



А. В. ГВОЗДЕВ

Новосибирская государственная консерватория (академия)

им. М. И. Глинки

УДК 787+37.02

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКИ

Интерпретация музыкального произведения как одна из важнейших граней исполнительского искусства постоянно находится в поле зрения исследователей. Несмотря на это, она по-прежнему остаётся относительно проблемным разделом музыкальной науки. Новые поколения музыкантов, меняющийся социокультурный контекст неизбежно вносят какие-то коррективы в сложившуюся систему художественных взглядов и ценностей. Поэтому понятно стремление учёных и музыкантов-практиков выяснить теоретические, фундаментальные основы искусства интерпретации. Во второй половине XX века появляются значительные аналитические исследования, которые рассматривают эти основы под общеэстетическим, философским углом зрения. Не менее интересны и мнения выдающихся музыкантов, каждое из которых отражает систему взглядов неординарной художественной личности [см.: 3; 7; 9; 15; 17].

Однако, вопреки достаточно интенсивному исследовательскому процессу, до сих пор не существует единства мнений по целому ряду вопросов, а именно: как соотносятся понятия «интерпретация» и «исполнение»; если они не тождественны, то в чём их смысловое различие; как сопоставить «верность» произведению и исполнительскую свободу, если интерпретация – системное единство данных категорий, то каковы мера и характер их соотносённости и др.

Рамки статьи не позволяют коснуться всех аспектов проблемы. Здесь нас будут интересовать некоторые общие вопросы и, в первую очередь, границы творческой свободы исполнителя в процессе интерпретации музыки.

Интерпретация является основным способом существования художественно-музыкальной композиции¹. Как художественный феномен она имеет сложное строение и требует от музыканта ряда важных качеств. Среди них: богатая музыкальная эрудиция, эмоциональная гибкость, позволяющая исполнителю ориентироваться в тонкостях чувственно-содержательных оттенков музыки, способность к различным видам анализа, а также к импровизации. Именно вдохновенный творческий

порыв, оживляя психологический подтекст музыки, расцвечивая «выстраданную» интерпретацию неожиданными, порой парадоксальными нюансами – динамическими, артикуляционными, темпоритмическими, – поэтизирует исполнительское творчество, окутывая его аурой тайны и волшебства. Понятно, что высокая художественная планка предполагает и соответствующий уровень мастерства в его широком, асафьевском толковании – «умении делать то, что хочешь».

Одно из первых применений термина «интерпретация» относится, вероятно, к рубежу XVIII–XIX веков, где он встречается в Восьмой главе – «Об исполнении» – авторитетной «Klavierschule» немецкого теоретика и композитора Д.-Г. Тюрка [2, с. 339]. Широкое распространение данный термин получил во второй половине XIX века. Именно в эпоху безраздельного господства романтизма зарождается и постепенно разворачивается бескомпромиссная дискуссия по целому ряду фундаментальных проблем интерпретации, которую нельзя считать полностью завершённой до сих пор.

С одной стороны, источник противоречий кроется в двойственности самой природы исполнительского искусства, которая сочетает в единстве продуктивное и репродуктивное начала. Как *вторичная* относительно самостоятельная художественная деятельность, конкретная интерпретация – это процесс объективации авторского текста, то есть, продукта *первичной* художественной деятельности. А вариантная множественность исполнительского искусства, аргументировано раскрытая С. Х. Раппопортом [11], обосновывает с позиций общей теории искусств право исполнителя на творчество.

С другой стороны, не менее существенные предпосылки для жарких споров коренились во внутренне противоречивой сущности самого стиля музыкального романтизма. Здесь, по сравнению с искусством классицизма, чётко прослеживается тяготение к большей конкретности содержания, стремление к максимально-уточнению образа, к значительной дифференцированности музыкального языка. Вместе с тем, именно в этот период происходит выдвигание на передний план романтической личности исполнителя-творца, власти-

теля дум, художественная индивидуальность которого, безусловно, имеет право и на творческую инициативу, и на свободу высказывания. Правда, при этом исполнительская свобода нередко приобретала ясные очертания исполнительского произвола.

