

УДК 168.522:781.5 (Гуманитарные науки. Культурология / Музыкальные формы. Виды музыкальных произведений)

ФЕНОМЕН СТИЛЯ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ: ГРАНИЦЫ И ОБЪЕМ ПОНЯТИЯ

© 2025 Д.А. Дятлов

*Дятлов Дмитрий Алексеевич, доктор искусствоведения,
профессор кафедры фортепиано и музыковедения
E-mail: diatlovda@mail.ru*

*Самарский государственный институт культуры
Самара, Россия*

Статья поступила в редакцию 25.09.2025

Статья посвящена феномену стиля в музыкальной интерпретации. Стиль проявляется прежде всего в нотном авторском тексте, затем в исполнительском прочтении и, наконец, в рецепции слушателя. Феномен стиля имеет отношение к историческим эпохам, авторским языкам выдающихся композиторов, ярким исполнительским интерпретациям. Стили представляют собой определенные структуры, формирующиеся в процессе самоорганизации. Структура стиля предполагает наличие устойчивых элементов. Их можно характеризовать как текстовые (формальные) и исполнительские (качественные). И те, и другие можно определять и как константы, и как принципиально изменчивые образования. Первые являются результатом передачи традиции, вторые – проявлением индивидуальных качеств. Конструирование новых значений происходит средствами старого музыкального языка, в котором чрезвычайно развитая гомофония чередуется с общими формами движения, а вариативность совершается по достаточно строгим канонам. Наиболее важные ментальные изменения происходят в сонатной форме, где и набирают силу ростки нового мировосприятия. Несмотря на общность некоторых идей и многих способов выражения, романтическая эпоха фортепианного искусства принесла музыкальной культуре весьма яркое своеобразие художественных индивидуальностей, каждая из которых обладает своим музыкальным языком, обеспечивающимся достаточно широким набором технических средств и приемов исполнения (романтический «классицизм» Ф. Мендельсона и К. Вебера; романтическая вселенная, облеченный в венские «одежды» Ф. Шуберта; грандиозный стиль *all fresco* и романтический импрессионизм Ф. Листа; суровый и нежный стиль мятежного лирика Ф. Шопена; романтические дуалистические миры Р. Шумана; тевтонская мощь и мистическая лирика И. Брамса).

Ключевые слова: музыкальный стиль, исполнительская интерпретация, исторический стиль, авторский стиль, исполнительский стиль, самоорганизация

DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-104-104-109

EDN: NEBGBZ

Введение. Сколько бы мы ни говорили о самодостаточной стилистической определенности музыкального текста, сама возможность его интерпретации основывается на бесчисленных вариантах прочтения, произнесения и понимания. Очевидно, что стилистическая принадлежность каждого музыкального произведения к определенной эпохе или его творцу определяется восприятием. Сама исполнительская интерпретация во время концерта, в момент публичного представления входит в зависимость от слушателя и претерпевает множество трансформаций под руками музыкантов. Отсюда стили можно определять и как открытые информационные системы, взаимодействующие не только с ближайшей «средой», но и обнаруживающие корреляции с более широкими системами – культурными образованиями, удаленными хронологически, эстетически или ментально [Пригожин И., Стингерс И., с. 165]. Здесь, по мысли Е.В. Назайкинского, «воедино сливаются теоретические представления о самом искусстве и о философии, мироощущении, эстетике определенного времени, о специфически художественном выражении последних в материи искусства, в произведениях, текстах, языке и о самой исторической эпохе в целом» [Назайкинский Е.В., с. 58].

