

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.2.22>

Ивонина Людмила Фёдоровна

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ПЛАН КАК ПАРТИТУРНЫЙ КОНСТРУКТ

В статье рассматривается феномен плана исполнения музыкального произведения, теоретической основой которого является интерпретация. Актуальность обращения к изучению проблем "живого" исполнения связана с переоценкой значения исполнительского искусства в современной культуре. Автор анализирует специфику партитурной структуры плана исполнения, обосновывает неизбежность субъективности музыкальной интерпретации. Исполнительский план представляет собой теоретическую модель исполнения, которая видоизменяется в "живом" исполнении под воздействием актуальной информации, носителем которой является исполнитель.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/2/22.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 2. С. 115-121. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

7. Дрожжина М. Н., Давлатова С. Д. Суфийская символика в телебалете Т. Шахиди «Рубаи Хайяма» // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 66-73.
8. Жукова О. И., Жуков В. Д. Религиозное сознание как фактор культуры современного человека // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 39. С. 13-18.
9. Катунян М. И. «Новое сакральное пространство» Владимира Мартынова // Обсерватория культуры. 2011. № 2. С. 53-59.
10. Кузнецова М. В. Медитативность как свойство музыкального мышления: Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров: дисс. ... к. искусствоведения. М., 2007. 233 с.
11. Муртузова З. М. Гносеологические аспекты в философии чань-буддизма и суфизма в компаративистике // Научная мысль Кавказа. 2010. № 3. С. 52-57.
12. Подвижники ислама. Культ святых и суфизм в Средней Азии и на Кавказе: сб. ст. / под ред. С. Н. Абашина, В. О. Бобровникова. М.: Восточная литература, 2003. 336 с.
13. Толибхон Шахиди. Времен контрасты. Интервью, статьи, письма, фотографии: сб. статей / под ред. Л. Джумановой. М.: Композитор, 2014. 120 с.
14. Трименгэм Дж. С. Суфийские ордены в исламе / пер. с англ. А. Ставиской. М.: Наука, 1989. 328 с.
15. Эрнст К. Суфизм / пер. с англ. А. Горькавого. М.: Фаир-пресс, 2002. 320 с.

**PICTURE ETUDE “SUFİ AND BUDDHA” BY T. SHAHIDI IN THE CONTEXT
OF “NEW SACREDNESS” TRENDS IN COMPOSER’S CREATIVE WORK**

Davlatova Sitora Davlatovna
Glinka Novosibirsk State Conservatoire
sitora.tj1989@mail.ru

The article considers the picture etude “Sufi and Buddha” by the Tajik composer Tolib Shahidi in the aspect of the “new sacredness” trend in contemporary composer’s creativity. The work embodies the modern artist’s view on the problem of similarities and differences between the two religious conceptions. As a result of the analysis, the universal and specific parameters characterizing Sufi and Buddha are revealed. Commonness is represented by the musical arsenal designed to convey meditativeness. At the same time, each representative of the religious teaching has its own intonation sphere.

Key words and phrases: new sacredness; composer’s creativity; Sufism; Buddhism; Tolib Shahidi.

УДК 781

Дата поступления рукописи: 25.11.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.2.22>

В статье рассматривается феномен плана исполнения музыкального произведения, теоретической основой которого является интерпретация. Актуальность обращения к изучению проблем «живого» исполнения связана с переоценкой значения исполнительского искусства в современной культуре. Автор анализирует специфику партитурной структуры плана исполнения, обосновывает неизбежность субъективности музыкальной интерпретации. Исполнительский план представляет собой теоретическую модель исполнения, которая видоизменяется в «живом» исполнении под воздействием актуальной информации, носителем которой является исполнитель.

Ключевые слова и фразы: музыкальное исполнительство; исполнительский план; интерпретация; исполнение; музыкальное мышление; структура исполнительского плана; концептосфера исполнительского искусства; «звукотворческая воля»; субъективность интерпретации.

