

РОЛЬ АНАЛИТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В СОЗДАНИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ТЕКСТА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Музыкальный текст и исполнитель — многоаспектная проблема современного отечественного музыкоznания. Дискуссии вокруг взаимосвязи понятий «композитор» и «исполнитель» ведутся с давних пор. Проблема взаимоотношения двух видов творчества, как в теории, так и в концертной практике, ставилась и разрешалась во все времена по-разному. Со второй половины XX века в теории и практике исполнительства наблюдается возрастающее внимание к оригинальному, авторскому тексту музыкального произведения. Этому активно содействовали следующие причины:

1) почти двухвековое автономное существование деятельности исполнителей-профессионалов, для которых концертная практика является приоритетной, привело к возникновению определенной исторической дистанции, которая, в свою очередь, сосредоточила в себе и накопила огромный опыт различных форм исполнения музыки, основанный на передаваемой из поколения в поколение богатой исполнительской традиции;

2) интенсивное развитие в течение последних полутора веков практики редактирования композиторского нотного текста привело к осознанию необходимости обращения музыкантов к подлиннику — изучению ими уртекста исполняемого сочинения;

3) неуклонное совершенствование средств звукозаписи способствовало установке некоего звукового стереотипа, «интерпретации-эталона», который способствовал утверждению в общественном музыкальном сознании всеми признанного принципа обучения — «так, как все играют».

Целью настоящего сообщения не является анализ вышеперечисленных причин. Чтобы продолжить рассуждения по интересующей нас проблеме, оговорим только следующее краеугольное положение о том, что на современном этапе развития исполнительского искусства окончательно укрепилось мнение о том, что в работе над музыкальным произведением исполнитель «опирается не на звуковой, пусть даже самый выдающийся, эталон, а на авторский [нотный] текст» (2, 190).

Безусловно, на каждой ступени обучения — от ДМШ до последних курсов вуза в работе исполнителя с музыкальным текстом всегда будет иметь место свой, сугубо индивидуальный, уровень прочтения, связанный

с определенным багажом навыков и умений, а также знаний у ученика или студента.

Между тем, многочисленные анализы концертных выступлений, как молодых музыкантов, так и крупных артистов, заставляют нас констатировать тот факт, что все исполнители ныне выполняют авторский текст одновременно с привнесением в него индивидуальных преобразований, ибо без них исполнение музыкального произведения не становится «интерпретацией», а продолжает оставаться лишь только «исполнением» (точнее — воспроизведением).

Вспоминаются знаменательные слова К.А.Мартинсена: «Произведение искусства может быть пережито и воссоздано только в индивидуальной форме, или же оно вообще никогда не будет пережито и воссоздано. Это относится как к начальным, так и к высшим ступеням обучения» (1, 21). Известными также являются слова Э. Фишера о том, что конечная цель изучения текста музыкального произведения состоит в том, «чтобы от соприкосновения сочинения с вашей личностью родилось нечто новое, непреходящее по силе и чистоте» (3, 200).

Таким образом, в результате индивидуальных преобразований музыкантом — интерпретатором авторского текста — возникает исполнительский текст музыкального произведения. Ведущую роль в процессе подобного преобразования играет аналитический фактор. Аналитическая деятельность как один из основных способов работы исполнителя над музыкальным текстом, с этой точки зрения, является первичной и приоритетной. Более того, с помощью анализа как весьма действенного метода работы музыканта, осуществляется «установление границ», которые не позволяют привносимым в исполнение индивидуальным преобразованиям «нарушать» авторский текст. В начале XX века К.Дебюсси проницательно заметил: «Остается опасаться только одного — неповоротливости современных умов. Захотят ли они понять, что существует <...> тонкое и точное прочтение текста?»

Точность, мера в искусстве интерпретации? Именно так. Несмотря на то, что подобная терминология не является самой распространенной и признаваемой как в музыковедении, так и в теории исполнительства, их актуальность для освещения поставленного здесь вопроса не вызывает сомнений. Любой исполнительский процесс обладает неповторимыми особенностями, но он все же поддается осмысливанию.

Роль аналитического подхода к прочтению музыкального текста трудно переоценить. С помощью анализирования нотного текста и авторских исполнительских указаний, проводимого в рамках известной методики целостного анализа музыкального произведения (Л.Мазель, В.Цуккерман), исполнитель приближается к постижению замысла композитора, центральной художественной идеи сочинения.