История вопроса. Ближайшей «средой» для музыкального текста, как предмета интерпретации, является его восприятие, сначала исполнительское, а затем и слушательское. В нем – в восприятии,

собственно говоря, он – текст и живет, обнаруживает свою формальную структуру, являет музыкальный стиль. Так возникает ситуация творческого диалога, в котором слушателю отводится не менее значимая роль, чем исполнителю или автору музыкального сочинения. Ю. Лотман считает, что художественный текст содержит в себе образ аудитории, который самым активным образом воздействует на реальную аудиторию и становится для нее неким нормирующим кодом, который «навязывается сознанию аудитории и становится нормой ее собственного представления о себе, переносясь из области текста в сферу реального поведения культурного коллектива». В этом случае складывается диалогический тип отношения между исполняемым музыкальным текстом и его активным восприятием. Но здесь должно выполняться одно важное условие, без которого будет невозможен творческий обмен. Ю. Лотман пишет: «Диалогическая речь отличается не только общностью кода двух соположенных высказываний, но и наличием определенной общей памяти у адресанта и адресата. Отсутствие этого условия делает текст недешифруемым» [Лотман Ю.М., с. 161]. Таким образом, информацию о стиле музыкального произведения несет не только его написание – нотный текст, но и в меньшей степени и восприятие со своим пониманием и опытом прежних прочтений музыкальных текстов. Поэтому мы можем говорить и о принципиальной открытости интерпретируемого музыкального произведения как носителя стиля композитора, школы, направления, эпохи и т. д. Такая открытость предполагает наличие устойчивых элементов – информационных паттернов и, вместе с тем, общую неустойчивость всей системы «текст-исполнение-восприятие». Слушательская аудитория всегда неоднородна, и даже в тех случаях, когда она охвачена каким-то единым порывом, отвечающим выдающемуся исполнению музыки, каждый слушатель наделяет общую атмосферу концерта своим индивидуальным психическим откликом. По образному выражению С. Фейнберга, «...поверхность воображения, отражающая звучание, у каждого человека обладает особым коэффициентом преломления, по-своему изменяющим – искажающим или выпрямляющим – услышанное» [Фейнберг С.Е., с. 44].

Методы исследования. Методология исследования находится на пересечении музыкальной эстетики, музыкования и теории музыкальной интерпретации.

Результаты исследования. Устойчивые элементы стиля имеют характеристики как текстовые (формальные), так и исполнительские (качественные). К первым можно отнести соотношения вертикально-горизонтальных структур, сопряжения фактурных элементов, динамику, темп, метр и ритм, зафиксированные в нотном тексте. Ко вторым – характер тусе, манеру агогики, особенности построения образной сферы и общей драматургии произведения и т. д. Первые связаны в основном с нотным авторским текстом, с особенностями композиторской техники, с определяющими чертами исторического стиля. Вторые имеют прямое отношение к традициям исполнения, к исполнительским школам, и, самое главное, к индивидуальным особенностям музыкантов-исполнителей. Текстовые (формальные) характеристики – это стилевые константы музыкального сочинения, тот материал, с которым работают исполнители сегодня, работали вчера, будут исполнять музыку прошлых веков и в будущем. Нотный текст произведений, фиксирующий художественный замысел автора, всегда остается неизменным. Вместе с тем отношение к тексту произведения меняется, и это изменение происходит в интерпретациях музыкантов различных эпох, национальных исполнительских школ, в интерпретациях выдающихся исполнителей.

Клавесинная и клавирная музыка, исполняемая на современном фортепиано, имеет свои стилистические требования к объему и массе звука, к свойствам метроритмической организации, к своеобразию темповых соотношений, к особенностям исполнения орнаментики. Устойчивые характеристики стиля имеют произведения венских классиков, связанные общей техникой композиторского письма; произведения эпохи Романтизма, объединенные общей эстетикой; сочинения музыкального импрессионизма, созданные в единой ментальности. Выдающиеся фортепианные произведения Дж. Гершвина, Б. Бартока, П. Хиндемита, С. Прокофьева, Д. Шостаковича создали ярчайшие фортепианные стили, сформировали их посредством своей авторской техники, сопряженной с особенностями эстетики и мировосприятия. При этом, как уже было сказано выше, многие музыкальные композиции XX в., имея свой неповторимый стилистический облик, не требуют от пианиста специфических фортепианных приемов игры, которые могли бы служить стилистическим задачам интерпретации, стать широким творческим полем для проявления исполнительской индивидуальности, особенно в качестве особого индивидуального звучания инструмента. Л. Гакель