Весьма показателен пример из концертной практики известного венгерского скрипача XIX века Эдуарда Ремёны. В его интерпретации окончание темы Второй части «Крейцеровой» сонаты Бетховена (пример № 1) обрелось ярко выраженный венгерский колорит (пример № 2) [21, С. 162].

Пример № 1 Л. Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано ор. 47, II ч.



Пример № 2



Неудивительно, что на вопрос «имеет ли исполнитель право на творчество?» некоторые из композиторов конца XIX– и, особенно, первой половины XX столетий давали отрицательный ответ.

Как известно, наиболее непримиримые позиции занимали Хиндемит и Равель («Исполнители – рабы!»). Стравинский же сравнивал исполнителя со звонарем, от которого ровным счётом ничего не зависит: он всего лишь тянет за «канат, об остальном позаботятся колокола. Музыка звучит не в нём, она живёт в колоколе. Человек у колокола – вот прототип идеального дирижёра» [цит. по: 2, с. 269]. При всём преклонении перед этими выдающимися художниками, с такой ролью музыканта-исполнителя трудно согласиться. Ряд аргументов объективного и субъективного характера ставит под сомнение эту точку зрения, если не опровергает её вовсе.

Один из них – сама специфика музыкального искусства. Если художник или скульптор создаёт произведения, готовые для непосредственного восприятия их зрителем, то композитор воплощает свой художественный замысел в системе нотной записи, которая неизбежно предполагает своего истолкователя.

Кроме того, нам достоверно известно, – и это второй аргумент, – что под пальцами и смычком исполнителей различных эпох, в полном соответствии с традициями времени, одни и те же произведения существенно изменяли свой первоначальный облик. Так, во времена Баха музыкант «мог по своему усмотрению расшифровать цифрованный бас и украшения, решал, в каком тембровом воплощении звучать произведению, достаточно свободно распоряжался... средствами выразительности, импровизировал каденции в оперных ариях и инструментальных концертах» [9, с. 11].

Обратившись к творчеству Моцарта, австрийские музыканты Е. и П. Бадура-Скода убедительно доказали,

что трактовка отдельных, весьма существенных элементов его музыкального языка *требовала* от исполнителя творческого подхода так же, как и во времена Баха, но уже в соответствии с традициями своей эпохи, которые также дошли до нас далеко не полностью. Другими словами, мы сейчас отнюдь не в совершенстве владеем и языком венских классиков. Более того, отечественный пианист и музыковед Я. Мильштейн не без оснований полагает, что мы всё больше и больше утрачиваем непосредственные связи и с более поздней эпохой – с романтической музыкой, и «молодое поколение исполнителей порой уже не знает, как её играть» [10, с. 19].

Возвращаясь к свободному от редакторских наслоений авторскому тексту, воплощённому в системе нотной записи, как к единственно достоверному знанию о произведении², приходится констатировать, что несмотря на значительный путь эволюционного развития, знаки этой системы всё ещё во многом остаются невмами. Они сохраняют значительную долю неопределённости при обозначении абсолютной продолжительности отдельных звуков, темпа, динамики, артикуляции в конкретном содержательном контексте. Как известно, существует бесконечное множество приёмов взятия звуков, их соединения, тысячи разнообразных акцентов. В рамках строгого метра руки исполнителя постоянно варьируют тончайшие и изменчивые градации длительностей (М. Лонг). В условиях же оркестровой игры – содружества десятков индивидуальностей во главе с дирижёром, как правило, яркой, творческой личностью, – импровизационность трактовки может обрести новые импульсы.

Таким образом, помимо объективных аргументов в защиту интерпретации, существует и субъективный фактор – личность исполнителя, художника, обладающего индивидуально-неповторимым видением исполняемой музыки. Именно так понимали своё предназначение в искусстве великие музыканты. Широко известно мнение Антона Рубинштейна, который писал, что «понятие “объективное исполнение” для него совершенно непостижимо; что любое исполнение, “если оно произведено не машиной, а личностью”, – это индивидуальное исполнение; что стремление правильно передать “объект” (то есть музыкальное произведение) должно быть непреложным законом для артиста, но что “каждый делает это по-своему, то есть субъективно”» [2, с. 277].