Ивонина Людмила Фёдоровна, доцент
Пермский государственный институт культуры
ivoninaluda@gmail.com

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ПЛАН КАК ПАРТИТУРНЫЙ КОНСТРУКТ

Современное исполнительское искусство в начале нового века переживает период культурной глобализации, выражающейся не только в сближении различных исполнительских школ, но и в интеграции стилей. Современный исполнитель становится более универсальным специалистом, способным представить слушателю на уровне аутентичного исполнения сочинение любой эпохи. Унифицируются и требования к исполнению, в основе которых лежит популяризаторская направленность, ведущая к сближению профессиональной и потребительской культур.

Объём музыкальной информации настолько велик, что некоторые пласты музыкального наследия практически исчезают из афиш исполнителей по объективным причинам невозможности одновременного сохранения их в репертуаре. Напротив, «потребительская корзина» слушателей тяготеет к крайностям: либо сверхновое искусство, выходящее за пределы обычного, либо шедевры классики, не теряющие своей актуальности.

Роль исполнителя в современной музыкальной коммуникации практически нигде уже не рассматривается как посредническая миссия между автором сочинения и слушателем. Практика подтверждает основные

выводы, высказанные ещё на рубеже веков Т. В. Чередниченко, о том, что исполнительство преобладает в музыкальной культуре количественно и качественно, поскольку исполнитель есть как бы «сама музыка», в связи с тем, что лишь в процессе исполнения музыка обретает смысловую сущность [34, с. 188].

Более чем разнообразный звуковой мир, «с одной стороны, является отражением сложной современной действительности, а с другой, будучи звуковой средой этой действительности, он воздействует на сознание людей», – считает Т. В. Чередниченко, обосновывая особую роль исполнительского искусства в культурной жизни. «Исполнитель ответствен не только перед автором, но и перед беспрецедентно широким сегодня кругом слушателей, не только за жизнь в культуре музыкального произведения, но и за культуру музыкального сознания в целом». При этом исследователь выдвигает проблему «ответственности за высокое наполнение музыкального сознания слушателей» именно в формате «живых» концертов – традиционной формы художественного общения, где практически невозможно нивелирование интерпретации [Там же].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что произошла переоценка значимости исполнительского искусства, что не может не вызвать к обсуждению новые вопросы. В частности, в сфере исследований попадает так называемое «живое» исполнение.

Целью настоящей статьи является привлечение исследовательского интереса к проблематике содержания актуального (происходящего в настоящий момент) исполнения как феномена искусства. Отличительной стороной «живого» исполнения является неизбежное доминирование в нём информации, поступающей к исполнителю или возникающей в его творческом сознании непосредственно в момент исполнения.

Исполнитель никогда не воспроизводит однажды выверенную версию интерпретации произведения, а постоянно вносит в неё актуальную информацию, носителем которой по сути является. Благодаря этому «живое» исполнение успешно конкурирует с любой качественной записью, потому что представляет собой творческое преобразование художественной действительности, происходящее в режиме реального времени.

Новизну исследования определяет расширение проблематики теории музыкального содержания: в поле рассмотрения включено содержание исполнения (в отличие от содержания исполнительской интерпретации). В изложенной постановке проблемы особо важным становится ментальное дарование исполнителя, с помощью которого акт исполнения превращается в художественное событие, а содержание исполнения представляет собой уникальное видение основной идеи сочинения.

Проблемы музыкального мышления сравнительно давно занимают одну из основных позиций в музыкально-психологических исследованиях. Однако специфика мышления исполнителя не так часто подвергается анализу, поскольку включает в себя вопросы общей проблематики. Справедливо поэтому замечание Ю. Н. Рагса о том, что особенности мыслительного процесса композитора, исполнителя, слушателя определяются, прежде всего, различной направленностью деятельности каждого [25, с. 17].

