

УДК 781.6 (Теория музыки. Общие вопросы. Общие вопросы композиции и интерпретации)

ТРИАДА «ОБРАЗ-МЕТОД-СТИЛЬ» В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ: К ПОСТРОЕНИЮ УНИВЕРСАЛЬНОЙ ТЕОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Д.А. Дятлов

Дятлов Дмитрий Алексеевич, доктор искусствоведения, доцент. E-mail: diatlovda@mail.ru

Самарский государственный институт культуры. Самара, Россия

Статья поступила в редакцию 01.10.2019

Исполнительская интерпретация сочинений фортепианной музыки подчиняется определенным закономерностям. Все их можно свести к одной обобщающей формуле: основу фортепианной исполнительской интерпретации составляет триада «образ-метод-стиль». Ее базовое значение для процесса исполнительской интерпретации и аналитических операций с нотным текстом дополняет триада «общее-частное-целое», которая носит «инструментальный» характер. Фортепианное исполнительство и интерпретация фортепианных сочинений могут стать основой для создания единой теории исполнительского искусства. *Ключевые слова:* исполнительская интерпретация, фортепианная музыка, теория исполнительства, художественный образ, творческий метод, исторический стиль.

Введение. Одним из самых заметных явлений художественного творчества европейского ареала в последние двести лет является музыкальное исполнительство. Выделившись в эпоху музыкального романтизма в самостоятельный вид художественного творчества, музыкально-исполнительское искусство и в наши дни имеет огромное значение в культуре и вызывает постоянный интерес. Сегодня, как и в прежние годы, наиболее востребована его важнейшая «отрасль» – фортепианное исполнительское искусство. Свидетельством тому множество действующих музыкальных, в том числе клавирных, фестивалей по всему миру, международные конкурсы пианистов, большое количество клавирабэндов в репертуарных планах филармоний, многочисленные фортепианные факультеты консерваторий. За время существования музыкального исполнительства, в том числе и фортепианного искусства, вышло в свет немалое количество музыкальных трактатов, методик обучения игре на фортепиано, трудов, посвященных проблемам музыкальной эстетики. В них отразились не только культурно-историческая эпоха, с ее идеями, философией, эстетикой, самобытным мировосприятием, но и особенности, как композиторских техник, так и исполнительских стилей. Фортепианное исполнительство на протяжении веков сопровождали рецензии и различные отзывы о концертах в прессе, эстетические эссе и научные статьи, монографии и диссертационные исследования.

Анализ. Интерес к фортепианному исполнительскому искусству не угасает и сегодня. Ком-

позиторы продолжают создавать музыку для фортепиано соло, фортепиано – участника ансамблей солистов, фортепиано – солиста в сопровождении оркестра. Звуковысотный диапазон, относительная тембровая нейтральность, возможность больших динамических и тонких колористических градаций и многое другое в настоящее время не утратили своей привлекательности для сочинения новой музыки для фортепиано. Вместе с тем сложность современной ситуации в области профессионального музыкального искусства состоит в том, что композиторы часто находятся в поиске новых звучаний, тембровых соотношений. Их звуковая среда – это сонорные инструментальные и электронные композиции. Традиционное звучание фортепиано в таких случаях практически не входит в орбиту искомых средств выражения. «Разноцветная» фонема стала той художественной областью, в которой происходит вызревание новых музыкальных идей, новых звуковых образов. Фортепианный звук или подвергается различного рода изменениям в целях новой сонорики, или используется для создания произведений в духе и формах ретро-жанров фортепианной музыки прошлых веков. По целому ряду причин новаторская музыка, как правило, не приемлется репертуарной политикой большинства концертных организаций, не входит в репертуар филармонических клавирабэндов. Одна из причин – известная проблематичность их понимания широкой аудиторией. Современные композиции для фортепиано далеко опережают слушательское восприятие, для их понимания необходима

специальная просветительская деятельность, обучение и подготовка аудитории. Эта задача отчасти решается в рамках различного рода фестивалей современной музыки. Традиционный филармонический репертуар, сохраняя свои эстетические и музыкально-исторические предпочтения, иногда взаимодействует с современной композиторской практикой (исполнители включают в свои программы произведения современников), иногда существует в культурной параллели, оставаясь верным устоявшимся эстетическим принципам и ориентирам. Музыкальная культура сегодня предоставляет возможность альтернативы: в параллели с инновациями сохраняется традиционное композиторское и исполнительское творчество. Традиционный фортепианный филармонический репертуар остается чрезвычайно востребованным и в рамках открытых публичных концертов, и в программах международных конкурсов и фестивалей, посвященных фортепианному искусству.

