

На правах рукописи

**Дятлов Дмитрий Алексеевич**

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ  
ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА**

Специальность 17.00.02 — музыкальное искусство

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание  
ученой степени доктора искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2015

Работа выполнена на кафедре истории музыки  
Ростовской государственной консерватории имени С.В. Рахманинова

Научный консультант: **Задерацкий Всеволод Всеволодович**  
доктор искусствоведения, профессор

Официальные оппоненты: **Девуцкий Владислав Эдуардович**  
доктор искусствоведения, профессор,  
Воронежская государственная академия искусств,  
профессор кафедры теории музыки

**Консон Григорий Рафаэлевич**  
доктор искусствоведения, доцент,  
Российский государственный социальный университет,  
начальник отдела прикладной докторантуры  
и подготовки научных кадров в докторантуре

**Черная Марина Радославовна**  
доктор искусствоведения, профессор,  
Российский государственный педагогический университет  
имени А.И. Герцена,  
профессор кафедры музыкального воспитания  
и образования

Ведущая организация: Новосибирская государственная консерватория  
имени М.И. Глинки, кафедра истории музыки

Защита состоится 26 июня 2015 г. в 14 часов на заседании диссертационного совета Д 210.016.01  
в Ростовской государственной консерватории имени С.В. Рахманинова по адресу:

344002, Ростов-на Дону, пр. Буденновский, 23.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ростовской государственной консерватории  
имени С.В. Рахманинова и на сайте <http://www.rostcons.ru/discouncil.html>

Автореферат разослан « \_\_\_\_ » марта 2015 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета



Дабаева Ирина Прокопьевна

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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 клавирабендов в репертуарных планах филармоний, многочисленные фортепианные факультеты консерваторий. За время существования музыкального исполнительства, и, в частности, фортепианного искусства, вышло в свет немало 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. Интерес к фортепианному исполнительскому искусству не угасает и сегодня. Исполнительская интерпретация фортепианных произведений музыкальной классики в самом широком понимании, приемы и способы ее осуществления, а также эстетические приоритеты и ценностные ориентиры академического фортепианного искусства стали **темой** настоящего исследования.

Круг вопросов, обсуждавшийся в теории и эстетике фортепианного исполнительства необычайно широк, накоплен огромный эмпирический багаж, требующий нового качества обобщений, истолкования смыслов музыки, определения сущностных основ исполнительского искусства. 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. Настоящее исследование, не претендуя на всеобъемлющий масштаб, призвано внести свой вклад в построение общей теории исполнительства, в изучение **феномена фортепианной интерпретации**, в осознание музыкального исполнения как творческой по существу деятельности, как коллективного труда многих поколений музыкантов, создающей традицию исполнения и, вместе с тем, индивидуального характера художественного результата интерпретирования музыкального произведения. С назревшей потребностью научного знания построить общую универсальную теорию музыкально-исполнительского искусства связана **актуальность** темы диссертации.

### **Степень изученности проблемы.**

Современный рояль, как и современное исполнительство, несут в себе память прошлого не только в репертуаре, но и в интерпретируемых стилях, не только в наследовании исполнительских традиций, но и в «генах» конструктивного устройства инструмента. Современные технические приемы игры в основном были сформированы музыкой венского классицизма и великими реформаторами фортепианного искусства – композиторами-романтиками Ф. Листом, Ф. Шопеном, Р. Шуманом, И. Брамсом и др. Эпоха музыкального романтизма, непрерывное изменение и усложнение музыкального языка, почти каждодневное вхождение в практику технических новаций игры инициировали активное развитие фортепианной педагогики и ее методическое оформление. Многократно переизданные труды фортепианных педагогов – современников музыкального классицизма и нарождающегося романтизма актуальны по сей день. Важнейшие принципы фортепианного искусства сформулированы в «Полной теоретико-практической фортепианной школе» К. Черни, «Методике игры на фортепиано» М. Клементи, «Школе игры на фортепиано» И. Гуммеля. Ясный, подчеркнутый, сильный удар, абсолютная чистота даже в труднейших местах (Черни), сила, ровность, беглость, независимость пальцев, полный концертный звук (Клементи), тонкое ощущение пальцев вплоть до самых кончиков,

«жемчужная» игра (Гуммель) – вот главные цели фортепианных методик. При этом каждая из них претендовала на создание «рационально-научной теории фортепьянной игры» (Гензельт). К концу XIX столетия можно заметить определенный сдвиг методики обучения на фортепиано к приоритету художественного начала. Техника понимается как умение «изображать тонами *живые музыкальные образы*» (Л. Келер), стремление к тончайшим оттенкам звука (К.Эд. Вебер), «красивый полный тон» (Леберт и Штарк) и «чувство мелодии» (Л. Фукс) становятся целью всякой техники, источником «всякого произведения звука» понимается «сознательная энергическая воля» (Г. Гермер). Наконец, по мысли М. Курбатова, музыкальное сочинение является «личным достоянием» пианиста, исполняется, в конечном итоге, как «свое собственное художественное произведение». Инструктивные упражнения остаются весьма значимыми для фортепианной методики и педагогики и в XX веке. Возросшие технические требования фортепианного репертуара подвигали фортепианных педагогов на сочинение различного рода упражнений и систематизацию исполнительской «грамматики». Среди них «*Neue Formeln*» В. Сафонова и «*Klavierübung*» Ф. Бузони.

Помимо сборников инструктивных упражнений выходят в свет методики, обобщающие опыт фортепианной педагогики, на основе представлений анатомио-физиологической школы предлагающие свои правила движений рук пианиста. Одна из них – «Консерваторская постановка рук на фортепиано» М.И. Николаевского (1917). Основанием фортепианной техники, по мысли автора, становится свобода движений всего пианистического аппарата. Если в «Катехизисе фортепианной игры» Х. Римана (1892) мы находим лишь осторожные рекомендации на этот счет, то методическая литература XX века, ориентированная на освоение объемного репертуара различных стилей и эпох, располагает широким арсеналом технических средств на основе свободных и многообразных движений всех частей рук и корпуса пианиста (М. Жаэль, К. Мартинсен, И. Левин, Й. Гат, А. Алексеев, Л. Баренбойм, Е. Тимакин, А. Щапов, R. Serkin, E. Roth, P. Werner). В основе репетиционной работы пианиста лежит «культура тренировочных занятий» (Л. Николаев, G. Roth, C. Marek), «омузыкаленная» техника (Н. Любомудрова, А. Бирмак, J. Dichler), «исполнительский образ» (А. Гольденвейзер, Г. Нейгауз, Н. Голубовская, P. Schleuning), сочетание «вдохновенных» эмоций и «рациональных моментов» (Г. Коган, Н. Метнер, Б. Маранц, Н. Taylor), работа над произведением понимается как реализация «стилевого творчества» (А. Каузова, С. Chang), цель интерпретации видится в создании исполнительской концепции звучащего произведения (Е. Либерман, Н. Мельникова, С. Вартанов, R. Gerig), в проникновении в онтологическую глубину музыки (С. Фейнберг, М. Юдина, Т. Menrath). Художественный результат всякой интерпретации, всякого исполнения становится краеугольным камнем фортепианной педагогики XX века (А. Корто, И. Гофман, С. Майкапар, E. Wolf, M. Varro, J. Rembaug). При этом всегда остаются актуальными вопросы «технологического» характера: от аппликатуры (С. Вартанов, Т. Stein) до педализации (Н. Голубовская, Н. Светозарова, М. Tanner, Н. Brauss), от искусства исполнения фортепианных штрихов (Б. Маранц) и выстраивания фактуры (В. Разумовская) до приемов исполнения кантилены (И. Левин), от артикуляционных исполнительских задач (И. Браудо) до вопросов фразировки (В. Девуцкий) и фортепианного интонирования (А. Малинковская). Технике фортепианной игры, ее многообразным аспектам посвящены статьи Г. Гинзбурга, А. Николаева, И. Лебедева, М. Аркадьева, книги А. Шмидт-Шкловской, Е. Либермана, Н. Бажанова; работе пианиста над произведением – книги Г. Нейгауза, Л. Баренбойма, А. Вицинского, С. Савшинского, Е. Либермана, статьи М. Гринберг, С. Фейнберга, Н. Голубовской, Д. Благого.

«Центробежная тенденция» (Б. Бородин) музыкального исполнительства более всего сказывается в фортепианном исполнительстве, что выражается в стремлении «преодолеть» звуковые, тембровые границы инструмента. Это связано с особым ассоциативным качеством исполнительского слышания и воспроизведения фортепианной «партитуры» – с «оркестральностью». Об этом феномене фортепианного звучания и исполнения пишут многие музыканты и педагоги: И. Левин, Я. Флиер, Я. Зак, Г. Гинзбург, В. Разумовская, R. Serkin. К феномену оркестральности примыкает феномен программности (Ю. Тюлин, Г. Крауклис,

А. Козловский) и экстра-музыкальных значений фортепианной музыки (D. Chua, S. Bruhn, S. Pederson).

Важное значение в разработке отечественной теории пианизма сыграли сборники статей концертирующих пианистов и фортепианных педагогов по различным проблемным вопросам фортепианной игры, книги воспоминаний, методические рекомендации. Среди них «Вопросы фортепианного исполнительства» под ред. М. Соколова, «Вопросы фортепианной педагогики» под ред. В. Натансона, «Очерки по методике обучения игре на фортепиано» под ред. А. Николаева, «Пианисты рассказывают», «Г. Нейгауз и его ученики: пианисты-гнесинцы рассказывают», Л. Берман «Годы странствий. Размышления пианиста», Б. Маранц «Воспоминания, статьи, переписка» и другие. Вопросам стиля в исполнении музыки различных композиторов посвящены сборники статей «Как исполнять Шопена» сост. А. Заимов, «Как исполнять Рахманинова» сост. С. Грохотов, «Как исполнять Бетховена» сост. А. Засимова, «Как исполнять русскую фортепианную музыку» сост. Е. Ключникова. Проблемы фразировки, педализации, штрихов, динамики, артикуляции соотносятся в них со стилевыми аспектами интерпретации, подчинены стилистически верному прочтению произведений разных авторов.

Методические работы по теории фортепианной игры XXI века продолжают лучшие традиции прошлого. Полная свобода пианистического аппарата (С. Chang, S. Bernstein, A. Pernreinter, R. Kratzert), многообразие приемов исполнительской артикуляции (М. Piatti, Т. Hauschka), примат авторского текста в исполнительской интерпретации (Н. Корыхалова, D. Wolff), художественные приоритеты в решении технологических проблем (М. Черная, А. Каузова, С. Dürer) и многие другие аспекты творческой работы пианиста наследуют наиболее яркие черты национальных исполнительских школ, объединяют и обобщают различные представления об адекватном прочтении авторского текста, верном в стилевом отношении исполнении, техническом совершенстве реализации художественного замысла.

Фортепианное исполнительское искусство всегда остается в поле пристального внимания диссертационных исследований. Объектами научных работ становятся история исполнительских стилей (В. Чинаев), фортепианные школы (Е. Слуцкая), стилистические особенности отдельного периода в истории пианизма (Н. Драч), теория интерпретации (С. Вартанов), основы фортепианной техники (В. Сраджев), природа фортепианного интонирования (Н. Бажанов), фортепианное исполнительское искусство как феномен порождения новых культурных смыслов (Н. Мельникова). Исследования фортепианного искусства последних десятилетий представляют широкий спектр научных интересов: история фортепиано и его предшественников (И. Розанов), фортепианное творчество композиторов-классиков (Е. Максимов), а также новации фортепианной музыки XX века (О. Собакина), композиторские техники фортепианной и клавирной музыки (М. Черная), исследования творчества выдающихся представителей фортепианного исполнительства (Т. Щикунова) и педагогики (М. Воротной), формы бытования фортепианного искусства (Е. Шабшаевич).