Аналитико-синтезирующая деятельность музыканта-исполнителя подразделяется на два этапа. Это — поиск и фиксация найденного в памяти. Иначе говоря, данная двухкомпонентная формула отражает полное содержание всей работы исполнителя над музыкальным текстом. При этом, она обозначает «поиск» как отправной момент деятельности, а «фиксацию» — как конечную ее цель.

Аналитическая работа на поисковом этапе в наибольшей мере регулирует деятельность музыкального восприятия и активность внутреннего слуха [мышления] ученика. Естественно, этот процесс не может быть сведен к освоению аппликатуры, преодолению технических трудностей, и, в качестве конечного результата, выучиванию произведения наизусть. Поиск включает в себя следующие виды работы над произведением:

1) исследование того уровня авторского текста, в котором композитор выступает в роли создателя нормативных компонентов текста произведения. Ими являются звуковысотные линии, метроритмический рисунок, гармонические комплексы, а также основные данные об акцентировке и штрихах, формообразующей динамике. В процессе анализа все эти обозначения в наибольшей мере обращены к интеллектуальной стороне деятельности музыканта-исполнителя;

2) исследование другого уровня авторского текста, где композитором обозначены те знаки текста, которые по своей сущности являются композиторско-исполнительскими, что связано с вариативной природой интерпретации произведения. Основная часть этих обозначений обращена как к интеллектуальной, так и к эмоциональной стороне музыканта. Ими, в частности, являются словесные обозначения и темп.

3) исследование того уровня текста, в котором средства исполнительской выразительности не обозначены с помощью знаков. Это — педализация, агогика, тембр звучания; все они в большой мере относятся к эмоциональной стороне исполнительского творчества музыканта.

Каждый из названных видов аналитической работы может иметь разную степень трудности, зависящую от меры профессиональной подготовленности учащегося-исполнителя. На пути к созданию звучащего исполнительского текста наиболее понятным и естественным кажется последний этап. Однако не имея возможности вступать в противоречие с авторским текстом, исполнитель имеет законное право использовать интерпретаторские возможности, осуществляя тем самым высшую — духовную — жизнь музыкального произведения.

Второй этап работы — аналитико-синтезирующий — состоит в критической оценке, а затем фиксации в памяти найденного и установленного на предыдущем этапе. Здесь важная роль принадлежит работе сознания, интуиции, способности художественного мышления. Важным условием успешности этого этапа, конечно, является применение во

взаимосвязи четырех методов работы над усвоением текста музыкального произведения, предложенных И.Гофманом: 1) с нотами за инструментом; 2) без нот за инструментом; 3) с нотами без инструмента; 4) без нот и без инструмента.

Итак, современное исполнительство предъявляет к музыкантам чрезвычайно высокие требования, касающиеся совершенства их интерпретаторской деятельности как в техническом плане, так и с духовной, художественной, точки зрения, в основе которой лежит исполнительский анализ произведения. В этом плане актуальной проблемой становится преемственность с высшими творческими достижениями исполнительского искусства конца XIX — начала XX веков, поставившими в повестку дня их теоретическое осмысление. «Постижение, исследование, — говорил Бруно Вальтер, — это еще не верная интерпретация, но уже путь к ней».

Повышение значимости аналитической деятельности в работе современного музыканта-исполнителя связано с необходимостью более глубокого понимания высших художественно-эстетических уровней содержания интерпретируемого сочинения, «стратегических» целей его исполнения для слушателей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баренбойм Л.А. Некоторые вопросы воспитания музыканта-исполнителя и система Станиславского // Музикальная педагогика и исполнительство. — Л., 1974.
2. Либерман Е.Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. — М., 1988.
3. Фишер Э. Музыкальные наблюдения // Исполнительское искусство зарубежных стран. — Вып. 8. — М., 1977.

Г.Г. Алексеева

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ДОЛГАН И ЕНИСЕЙСКИХ КЕТОВ

Опираясь на утверждение якутского историка-этнографа С.И.Николаева-Сомоботто о том, что «свидетельствами о рождении всех этносов Якутии являются ясачные списки XVII в.», которые были составлены воеводами с целью сбора ясака (10, с. 197), а также на его мысль о народе Ас (Ас будун), являющимся предком кетоязычных асанов¹, можно выдвинуть гипотезу о возможной взаимосвязи енисейских народов (па-

¹ Данный вывод С.И.Николаев-Сомоботто сделал на основании рунической надписи на «Памятнике Кюль Тегину» и рассказал об этом в личной беседе с автором исследования 4 августа 1998 г.