Отличительной чертой процесса мышления в «живом» исполнении является сочетание заранее подготовленного плана воплощения интерпретации с постоянным внесением в него изменений актуального порядка: мышление исполнителя оперирует, с одной стороны, только что полученными данными из внешней среды (непосредственное звучание), с другой – включает их в систему уже сложившейся информации [Там же, с. 18]. Таким образом, в мышлении исполнителя проявляется себя феномен обратной связи, описанный ещё Н. А. Бернштейном [8] и названный принципом сенсорных коррекций. Учёный имел в виду коррекции движений, вносимые на основе сенсорной информации о ходе движения.

В роли внешней среды в процессе исполнения выступает не только акустика, хотя она зачастую имеет определяющий характер, но и оценка исполнителем своих действий (художественного плана в том числе). Музыкант слышит непосредственный результат своей игры и корректирует свои действия в соответствии с новой информацией, поступающей к нему через слух. Активность слуха в момент исполнения достигает чрезвычайной концентрации.

Возможность внесения изменений в исполнительский план обеспечивается не только его гибкостью, но и тщательной выверенностью всех элементов плана, создаваемого в период подготовки сочинения к исполнению. Таким образом, при анализе «живого исполнения» необходимо рассмотреть два феномена: исполнительский план как некую теоретическую модель воплощения замысла и «зону свободы» – изменения, вносимые непосредственно на сцене в процессе творческого акта.

Рассмотрим первый феномен. Исполнительское искусство связано с воплощением двух версий художественного замысла: авторской концепции сочинения и интерпретации её исполнителем. В связи с присутствием данного, второго уровня замысла творчество исполнителя ранее позиционировалось как именно вторичное [15], а в современных исследованиях рассматривается как реинтерпретация [17] – следующая по отношению к интерпретации ступень в понимании авторского текста, связанная с его переосмыслением [21].

Имеет смысл внести уточнения насчёт определения замысла второго уровня. С одной стороны, «вторая» позиция рассматривается с точки зрения последовательности появления, с другой – замысел второго уровня оценивается в аспекте коммуникации, где в ходе трансляции текста рождается новое, дополнительное (второе) содержание. Но среди многообразия семантических концепций исполнительского искусства выделяется линия, объединяющая интересы автора и исполнителя на более общем уровне – уровне рассмотрения типов творческого замысла [20]. По теории Л. М. Мазеля, типы замысла могут определяться с точки зрения «тем» в литературном понимании термина: под темой подразумевается основное содержание, воплощенное в структуре произведения и объединяющее вокруг себя все его элементы (или круг проблем, образующих основу художественного произведения). Темы «первого рода» – это высказывания автора о явлениях

действительности, а темы «второго рода» – мысли автора о языке, средствах, формах его искусства, через которые он высказывается об окружающих явлениях.

Исполнительский план – план исполнения музыкального сочинения – в большей степени связан с темами второго рода, то есть содержит направленность на средства искусства. Идеиное содержание интерпретации в целом создаётся на этапе подготовки к исполнению, а само исполнение, в аспекте стадийности творческого процесса, относится к последующему этапу – реализации замысла.

План исполнения, в отличие, например, от плана теоретического проекта, имеет специфическую структуру. Если план теоретической работы включает в себя, например, семь-восемь последовательно решаемых задач (постановка проблемы, анализ предшествующего опыта, формулировка гипотезы, оценка новизны, описание данных, доказательство гипотезы, выводы, дальнейшие перспективы), то исполнительский план строится по партитурному принципу.

Принцип партитурной организации состоит в расположении самостоятельных смысловых линий (партий, голосов) друг над другом с целью обеспечения вертикальной синхронности линейных процессов.

Рассмотрим партитуру исполнительского плана.