**Гипотезой** настоящего исследования следует считать предположение, что 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 в самых различных аспектах, но для исполнителя 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 позволяет выявить общие закономерности и функциональные особенности триады «*образ-метод-стиль*» и ее фундаментальное значение для исполнения. *Образ* можно определить как сам художественный предмет музыкальной интерпретации, «внутреннюю» сущность феномена звучащего произведения; *стиль* – как характер и особенности художественного предмета, его «внешнюю» выраженность; *метод* – как «инструмент», посредством которого проявляется в реальном звучании художественный предмет. *Метод* мы понимаем как художественно-технический «инструмент» интерпретации. Технический – поскольку 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, сложившуюся за историю его исполнения. Это – явление в звучащем произведении личностных качеств пианиста, отражение его художественных и ценностных ориентиров, что непременно сказывается в индивидуальном характере звучания инструмента.

**Цель** исследования – выявить универсальный механизм фортепианной интерпретации, функционирующий во всем многообразии исторических или авторских стилей.

Обозначенная цель предполагает решение ряда **задач**, ключевыми из которых являются следующие:

- 1) характеристика исторического стиля как главного итога работы интерпретатора-пианиста;
- 2) изучение основных положений «технологического» метода выдающихся фортепианных педагогов;
- 3) определение структуры художественного образа музыкального произведения в фортепианной интерпретации;
- 4) координация образной сферы, «технологического» метода построения звучащей музыкальной формы и исторического или авторского стиля произведения в фортепианной интерпретации;
- 5) показ художественной плодотворности взаимопроникновения музыкального образа, «технологического» метода и исторического стиля в исполнительском анализе фортепианных сочинений.

**Объектом** исследования является фортепианное академическое классическое исполнительское искусство, сложившееся за последние двести лет и включающее в себя современную филармоническую концертную жизнь, характеризующуюся интересом к музыке, написанной для клавира в XVII, XVIII и для фортепиано в XIX и XX веках.

**Предметом** исследования стала фортепианная интерпретация во всей своей проблематике: от образной сферы, вопросов «технологического» характера до стилистической достоверности исполнения. Основой музыкальной интерпретации является исполнительский анализ; для раскрытия его функциональных особенностей привлечен обширный **музыкальный (нотный) материал**, включающий в себя фрагменты клавирных сочинений эпохи барокко, фортепианных произведений музыкального классицизма, музыкального романтизма, музыки XX века. Кроме того, в **материал исследования** введен корпус работ по методике обучения игре на фортепиано представителей отечественной фортепианной педагогики, а также зарубежная литература по теории пианизма.

**Методологическую основу** исследования составил комплекс музыковедческих, философско-эстетических, искусствоведческих подходов, дополненный отдельными положениями феноменологического, герменевтического методов, а также некоторыми элементами междисциплинарного синергетического дискурса.

**Научная новизна** исследования обусловлена выбором материала, соединением в методологии анализа фортепианной литературы теоретических и практических подходов, реализацией многоаспектного видения проблемных полей исполнительского искусства и, как результат, опытом создания целостной системы фортепианной интерпретации.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Музыкальный *образ*, «технологический» *метод* и исторический *стиль* – важнейшие аспекты фортепианной интерпретации, они охватывают основной круг проблем подготовки и публичного исполнения фортепианных сочинений.

2. *Стиль* интерпретируемого фортепианного сочинения проявляется как совокупность исполнительского понимания, отношения и знания: понимания композиторского языка, укорененного в традиции и раскрепощенного в новациях; художественной рефлексии музыканта в его отношении к тексту как смыслопорождающей структуре; знание культурно-исторического контекста времени создания произведения и реалий современной концертной жизни.

3. *Метод* пианиста, то есть «технологическую» базу фортепианного исполнения составляют: *инструменты* интерпретации (интонирование, метроритм и агогика, образ звука и артикуляция), *техника* интерпретации (опирающаяся на правила исполнения мелодических горизонталей и гармонических вертикалей, различных штрихов, а также на закономерности весовой игры), *связи* интерпретации («дыхание» и опора рук пианиста, графика текста и пластика звучания, энергия и синергия, оркестральность как ассоциативная связь звучания фортепиано и воображаемых тембров симфонического оркестра).

4. Звуковой *образ* интерпретируемого сочинения в своей целостности и характерной выразительности складывается из базовых элементов, сопрягающихся в определенных отношениях и противопоставленных друг другу. Элементы (тембр, линия, движение), их отношения (объем, пропорции, тяготения) и противопоставления (колористические, темповые, динамические) не являются звуком, но создаются звуками. Звуковой образ – это художественное единство звука и создаваемых им элементов в их сопряжении.

5. Содержательный мир звукового *образа* в процессе исполнительской интерпретации осознается: а) через семантику, устойчивые музыкальные значения и ассоциации (семантический уровень восприятия); б) через подобия внутренней органической и психической жизни и подобия физической реальности окружающего мира (миметический уровень восприятия); в) через непосредственное «узрение», мгновенное попадание в символическую реальность (символический уровень восприятия).

6. Исполняемое фортепианное сочинение воспринимается как художественный *образ* и как звучащая музыкальная *речь*: в процессе исполнительской интерпретации разворачивающаяся музыкальная ткань подвергается специфической членораздельности в соотношениях «атак» и «длений» музыкальных тонов, в мотивной работе, в сопряжениях звуков и членениях музыкальной ткани, в различных оппозициях и «диалогических» построениях, что в совокупности формирует исполнительскую музыкальную *речь*.

7. *Структура художественного предмета* в процессе интерпретирования складывается из становления музыкального материала и инварианта авторского текста. Становление музыкальной материи и неизменный авторский текст соединяют исполнительские средства музыкального выражения. Они формируют музыкальную образность и оказывают специфическое воздействие на восприятие. Элементы музыкального выражения (метроритмические и тембродинамические средства, речитации и мелос) группируются вокруг типов музыкальной образности (аффективный, контекстный и интегративный образы), которым соответствуют типы восприятия (психофизический тип, эстетический тип, символический тип).

**Теоретическая и практическая** значимость работы, находящейся на границе музыковедения, теории исполнительского искусства, интерпретологии и музыкальной эстетики, предполагает использование достигнутых результатов во многих областях музыковедения в широком искусствоведческом контексте. Материал диссертации может быть полезен в исследовательской деятельности музыковедов, занимающихся вопросами исполнительского искусства, а также исполнителям, интересующимся теорией и эстетикой исполнительства. Целесообразно использование его в учебном процессе – в вузовских курсах истории и теории фортепианного искусства, методики обучения игре на фортепиано, музыкальной эстетики, музыкального исполнительства и педагогики.

**Апробация работы.** Диссертация выполнена на кафедре истории музыки Ростовской государственной консерватории имени С.В. Рахманинова, обсуждалась на заседании кафедры 16 января 2015 года и была рекомендована к защите. Статьи по теме исследования обсуждались на

редакционных советах журналов «Аналитика культурологии» (Тамбов, 2006), «Вестник Самарского государственного университета» (Самара, 2006), «Музыкальная психология и психотерапия» (Москва, 2007, 2008, 2009), «Известия самарского научного центра РАН» (Самара, 2010, 2011, 2013, 2014), «Музыкальная академия» (Москва, 2013, 2014), «Музыковедение» (Москва, 2014), где был высказан ряд важных для диссертации идей. Доклады по материалам диссертации были прочитаны на Международных и Всероссийских научных конференциях в Самаре (1996, 2000, 2001, 2004, 2006, 2007, 2008, 2009, 2011, 2012), Нижнем Новгороде (2004), Краснодаре (2013), Екатеринбурге (2013), Москве (2007, 2009, 2010, 2012, 2013, 2014). Главные идеи исследования отражены в 50 публикациях, среди них монография и 16 статей в журналах, рекомендованных ВАК. Общий объем публикаций по теме диссертации составил более 50 печатных листов. Основные положения диссертации используются в вузовском курсе «Музыкальное исполнительство и педагогика», а также в индивидуальных занятиях по дисциплине «Специальный инструмент» для студентов музыкально-исполнительского факультета Самарского государственного института культуры.

**Структура** диссертации соответствует задачам исследования и содержит Введение, Основную часть, состоящую из трех глав, в каждой из которых по три параграфа, и четвертой главы, в составе которой восемь аналитических очерков, Заключение и Список литературы из 412 наименований (на русском, английском, немецком, французском, итальянском языках). 208 нотных примеров из произведений И.С. Баха, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Листа, И. Брамса, Э. Грига, К. Дебюсси, М. Равеля, М. Мусоргского, П. Чайковского, Н. Метнера, С. Рахманинова, А. Скрябина, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Шенберга, С. Барбера, О. Мессиана составляют органичную часть текста диссертации, иллюстрируя и поясняя ход научной и исполнительской аналитики исследования. Общий объем диссертации – 495 с.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Основная часть диссертации предваряется **Введением**, где дана общая характеристика работы, обоснована актуальность исследования, определены цель и задачи, объект и предмет, выдвинута гипотеза, сформулирована аналитическая триада исследования интерпретации *образ – метод – стиль*. Также во Введении сформулированы научная новизна исследования и положения, выносимые на защиту; определены теоретическая и практическая значимость работы.

**Первая глава** «Осознание стиля как предпосылка исполнительской интерпретации» посвящена различным аспектам стиля.

### *§ 1. Музыкальный стиль как историческая категория*

Результатом исполнительской работы над музыкальным произведением является верная в стилевом отношении интерпретация, посредством которой творческое восприятие слушателя безошибочно определяет историческую принадлежность исполняемой музыки, а иногда и авторский художественный метод. В восприятии музыки стиль проявляется, прежде всего, путем ассоциативных связей, соединяющих звучащее произведение с подобными или родственными ему музыкальными творениями. Музыкальное восприятие, обращаясь к собственному эстетическому опыту, собирает множество аллюзий в единство и целостность музыкального произведения, представляющего собой творчество композитора, художественное направление или культурную эпоху. Стиль эпохи по Б. Яворскому организуется идеологическими принципами мышления, свойственными данной исторической эпохе, и соответствующими приемами композиционного оформления<sup>1</sup>. Для Е. Назайкинского важнейшей функцией музыкального стиля наряду с историко-культурной ориентацией слушателей, фиксацией и выражением определенного содержания

<sup>1</sup> Яворский Б. Избранные труды. Том II, часть первая, М., «Советский композитор», 1987. С. 46



является функция «*объединения-разграничения*»<sup>2</sup>. Объединяющая функция стиля обращается к характерным средствам музыкального языка, формам движения, жанру, образной сфере и т.д. Здесь же действует и функция разграничения, отсекающая в восприятии неродственные звучащему тексту области и ассоциации. Так музыкальное произведение становится выделенным из культурно-исторического контекста и вместе с тем соединяется с ним прочными стилевыми связями.

Музыкальный и, шире, художественный стиль имеет отношение к мышлению художника, к свойствам произведения, работающим на его узнаваемость, к некоторому единообразию средств выражения (Ю. Холопов). По мнению разных исследователей, стиль – это система принципов художественного мышления (В. Бычков) и «первофеномен, подобный природе» (О. Шпенглер), стиль проявляется в генетических свойствах и качествах произведения (Е. Назайкинский), в единстве языковых средств и системе образного мышления художника, конструируется на основе «внехудожественных заданностей» (А. Лосев).