Круг вопросов, обсуждавшихся в теории и эстетике фортепианного исполнительства необычайно широк, накоплен огромный эмпирический багаж, требующий нового качества обобщений, истолкования смыслов музыки, определения сущностных основ исполнительского искусства. «С началом XX века из хаоса идей начинается выкристаллизовываться концепция их практического осуществления, а подготовленные в XIX веке стремления постепенно оформляются в достижимые цели», – пишет С. Гринштейн в работе «Великие фортепианные педагоги прошлого» [2, с. 81]. Отсюда – множество, появившихся в прошлом столетии, выходящих в свет и сегодня методических трудов по теории пианизма, научной литературы, связанной с вопросами эстетики фортепианного исполнительства, учебных пособий, как для начинающих, так и для обучающихся высшему исполнительскому мастерству. Однако общей теории исполнительского искусства, как и единой теории фортепианного исполнительства до настоящего времени не создано [3, с.115].

Исполнительская интерпретация фортепианной музыки или, по-другому, фортепианная интерпретация вне зависимости от стиля или эпохи исполняемого произведения имеет общие универсальные законы истолкования музыкального текста, его произнесения и публичного исполнения. Искусство фортепианной игры, фортепианную интерпретацию можно рассматривать с самых различных аспектов, но для испол-

нителя они могут быть сведены к трем основным – художественному образу, художественному методу (технике игры) и художественному стилю. Исследование фортепианной интерпретации изнутри, «от первого лица», с точки зрения исполнителя позволяют выявить общие закономерности и функциональные особенности триады «образ-метод-стиль» и ее фундаментального значения для исполнения. Образ можно определить, как сам художественный предмет музыкальной интерпретации, «внутреннюю» сущность феномена звучащего произведения; стиль – как характер и особенности художественного предмета, его, так сказать, «внешнюю» выраженность; метод – как «инструмент», посредством которого проявляется в реальном звучании художественный предмет. Метод мы понимаем, как художественно-технический «инструмент» интерпретации. Технический – поскольку он опирается на знание всех особенностей, как музыкального текста, так и внемузыкального «окружения» произведения, владеет самыми различными способами и приемами интонирования и произнесения звука, организации звуковой перспективы и метроритмической структуры. Художественный – так как исходит из понимания художественного предмета и ориентируется на особенности музыкального стиля. Стиль интерпретируемого произведения, а вместе с тем достоверность и органичность исполнения складываются из многих составляющих. Это – необходимое соответствие звучащего произведения «звучанию» эпохи, в которую оно было создано; соответствие современным требованиям исполнительского искусства, «стандартам» и канонам концертного исполнения; включенность в традицию интерпретации данного произведения, сложившейся за историю его исполнения. Это – явление в звучащем произведении личностных качеств пианиста, отражение его художественных и ценностных ориентиров, что непременно сказывается в индивидуальном звучании инструмента.

Комплексный характер исполнительской интерпретации очевиден для каждого пианиста. Технологический аспект, историко-стилистический аспект и художественно-образный аспект присутствуют в каждом исполнении академической классической музыки. Некоторые музыканты, размышляя о природе исполнения, приходят к своей триаде, составляющей основу музыкальной интерпретации и, как правило, сходятся в главной мысли – музыкальная исполни-

тельская интерпретация – это единство художественного образа, технологии игры и стилистической достоверности исполняемой музыки. В своем учебном пособии «Практика пианизма. Размышления и советы» М.Г. Карпычев предлагает свою триаду основы музыкальной интерпретации «*подтекст-текст-контекст*»¹. [7, с.26 – 28]. Текст М.Г. Карпычев определяет, как «глубокое, продуманное до самых мелочей овладение нотным материалом». Подтекст как «категории содержания, образного мира, характера произведения». Контекст как «место данного произведения в панораме сочинений того или иного композитора, принадлежность играемого опуса к конкретному стилистическому направлению». Предложенную триаду «*подтекст-текст-контекст*» М.Г. Карпычев соотносит с известной триадой Ф. Бузони «*техника-культура-характер*» [4, с.37, 38]. О подлинной, талантливой и ценной в стилистическом отношении интерпретации пишет Н.П. Корыхалова: «По-настоящему ценная трактовка несет на себе печать индивидуальности; она отмечена цельностью замысла и техническим совершенством его воплощения, созвучна эстетическим идеалам и интонационному «словарию» эпохи и вместе с тем отличается новизной» [6, с.15]. В этом определении интерпретации также есть знакомые составляющие. Это – исполнительская технология, художественная стилистика и музыкальная образность.

