного опыта. Но более всего на острую новизну и неординарность интерпретационных решений оказывает художественная интуиция музыканта. Не проясненное во время подготовительной репетиционной работы становится ясным и понятным, всякое открытие интерпретации во время концертного исполнения становится поистине творческим явлением, остро переживается как небывалое и по-настоящему новое. Вместе с тем такая интерпретация воспринимается слушателем как художественное явление, главные особенности которого – новизна и узнаваемость. На одном полюсе пафос творческого рождения абсолютно нового из ничего, на другом – создание достоверного и узнаваемого звучащего образа. В процессе общения с музыкальным произведением слушатель переживает его с одной стороны как небывалое, свежее в своей непосредственной новизне. С другой стороны особую радость слушателю приносит феномен подлинности и достоверности. Эта достоверность связана не только с узнаваемостью черт композиторского стиля, исполнительской школы и т.д. Художественный образ несет в себе переживание общечеловеческих тем, смыслов и значений, данных всякий раз в новом облике.

<sup>7</sup> Шпет Г.Г. Сочинения. – М.: 1989. – С.351.

<sup>8</sup> Консон Г. О негласной полемике И.Я.Рыжкина и Л.А.Мазеля. По материалам архива И.Я.Рыжкина // Музыкальная академия. – 2012. – №1. – С. 155.

<sup>9</sup> Холопов Ю.Н. Введение в музыкальную форму. – М.: 2006. – С. 36.

## PERFORMING ANALYSIS OF THE PIANIST AS A BASIS OF THE INTERPRETATION

© 2013 D.A.Dyatlov<sup>o</sup>

Samara State Academy of Culture and Arts

The article deals with one of the types of music analysis – performing analysis. The authors provide the basic principles and substantial aspects of pianist's analytical work with musical material.

*Keywords:* performing analysis, piano interpretation, music piece.

<sup>o</sup> *Dmitry Alekseevich Dyatlov, PhD of Art Criticism, Associate Professor of the Piano Department. E-mail: [diatlovda@mail.ru](mailto:diatlovda@mail.ru)*