Ю.Н. Холопов считает, что «особую остроту проблема стиля получила в XX веке»<sup>3</sup>. Доступность информации о самых малозаметных явлениях различных музыкальных культур способствует прорастанию стилей. Стилиевые тенденции европейской музыки прошлых веков продолжают свою жизнь, причудливым образом проявляясь в самых разных произведениях профессионального музыкального искусства. Сегодня не так очевидно противостояние профессиональной музыки высокой традиции предшественников, как это было полвека назад. Стилистические образцы великих эпох возвращаются в новом облике, в различных нео-явлениях. По мнению В. Задерацкого «...взоры творцов как по мановению обратились назад – к истории, к традиции. Мир как будто внезапно осознал, что искусство не имеет прогресса, но только накопление самоценных (а потому вечно актуальных) качеств... Вспомнили о красоте... Наконец, вспомнили о романтизме...»<sup>4</sup>. Фортепианное исполнительское искусство никогда не порывало с заветами романтического пианизма, вероятно, по причине генетической: современная концертная практика ведет свое начало от первых сольных выступлений Франца Листа, Клары Шуман, Ганса фон Бюлова, Антона и Николая Рубинштейнов. В фортепианной интерпретации в той или иной степени сохраняются известная доля субъективности, личностного отношения к художественному предмету в трактовках произведений; высокая степень виртуозности, понимаемая как *virtus* (доблесть); общительный тон, направленный к восприимчивому слушателю; а иногда и пафос почти миссионерского служения высоким идеалам искусства.

## §2. *Стиль как проблемное поле исполнительской интерпретации*

Стилистически верная исполнительская интерпретация произведения включает в себя:

- понимание *музыкальной идеи*, заключенной в нем;
- отношение к тексту, как смыслопорождающей структуре, «*видение*» его *изнутри*;
- отношение к тексту, как носителю цельного художественного образа, «*видение*» его *извне*;
- знание культурного контекста, «*видение*» произведения в *историческом аспекте*.

*Музыкальная идея*, которая лежит в основе каждого произведения проявляется как совокупность отличительных признаков и характерных особенностей конкретного данного сочинения, то, что делает его непохожим на другие. Ощущение новизны музыкальной идеи, лежащей в основе произведения как формально-образной структуры, равно как и понимание конкретно-исторических новаций исполнительских приемов, предусмотренных композитором для исполнения произведения являются необходимым условием стилистически верной интерпретации.

<sup>2</sup> Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 2003. С. 33

<sup>3</sup> Холопов Ю.Н. Введение в музыкальную форму. М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2006. С. 74

<sup>4</sup> Задерацкий В. На пути к новому контуру культуры // Музыкальное искусство сегодня. Новые взгляды и наблюдения / Сост., и редакция В.В. Задерацкого. – М.: Издательский дом «Композитор», 2004. С. 187

«Видение» музыкального текста *изнутри* предполагает, прежде всего, понимание его как носителя музыкальных смыслов. Каждый исполнитель стремится проникнуть внутрь музыкальной образности, «разглядеть» конструктивные элементы музыкальной формы, найти при этом адекватные приемы и способы интонирования и произнесения музыки. Именно такой «взгляд» на произведение *изнутри* его образной сферы, из глубины композиторского инструментария позволяет интерпретировать музыку с необходимой стилиевой достоверностью.

В ракурсе отстранения, «*видения*» произведения *извне* можно определить два момента: первый – отвлеченный, предполагающий мысленное представление произведения как драматургической целостности и второй – непосредственно-деятельный, в котором происходит непрерывное интонационное связывание ближайших элементов музыкальной ткани во время исполнения. Единство двух моментов построения музыкально-художественной целостности – отвлеченно-драматургического и непосредственно-деятельного дает возможность проявиться музыкальной идее, заключенной в произведении во всем своем стилиевом обликии.

Стиль звучащего музыкального произведения являет себя как:

- 1) совокупность ментальных черт, философии искусства, художественных и философских идей исторической эпохи;
- 2) единство композиторской традиции и новаций авторского метода;
- 3) единство исполнительской традиции и индивидуальных качеств музыканта-исполнителя;
- 4) само произведение в контексте времени его создания композитором и времени публичной интерпретации музыкантом-исполнителем.

Различные национальные и исполнительские школы, расходясь в частности, в основном исповедуют одни и те же принципы стилиевого подхода к произведению. Это – примат авторского композиторского текста; видение произведения в историческом окружении; точность и ясность намерений, стремящихся к совершенному исполнению; концептуальный подход в интерпретационных решениях.

### §3. Стили и символы

Творчество всегда оперирует художественным языком, преследуя одновременно две цели – создание художественного образа и коммуникацию с восприятием, вне которого само существование художественного образа невозможно. Художественным языком «выговаривается» художественная идея и в тот же момент понимается восприятием как художественный образ. Музыкальный стиль – это музыкальный язык, логос художественной идеи произведения, посредством которого осуществляется диалогическая природа музыкального творения. Смысл символа, пишет С. Аверинцев, «реально существует только внутри человеческого общения, внутри ситуации диалога»<sup>5</sup>. В построении художественного образа музыкального произведения между исполнителем и слушателем складывается особое диалогическое отношение, характерное для любого вида художественного творчества. Ю. Лотман пишет: «между текстом и аудиторией складывается отношение, которое характеризуется не пассивным восприятием, а имеет природу диалога»<sup>6</sup>. А. Сохор называет это «знаковой ситуацией»<sup>7</sup>. В музыкальном восприятии подобный диалог исполнителя, композитора, слушателя с текстом ведет к межличностному общению между самими субъектами творчества. Стиль как внешний атрибут музыкального бытия дает возможность постижения символа.

Природа символической реальности, какой является всякое подлинное художественное творение, такова, что лишь часть произведения понимается рационально, ментально или эстетически. Оставшаяся часть дает работу творческому сознанию в области иррационального, подсознательного или даже досознательного, но и там остается непонятая, не исчерпанная до конца глубина художественного предмета. Таким образом, символ музыкального произведения обладает двумя сторонами, условно говоря, «светлой» стороной, обращенной к слушателю,

<sup>5</sup> Аверинцев С.С. Символ // Аверинцев С.С. София-Логос. Словарь. 2-е, испр. изд. - К.: Дух і Літера, 2001. С. 158

<sup>6</sup> Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3-х т. Т. I: Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин: «Александра». 1992. С. 161

<sup>7</sup> Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки: ст. и исслед. – Л.: Сов. композитор, 1981. С. 169

стороной коммуникативной и понимаемой, и стороной «темной», погруженной в глубину художественной реальности, не поддающейся какому-либо определению, но смутно ощущаемой, чувствуемой творческим восприятием.

Являясь художественной реальностью, обладая собственным самоценным бытием, музыка, тем не менее, всегда обращена вовне, указывает на мир, связывает творческое сознание, как с реальным миром, так и с миром возможным, который готов к своему явлению в нашем сознании и бытии. Контрасты и противопоставления в музыке образуются в динамике силы звука, темпе развертывания музыкальной мысли, подробностях различных прикосновений и касаний, различных формах движения и фактурных плотностях, и в своем многообразии уподобляются природным стихиям, где целостность мира составлена из контрастных элементов. Каждая оппозиция звучащей музыки является символом подобно-возможной оппозиции в мире природном, стихийном, и в мире обыденной реальности, освещенном особым поэтическим прикосновением искусства, и в мире человеческих чувств и тонких душевных движений, а подчас и страстей.

Творческое сознание, интерпретирующее музыкальное произведение, входя в бытие его символической реальности, ощущает особую качественность музыкального материала, а именно – *экстремальность* музыкального сюжета, *фантастичность* положений и отношений образов, *поэтику* внутренних связей, *мистику* «не звучащего».

*Экстремальность* музыкального сюжета заключается, прежде всего, в беспримесной чистоте и однозначности создаваемых в исполнении музыкальных образов. Драматургия всякого даже самого протяженного фортепианного произведения предельно сжата. Локальные кульминации и «состояния-длинноты», разрушительные катастрофы и медитативные погружения происходят во время звучания музыкального произведения, длящегося минуты или, по крайней мере, десятки минут. В нем на коротком промежутке времени предельно концентрируются содержательные моменты музыкального сюжета.

Музыкальное произведение, будучи плодом фантазии, всегда бытийствует в своем идеальном мире, в мире художественных образов, художественной фантазии. *Фантастичность* такого мира заключается в особой неординарности музыкальной фантазии, рождающей произведение. Музыкальный язык каждого произведения создает такие положения художественного образа, такие отношения между «персонажами» музыкальной драматургии, такие образы и формы движения – какие никогда и ни при каких обстоятельствах не присутствуют в реальной жизни, в повседневности.

*Поэтика* внутренних связей как качественность звучащей ткани имеет самое непосредственное отношение к исполнительскому акту<sup>8</sup>. Здесь идет речь об особой поэтизации как исполнительского интонирования на фортепиано (интенционального извлечения каждого звука), так и сугубо поэтического, художественного отношения к многообразным связям музыкальной структуры. Эта качественность поддерживается высоким «градусом» артистического воплощения звукового образа, напрямую связанного с творческим вдохновением, подъемом. При этом различные элементы музыкального произведения начинают «видеть» друг друга, обнаруживают ближайшие во времени и «пространстве» отношения. Ближайшие друг другу структурные составляющие звучащей ткани «наводят мосты» с удаленными элементами, входят в зависимость от них и сами, в свою очередь, оказывают на них влияние. Все элементы музыкальной ткани, оказавшись во внутренних *связях*, начинают *взаимодействовать* в построении звучащей формы. Главные музыкальные события, сама музыка обретается как бы «между нот» в напряженных *отношениях* тонов и различных тоновых образований. Напряженная жизнь течет и внутри самого тона. Поэтика внутренних связей звучащей музыкальной ткани напрямую связана с исполнительским интонированием, по сути, им и является.

*Мистика* «не звучащего», скрытого за музыкальным звучанием является как особая качественность художественной интерпретации. Здесь музыкальная интерпретация с наибольшей

<sup>8</sup> В данном контексте предлагается понимать термин «поэтика», не как обозначение системы построения структуры художественного произведения, а как определенную качественность музыкального исполнения.

силой проявляет себя как символическая по существу творческая деятельность. «Светлая» сторона музыкального звучания, музыкального символического мира непосредственно указывает на «темную», не понятийную, но все же воспринимаемую глубинную сущность музыкального творения. Сущее, таинственная глубина музыки является через смысл, смысл предстоит в выражении, выражение говорит художественным языком, художественный язык понимается через узнаваемые черты стиля. Здесь можно зафиксировать диалектическую связь между явлением в музыке триединства художественного стиля, художественного языка и художественного символа:

- 1) стиль – это та сторона музыкального языка, которая узнаваема восприятием, понимается им;
- 2) стиль – это та сторона музыкального символа, через которую открывается путь в бытийную глубину музыкального творения.

**Вторая глава** «Технологические универсалии фортепианной игры» посвящена анализу технических проблем фортепианной игры.

### § 1. Основные инструменты интерпретации (интонирование, метроритм и агогика, образ звука и артикуляция)

Каждое произведение, каждый звуковой образ требует от исполнителя специфического набора исполнительских средств и технических приемов, особого наклонения и приспособления технического арсенала исполнителя. Для множества задач музыкальной интерпретации необходимы соответствующие способы их решения – инструменты, «орудия для работы» (от лат. *Instrumentum*). Основные инструменты интерпретации делятся на две группы. Первая связана с проблемами произнесения звука. Это – *интонирование* и *артикуляция*. Вторая группа – *метроритм* и *агогика* отвечают за временную координату разворачивающейся музыкальной ткани.