Исходя из определения триады *образ-метод-стиль*, являющейся основой музыкально-исполнительской интерпретации, можно сформулировать и способ ее актуализации в области предварительной аналитической работы исполнителя над музыкальным текстом. Аналитические операции с авторским текстом подчиняются определенным закономерностям, носящим универсальный характер. Представление в сознании образа произведения в целом предшествует детальной работе. А. Корто, говоря о целом и деталях в работе пианиста-интерпретатора, сравнивает его с авиатором и странником одновременно [5, с.168,169]. Охват целого, взгляд «с птичьего полета» на музыкальное сочинение начинается и завершает исполнительскую работу над произведением. Видение «земли», пути и всех «окрестностей» связано с детальным разбором музыкального текста и его составляющих. Напряженное предощущение звучания всего про-

изведения как единого целого Артур Шнабель сравнивал с глубоким вдохом, «глубоким настолько, чтобы все исполнение возникло как *один долгий выдох*» [1, с.12]. Каждый музыкант проходит свой особенный путь от первого знакомства с произведением до его сценического воплощения. Но общим для всех является правило, согласно которому происходит движение интерпретации, разворачивается музыкальное сочинение, как оно становится актуальным в реальном звучании. Это правило можно определить, как последовательность или формулу: *общее-частное-целое*. С точки зрения прикладной, ремесленной формула *общее-частное-целое* может звучать так: «*обобщенное – разъятое на фрагменты – конкретное в деталях*». Здесь *общее* – это образное содержание, обращенное в таинственную глубину значений музыки, не выразимое иначе как через ее реальное звучание. *Частное* обращено вглубь «инструментария», к арсеналу исполнительских средств, к ресурсам ремесла. *Целое* – это само произведение, осознанное в конкретных деталях, в совокупности различных характеристик контрастных эпизодов, в единстве исторического стиля, композиционного строения и художественной драматургии. Нетрудно заметить, что триада *общее-частное-целое* соотносится с триадой *образ-метод-стиль*, является как бы ее зеркалом. Если вторая имеет наиболее общий смысл, то первая, так сказать, инструментальный характер. Одна отвечает на вопрос «*что?*» Другая – на вопрос «*как?*» Аналитическая мысль музыканта движется от общих формальных моментов, через определение различных связей сначала фактурного плана, затем связей драматургии к поиску образных характеристик – прежде всего в звуке, а затем нередко и в поэтических метафорах, которые рождаются посредством различных параллелей и аналогий, в аллюзиях и интертекстуальных связях. Исполнитель определяет крупные разделы формы, соотносит планы звучания по вертикали, выясняет фигуру-фоновые отношения, сопрягает в своем сознании части музыкальной драматургии и, наконец, приходит к осознанию, а иногда и напрямую определению образных значений и смыслов музыкального сочинения. Это определение не всегда может быть высказано в словесных формулах, можно даже сказать, что адекватно выразить словом музыку невозможно никогда и ни при каких условиях. Однако в поиске художественной правды, органичности исполнения музыканты нередко прибегают к поэтическим метафорам, ищут аналогий и сравнений, обращаются к смежным видам искусства, а иногда и к

¹ Е. Назайкинский использует подобную триаду в ходе рассуждения о природе и структуре музыкального произведения как такового [7, с.26 – 28].

конкретным жизненным обстоятельствам, образам стихийных движений, явлениям природы, ее ландшафтам и пейзажам.

Обобщая, можно сказать, что движение от общего к целому, причем целому в конкретных деталях осуществляется по такому пути: а) *анализ музыкального сочинения от крупных разделов к мотивному строению*, выяснение их формальных взаимоотношений; б) *анализ фигуру-фоновых отношений*, в котором выявляются преобладания или соподчинения различных слоев фактуры, создается звуковая перспектива, подобная живописным отношениям графики и цвета; в) *анализ драматургии*, выявление содержательных смыслов в отношениях и сопряжениях частей различных масштабов, от тектонических оснований к противоборству «верхних слоев» музыкальной выразительности – мотивной работе; и, наконец, г) *осознание художественного образа* в его целостности и вместе с тем значений и смысла всех его деталей. Здесь еще раз следует отметить особенность музыкально-исполнительской аналитики: аналитический взгляд видит не только материю, разложенную на элементы, но и определяет способ их соединения, «сборки» в непрерывно развертывающуюся ткань музыкального произведения. Аналитике подвергается и весь арсенал исполнительских средств. Возможность выбора на всех уровнях и во всех направлениях аналитической работы му-

зыканта и есть та степень интерпретационной свободы, которая возвышает ремесло до искусства, творчества, дает качественно новый результат художественной деятельности музыканта-исполнителя.