Среди множества высказываний, солидарных с этой мыслью, выделим слова Артура Рубинштейна, проливающие свет на природу исполнительского творчества: «Попросите десятерых больших художников сделать ваш портрет, – писал он. – Ваше лицо будет *другим* на каждой из этих картин, и каждый художник станет утверждать, что он *интерпретировал* ваше лицо точно таким, каким он его увидел ... Всякая соната звучит *иначе* для каждого одарённого интерпретатора. Такова истинная миссия творческих индивидуальностей [курсив автора. – А. Г.]» [12, с. 166].

Впрочем, и многие композиторы не только не отказывали исполнителю в праве на творчество, но и пред-

полагали его как само собой разумеющееся. Однажды Р. Шуман написал Кларе: «...Если бы ты только была сегодня утром у Листа! Он все же необыкновенен. Он играл из новеллет, из Фантазии, из сонаты так, что полностью захватил меня. Много е и иначе, чем я себе представлял, но всегда гениально и с такой тонкостью и смелостью, какие он проявляет не каждый день [курсив и разрядка автора. – А. Г.]» [цит. по: 1, с. 12]. И это о Листе, своим бескомпромиссным творческим оппоненте! «Бетховен сказал как-то пианистке Марии Биго, сыгравшей одну из его сонат: “Это не совсем тот характер, который я хотел придать этому произведению; но продолжайте в своем духе; если это и не совсем я, то это нечто лучшее, чем я”» [2, с. 263]. Подобные высказывания можно с лёгкостью умножить.

Поучительно и мудро отношении великого И. Брамса к интерпретации его музыки. Р. Хойбергер, многократно слышавший игру Брамса-пианиста, пишет об эстетических предпосылках, которые характерны для его пианизма, в частности, о великольном, масштабном владении им инструментом, о глубокой внутренней одухотворённости его игры [19, S. 31]. Мимо этих особенностей стиля Брамса не может пройти ни один исполнитель.

Брамс был весьма сдержанным и немногословным человеком. Однако редкие высказывания композитора вполне определённо свидетельствуют о том, что он позитивно воспринимал творческое отношение к исполнению своей музыки. Так, после прослушивания одной из своих симфоний под управлением А. Никиша он воскликнул: «Да возможно ли это? Действительно ли я это сочинил?... Вы сделали все совсем иначе!... Но Вы имели право, так и должно быть [разрядка автора. – А. Г.]» [цит. по: 3, с. 140].

Об отсутствии стереотипов в отношении композитора к исполнению собственных сочинений свидетельствует следующий инцидент, который произошёл при исполнении его Скрипичного концерта Фр. Крейслером. Дирижировал автор. «Однажды на склоне лет Брамс повел финал своего концерта с головокружительной быстротой, несравненно быстрее, чем обычно. Крейслер остановился и запротестовал. Но Брамс ему возразил: “Почему бы и нет, мой дорогой друг? Сегодня пульс у меня бьется быстрее обычного”» [18, с. 31].

Косвенным подтверждением доверия композитора к творческой личности исполнителя является определённая сдержанность в употреблении исполнительских ремарок. По мнению известного швейцарского пианиста Э. Фишера, Брамс помечал «только самое существенное для исполнения – подобно знакам на перекрестках центральных улиц, которые должны указывать нам главные направления» [13, с. 205].