**Интонирование** в фортепианном исполнительстве понимается как: а) извлечение звука и б) соединение ближайших звуков. В понятие *фортепианного интонирования* заложено несколько смысловых категорий: 1) **вхождение в тон, в звук**, вхождение с концентрацией внимания и целенаправленностью сознания (интенцией) на сам феномен звука, 2) **намерение извлечь конкретно окрашенный звук**, 3) **извлечение звука, направленного к другим**, имеющего свое место в цепи интонационных событий. Таким образом, *фортепианное интонирование* – это процесс исполнительского произнесения звука, наполнения его смыслом и содержанием. Здесь возникает напряжение, в котором рождается необходимый тонус для вхождения в звук, в тон, появляется сама возможность, как пишет А. Малинковская, «связывать-сопрягать тоны в процессе осмысленно-выразительного высказывания»<sup>9</sup>. Соединение двух ближайших звуков требует особого способа звукоизвлечения, работы воображения и музыкально-логического мышления. Все это связано с приемом игры, называемом *legato*, с предслышанием образа соединяемых звуков, со слуховым контролем, наблюдающим перетекание одного звука в другой. Йозеф Гат определяет *legato* как «связанное, непрерывное извлечение отдельных звуков мелодии»<sup>10</sup>. Автор школы фортепианной игры «*Fundamentals of Piano Practice*» Ч. Чанг, называя *legato* «гладкой» игрой (*smooth play*), предлагает свой способ его произнесения: «не поднимать пальца из клавиши, пока не будет взят второй звук»<sup>11</sup>. Иосиф Левин, размышляя об этом способе интонирования мелодической линии, приходит к выводу, что в исполнении *legato* «всегда имеется момент, когда звучат одновременно два звука»<sup>12</sup>. Это одновременное звучание или кратковременное наложение одного звука на другой в процессе интонирования *legato* Ч. Чанг называет перекрытием (*overlap*). Авторы различных методик, каждый по-своему определяя суть этого фундаментального

<sup>9</sup> Малинковская А.В. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 039700 «Музык. образование». – М.: Гуманитар. Изд. Центр ВЛАДОС, 2005. С. 179

<sup>10</sup> Гат Й. Техника фортепьянной игры. Пер. с венгер. Э. Фоно. – Будапешт: «Атэнзум». 1967. С. 115

<sup>11</sup> Chuan C. Chang. *Fundamentals of Piano Practice*. Publisher: Booksurge, 2009. P. 69

<sup>12</sup> Левин И. Основные принципы игры на фортепиано. М., «Музыка», 1978. С. 58

технического приема игры на фортепиано и способы его реализации на практике, сходятся в одном: один звук должен проникать в другой, не смешиваясь с ним.

Если фортепианное интонирование связано главным образом с длением звука и соединением соседних тонов, то **артикуляция** служит важнейшим средством членораздельности музыкальной речи. Обычно принятое в научно-методической литературе трехфазное понимание артикуляции (триединство начала, продолжения и окончания звука<sup>13</sup>) мы предлагаем заменить в данном контексте пониманием артикуляции в ее первой и единственной фазе – фазе начала звука, как это чаще всего используется в исполнительской и педагогической практике. В фортепианном исполнении артикуляция выполняет две функции: а) служит членораздельности музыкальной речи, б) способствует разделению планов в построении звуковой перспективы.

Перед исполнителем всегда стоит проблема организации музыкального времени, организации **метроритма**. Пульсация сильного и слабого в музыкальной интерпретации составляет целый комплекс «дышащего» музыкального времени. Этот комплекс включает в себя внутреннюю иерархию пульсаций, в которой различные уровни соподчинены друг другу. Прихотливый и изменчивый рисунок ритма накладывается на метрическую пульсацию, на относительно простое чередование сильного и слабого времени и переплетается с ним. Образно говоря, музыкальная материя как ткань составлена из поперечных нитей метра и продольных нитей ритма.

Множество средств исполнительской работы с музыкальным временем связано с понятием **агогики**. Выразительными средствами исполнительской агогики можно считать такие приемы музыкальной интерпретации как: ускорение, замедление, задержка разрешения или отдельного тона, фермата, цезура, пауза. Все эти приемы призваны организовать живое дыхание музыкальной ткани, подобное живому дыханию человеческой речи, певческому дыханию.

Какая бы ни была природа музыкальной ткани, какому бы стилю ни принадлежало музыкальное произведение, исполнительский инструментарий в процессе интерпретирования основывается на базовых профессиональных инструментах: интонировании и артикуляции – инструментах произнесения и связывания звуков, метроритме и агогике – средствах соотнесения и сопряжения звуков.

## *§ 2. Мануальные вопросы и стилевые аспекты техники*

Если интонирование, артикуляция, метроритм и агогика имеют отношение к тому *чем*, то есть какими инструментами, какими «орудиями» исполнитель работает со звуковым материалом, то техника исполнения занята тем, *каким образом*, какими техническими приемами и способами он использует свои «орудия» для интонирования, произнесения и разворачивания во времени музыкальной ткани. В распоряжении пианиста имеется целый комплекс технических средств. Это приемы исполнения гармонической вертикали и полифонической горизонтали, соединения тонов, штриховые членения музыкальной ткани и управление весом.

Организовать **гармоническую вертикаль** помогает правило, согласно которому верхний тон гармонической вертикали звучит светлее остальных. Он как бы сцепляет вертикальное построение в выразительно звучащее единство, «закольцовывает» разрозненные звуки в музыкальный аккорд, определяет звуковысотную иерархию внутри созвучия.

В исполнении линейной структуры, какой является **полифоническая горизонталь**, важны как самостоятельность голосов (линий), так и их взаимозависимость. Для того чтобы каждый из голосов звучал самостоятельно, он должен быть максимально выразительным и интонационно достаточным, то есть гипотетически мог бы быть исполнен без поддержки других голосов и при этом производил бы цельное художественное впечатление. Это возможно при соблюдении правила мелодического рельефа: все что в горизонтали находится выше по тесситуре интонируется светлее, что ниже – темнее. Мелодический рельеф фортепианной горизонтали подобен рельефу в природе, где вершины обычно светлее низин.

<sup>13</sup> Булатова Л.Б. Артикуляция и стиль в фортепианном исполнительстве. Лекция по курсу «Методика обучения игре на фортепиано» для студентов музыкальных вузов / Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. – М., 1989. С. 7

Для того чтобы собрать по-своему выразительные голоса полифонического произведения в одну ткань необходимо их связать по вертикали. Особую роль в обнаружении вертикальных связей полифонической ткани играют задержания и относительно длинные ноты. Ориентация слуха на изменяющийся интервальный состав голосов по отношению к задержанному тону или длинной ноте делает полифоническую ткань объемной.

Поскольку музыка является процессом, разворачивается во времени, первой задачей для музыканта является создание горизонтальных связей. Можно сформулировать несколько правил исполнения мелодических горизонталей:

1. Правило передачи звука или правило «*legato*»: при игре *legato* каждый следующий звук берется точно в тот момент, когда отпускается предыдущий.

2. Правило завершения мотива, обозначенного лигой: тон, совпадающий с концом мотивной или фразировочной лиги, всегда филируется.

3. Правило соединения длинных и коротких нот: после относительно длинной ноты последовательность коротких, следующих за ней нот исполняется «из-под» длинной ноты. Следующий непосредственно за длинной нотой звук играется тише.

4. Правило «переступания» пальцев: вес кисти или других частей руки переносится с пальца на палец, подобно тому, как при ходьбе вес тела переносится с одной ноги на другую.

5. Правило мягкой атаки и снятия звука: для преодоления ударной природы фортепианного звука необходимо включать «дыхание» кисти. «Дышащее», пластичное запястье способствует как протяженности, так и мягкой атаке звука.

6. Правило наполнения звуков: при связной игре мелодии два ближайших звука не могут звучать с одинаковой силой. Мелодия всегда динамически развивается, усиливается или ослабевает, движется к кульминации или сходит с нее.

7. Правило иерархичности голосов по вертикали: все, что наличествует в музыкальной ткани подчинено и служит мелодии, являясь гармоническими или контрапунктическими обстоятельствами интонационного «сюжета».

8. Правило весовой пропорции длительностей: чем меньше нота по длительности, тем меньше она весит. Для исполнения протяженных длительностей требуется использование большего веса, чем для коротких звуков, поскольку вес напрямую воздействует на долготу звучания ноты.

9. Правило преодоления интервалов: интервальное пространство между двумя звуками мелодии наполнено энергией, сопротивление которой необходимо преодолевать интонированием.

Особым техническим средством музыкальной выразительности на фортепиано являются **штрихи**. Различные способы произнесения звука, такие как *non legato*, *marcato*, *accentuate*, *staccato*, множество разнообразных акцентов создают характеристические особенности музыкальной ткани. Штрихи, выставленные композитором в нотном тексте, могут быть интерпретированы по-разному. Их понимание связано со многими подробностями нотного текста и зависит от комплекса звуковых и образно-стилистических задач интерпретации.

**Управление весом** при игре на фортепиано является одним из главных технических средств. Решение той или иной технической, а подчас и художественной задачи приходит через обращение к технике управления весом. Использование веса в исполнении кантилены самым благотворным образом влияет на качество и полноту звука. Виртуозная игра также основана на управлении весом. Распределение веса в горизонтальных или линейных построениях требует соблюдения определенных условий. Следование правилу «чем меньше длительность – тем меньше она весит» всегда способствует естественности звукоизвлечения в кантилене, помогает построить мотив, фразу или предложение. В полифонической музыке «неравносное» исполнение различных длительностей помогает услышать все противосложения. Звуковая перспектива гомофонно-гармонического изложения также не может обойтись без весовой игры. Управление весом всегда находится в зависимости от опоры и «дыхания» руки. Вес, опора и «дыхание» – «три кита» фортепианной игры. Только овладев в достаточной степени этими фундаментальными основами исполнительского мастерства, мы можем подойти к проблеме адекватной и

убедительной интерпретации музыкальных текстов классической в широком смысле фортепианной литературы.

### § 3. Элементы интерпретационного единства

Фортепианная интерпретация включает в себя множество элементов, которые в самых разных взаимных связях составляют целостное единство музыкального исполнения. В музыкальном исполнении парадоксальным образом связываются противоречивые и на первый взгляд несовместимые вещи – «дыхание» рук и их опора на дно клавиатуры; определенный тембр инструмента и работа исполнителя с воображаемыми тембрами; нотный текст и его интерпретация, находящая в произведении многое, чего текст не содержит. Именно эта противоречивость и разная природа составляющих интерпретацию элементов делают ее жизнеспособной и художественно достоверной.

Звук на фортепиано производится при посредстве **дыхания**, но дыхания особенного – «дыхания» руки или ее частей, при этом музыкант всегда **опирается** на дно клавиатуры. Контакт с дном клавиши бывает очень разным, но он есть всегда – и в исполнении протяженных тонов широких мелодических линий, и при игре «жемчужных пассажей», и в извлечении из инструмента воздушных гармонических эфемерностей. Для виртуозной игры, так же, как для интонирования выразительной кантилены необходима свобода пианистического аппарата. Движения запястья по горизонтали обеспечивают удобное положение пальцев; вертикальные же движения, осуществляющие «дыхание» руки, помогают придать звуку полетность или широту, чувственную красоту или бесплотную освещенность. Вертикальные движения кисти («вдох и выдох») необходимы при исполнении: выдержанных звуков; сдвоенных под лигой звуков; нескольких звуков под одной лигой; завершений мелодических построений, обозначенных лигой; завершения одного мотива, обозначенного лигой и начала другого. Строго вертикальное падение в клавиатуру и возвращение из нее пальцев и кисти руки всегда неукоснительно соблюдается<sup>14</sup>. Иосиф Левин, рассуждая о специфическом приеме «скользящего» стаккато, приходит к выводу, что как здесь, так и «во всех случаях пальцы должны быть направлены вниз»<sup>15</sup>. Произносится звук всегда на дне клавиатуры, а его тембр и характер во многом зависят от **опоры**.

Важнейшей связью музыкальной интерпретации является соединение **графических элементов** нотного текста и **пластических элементов** его исполнения-озвучивания. Концентрация внимания исполнителя на произведении создает между ними связь, которая приводит в движение акты понимания, воображения и т.д. Музыкальная пьеса в ходе интерпретации проявляет себя подчас как живой организм. Это проявляется в процессах *обмена*; в принципиальной неустойчивости процесса сценического исполнения, осложненного многими воздействиями; *будущее* звучащего образа притягивает к себе и по-своему обуславливает *настоящее*; в процессе исполнения нотный текст перестает быть замкнутой системой знаков и проявляет свою принципиальную *открытость* к интерпретации музыканта и его слушателя. Музыкальное произведение проявляет в процессе исполнения главное качество живой ткани – способность к *самоорганизации*.