определяет две тенденции фортепианной музыки начала XX в. Первая – «красочно-колористическая тенденция, неразрывно связанная с иллюзорной манерой письма». По мнению Л. Гаккеля, ее техника и эстетика коренятся в наследии позднего романтизма. И вторая – «функциональная тенденция, реализуемая посредством беспедальных пианистических стилей», является отражением эстетики неоклассицизма [Гаккель Л., с. 12]. Впоследствии, как пишет Л. Гаккель, появились различные «гибридные типы пианизма» [Гаккель Л., с. 23]. Как сонористика – наследница «иллюзорной» манеры романтиков, так и различные тенденции неоклассицизма, необарокко и других «функциональных типов» пианизма проявляют себя и сегодня. Вместе с тем проблема интерпретации, толкования смысла, исполнительское соз创чество – все это отходит несколько на второй план. Можно сказать, что стиль многих фортепианных произведений прошлого и нынешнего века заключается в композиции и полностью детерминируется текстом. Неслучайно то, что многие авторы фортепианной музыки современности наполняют свои нотные тексты обилием достаточно определенных, если не сказать безапелляционных исполнительских указаний. Вероятно, это связано с тем, что, по выражению Н. Метнера, XX в. стал временем «полной утраты общего музыкального языка» [Метнер Н.К., с. 407], практически каждое произведение требует обширного комментирования, разъяснений всех прихотливых особенностей авторского метода сочинения музыки. В числе прочих революционных изменений в технике композиции атональная музыка, быть может, более других технико-стилистических образований противостоит, привычному для слушателей филармонических клавираундов, звучанию мажоро-минорной ладовой системы, в которой творили все композиторы, оставившие заметный след в истории фортепианного искусства. Появление атональной музыки, как считают некоторые исследователи, не стало локальным явлением музыкальной культуры европейской традиции, в связи с чем будущее традиционной тональной музыки достаточно проблематично [Denham A.E.]. Так или иначе, множество самых разнообразных музыкальных явлений существуют в современной культуре как бы параллельно, многие из них никогда не пересекаются. Самые революционные изменения в музыкальном языке современных композиций остаются, как правило, неизвестными широкой публике. Подавляющее большинство композиторских новаций музыкального авангарда (понимаемом в широком смысле) остается за рамками филармонической жизни, новаторские музыкальные произведения не становятся частью филармонического концертного репертуара, не принимаются слушательской аудиторией. Даже произведения нововенцев, давно уже вошедшие в педагогический репертуар музыкальных учебных заведений, крайне редко звучат на концертной эстраде. А.Д. Алексеев связывает это с тем, что «для большинства слушателей, воспитанных на концертном репертуаре филармонического типа, эта музыка была и во многом остается чуждой, непонятной» [Алексеев А.Д., с. 85]. В большинстве произведений XX в. и в современных музыкальных композициях, написанных для фортепиано, устойчивые элементы стиля в основном связаны с особенностями авторского языка, с принципами художественного метода композитора. Исполнительские (качественные) характеристики здесь не так ярко проявляются, как в интерпретации музыки эпохи барокко, венского классицизма и композиторов-романтиков. «Золотой век» фортепиано – век XIX. Музыка, созданная в это время, наиболее интерпретационна. Художественный результат ее публичного исполнения и сила воздействия на слушателя, адекватная замыслу композитора, во многом зависит от индивидуальности и профессионализма пианиста.

Исполнительские (качественные) характеристики стиля, такие как особенности произнесения музыки и прикосновения к инструменту, агогика и мера образно-смысовых сопряжений музыкальной драматургии, специфический характер звучания, хотя и имеют достаточно определенную «привязку» к стилю того или иного композитора, все же во многом зависят от личности исполнителя, от его психической организации и, в итоге, от его художественной индивидуальности. Ванда Ландовска говорит о значении художественного вкуса в интерпретации произведения. Для нее он имеет даже большее значение, чем верность букве нотного текста. Главное – это дух и характер музыкального сочинения. Так, она, в частности, пишет: «...дух исполнения больше зависит от вкуса, нежели от знаков, но прежде, чем что-нибудь произнести, художник должен ясно осознать, что именно намерен он высказать, дабы подчинить выразительность звуков выразительности мысли...» И далее: «Существует тысячи различных способов интерпретации одной пьесы, и при этом можно не