Известно также, что Брамс отрицательно относился к попыткам уточнения темпа через выставление метронома. Так, в письме Й. Иоахиму от 20 января 1886 года, говоря о своей Четвёртой симфонии *e moll* op. 98, он пишет: «Я карандашом внес в партитуру некоторые темповые модификации. Для первого исполнения они

могут быть полезны. К сожалению, из-за этого они часто (у меня и у других) попадают в печать, где они в большинстве случаев неуместны» [20, S. 204]. Далее он развивает мысль о том, что когда произведение входит «в плоть и кровь» исполнителя, то «мелочная опека» со стороны композитора только сковывает его творческую инициативу. Ещё категоричнее ответ Брамса на просьбу издателя указать темп по метроному в своих интермеццо: «Вы думаете, я настолько глуп, что всегда играю одинаково?» [цит. по: 13, с. 187]. Такой подход композитора к решению проблемы темпа, с одной стороны, усиливает степень обобщённости авторской идеи, с другой, – фактически предопределяет активное и свободное проявление творческих устремлений артиста.

Для нашего времени характерен более объективный подход к искусству интерпретации, при котором задача музыканта заключается, прежде всего, в соблюдении верности букве нотного текста и духу «закодированного» в нём содержания, замысла композитора. Это значит, что исполнителю в процессе интерпретации музыки необходимо стремиться к тому, чтобы возможно более полно и ярко раскрыть идейно-художественное содержание, объективно существующее в интерпретируемом сочинении. Максимально приближенно к замыслу творца передать художественный образ, лежащий в его основе, рельефно выявить те его черты, которые могут оказаться созвучными современному слушателю. Возрастает роль интеллектуального начала в современном исполнительском искусстве – возрастает и значение интерпретатора сочинения как мыслящей творческой личности. Чем художественно значительнее она, тем более яркой предстаёт сама интерпретация, тем ближе она к авторскому замыслу.

Неисчерпаемы, бесконечны для познания и истолкования такие художественные явления, как сочинения Баха, Моцарта, Брамса, Чайковского, Прокофьева, Шостаковича и других величайших композиторов. Таким образом, перефразируя отечественного пианиста и музыковеда Г. М. Когана, можно констатировать, что музыка «подобна айсбергу или океану: то, что на поверхности – лишь “сигнал” той колоссальной глыбы, того необъятного водоёма, моря ассоциаций, которые находятся под видимым на поверхности» [8, с. 160]. И каждое новое поколение исполнителей не может не подойти к музыке со своим пониманием, продиктованным стилем времени и многими другими факторами. Поэтому-то мы с полным основанием признаём правомерной современную интерпретацию музыки, в том числе и далёких от нас эпох, несмотря на частичную утрату живых исполнительских традиций прошлого, поэтому и существует не только возможность, но и неизбежность её современного прочтения.

Попытаемся кратко, в самых общих чертах проследить один из возможных вариантов формирования трактовки: от первоначального знакомства музыканта с произведением до её кристаллизации.

Интерпретация музыки – это нечто противоположное процессу её создания. Если композитор от неясных

на первых порах идей, ассоциаций, звуковых образов, «обуреваемый мыслями» (С. Рахманинов) идёт к созданию законченной художественной концепции, то исполнитель видит перед собой уже конечный результат этой деятельности, запечатлённый в лапидарной системе нотной записи. Его задача – творчески осмыслить знаки этой системы, услышать за ними те эмоции, образы, идеи во всём их многообразии и противоречивости, которые волновали композитора при создании произведения, а также выстроить их в законченную, художественно убедительную композицию.

Понятно, что творческая «сверхзадача» такого масштаба требует глубокой интеллектуальной проработки. Если произведение недостаточно известно исполнителю, то ему необходимо основательно изучить эпоху, стилистику творчества автора, а также идеи, образность изучаемого сочинения (информационный этап – В. Ю. Григорьев), что позволит в общих чертах осмыслить новый художественный материал. Благодаря этому, последующая работа над ним автоматически переходит из разряда беспомощного «блуждания в потёмках» в плоскость художественно осознанной деятельности.

Затем мысленно, на уровне интенсивных слуховых представлений выстраивается форма произведения во всех возможных деталях и тонкостях. Выясняются темповые градации, особенности кульминаций как ключевых моментов драматургии и их соотносённость между собой, уточняются функции отдельных фраз в контексте целого, особенности применяемых исполнительских приёмов и средств выражения.