Когда творческие энергии многих и, что важно, различных интерпретаторов звучащей музыки (здесь имеются в виду как исполнение, так и деятельное творческое восприятие), действующие как бы разнонаправлено, а со стороны слушателя нередко и хаотично, начинают концентрироваться на одном художественном образе, множество энергий объединяются в одну и становятся **синергией**. Слияние множества деятельных сил приводит к явлению художественного события, которое переживается всеми участниками творческого процесса.

Самые многообразные и противоречивые связи интерпретации создаются и скрепляются посредством работы воображения. Само понятие *воображение* предполагает вхождение в образ, в некую целостность, которая существует самостийно, выделена из мира и наделена неповторимыми особенностями. В такой целостности присутствуют и взаимодействуют

<sup>14</sup> Николаевский М.И. Консерваторская постановка рук на фортепиано. Изд. 3-е. М.: КРАСАНД, 2011. С. 18

<sup>15</sup> Левин И. Указ. соч. С. 57

антиномичные начала, противоречивость которых создает напряженные связи, внутреннее движение и пульсацию. Воображение управляет связыванием отдельных элементов музыки в континуальную непрерывность становления музыкальной материи. С помощью воображения музыкант связывает звуковую перспективу с тембровыми и красочными представлениями и создает «оркестровку» отдельного фрагмента или всего произведения. Сложная ассоциативно образная связь фортепианного звучания и воображаемых тембров инструментов симфонического оркестра является метафорической. Однако, если исполнителем выполнена работа с воображаемыми тембрами оркестровых инструментов, звуковая перспектива оживает, в ней начинают сопрягаться по-разному произнесенные звуковые образы, вступают в диалогические отношения различные планы, характерно соотносятся горизонтальные линии.

**Третья глава** «Проблема интерпретационной концептуальности» раскрывает проблематику художественного образа в процессе интерпретирования музыкального сочинения.

### §1. Звучащая музыкальная речь

Подобно словесной речи музыкальное высказывание членораздельно. Континуальная непрерывность музыкального развертывания сопряжена с дискретностью локальных звуковых событий. Исследуя речевую природу произнесения музыки на фортепиано, мы приходим к своеобразной бинарности музыкального звука, который условно можно разделить на две части. По аналогии со словесной речью эквивалентом согласного звука представляется атака – начало музыкального звука, дление же звука, его протяженность уподобляется гласным. Произнесения *согласных-атак* и пропевание *гласных-длений* задают первоначальную базовую членораздельность музыкального высказывания.

Мотив, состоящий из двух и более звуков, становится первым интонационным понятием музыкально-исполнительской речи. Исполнение мотивных лиг подчиняется некоторым правилам: 1) движение внутри мотива создается за счет динамических градаций; 2) динамика нарастает к точке или области интонационного тяготения; 3) конец мотива, как правило, филируется; 4) протяженные звуки интонируются более глубоко, нежели короткие; 5) относительно длинные звуки могут немного удлиняться, а короткие слегка укорачиваться. Выразительное звучание каждого мотива создается посредством напряженных связей тонов, которые входят в отношения: тесситурные, ритмические, метрические, динамические, тембровые, темповые, пунктуационные, ладовые, консонантно-диссонантные.

Звуковая *тесситура* придает музыке, казалось бы, несвойственное ей пространственное измерение. Здесь есть отношения верха и низа, глубины и высоты, которые в горизонтальных построениях образуют звуковой рельеф. Восходящие горизонтальные построения испытывают известное сопротивление подъема, нисходящие же – легкость падения.

В *ритмических* отношениях короткие звуки зависимы от длинных: короткие звуки вытекают из длинного и стремятся к следующему протяженному тону. В пунктирном ритме меньшая длительность объединяется с основным звуком, образуя единую смысловую ячейку.

Если ритмические отношения звуков дают неповторимый облик мотиву или фразе, то *метрические* отношения пульсирующего музыкального времени «вдыхают» в звучание энергию незвучащего. Метрические отношения между сильным и слабым временем проявляются в закономерности: сильное время устойчиво и спокойно, слабое – неустойчиво и активно.

*Динамические* характеристики звучания наиболее очевидны. Основное значение динамических звуковых отношений заключается в громкостных противопоставлениях, «работающих» в музыкально-исполнительской риторике.

Характер звучания напрямую зависит от *тембровой* содержательности. Тембровым изменениям сопутствуют динамические градации звука. Усиливая звучание к вершине, пианист «осветляет» звук, изменяет его тембр. При движении вниз динамическое ослабление звука сопровождается тембровым затемнением звукового колорита.

*Темповые* ремарки композитора в нотном тексте несут в себе, как правило, смысловое значение – определение общего характера движения, а также характера музыки.



Музыкальное высказывание уподобляется словесной речи посредством исполнительской *пунктуации*. Пианист усложняет музыкальную пунктуацию, выписанную в тексте, добавляя смысловые акценты, *tenuto*, цезуры, короткие ферматы. Разбивает длинные фразировочные лиги на более короткие мотивные или, напротив, объединяет короткие мотивные лиги исполнением на едином дыхании под протяженной фразировочной лигой.

Важнейшим средством музыкально-исполнительской риторики являются *паузы*, которые можно разделить на два типа: с мягким и активным произнесением. «Мягкие» паузы связывают звуки. Активные паузы разделяют их, вплетая собственную «нить» в звучащую музыкальную ткань.

Музыкальный слух, воспитанный в традициях мажоро-минорной системы безошибочно определяет *ладовую* принадлежность звучащей музыки, каждого ее эпизода. В задачу исполнителя входит отвечать ладовым ощущениям и ожиданиям слушателя. Характерные ступени лада интонационно и агогически подчеркиваются музыкантом.

В контексте музыки XX века понятия *консонанса* и *диссонанса* не так оппонируют друг другу, как это было в предшествующие эпохи новоевропейской музыкальной культуры. Для исполнителя, однако, остается важной степень напряженности созвучия или интервальных тяготений горизонтального построения. По характеру устойчивости и степени напряжения музыкант определяет *консонантно-диссонантные* отношения звуков, чередует напряжения с разрешениями, тем самым управляя энергией интонирования музыкальных смыслов.

В интонировании горизонтальной линии исполнитель соотносится с диалогичной природой мотивного строительства. Два соседних мотива находятся в отношениях диалога, обращены друг к другу по смыслу. Интонирование второго всегда является реакцией на звучание первого, первый в свою очередь не исчезает тут же, его высказывание остается как в памяти, так и в реакции последующих мотивов. Каждый музыкант, находясь в постоянном поиске индивидуального выражения, вырабатывает свою собственную систему отношений внутри интерпретируемой музыкальной мысли, свои особенные приемы мотивного строительства и своеобразную манеру диалогических отношений внутри музыкального построения.

## § 2. Звуковой образ

Художественный образ осуществляет свою коммуникативную задачу в единстве разнородных элементов, необходимо противопоставленных друг другу. Принцип контраста, обнаружения разного рода характеристик обеспечивают колористические противопоставления, темповые различия, динамические градации. Структуру художественного образа составляют: а) элементы: цвет, линия, движение; б) отношения: объем, пропорции, тяготения; в) оппозиции: колористические, темповые, динамические. *Цвет* и *линию* звучащего музыкального произведения составляют вертикальные структуры (гармония, в соотношении звуков образующая тембр, окраску звучания) и линейные структуры (мелодические линии, воспринимаемые подобно графике в изобразительном искусстве). Оба эти элемента необходимо связаны с *движением*. В фактуре фортепианной музыки практически всегда сосуществуют несколько мелодических планов. Их сопряжение в звуковой перспективе придает музыкальному движению *объем*. Различные длительности тонов, образующих звучащую ткань, создают самые разные *пропорции* в «архитектуре» и «декоре» разворачивающегося музыкального построения. В исполнительские ощущения пропорциональности и естественности мелодического интонирования входят динамические и метроритмические «прогибы» звучащей горизонтальной линии. При этом ближайшие звуки всегда находятся в отношениях *тяготения*, напряжения и разрешения которых скрепляют силовыми линиями музыкальную конструкцию. *Колористические* тембровые противопоставления создаются в исполняемой музыке в планах звуковой перспективы, в контрастирующих по окраске звучания эпизодах, при смене ладов. *Темповые* контрасты заложены автором в музыкальном тексте, кроме того еще заметные темповые противопоставления используются исполнителем при игре в манере *rubato*. *Динамические* контрасты во многом влияют на выпуклость общей драматургии исполняемой музыки.

Элементы (цвет, линия, движение), их отношения (объем, пропорции, тяготения) и противопоставления (колористические, темповые, динамические) не являются звуком, но создаются звуками. **Звуковой образ – это художественное единство звука и создаваемых им элементов в их сопряжении.**

Нотный текст, состоящий из музыкальных тонов и их временной организации, является основой звукового образа и задает: 1) рельеф горизонтали, в котором заложены ощущения освещенности и затененности, а также пластические напряжения последовательно звучащих интервалов, 2) вертикальные построения, дающие характер звуковой «одежды» или красочного, тембрового наполнения музыкальной ткани, 3) метроритмическую организацию, которая обуславливает характер движения. Дополнительные ремарки и обозначения конкретизируют авторский замысел или интерпретацию редактора. Они способствуют выстраиванию взаимосвязей элементов звукового образа. Эти взаимосвязи и характеры произнесения заключаются в следующих отношениях: а) оппозиции объективного (отстраненного) и субъективного (от первого лица) высказывания музыкальной мысли; б) сопоставления планов звуковой перспективы.

Культурный контекст эпохи создания и особенности культурной ситуации, в которой произведение исполняется, непосредственным образом влияют на немзыкальную составляющую звучащего образа. Вместе с тем, музыка нередко воспринимается как чисто звуковое явление, звуковой образ, в котором слушатель не ищет аналогий и связей ни с природными явлениями, ни с миром человеческих чувств, ни с другими произведениями или видами искусств. Исходя из этих способов восприятия музыки – восприятия цельного и восприятия синтетичного, можно разделить характеристики элементов музыкальной образности на два типа: 1) образные определения и характеристики элементов, их отношений и противопоставлений, не связанные с немзыкальными влияниями на восприятие; 2) характеристики, вызванные немзыкальной программой произведения, определяющие синтетичность музыкальной образности. Осознание содержательного мира звукового образа приходит: 1) через семантику, устойчивые музыкальные значения и ассоциации (семантический уровень восприятия); 2) через подобия внутренней органической и психической жизни и подобия физической реальности окружающего мира (миметический уровень восприятия); 3) через непосредственное узрение, усмотрение, мгновенное попадание в символическую реальность (символический уровень восприятия).

### *§3. Художественный предмет – векторы поиска*

Различные элементы музыкального выражения группируются вокруг нескольких типов музыкальной образности:

*Аффективный образ* направлен на непосредственную, чувственную реакцию слушателя. Все движения, интонации, характер тембров и гармоний, агогика и акцентуация, динамика и характер звукоизвлечения обращаются к конкретным аффектам слушателя. Для аффективно-образного высказывания характерно преобладание разного рода контрастов – тембровых, динамических, метроритмических, драматургических и т.д. *Контекстный образ* собирает вокруг себя и включает в свою структуру множество элементов не звучащих, но домысливаемых воспринимающим сознанием. В восприятие такой образности как обязательный и наиболее важный элемент входит эстетическая игра знаками, ассоциациями и символами искусства. *Интегративный образ* вбирает в себя все возможные, выраженные музыкой, аффекты, все мыслимое культурное окружение, все ассоциативные ссылки и синестетические реакции.

