

Статья опубликована в сборнике:

Ивонина Л.Ф. Исполнительское музыковедение как отрасль музыкознания /Наука, искусство, образование в III тысячелетии: Материалы III Международного научного конгресса, г. Волгоград, 7—8 апреля 2004 г.: В 2 т. Т. 1 / Комитет по культуре Администрации Волгоградской области; Редкол.: А.Н. Бугреев (отв. ред.) и др. — Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2004. — 356 с. С. 329-333.

Исполнительское музыковедение как отрасль музыкознания

«Говорить о музыке всегда опасно», - таково афористичное замечание Артура Онеггера¹. Увлечение теоретизированием приводит неизбежно к исчезновению непосредственного восприятия музыки как «высокого и обобщённого искусства звуков»².

Тем не менее, словесная аргументация той или иной интерпретации неизбежно сопровождает любое соприкосновение с музыкой, т.к. неотделима от мышления человека. Размышляя о музыкальном содержании, впечатлении от какого-либо музыкального явления, мы, так или иначе, формулируем для себя или обосновываем для других свою точку зрения и оценку услышанного. Здесь и рождается неизбежное противоречие между замыслом композитора и различными интерпретациями его сочинения, обусловленное самоценностью музыкального произведения, его определённой самодостаточностью, объективностью существования по отношению к создателю.

Как всякое явление искусства, музыкальное произведение вызывает тем больше ассоциаций, чем сильнее глубина его воздействия: «Музыкальный образ, даже если изображает какое-либо явление, всё же вызывает по ассоциации не одно представление, а целый круг представлений и понятий»³. В этом выражается двойная природа искусства, при которой источник его связан с личностью автора, плоды же его труда оказываются всеобщим достоянием⁴.

В результате возникают как минимум четыре основных вида словесных трактовок музыкального произведения: слушательская, исполнительская, музыковедческая и авторская - собственно композиторский замысел. Сосуществование их закономерно и достаточно мирно. Учитывая вышеупомянутую самостоятельность существования музыкального произведения, право «повысить голос» имеет лишь композитор, но и он, как остроумно отмечает Л.А.Мазель, реагирует на самые различные мнения достаточно мяг-

¹ Онеггер А. О музыкальном искусстве. Л., Музыка, 1979, с.5.

² Мазель Л. А. О типах творческого замысла. - Советская музыка, 1976, № 5, с.28.

³ Сохор А. Музыка как вид искусства. Гос. муз. изд-во. М.1961, с. 124.

⁴ Благой Д. «Моцарт и Сальери» Пушкина глазами музыканта. «Музыкальная академия», 1994, №3, с.126.

ко: «всё это, конечно, очень интересно и, быть может, в какой-то степени верно; но я об этом не думал, мой замысел был другим...»⁵

Самым свободным от ответственности перед композитором является слушательское восприятие, но вместе с тем оно становится самым незащищённым от влияния посредников, коими являются исполнитель и музыковед, «подающие» произведения со своей точки зрения. Существовая в статусе «потребителя музыки», слушатель балансирует на грани нарушения равновесия между тем, что предлагает автор, и собственной «воспринимающей способностью»⁶. Нарушению этого равновесия часто способствует исполнитель, и оправдывает его лишь факт, на который указывает Е.В.Назайкинский: «Как и у композитора, так и у исполнителя представления о слушателе тоже могут быть не вполне адекватны положению вещей. Его идеальный слушатель должен быть, прежде всего, конгениален исполнителю и способен услышать всё то, что делает играющий перед ним музыкант».⁷

Интересы слушателя могут быть защищены пониманием «централизованного значения слушательского восприятия» музыки для деятельности всех участников музыкальной коммуникации. Эта формулировка Е.В.Назайкинского ставит слушателя в высокое положение «адресата, критерия и цели» деятельности композитора и исполнителя.⁸ Однако она же заставляет задуматься о качестве не только непосредственно присущей композитору и исполнителю творческо-практической деятельности, но и всего, что предваряет и подготавливает процесс слушания, а именно - о качестве аннотации предлагаемого музыкального произведения. Сложность заключается в том, чтобы «перевести на язык слов то, что в принципе переведено быть не может».⁹

И вот здесь, казалось бы, исполнитель и композитор должны на время уступить место перед аудиторией искусству теории. Так оно обычно и происходит: прекрасно владеющий словом музыковед вводит нас в область истории стиля, особенностей эпохи, затем выходит исполнитель и играет ... о другом и по-другому. Причина этого в том, что исполнитель, проникающий в «дух произведения»,¹⁰ вырабатывая программу своих действий, постигая логику музыкального мышления, старается узнать как можно больше об истории рождения и существования сочинения, чтобы не противоречить замыслу композитора, а воссоздавать то, что не удалось, да и невозможно зафиксировать в музыкальном тексте. Для этого ему совершенно необходимо

⁵ Мазель Л. А. О типах творческого замысла. – Советская музыка, 1976, № 5, с. 19.

⁶ **Леонтьева О. Пауль Хиндемит – критик времени. Пауль Хиндемит Сборник статей и исследований. Сост. Прудникова И.Ф. с.55.**

⁷ Назайкинский Е.В. Музыкальное восприятие как проблема музыкознания. – В кн.: Восприятие музыки, М.,1980.