отклоняться от ее характера» [Ландовска В., с. 62]. Исполнительские (качественные) характеристики исторического стиля привносятся в традицию выдающимися исполнительскими интерпретациями произведений. Решающую роль в генерации исполнительских характеристик стиля играет индивидуальное прочтение музыкантом стилевого контекста и, в итоге, понимание всей картины стиля исполняемого сочинения. В статье «Интуиция и “верность произведению” как основы интерпретации» Вальтер Гизекинг пишет: «...Непрерывно обновляясь, ища и пробуя, интерпретатор должен стараться «согласовывать» индивидуальные стремления и выразительные средства со стремлениями композитора и пытаться найти для каждого великого мастера свой особый интерпретационный стиль, соответствующий духу произведения»¹. В совокупности исполнительские (качественные) характеристики стиля образуют образно-смысловое поле, внешние границы и проявления которого меняются от исполнителя к исполнителю. Иногда случаются стилистические сдвиги, подобные по своей парадоксальной силе тектоническим. Таким было, к примеру, переоткрытие стиля исполнения клавирной музыки И.С. Баха, совершенное Гленом Гульдом. Многие интерпретации, не совершая такие стилистические сдвиги, оставаясь в рамках привычного и отвечая в основном слушательским ожиданиям, все же поражают своим проникновением в стиль, являя тем самым содержательный смысл исполняемого. Таков Л. ван Бетховен в исполнении Альфреда Брендля, Ф. Лист в исполнении Аркадия Володоса, Ф. Шопен в исполнении Григория Соколова.

Историческая картина музыкальных стилей в сознании современного образованного слушателя выстраивается в определенном хронологическом порядке и обладает контрастирующими друг другу характеристиками культурно-исторических эпох, формирующих музыкальные стили композиторских школ и направлений. Наше культурное сознание является носителем многих элементов, привнесенных в европейскую музыкальную культуру из традиционной музыки Азии, Африки, Америки. Поэтому восприятие исторического стиля является неким продуктом самоорганизации, в процессе которого различные стилевые тенденции образуют более или менее стройные стилистические структурные образования, которые, имея в своей основе некое смысловое «ядро», могут в процессе различных взаимовлияний менять свой облик. Об относительной устойчивости стилистических образований пишет М. Михайлов: «Всякий стиль представляет собой единство органически взаимосвязанных взаимодействующих элементов, образующих в совокупности целостную, относительно устойчивую систему» [Михайлов М., с. 119]. Строго говоря, стиля как законченной и замкнутой структуры не может быть по определению, поскольку он всегда связан с восприятием, а значит, зависит от него. Восприятие же изменчиво, его ценностные ориентиры и эстетические предпочтения формируются под влиянием различных, достаточно сложных и неоднозначных процессов культуры. Вместе с тем, относительно устойчивые стилистические структуры все же образуются. Это происходит благодаря существованию и функционированию традиции исполнения, музыкального образования и преемственности культуры. Лишь малая часть характеристик стиля передается с помощью печатного слова, большая же часть стилистических паттернов образуется в сознании обучающихся исполнителей и приобщающихся к музыке слушателей путем непосредственной передачи традиции.