Музыкальный образ в своем становлении всегда находится в окружении инобытия, *иного*. Каждый поворот музыкальной мысли может высказывать новый «аргумент», предлагать иной вариант развития событий, давать непредвиденное решение музыкально-смысловой задачи. *Иное* проявляет себя и как принцип контраста – контраста фактурного, динамического, агогического, драматургического и т.д. *Неизменное* же в звучании музыкального произведения является главным принципом оформления музыкального образа. Входя в становящийся музыкальный образ, наше сознание всегда ищет определенное, знакомое, ищет смысловые опоры. Чередование *иного* и

*неизменного* позволяет воспринять звуковой образ и как явление стихийной силы, и как структурное единство музыкального сочинения.

Музыкальное «тело» звукового образа иерархически многосоставное. Его населяют физико-акустические феномены колебаний звуковых волн, психические феномены запечатленного в художественном образе аффекта, постигаемые эстетическим чувством красота и пластика структуры. Здесь же присутствуют знаковая и символическая реальности, воспринимаемые как рациональным сознанием, так и созерцающим духом восприятия. И, наконец – сердце художественного образа – эйдетический предмет, самый центр музыкального творения. В становлении музыкального образа в его выражении и восприятии проявляется способность звучащей музыки просветлять творческое сознание, возводить его от низшего к высшему. Эта способность может быть определена как *анагогия*, то есть «возведение». Звуковой образ, сама музыка способны возводить все субъекты музыкального творчества – как выражающее сознание, так и воспринимающее сознание – от акустики и психофизики, от сопереживания и аффекта, от эстетического и пластического к той символической реальности, в которой обретается сущее, глубинный смысл, эйдос музыкального сочинения.

Символическое познание всегда связано с *анофатикой*. Каждый «шаг» в глубину символа сопровождается осознанием новой реальности, в которую мы проникаем через неподобную ей природу. Так акустика и колебания звуковых волн иноприродны музыкальной форме. Человеческое переживание по существу не имеет ничего общего с устойчивыми интонационными звуковыми комплексами, призванными выразить музыкальными средствами чувства и вместе с тем вызвать в слушателе соответствующие аффекты. Литературные, художественно-образительные, природно-пейзажные и другие внемusicalные коннотации, сопутствующие программной музыке, на самом деле абсолютно инобытийны звуковому образу. Наконец, самый центр – эйдос музыкального произведения, явленный всеми средствами музыкального выражения, имеет свою собственную природу, отличную как от природы выражения, так и от природы восприятия.

Между непрерывным движением музыки, развертыванием музыкальной ткани, музыкальным становлением с одной стороны и вневременной идеей произведения, его сущностью – эйдосом, с другой, обретаются как вся музыкальная выразительность, явленная искусством музыканта-исполнителя, так и весь мир художественных образов, вся сфера музыкальной «предметности», сотворенная творческим актом исполнительской интерпретации музыкального произведения. Художественный предмет музыкального произведения предстоит всем участникам творческого процесса, является результатом творческих усилий композитора, музыканта-исполнителя и просвещенного слушателя. Путь к познанию художественного предмета представляет собой иерархию нескольких смысловых содержательных слоев, которые надлежит преодолеть интерпретации музыкального сочинения, включающей в себя деятельную активность построения звукового образа и медитативную созерцательность восприятия художественной идеи. Постигая содержательный мир музыкального произведения, интерпретируя его, наше сознание движется от стихии музыкального становления, через опредмечивание образной сферы с помощью системы музыкально-исполнительской выразительности, к вхождению в онтологическую глубину звукового образа, к приятию духа музыкального сочинения. Средства музыкальной выразительности структурируют, стихийно развертывающуюся музыкальную ткань, творят звуковой образ, формируют стихийное музыкальное явление, претворяют его в художественное произведение. Логос художественного выражения, являющий себя в звуковом становлении, открывает эйдос – глубинную сущность, дух музыкального творения.

**Четвертую главу** «Аналитические аспекты интонационных решений» составили восемь аналитических очерков. В результате предпринятого комплексного исследования фортепианной интерпретации сквозь призму триады «*образ-метод-стиль*» стало возможным на материале нескольких музыкальных сочинений реализовать определенные подходы исполнительской аналитики. Музыкальные сочинения интерпретируются в аспектах «программности», «не программности», «стиля». Аспект *программности* предполагает, что характер каждой темы,

каждого эпизода обусловлен программными элементами музыкального текста. Это – название пьесы или цикла; авторские ремарки характера звучания или некоторые намеки в словах, предваряющих пьесу; ритмические формулы и *ostinato*, особенности метрической организации музыки и свойства гармонического колорита, образы и характеры движения. Программный аспект подразумевает выявление в музыке внемузыкального содержания, представление «за ней» образа, связанного с музыкальным звучанием, но не являющегося им. Аспект *не программности* представляет произведение как художественную реальность музыки, содержательность которой заключается в ней самой. Мир звучащих образов рождается вместе со звуками музыки, в музыке только и находится. Процессы, происходящие в «чистой» музыке, не отсылают ни к какой иной художественной реальности. Однако многие произведения, особенно эпохи романтизма, так или иначе, побуждают творческую фантазию поэтическое в музыке соотносить с поэтическим в других искусствах, с жизненными реалиями, переживаниями человека. Аспект *стиля* открывает в музыкальном произведении характерные черты стиля и музыкального языка данного автора, художественного направления, эпохи. Эти особенности соотносятся между авторскими редакциями, в которых выявляется эволюция стиля. Соотнесение с другими произведениями, как родственными в общности языка, так и чем-либо различающихся обогащает музыкально-исполнительскую аналитику, самым благотворным образом сказывается на стилевой достоверности интерпретации.

Аналитический очерк «*Библейские символы в музыкальном тексте О. Мессиана: опыт интерпретации*» представляет пьесу «Рождество» из цикла «Двадцать взглядов на младенца Иисуса». Одна из пьес грандиозного цикла для фортепиано рассматривается в программном аспекте. Выбранный ракурс анализа позволяет выявить программные элементы музыкального текста, которые формируют систему музыкальных образов, соотносимых с символами библейской истории Рождества. Совокупность средств музыкальной выразительности рассматривается как некий катализатор внемузыкальной образности, яркая изобразительность музыки становится отправной точкой исполнительского анализа. Явление в музыкальном действе персонажей библейской истории, краткий и незамысловатый сюжет которой послужил внемузыкальной идеей пьесы, в какой-то момент собирается в единство символа. И тогда пьеса становится музыкальной медитацией на тему Рождества.

Развернутый анализ *не программного* сочинения представлен во втором очерке «*И. Брамс. Фортепианные пьесы соч. 119. Содержательные аспекты не программной музыки*». Определение жанров Интермеццо и Рапсодии, которые составляют опус И. Брамса, повлекло за собой и определение образных характеристик тем и эпизодов трех Интермеццо, а в Рапсодии составилась и условный интонационный сюжет пьесы. Анализ пьес показал их очевидные образные, интонационные и драматургические связи, что говорит в пользу исполнения этого опуса как циклического произведения. Важнейшая роль отведена в анализе строению фактуры пьес, способам создания звуковой перспективы, артикуляции штрихов и разнообразным приемам акцентуации. Исполнительская агогика поставлена в прямую зависимость от метроритмических отношений, динамических подъемов и спадов, главных и локальных кульминаций пьес. Особое внимание уделено мотивным взаимодействиям, сопоставлениям речитаций и мелоса, а также особенностям варьирования тем. В процессе рассмотрения словесных авторских ремарок, носящих служебный характер, таких как: определение характера движения, темпа, динамики и т.д., одна из них выделилась в качественную характеристику образной сферы. Это – ремарка *sostenuto*, в которой сосредоточилось наиболее характерное качество музыки 119-го опуса И. Брамса.

Третий аналитический очерк «*Л.В. Бетховен. Соната «Pathétique» op. 13. На границе эпох*» исследует произведение в аспекте *стиля*. Выбранный ракурс исследования обнаруживает трудно сопоставимые стилевые особенности музыкального языка венской классической сонаты и предромантической образности и характера высказывания. Это сопряжение пограничных стилевых тенденций создает характерное для музыки Бетховена высокое напряжение звучания. Исследование обнаруживает множество предвестников романтизма в классической сонате. В крайних частях сонаты классицистская ценность бытия преодолевается романтической ценностью

действия, становления. В медленной части сонаты выявляются особые качества пасторальности, в которой выразительность доминирует над изобразительностью, богатая орнаментальность служит усилением экспрессивного выражения внутренней силы образа. Особую роль здесь играет «оркестральность» мышления композитора, что является характерным для зрелого классицизма. Среди классицистских черт сонаты – «архитектурность» и ясность строения периодов, предложений и фраз, стройность и строгость тонального плана. Стихийность предромантической образности укрощается классицистским разумом. В результате исполнительский анализ бетховенской сонаты показывает, как противостояние граничащих стилевых эпох классицизма и романтизма формирует индивидуальный фортепианный стиль Бетховена.

Различные стилевые тенденции проявляют себя в фортепианной музыке С.В. Рахманинова. В ней мы находим многие черты импрессионизма, классицизма, ориентализма, модерна и даже барокко. Характерной особенностью фортепианной музыки Рахманинова является ее чрезвычайное колористическое богатство, связанное со специфическим ощущением музыкального пространства. Проблеме интерпретации, поиска фактурных и интонационных решений одной из пьес *С.В. Рахманинова* посвящен четвертый очерк. *Серенада соч. 3 №5* представлена в сравнении двух редакций 1892 и 1940 гг., что позволяет раскрыть некоторые важные особенности эволюции музыкального языка композитора. Исследование показывает, как в нотном тексте второго изложения пьесы Рахманинов-композитор реализует многие приемы, специфические средства музыкальной выразительности, найденные Рахманиновым-пианистом. Они дают возможность исполнителю этой музыки быстро достичь художественного результата.

Работа исполнителя с музыкальным временем – тема пятого аналитического очерка. Проблема исполнительской агогики рассматривается на материале *Ноктюрна си мажор соч. 32 №1 Ф. Шопена*. Нередко именно музыкальное время становится главной задачей интерпретации, верно найденное сопряжение метроритмической горизонтали определяет художественную достоверность интонационного решения. Выбранный ракурс исследования – анализ музыкального текста с точки зрения исполнительской агогики позволяет решить проблему органичного исполнения пьесы. Исполнительский анализ отталкивается от определения характера коды, которая является образным стержнем произведения. Через понимание места и значения в драматургии пьесы этого характера интерпретируются и загадочные на первый взгляд темповые и агогические ремарки текста, трактуются неожиданные паузы, наделяются необходимым образным содержанием ферматы. Так конструктивные элементы складываются в драматургию, которая, в свою очередь, генерирует внемзыкальное содержание Ноктюрна, формирует образную сферу миниатюрной музыкальной драмы.

Анализу последнего фортепианного опуса *А.Н. Скрябина* посвящен шестой очерк. Исследование начинается с определения характера образной сферы *Пяти прелюдий соч. 74*. Образы прелюдий погружены в идейную атмосферу последнего периода творчества композитора, связанного с Мистерией, с сочинением поэтического текста и музыкальных набросков к Предварительному действию. Анализ музыкального языка позволяет сделать вывод о том, что новая, отличная от прежних образов Скрябина, образная сфера Прелюдий соч. 74, явилась естественным следствием развития материала творчества. Идея опуса, высказанная новейшими в творчестве композитора средствами музыкального языка, предстает в облике Танатоса – образе смерти. Эта образная характеристика выявляется через анализ формальных элементов прелюдий. Аналитике подвергается весь комплекс средств музыкальной выразительности: интервальный состав горизонтальных линий и вертикальных построений, динамика и ритмика, строение фактуры.

Поэтика границ – тема седьмого аналитического очерка. Его материалом послужил цикл *«Детские сцены» Р. Шумана*. Создание и преодоление разного рода границ в художественной реальности музыкального произведения особенно наглядно проявляют себя в циклических произведениях, какими являются «Детские сцены». Границы связаны с различного рода контрастами. Две функции границы разделять и соединять обнаруживают диалогическую природу музыкальных образов. Множество границ создают различные содержательные смыслы, которые лишь «касаются» друг друга, это прикосновение может быть и еле ощутимым, почти

незаметным. Границы обнаруживают себя в диалогах персонажей, между реальностью и игрой, очерчивают образ уходящего детства. Материал произведения побуждает художественную фантазию создавать пограничные состояния и, преодолевая их, соединять жизненную реальность с реальностью музыкальной образности.