В этот период полезно послушать интересные записи разучиваемой музыки. Однако столь безбидный совет таит в себе и некоторую опасность. Дело в том, что звукозапись, сохранившая для нас многие шедевры исполнительского искусства, обострила одновременно проблему традиций в интерпретации музыки. Отношение к ним весьма неоднозначно: от категорического неприятия (традиция и индивидуальность – диаметрально противоположные понятия) до безусловного следования им. Думается, истина находится где-то посередине.

Например, Е. Цимбалист полагал, что основа в исполнении классических произведений должна быть традиционной, но в остальном индивидуальность музыканта может проявляться свободно. На наш взгляд, безукоризненна позиция Д. Ф. Ойстраха: «Исполнитель, обладающий индивидуальностью, или, иначе говоря, талантом, должен относиться к высоким исполнительским традициям прошлого (только о такой категории традиций имеет смысл говорить) с тем большим уважением и интересом, чем более смелое и необычное решение исполнительских задач подсказывает ему его индивидуальность. Иначе он уподобится изобретателю, не желающему слышать о великих достижениях науки прошлого» [14, с. 134].

В конечном счёте, в подлинно талантливом исполнении сложившиеся традиции неизбежно переплавляются в индивидуально-неповторимую образную систе-

му, в интерпретацию, обладающую самостоятельной художественной ценностью. И наоборот. Любая, самая добросовестная попытка «скрыться в тени» высоких традиций не сможет спрятать дефицит собственных творческих возможностей. Таким образом, можно уверенно констатировать: следование традициям не скроет ни подлинный талант, ни его отсутствие.

Следующий этап работы над произведением – углублённая практическая проработка музыкального материала, его вторичное «присвоение» на более высоком качественном уровне. Здесь окончательно выстраивается форма произведения, обогащается понимание образно-содержательной сферы произведения, каждый мотив которого начинает «играть» более тонкими и интересными красками.

По словам В. Ю. Григорьева, Д. Ф. Ойстрах рекомендовал ученикам метод работы с магнитофоном «и сам применял его на практике, выработав особую методику: записывал с полной отдачей первый вариант, затем отдыхал, собирался с мыслями и, не прослушивая записи, играл второй. После небольшого отдыха прослушивал оба варианта, сравнивал их и оценивал. Затем, учитывая поправки, записывал третий вариант. Вечером или на следующий день прослушивал все три» [5, с. 10].

Наконец, заключительный этап работы над сочинением – это создание законченной во всех отношениях трактовки. Степень владения музыкальным материалом, кристаллизация драматургического замысла должны быть таковы, чтобы музыкант имел возможность дать свободный выход своему вдохновению. Только мобилизация и раскрытие всех творческих возможностей, всех душевных сил скрипача могут позволить ему приблизиться к великой музыке. Показательно высказывание Э. Фишера, относящееся к исполнению Бетховена: «Теперь об интерпретации. Она остаётся неразрешимой задачей, если индивидуальность исполнителя не совпадает с индивидуальностью Бетховена. Однако маловероятно, чтобы смертный пианист полностью уподобился бессмертному Бетховену, то есть достиг такого же величия и таких же вершин. Невозможно пережить и все бетховенские ощущения как свои собственные. Но, согласно известному закону, выразить можно лишь то, что пережил сам – пусть даже интуитивно, – исполнение бетховенских произведений требует полной самоотдачи, привлечения всего жизненного опыта» [13, с. 166–167].

Видимо, на сцене скрипачу следует стремиться к тому, чтобы музыка *как бы* рождалась сейчас, здесь, в концертном зале перед слушателями, непосредственно в процессе интерпретации. Именно в таких условиях оживает психологический подтекст музыки, ярко проявляются поэтичность, грация и вдохновение, без которых, по мнению Й. Менухина, нет хорошего исполнения.

Таким образом, конкретная интерпретация является не только отражением понимания исполняемого сочинения в настоящий момент, но и продуктом сиюминутного состояния внутреннего мира исполнителя. Завтра, через месяц, через год этот творчески-художественный

комплекс будет иным – изменится и трактовка, которая неизбежно отразит в себе и внутреннюю эволюцию музыканта, и другой душевно-эмоциональный контекст.