⁸ **Назайкинский Е.В. Музыкальное восприятие как проблема музыкознания. – В кн.: Восприятие музыки, М.,1980, с.96.**

⁹ Горелов И., Енгальчев В. Безмолвный мысли знак. М., «Молодая гвардия», 1991, с.116.

¹⁰ Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Пер. с англ. И.Гинзбург и М.Мокульской под ред. С.Л.Гинзбурга. Издательство «Тритон», Ленинград, 1933.

пройти собственный исследовательский путь, наблюдая «за жизнью музыки в общественно-слагающемся сознании человечества»¹¹, и результат этого исследования должен проливать свет на вопросы понимания музыки как силы, воздействующей через слух на сознание человека, зарождающей в нём собственную жажду творчества.

Музыка, как никакой другой вид искусства, обладает способностью играть роль питательной среды для возникновения вдохновения в любой области человеческой деятельности. Именно поэтому исполнение музыки должно быть таким, чтобы впечатление от её восприятия обладало большим созидательным потенциалом. «Когда видение и слышание активизируются, обостряются до предела, когда наблюдения настолько переполняют человека, что ему становится невозможно, тогда-то восприятие перерастает в иное качество и возникает творчество»¹².

Исследовательская деятельность исполнителя должна отличаться от музыковедческой, обращённой чаще всего к внутреннему слуху профессионала, а не обычного слушателя. Пути решения проблемы лежат в развитии исполнительского музыковедения – термин этот до сих пор не нашёл должного места в музыкальной науке.¹³ Отличное от теоретического, исполнительское музыковедение, взаимодействуя с теми же явлениями музыкального искусства, занимается изучением «звуково выраженной»¹⁴ мысли, закономерностей единства звука и действия, операциональным аспектом звукового мышления¹⁵ в большом диапазоне этого понятия. Для того чтобы музыка была не только «прослушана», но и «услышана»¹⁶, она должна быть особенным образом исполнена. Именно поэтому исполнительское музыковедение должно быть наукой о музыке как силе воздействия.

Практическая задача исполнителя - действием передать свои мысли и ощущения слушателю, использовать все средства исполнительской выразительности для наиболее точного воплощения стиливых и образных элементов, интеллектуального и эмоционального содержания музыки: «Нужно сильно чувствовать, чтоб заставить чувствовать других» – так звучит один из афоризмов Паганини¹⁷. Выполняя данную задачу, исполнитель исследует механизм воспроизведения и восприятия музыки со своей точки зрения, воспринимая мнение и музыковеда, и самого композитора лишь как совещательный голос.

¹¹ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Музгиз, 1947, с. 35.

¹² Коган Г. Избранные статьи. Вып. 2, М., Советский композитор, 1972, с.99.

¹³ Медушевский В. Углублять концепцию музыкального образования. «Советская музыка», 1981, № 9, с. 57.

¹⁴ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Л., 1971.

¹⁵ Арановский М.Г. Интонация, отношение, процесс. Советская музыка, 1984.

¹⁶ «Музыку слушают многие, а слышат немногие, в особенности инструментальную». Цитата по кн.: Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Л., 1971.

¹⁷ Тибальди-Кьеза М. Паганини. Москва. Издательство «Правда», 1986, с. 25.

Исполнительская концепция, основываясь не только на изучении замысла композитора, но и на интерпретации его музыковедом, повторим, воссоздаёт то, что не удалось зафиксировать в тексте. В сравнении с этим, предметом исследования музыковеда является неизменная сущность музыкального произведения, то, что сохраняется в любом исполнении, представляя собой целостное композиторское творение.

Музыковедческая интерпретация, кроме того, несёт в себе весомый литературный компонент, превращаясь в синтетический вид творчества. Музыкально-семантическое, вербализованное с одной стороны и опирающееся на внутренние музыкальные слуховые представления с другой стороны, оно является логически-ассоциативным. «Музыковедческая терминология внутренне упорядочена, целостна и системна, как бы с двух сторон: и как часть единой естественно сложившейся языковой системы и как отражение единой музыкальной действительности в широком смысле слова».¹⁸ Это особая область теории, исследующая все проявления «музыкального обнаружения человеческого интеллекта».¹⁹

Музыкальные исследования исполнителя ни в коей мере не могут ни заменить, ни отрицать необходимость теоретического музыковедения. В то же время излишнее разделение сфер влияния, объясняемое якобы существующей областью компетенции, может существенно тормозить процесс взаимопроникновения отраслей музыкознания. Богатейшая теория исполнительства, более традиционно примыкающая к педагогике, всё же кажется «отдельным государством» в стране музыки, а ведь без исполнения музыкальное сочинение – это всего лишь нотная запись, выполняющая «знаковые - и только знаковые! – функции»²⁰, а значит, глядя в партитуру, мы озвучиваем внутренним слухом написанное и всё-таки ...исполняем её и, следовательно, интерпретируем.

Исследовательская деятельность исполнителя должна занимать своё весомое место в музыкальной науке. Это обуславливается спецификой искусства интерпретации, которая должна иметь своё теоретическое обоснование. Замысел композитора, концепция музыковеда-исследователя и трактовка исполнителя являются равноправными объектами искусствоведения.

¹⁸ Назайкинский Е.В. Термины, понятия, метафоры... Советская музыка, 1984.

¹⁹ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Л., 1971.

²⁰ Раппопорт С. О вариантной множественности исполнительства. Музыкальное исполнительство, вып. 7. Москва, Музыка, 1972.