Тема восьмого аналитического очерка – сопряжения и диалоги тем-образов в *Sonate h moll Ф. Листа*. В драматургии Сонаты Листа обозначаются несколько характерных черт: а) отказ автора от программы или комментария; при этом, чрезвычайная емкость музыкальных характеров способствует созданию богатого и сложного интонационного сюжета, который, в конечном итоге, формирует внемузыкальную образность; б) теснейшее сопряжение тем: за исключением экспонирования тем в начале и их проведении в Эпиллоге Сонаты, все темы-образы находятся в постоянном взаимодействии, когда согласном, когда конфликтном; в) реализация принципа монотематизма, неукоснительное следование которому становится основой не только композиции и драматургии, но и своеобразной онтологией художественного мира Сонаты. Интерпретированию образной сферы помогают поэтические тексты Гете и Данте, образы которых стали знаковыми как для самого композитора, эпохи музыкального романтизма, так и европейской культуры в целом.

Отправными точками для исследования каждого произведения, представленного в очерках, стали наиболее выразительные содержательные моменты музыкального текста. Это программные заголовки, определения жанра, свойства музыкальной ткани, яркие черты музыкальной образности, явленные различными средствами музыкальной выразительности. Исполнительский анализ проникает в содержательный мир музыкальных произведений через «расшифровку» и толкование программы, через определение силовых линий драматургии, через работу со стиливыми признаками эпох, направлений, жанров. Для исполнительского анализа, для интерпретации произведений необходима включенность в культурный контекст творчества композитора, культурную атмосферу эпохи, культурные реалии современности. Так музыкальное произведение предстает в актуальном настоящем. Наследуя художественные завоевания прошлых веков, оно во многом устремлено и в будущее. В конечном итоге понимание всего комплекса художественной проблематики сочинения является залогом его органичного исполнения, подлинной и достоверной интерпретации.

**Заключение** подводит итог всему исследованию, а также определяет возможные перспективы дальнейшего изучения фортепианной интерпретации и, более широко, музыкально-исполнительского искусства в целом.

Проведенное исследование приводит к осознанию самобытной художественной ценности фортепианной интерпретации, определяет принципиально творческий характер не только сценического исполнения, но и репетиционной работы пианиста над музыкальным произведением. В процессе аналитики художественных текстов музыкальных произведений и методической литературы по теории пианизма становятся очевидными единые универсальные механизмы фортепианной интерпретации. Обобщения основных положений методик выдающихся фортепианных педагогов приводят к выводу о единстве художественной техники пианиста, звуковой образности и исторического стиля, определяют главный итог работы музыканта-исполнителя – стилистически верную интерпретацию. Множество задач фортепианной интерпретации, необозримое поле выразительных возможностей как самого инструмента, так и гигантского фортепианного репертуара, парадигма объективного аутентичного подхода в актуализации исторических стилей и яркие индивидуальные исполнительские решения, выдающиеся интерпретации и концертно-конкурсные стандарты, все это и многое другое находится в поле зрения музыканта-исполнителя и в конечном итоге сходится в определенных аспектах фортепианной интерпретации: историко-стилевой достоверности, технической оснащенности и образной характерности исполнения.

Более чем двухвековая история фортепиано показала его жизнестойкость, способность ассимилироваться в непрестанно изменяющихся культурных обстоятельствах. С изменением культурно-исторической атмосферы формы бытования фортепианной музыки менялись:

инструмент из аристократических салонов перемещался в гостиные горожан, а затем и в концертные залы. Домашнее музицирование существовало вместе со все более утверждающей свое значение концертной практикой. Богатая звуковая палитра, внушительная динамическая шкала звуковых градаций, звуковой диапазон, вмещающий практически весь звуковысотный ряд, доступный восприятию человека, позволили стать фортепиано универсальным музыкальным инструментом, востребованным и в музыкальном образовании, и в профессиональном исполнительстве, и в работе композитора, и в практике домашнего музицирования. Блистательная история фортепианного искусства и фортепианного музицирования не заканчивается. Фортепианная интерпретация обогащается новыми формами публичного (концерты на открытом воздухе при массовом скоплении публики) и студийного (фортепианная интерпретация как законченный тиражированный «продукт») осуществления. За последние десятилетия звукозапись стала могущественной отраслью современной культуры, разместила на различных электронных носителях фортепианный репертуар двух веков, умноженный на внушительное число студийных и концертных интерпретаций. Это, однако, не мешает «живой» концертной практике. Любители и знатоки фортепианного искусства, как и в прежние века наполняют концертные залы, отдавая свое предпочтение непосредственному общению с музыкантом, с его пониманием интерпретируемого сочинения, делегируют и доверяют ему возможность прочтения музыки ушедших веков, вместе с ним вслушиваются в то, что волновало человека много лет назад, отвечают ему своим эстетическим чувством. Множество тенденций взаимодействия и взаимовлияния концертной практики, конкурсной и фестивальной жизни, профессионального образования, домашнего обучения на фортепиано вмещаются в актуальную проблематику фортепианного искусства. В центре этих и многих других тенденций – музыкант-исполнитель, осуществляющий свою миссию в современном культурном пространстве, стремящийся вместить в интерпретируемом произведении и голос веков, и звучание современности, объединить в звучащей музыке множество эстетических и бытийных энергий, соединить свою артистическую интенцию с чутким вниманием просвещенного слушателя, явить достоинство и красоту человека в **феномене фортепианной интерпретации**.

## ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

### I. Публикации в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК:

1. *Дятлов, Д.А.* Музыкальное исполнительство в религиозно-философском аспекте [Электронный ресурс] / Д.Дятлов // Аналитика культурологии: электронный журнал (Тамбов, окт. 2006). – Электрон. текстовые дан. (112Мб). – [Тамбов]: Изд-во ТГУ им. Г.Р.Державина, 2006. – Режим доступа: <http://www.analiculturolog.ru/> [1, 8 п.л.]
2. *Дятлов, Д.А.* К вопросу о двойственной природе звучащей музыки [Текст] / Д.Дятлов // Вестник Самарского государственного университета №10/1(50), 2006 с. 31-37. [Самара]: Изд-во «Самарский университет», 2006. [1 п.л.]
3. *Дятлов, Д.А.* Звучащая музыка как образ природной системы / Д.А.Дятлов // Изв. Самар. науч. центра РАН. – Самара, 2010. – Т.12, №5 (3). – С.840-844. [1 п.л.]
4. *Дятлов, Д.А.* Стиль как проблемное поле музыкальной интерпретации / Д.А.Дятлов // Изв. Самар. науч. центра РАН. – Самара, 2011. – Т.13, №2. – С.210-214. [1 п.л.]
5. *Дятлов, Д.А.* Фортепианная интерпретация как процесс / Д.А.Дятлов // Изв. Самар. науч. центра РАН. – Самара, 2013. – Т.15, №2. – С. 246-248. [0,5 п.л.]
6. *Дятлов, Д.А.* Библейские символы в музыкальном тексте О. Мессиана: опыт интерпретации [Текст, ноты] // Музыкальная академия. – Москва, 2013 (2). С. 157-161. [1 п.л.]
7. *Дятлов, Д.А.* К истории стилей фортепианной музыки / Д.А.Дятлов // Изв. Самар. науч. центра РАН. – Самара, 2013. – Т.15, №2. (2) – С. 492-495. [0,5 п.л.]
8. *Дятлов, Д.А.* Исполнительский анализ пианиста как основа интерпретации / Д.А.Дятлов // Изв. Самар. науч. центра РАН. – Самара, 2013. – Т.15, №2. (3) – С. 804-806. [0,6 п.л.]

9. *Дятлов, Д.А.* И. Брамс. Интермеццо ми минор соч. 119: аналитический этюд пианиста [Текст, ноты] // Музыкальная академия. – Москва, 2013 (4). С. 140-144. [1,5 п.л.]
10. *Дятлов, Д.А.* Основные «инструменты» фортепианной интерпретации / Д.А. Дятлов // Изв. Самар. науч. центра РАН. – Самара, 2014. – Т.16, №2. – С. 212-216. [1 п.л.]
11. *Дятлов, Д.А.* Художественный предмет фортепианной интерпретации – векторы поиска // Музыковедение. – Москва, 2014 (2). С. 135-142. [1,6 п.л.]
12. *Дятлов, Д.А.* Серенада С.В. Рахманинова. «Пространственные» и «цветовые» решения музыкальной ткани // Музыковедение. – Москва, 2014 (3). С. 54-60. [1,5 п.л.]
13. *Дятлов, Д.А.* Л.В. Бетховен. Соната «Pathétique» op. 13. На границе эпох [Текст, ноты] // Музыкальная академия. – Москва, 2014 (3). С. 173-180. [1,8 п.л.]
14. *Дятлов, Д.А.* К арсеналу технических средств фортепианной игры / Д.А. Дятлов // Изв. Самар. науч. центра РАН. – Самара, 2014. – Т.16, №2. (2) – С. 464-468. [1 п.л.]
15. *Дятлов, Д.А.* Элементы, отношения и связи фортепианной интерпретации / Д.А. Дятлов // Изв. Самар. науч. центра РАН. – Самара, 2014. – Т.16, №2. (3) – С. 737-741. [1 п.л.]
16. *Дятлов, Д.А.* Интонационные решения агогических проблем музыкального текста (на примере Ноктюрна си мажор соч. 32 №1 Ф. Шопена) // Музыковедение. – Москва, 2014 (5). С. 65-72 [1,8 п.л.]

## **II. Монография и учебно-методические работы:**

17. *Дятлов, Д.А.* Музыкально-исполнительское искусство на пересечении религиозно-философской и синергетической парадигм: монография [Текст, ноты] / Д.А. Дятлов; ФГБОУ ВПО «СГАКИ». – Самара: Самар. гос. акад. культуры и искусств, 2012. – 192 с. [12 п.л.]
18. Шопен Ф. Двадцать четыре прелюдии op.28: метод. разработ. для студентов по специальности 050900 Инструментальное исполнительство (фортепиано) / МК РФ, СГАКИ; сост. *Д.А. Дятлов*. – Самара: Изд-во СГАКИ, 2001. – 24 с. [1,5 п.л.]
19. Фортепианный ансамбль: Программа курса по специальности 07 01 01 Инструментальное исполнительство (специализация «Фортепиано») / Сост. *Дятлов Д.А.* - Самара: Изд-во СГАКИ, 2008. – 12 с. [0,8 п.л.]
20. Музыкальное исполнительство и педагогика: Учебная программа для студентов специальности 070101 инструментальное исполнительство, специализации «Фортепиано» / сост. *Дятлов Д.А.* – Самара: Самар. гос. акад. культуры и искусств, 2008. – 17 с. [1 п.л.]