Выводы. Передача традиции исполнения, понятий исторического стиля, ценностных и эстетических категорий, исповедуемых конкретной исполнительской школой, происходит от музыканта к музыканту, от Учителя к ученику. Нередко непрекаемый авторитет Мастера становится краеугольным камнем, на котором строится художественная ментальность ученика. Простые запреты, императивные ограничения, отделяющие достоверное, органичное от безвкусицы и ложного выражения в исполнении музыкального произведения становятся важнейшим инструментом обучения историческому стилю. Так очищение стиля И.С. Баха от ложной романтизации, сохранившейся в некоторых редакциях, становится целью современной музыкальной педагогики. И здесь идет ориентация скорее на природу самих баховских сочинений, нежели на традицию их исполнения, в которой сохраняется множество чуждых стилю И.С. Баха наслоений. Как считает А. Швейцер, «...законы пластики баховской музыки не завещаны нам какой-либо традицией, но обоснованы его собственными произведениями» [Швейцер А., с. 267]. Также определенной проблемой интерпретации исторического стиля для молодых пианистов, наследующих исполнительскую традицию, является орнаментика барокко и венского классицизма, где есть общие правила. Есть в

¹ Обучение игре на фортепиано по Леймеру-Гизекингу. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2009. – С. 89.

исполнении орнаментики и некоторые исключения, которые непременно должны сохранять общий стилевой характер изложения. Ростки романтизма в музыке венских классиков, особенно в произведениях Бетховена требуют чуткого и внимательного отношения. Это пограничное стилевое состояние требует особой органики выражения, в котором призваны совмещаться ментальные признаки классической эпохи и черты нарождающегося романтического мировосприятия. При этом сама техника композиции, как правило, остается в пределах венской композиторской школы. Конструирование новых значений происходит средствами старого музыкального языка, в котором чрезвычайно развитая гомофония чередуется с общими формами движения, а вариативность совершается по достаточно строгим канонам. Наиболее важные ментальные изменения происходят в сонатной форме, где и набирают силу ростки нового мировосприятия.

Понимание этих особенностей дает чувство стиля, проникновение в природу музыкальных сочинений через непосредственное произнесение музыкального текста, поиск органичного выражения. Несмотря на общность некоторых идей и многих способов выражения, романтическая эпоха фортепианного искусства принесла музыкальной культуре весьма яркое своеобразие художественных индивидуальностей, каждая из которых обладает своим музыкальным языком, обеспечивающимся достаточно широким набором технических средств и приемов исполнения. Это – романтический «классицизм» Ф. Мендельсона и К. Вебера; романтическая вселенная, облеченный в венские «одежды» Ф. Шуберта; грандиозный стиль *all fresco* и романтический импрессионизм Ф. Листа; суровый и нежный стиль мятежного лирика Ф. Шопена; романтические дуалистические миры Р. Шумана; тевтонская мощь и мистическая лирика И. Брамса. Каждый из этих стилистических миров, каждое стилевое образование имеет свои строительные материалы – как композиторские языковые средства, так и соответствующие им исполнительские способы и приемы.

Литература:

1. Алексеев, А. Д. Творчество музыканта-исполнителя: на материале интерпретаций выдающихся пианистов прошлого и настоящего. – М.: Музыка, 1991. – 102 с., нот.
2. Гаккель, Л. Фортепианская музыка XX века. Очерки. – Л.: Изд-во «Советский композитор», 1976. – 296 с., нот.
3. Ландовска, В. О музыке. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. – 367 с.
4. Лотман, Ю. М. Избранные статьи: в 3-х т. Т. I: Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин: «Александра». 1992. – 247 с.
5. Метнер, Н. К. Письма / Сост. и ред. З.А. Апетян. – М.: Сов. композитор, 1973. – 616 с.
6. Михайлов, М. Стиль в музыке: Исслед. – Л.: Музыка, 1981. – 264 с., нот.
7. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.: ноты.
8. Обучение игре на фортепиано по Леймеру-Гизекингу. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2009. – 116 с., ил.
9. Пригожин, И., Стенгерс, И. Порядок из хаоса. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 312 с.
10. Файнберг, С. Е. Пианизм как искусство. – М.: Классика-XXI, 2001. – 340 с.
11. Швейцер, А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1965. – 728 с.
12. Denham, A. E. / The Future of Tonality // Brit J Aesthetics. – 2009. – 49 (4). – Pp. 427-450.