Хорошей иллюстрацией сказанному являются воспоминания В. Жука о концерте Д. Ф. Ойстраха в Киеве незадолго до его кончины. «Звучал бесконечное количе-

ство раз сыгранный им Концерт Брамса. Звучал с такой глубиной, зрелостью и вместе с тем с такой необыкновенной теплотой, юношеской непосредственностью чувства, как никогда ранее. Это был уже, казалось, не Ойстрах, а какой-то сверх-Ойстрах...» [цит. по: 16, с. 80]. Этими воспоминаниями мы и завершим статью.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Нередко она рассматривается и как единственный её вид. Так, анализируя проблему с точки зрения её семантической природы, С. Х. Раппопорт чётко проводит мысль о том, что «нотные системы к а ч е с т в е н н о [разрядка автора. – А. Г.] отличны от звуковых. Собственно художественными можно считать только вторые» [11, с. 6].

² Здесь речь не идёт о таких категориях, как «контекст», «подтекст», «надтекст», а также их сочетании с понятием «музыкальный текст» (подробно см. об этом: [6]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бадур-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. – М., 1972.
2. Баренбойм Л. Как исполнять Моцарта? // Бадур-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. – М., 1972. – С. 255–367.
3. Гильбурд Г. И. Исполнительское искусство – сфера проявления художественной идеи. – Томск, 1984.
4. Григорьев В. Ю. Исполнитель и эстрада. – М., 2006.
5. Григорьев В. Ю. Самостоятельная работа по специальности: принципы и методы: методическая разработка для преподавателей музыкальных училищ и училищ искусств. – М., 1988.
6. Григорьев В. Ю. Специфика исполнительского творчества и работа над музыкальным произведением // Актуальные вопросы струнно-смычковой педагогики. – Новосибирск, 1987. – С. 25–37.
7. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). – Новосибирск, 1982.
8. Коган Г. Избранные статьи. – М., 1985. – Вып. 3.
9. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. – Л., 1979.
10. Мильштейн Я. О некоторых тенденциях развития исполнительского искусства, исполнительской критики и воспитании исполнителя // Мастерство музыканта-исполнителя. – М., 1972. – Вып. 1. – С. 3–55.
11. Раппопорт С. О вариантной множественности исполнительства // Музыкальное исполнительство. – М., 1972. – Вып. 7. – С. 3–46.
12. Рубинштейн А. Дни моей молодости (фрагменты) // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М., 1981. – Вып. 9. – С. 111–166.
13. Фишер Э. Фортепианные сонаты Бетховена (фрагменты). Музыкальные наблюдения // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М., 1977. – Вып. 8. – С. 164–217.
14. Е. Цимбалист, Ж. Сигети, Р. Принчипе и Д. Ф. Ойстрах о скрипичном исполнительстве и педагогике // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. – М., 1968. – С. 133–146.
15. Цыпин Г. М. Музыкально-исполнительское искусство: теория и практика. – СПб., 2001.
16. Юзефович В. Давид Ойстрах и современность // Советская музыка. – 1979. – № 1. – С. 78–91.
17. Шульпяков О. Ф. Скрипичное исполнительство и педагогика. – СПб., 2006.
18. Ямпольский И. Фриц Крейслер. – М., 1968.
19. Heuberger R. Erinnerungen an Johannes Brahms: Tagebuchnotizen aus Jahren 1872 bis 1897. – 2. Überarbeitete und vermehrte Auflage. – Tutzing: Verlegt bei H. Schneider, 1976.
20. Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim / Hrsg. von Andreas Moser. B. 2. – Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1908.
21. Joseph Joachim. Ein Lebensbild von Andreas Moser. B. 1 (1831–1856). – Neue umgearb. und erw. Ausg. – Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1908.

Гвоздев Алексей Владимирович

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры
струнно-смычковых инструментов (скрипка)
Новосибирской государственной консерватории
им. М. И. Глинки