## **III. Публикации в материалах конференций и в сборниках научных трудов, другие публикации:**

21. *Дятлов, Д.А.* Рельштаб, Шуберт, Лист – трансформация идеи [Текст] / Д. Дятлов, Н. Эскина // Мир культуры: человек, наука, искусство: тез. докл. междунар. науч. конф. ученых, аспирантов, студентов, 21-24 мая 1996 г. / М-во культуры РФ; СГИИК. - Самара, 1996. – С.288-289 [0,5 п.л.]
22. *Дятлов, Д.А.* Соната Листа h-moll: образно-поэтический контекст [Текст] / Д. Дятлов // Художественная культура: история и современность: межвузов. сб. ст. Вып. 2 / М-во культуры РФ, Астрахан. гос. консерватория; сост. М.А. Этингер. – Астрахань, 1996. – С. 105-130. [1 п.л.]
23. *Дятлов, Д.А.* Рахманинов. Полька В.Р.: «Салон» или «Модерн»? [Текст] / Д. Дятлов // Сергей Васильевич Рахманинов: материалы областной научно-практической конференции преподавателей музык. училищ, Самар. гос. академии культуры и искусств, Самар. гос. пед. ун-та, посвященной 125-летию со дня рождения С.В. Рахманинова / М-во культуры РФ, упр. культуры админ. Самар. обл., метод. каб. по учеб. заведениям культуры и искусств. – Самара, 1998. – С. 18-22. [0,5 п.л.]
24. *Дятлов, Д.А.* «Очарование невозможности» (Образный строй пьесы О. Мессиаана) [Текст] / Д. Дятлов // Ступени мастерства: сб. материалов областных научных конференций «Самарские музыковедческие чтения – 2000». Вып. 3 / М-во культуры РФ, управление культуры



администрации Самар. обл., метод. каб. по учеб. заведениям искусств и культуры. – Самара, 2000. – С. 19-21. [0,5 п.л.]

25. *Дятлов, Д.А.* Соната Листа: через границы смыслов, образов и ценностей / Д. Дятлов // Граница и опыт границы в художественном языке: Материалы междисциплинарного научн. семинара (2001-2002гг.) и русско-немецкой науч. конф., 4-6- июля 2001г. / Самар. гуманитар. академия, ин-т культуры стран немец. яз.; науч. ред. Н. Т. Рымарь. – Самара: Самар. гуманитар. акад., 2003. – С. 190-193. [0,5 п.л.]

26. *Дятлов, Д.А.* На границе тишины и звука: фортепьянный цикл Аллы Виноградовой «Из тишины» [Текст] / Д. Дятлов // Граница и опыт границы в художественном языке: Материалы междисциплинарного научн. семинара. Вып. 2 / Самар. гуманитар. академия, ин-т культуры стран немец. яз.; науч. ред. Н.Т. Рымарь. – Самара: Самар. гуманитар. акад., 2004. – С.183-185. [0,5 п.л.]

[Germanistische Institutspartnerschaft Bochum – Samara]

27. *Дятлов, Д.А.* Некоторые аспекты музыкального исполнительства в синергетическом ракурсе [Текст] / Д. Дятлов // Актуальные проблемы высшего музыкального образования: материалы Шестой Всероссийской научно-методической конференции аспирантов и молодых преподавателей: сб. ст. / Федер. агентство по культуре и кинематографии, Нижегород. гос. консерватория им. М.И. Глинки; сост. и ред. Б. Гецелев, Т. Сиднева. – Н. Новгород, 2004. – С.117-125. [0,5 п.л.]

28. *Дятлов, Д.А.* Музыкально-исполнительское творчество: история и современность [Текст] / Д. Дятлов // Культура XXI века: материалы науч. конф., посвящ. 35-летию СГАКИ, 30-31 мая 2006г. Ч.1. / Федер. Агентство по культуре и кинематографии, СГАКИ; под общ. ред. М. Г. Вохрышевой. – Самара, 2006. – С.86-94. [0,5 п.л.]

29. *Дятлов, Д.А.* Детские сцены Роберта Шумана: К поэтике границ [Текст] // Рама и граница: Граница и опыт границы в художественном языке. Вып.3 / Самар. гуманитар. академия; науч. ред. Н.Т.Рымарь; Germanistische Institutspartnerschaft Bochum – Samara. – Самара: Самар. гуманитар. акад., 2006. – С. 251-254. [0,5 п.л.]

30. *Дятлов, Д.А.* К методологии самоорганизации в музыкальном исполнительстве [Текст] / Д. Дятлов // Вуз культуры и искусств в образовательной системе региона: материалы Четвертой Всерос. науч.-практ. конф. (2006; Самара / Федеральное агенство по культуре и кинематографии; СГАКИ; редкол.: М.Г. Вохрышева, О.Л. Бугрова. – Самара: Самар. гос. акад. культуры и искусств, 2007. – С.257-261. [0,5 п.л.]

31. *Дятлов, Д.А.* Опыт границы в музыкально-исполнительском искусстве [Текст] // Поэтика рамы и порога: функциональные формы границы в художественных языках [Граница и опыт границы в художественном языке. Вып. 4] / Науч. ред. Н.Т.Рымарь. Самара: Издательство «Самарский университет», 2006. – С.194-200 [1 п.л.]

32. *Дятлов, Д.А.* Концерт как феномен творчества (на примере фортепианного исполнительства). Автореферат дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Нижний Новгород, 2007, 22 с. [1,3 п.л.]

33. *Дятлов, Д.А.* Музыкальное исполнительство в религиозно-философском аспекте [Текст] // Музыкальная психология и психотерапия: Научно-методический журнал для музыкантов, психологов и психотерапевтов. №3, 2007 (ноябрь-декабрь). С. 3-23 [1,8 п.л.]

34. *Дятлов, Д.А.* Музыкально-исполнительское искусство на пересечении религиозно-философской и синергетической парадигм [Электронный ресурс] // Социология музыки: новые стратегии в гуманитарных науках: материалы Междунар. науч. конф. РАМ им. Гнесиных (Москва, ноябрь 2007). – Режим доступа: <http://mconf.blogspot.com> [0,3 п.л.]

35. *Дятлов, Д.А.* Музыкальное исполнительство и синергетика [Текст] // Академические тетради. Вып.7. Инновационная деятельность в вузе культуры и искусств: вестник Самарской государственной академии культуры и искусств / М-во культуры Российской федерации; ФГОУВПО «СГАКИ»; науч. ред. д-р пед. наук, проф. Е.В.Вохрышева. – Самара: Самар. гос. акад. культуры и искусств, 2008. С. 101-115 [1 п.л.]

36. Дятлов, Д.А. Феномен самоорганизации в музыкальном исполнении [Текст] // Музыкальная психология и психотерапия: Научно-методический журнал для музыкантов, психологов и психотерапевтов. №6, 2008 (ноябрь-декабрь). С. 33-46. [1 п.л.]
37. Дятлов, Д.А. О «весовой» игре на фортепиано [Текст] // Музыкальная психология и психотерапия: Научно-методический журнал для музыкантов, психологов и психотерапевтов. №5, 2009 (сентябрь-октябрь). С. 69-77 [0,8 п.л.]
38. Дятлов, Д.А. Полифонический слух музыканта [Текст] // Музыкальная психология и психотерапия: Научно-методический журнал для музыкантов, психологов и психотерапевтов. №6, 2009 (ноябрь-декабрь). С. 79-88. [0,7 п.л.]
39. Дятлов, Д.А. Музыкальное исполнительство в свете отечественной философской мысли / Д.А.Дятлов // Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве России: материалы Междунар. науч.-практ. конф. (Москва; 26-27 мая 2009г.). В 2ч. Ч.2 / МО РФ, МГГУ. – М.: Изд-во МГГУ, 2009. – С.12-20. [1 п.л.]
40. Дятлов, Д.А. О некоторых особенностях музыкально-исполнительского творчества / Д.А.Дятлов // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия: сб. ст. по материалам Междунар. науч. конф., 6-9 апреля 2009 года / под общ. и науч. ред. В.Р. Ириной-Коган. – М.: Человек, 2010. – С. 608-618. [1 п.л.]
41. Дятлов, Д.А. Музыкальная интерпретация как творчество / Д.А.Дятлов // «Динамика культуры в обществе социальных инноваций»: Всерос. науч. конф. (2011; Самара). Материалы Всерос. науч. конф. «Динамика культуры в обществе социальных инноваций», Самара, май 2011 г. [Текст] / М-во культуры РФ; ФГОУ ВПО «СГАКИ»; под ред. С.В.Соловьевой. – Самара: Самар. гос. акад. культуры и искусств, 2011. С. 362 – 365. [0,5 п.л.]
42. Дятлов, Д.А. О некоторых слуховых ориентирах пианиста в исполнении полифонической музыки / Д.А.Дятлов // «Профессиональное музыкальное искусство России: традиции и новаторство»: Всерос. науч. конф. (2011; Самара). Материалы Всерос. науч. конф. «Профессиональное музыкальное искусство России: традиции и новаторство», Самара, 26 апреля, 2011 г. / М-во культуры РФ; ФГБОУ ВПО «СГАКИ»; редкол.: Н.С. Миловидова, Д.А. Дятлов, Н.Н. Русанова. – Самара: Самар. гос. акад. культуры и искусств. 2012. С. 303 – 310. [0,8 п.л.]
43. Дятлов, Д.А. К вопросу об искусстве «управления весом» при игре на фортепиано [Текст] // Академические тетради. Вып.12. Актуальные проблемы музыкального исполнительства и педагогики / М-во культуры РФ, ФГБОУ ВПО «СГАКИ»; сост. и науч. ред. канд. пед. наук, проф. А.М. Стороженко. – Самара: Самар. гос. акад. культуры и искусств, 2012. С. 177-184. [0,8 п.л.]
44. Дятлов, Д.А. Стиль произведения как исполнительская проблема [Текст] // Музыкально-исполнительское искусство и научное знание: Музыкознание, психология, педагогика, филология, философия, медицина, информатика: Параллели и взаимодействия / Государственная классическая академия имени Маймонида; под общей научной редакцией профессора Я.И. Сушковой-Ириной и профессора Г.Р. Консона. – Москва: Книга по Требованию, 2012. С. 61-66. [0,8 п.л.]
45. Дятлов, Д.А. Звучащий образ (теоретические предпосылки музыкальной образности) [Текст] // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия: Сборник статей по материалам Международной научной конференции 9 – 13 апреля 2013 года. М.: Нобель-пресс, 2013. С. 205-212. [1 п.л.]
46. Дятлов, Д.А. Программа в пьесе О. Мессиана: вариант решения [Текст] // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – Вып. 6: Творчество Родиона Щедрина в контексте времени: сб. материалов Междунар. науч. конф., посвящ. 80-летию со дня рождения композитора / Ред.-сост.: А.Г. Коробова (отв. ред.), М.В. Городилова, Л.А. Серебрякова / Урал. гос. консерватория им. М.П. Мусоргского. – Екатеринбург: УГК, 2013, с. 119-127. [1 п.л.]
47. Дятлов, Д.А. Патетика перехода. Стилиевые конфликты сонаты соч. 13 Л. Бетховена [Текст] // Слово. Предложение. Текст: анализ языковой культуры: Материалы IV Международной научно-практической конференции. 23 августа 2013 г.: Сборник научных трудов. – Краснодар, 2013. С. 36-44. [1 п.л.]
48. Дятлов, Д.А. Слагаемые феномена фортепианной интерпретации [Текст] // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия:

Сборник материалов Международной научной конференции 14-19 апреля 2014 года [Текст] / Ред.-сост. Я.И. Сушкова-Ирина, Г.Р. Консон. – М.: Нобель-пресс; Edinbrough, Lennex Corporation, 2014. С. 229-234. [0,6 п.л.]

49. *Дятлов, Д.А.* О некоторых закономерностях исполнения полифонических произведений [Текст] // Материалы I Междунар. науч.-практ. конф. «Профессиональное музыкальное искусство: отечественные традиции в контексте мировой музыкальной культуры», Самара, 27 апреля, 2012 г. [Текст] / М-во культуры РФ; СГАКИ / науч. ред. С.Н. Гайдак. – Самара: Самар. гос. акад. культуры и искусств, 2014. С. 107-113 [0,7 п.л.]

50. *Дятлов, Д.А.* Из истории эволюции фортепианного стиля [Текст] // I Междунар. науч.-практ. конф. (2012; Самара). Материалы I Междунар. науч.-практ. конф. «Профессиональное музыкальное искусство: отечественные традиции в контексте мировой музыкальной культуры», Самара, 27 апреля, 2012 г. [Текст] / М-во культуры РФ; СГАКИ / науч. ред. С.Н. Гайдак. – Самара: Самар. гос. акад. культуры и искусств, 2014. С. 145-152 [0,7 п.л.]