THE PHENOMENON OF STYLE IN MUSICAL INTERPRETATION: THE BOUNDARIES AND SCOPE OF THE CONCEPT

© 2025 D.A. Dyatlov

Dmitry A. Dyatlov, *Doctor of Arts, Professor Of The Piano Departments*
E-mail: diatlovda@mail.ru

Samara State Institute of Culture
Samara, Russia

This article explores the phenomenon of style in musical interpretation. Style manifests itself primarily in the composer's notational text, then in the performer's interpretation, and finally in the listener's reception. The phenomenon of style

relates to historical eras, the original languages of outstanding composers, and vivid performer interpretations. Styles represent specific structures that form through a process of self-organization. The structure of style presupposes the presence of stable elements. These can be characterized as textual (formal) and performance (qualitative). Both can be defined as both constants and fundamentally variable formations. The former are the result of the transmission of tradition, the latter a manifestation of individual qualities. The construction of new meanings occurs through the means of an old musical language, in which highly developed homophony alternates with common forms of movement, and variability is accomplished according to fairly strict canons. The most important mental changes occur in sonata form, where the seeds of a new worldview gain strength. Despite the commonality of some ideas and many modes of expression, the romantic era of piano art brought to musical culture a very bright originality of artistic individuals, each of whom possessed his own musical language, provided by a fairly wide range of technical means and performance techniques (the romantic "classicism" of F. Mendelssohn and K. Weber; the romantic universe, clothed in Viennese "clothes" of F. Schubert; the grandiose all fresco style and romantic impressionism of F. Liszt; the severe and tender style of the rebellious lyricist F. Chopin; the romantic dualistic worlds of R. Schumann; the Teutonic power and mystical lyricism of J. Brahms).

Keywords: musical style, performance interpretation, historical style, author's style, performance style, self-organization

DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-104-104-109

EDN: NEBGBZ

References:

1. Alekseev, A. D. Tvorchestvo muzykanta-ispolnitelya: na materiale interpretacij vydayushchihsya pianistov proshloga i nastoyashchego (The Work of a Performing Musician: Based on the Interpretations of Outstanding Pianists of the Past and Present). – M.: Muzyka, 1991. – 102 s., not.
2. Gakkel', L. Fortepiannaya muzyka XX veka. Ocherki (Piano Music of the 20th Century. Essays). – L.: Izd-vo «Sovetskij kompozitor», 1976. – 296 s., not.
3. Landovska, V. O muzyke (About Music). – M.: Izdatel'skij dom «Klassika-XXI», 2005. – 367 s.
4. Lotman, Yu. M. Izbrannye stat'i: v 3-h t. T. I: Stat'i po semiotike i topologii kul'tury (Selected Articles: in 3 volumes. Vol. I: Articles on Semiotics and Topology of Culture). – Tallin: «Aleksandra». 1992. – 247 s.
5. Metner, N. K. Pis'ma (Letters) / Sost. i red. Z.A. Apetyan. – M.: Sov. kompozitor, 1973. – 616 s.
6. Mihajlov, M. Stil' v muzyke: Issled. (Style in music: Research). – L.: Muzyka, 1981. – 264 s., not.
7. Nazajkinskij, E. V. Stil' i zhanr v muzyke: Ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ucheb. Zavedenij (Style and genre in music: Textbook. manual for students of higher educational institutions). – M.: Gumanit. izd. Centr VLADOS, 2003. – 248s.: noty.
8. Obuchenie igre na fortepiano po Lejmeru-Gizekingu (Piano lessons according to Leimer-Gieseking). – M.: Izdatel'skij dom «Klassika-XXI», 2009. – 116 s., il.
9. Prigozhin, I., Stengers, I. Poryadok iz haosa (Order from chaos). – M.: Editorial URSS, 2003. – 312 s.
10. Fejnbarg, S. E. Pianizm kak iskusstvo (Pianism as an art). – M.: Klassika-XXI, 2001. – 340 s.
11. Shvejcer, A. Iogann Sebast'yan Bah (Johann Sebastian Bach). – M.: Muzyka, 1965. – 728 s.
12. Denham, A. E. / The Future of Tonality // Brit J Aesthetics. – 2009. – 49 (4). – Pp. 427-450.