В заключение необходимо еще раз отметить решающее значение триады *образ-метод-стиль* в процессе интерпретирования музыкального произведения и взаимосвязанность всех ее сторон. Говоря о стиле, мы обязательно касаемся вопросов драматургии и образной сферы музыки, а также технических приемов и средств, способных решить смысловую и стилистическую задачи. Думая об образе, всегда имеем в виду стилистические особенности произведения, предлагаем некоторые возможные приемы игры, имеющиеся в техническом арсенале каждого пианиста. Размышляя о технологическом методе исполнения того или иного произведения, мы ориентируемся на его образ и принадлежность к историческому стилю. Так, аналитическая триада *образ-метод-стиль* становится универсальным инструментом исполнительской интерпретации, обнаруживает единые «механизмы» исполнительской аналитики, служит задачам построения художественного образа, обеспеченного адекватными техническими средствами, которые, в свою очередь, соответствуют историческому стилю интерпретируемого музыкального сочинения.

1. Вольф Конрад. Уроки Шнабеля. М., Издательский дом «Классика-XXI», 2006. 176 с.
2. Гринштейн С. Великие фортепианные педагоги прошлого: Иоганн Бернхард Ложье (1777 – 1846), Фридрих Вик (1785 – 1873), Лина Раман (1833 – 1912), Маргит Варро. СПб., Композитор. 2004. 144 с., нотн. прим.
3. Драч Н. Складывающаяся система // Музыкальная академия, 2009 (2). С. 112 – 116
4. Карпычев М.Г. Практика пианизма. Размышления и советы: учебное пособие. Новосибирск, Изд-во НГОНБ, 2007. 232 с.
5. Корто А. О фортепианном искусстве. М., Классика-XXI, 2005. 252 с.
6. Корыхалова Н.П. За вторым роялем. Работа над музыкальным произведением в фортепианном классе. СПб., Композитор. 2006. 552 с.
7. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М., Музыка, 1982. 319 с., нот.

TRIAD "IMAGE-METHOD-STYLE" IN THE INTERPRETATION OF PIANO MUSIC: TOWARDS THE CONSTRUCTION OF A UNIVERSAL THEORY OF PERFORMANCE

© 2019 D.A. Dyatlov

Dmitry A. Dyatlov, doctor of art criticism, associate professor. E-mail: diatlovda@mail.ru

Samara state institute of culture. Samara, Russia

The performing interpretation of piano music works is subject to certain laws. All of them can be reduced to one generalizing formula: the basis of the piano performance interpretation is the triad "image-method-style". Its basic meaning for the process of performing interpretation and analytical operations with musical text is com-

plemented by the triad "General-particular-whole", which has an "instrumental" character. Piano performance and the interpretation of piano works can be the basis for the creation of a unified theory of the performing arts.
Key words: performing interpretation, piano music, theory of performing, artistic image, creative method, historical style.

1. Vol`f Konrad. Uroki Shnabelya (Schnabel Lessons). M., Izdatel`skij dom «Klassika-XXI», 2006. 176 s.
2. Grinshtejn S. Velikie fortepianny`e pedagogi proshlogo: Iogann Bernard Lozh`e (1777 – 1846), Fridrix Vik (1785 – 1873), Lina Raman (1833 – 1912), Margit Varro (Great piano teachers of the past: Johann Bernard Lozier (1777 – 1846), Friedrich wick (1785 – 1873), Lina Raman (1833 – 1912), Margit Varro). SPb., Kompozitor. 2004. 144 s., notn. prim.
3. Drach N. Sklady`vayushhayasya sistema (Emerging system). *Muzy`kal`naya akademiya*, 2009 (2). S. 112 – 116
4. Karpy`chev M.G. Praktika pianizma. Razmy`shleniya i sovery` (The practice of pianism. Reflections and advice): uchebnoe posobie. Novosibirsk, Izd-vo NGONB, 2007. 232 s.
5. Korto A. O fortepiannom iskusstve (About piano art). M., Klasika-XXI, 2005. 252 s.
6. Kory`xalova N.P. Za vtory`m royalem. Rabota nad muzy`kal`ny`m proizvedeniem v fortepiannom klasse (At the second piano. Work on a piece of music in the piano class). SPb., Kompozitor. 2006. 552 s.
7. Nazajkinskij E.V. Logika muzy`kal`noj kompozicii (Logic of musical composition). M., Muzy`ka, 1982. 319 s., not.