Центральной строкой является, безусловно, текст музыкального произведения, но его многослойность как эстетического феномена в плане исполнительских действий, тем не менее, представлена единой строкой, так как композиторский текст представляет собой завершённый акт. Однако эта завершённость обладает диапазоном допустимых отклонений, связанных с историко-стилевыми особенностями нотной фиксации текста сочинения. Так, если в эпоху барокко запись и практика исполнения существенно различались [38, S. 23], что находит отражение в весьма малоинформативной для исполнителя сегодняшнего времени эскизной записи сочинений, то музыка XX столетия в целом представляет собой пример усложнённой детализации нотного текста, в который вписываются не только обычные для эпохи романтизма указания динамики, темпов, эмоционально-смысловых состояний, но и указания штрихов, длительности пауз, интонационных отклонений, степени ритмического рубато, приёмов звукоизобразительности и т.д. – всего, что, на первый взгляд, лишает исполнителя возможности «говорить собственными словами» [19, с. 10].

Как бы странно это ни звучало, работа с текстом сочинения не входит в исполнительский план, поскольку он представляет собой уже собственно интерпретацию – финал работы над текстом, некую рабочую версию, способную обеспечить реальное исполнение. Исполнительский план представляет собой живую структуру, существует в стадии движения смыслов и установок и даже в момент концертного исполнения допускает весомую долю импровизации.

Проблемы семиотической, семантической и инструментально-предметной работы над текстом решаются в ходе подготовительного этапа работы над сочинением, что, естественно, меняет и интерпретацию, а вместе с ней – и план исполнительских действий.

Основой подготовительного этапа является встречное движение двух направлений деятельности. С одной стороны, исполнитель «очищает» текст сочинения от внесённых в него редакторских ретушей, с другой стороны, наполняет интерпретацию содержанием, которое связано с исследовательской работой в области контекстуальности (понимаемой здесь как смысловое окружение) и интертекстуальности (межтекстовых связей) исполняемого произведения. Работая в данном направлении, исполнитель выводит своё понимание идейно-образного содержания музыкального произведения на уровень смысловой множественности, по теории Р. Барта, не просто допустимой, а «множественности неустранимой», вызванной «пространственной многолинейностью означающих, из которых он (текст) соткан» [6, с. 417].

Предварительная работа над образным содержанием интерпретации, следовательно, представляет собой поисковую деятельность без инструмента, но не заканчивается на этапе перехода к звуковой реализации идеи интерпретации, а является образно-слуховым ориентиром, на основе которого создаётся план исполнения.

Все остальные партитурные линии исполнительского плана принадлежат уровням, отвечающим за средства выразительности или выражения смыслового содержания произведения. Пользуясь терминологией Р. Барта, их можно назвать «планом выражения» [5, с. 130].

Безусловно, в связи с тем, что исполнение музыки разворачивается во времени, основными можно назвать линии, связанные с музыкальным временем, а именно: ритм, темп, движение, метр, темповые изменения, рубато и всё, относящееся к феномену музыкального времени, в том числе более сложные явления, как непрерывность, необратимость и субъект-объектность [4, с. 100].

Для обеспечения акустических линий исполнительского плана «привлечены» стилевые, жанровые, динамические, тембровые, тесситурные, ладовые, регистровые, фактурные, гармонические, звуковысотные средства выражения, имеющие практически каждый свою линию развития. При этом в акустическом отношении более других выделяется динамический план, который иногда может быть даже «размечен» отдельным образом, наравне с нотацией (имеются в виду исполнительские ретуши авторской динамики).

Одним из важнейших является план формы, связанный с общей архитектурой произведения: композицией, драматургией, логикой развития, – но реализуется он с помощью более конкретных элементов музыкальной речи: фразировки, интонирования, агогики, речитативных включений, фрагментарной импровизации (по тексту), мелодических особенностей, артикуляции, приёмов изобразительности (в зависимости от инструмента).

Определяющей успех исполнения во многом является задача управления движением, с помощью которой осуществляются абсолютно все уровни исполнительского плана. Однако управление движением включает

и некоторые, можно сказать, относительно художественные аспекты: аппликатура, моторика, координация, двигательная особенность штрихов, скачки, переходы, мышечный баланс и т.д.

Особенность партитурной конструкции исполнительского плана состоит в том, что каждая мельчайшая деталь текста произведения воспроизводится исполнителем не только в горизонтальном (последовательном) направлении, но и в вертикальном, обеспечивающем абсолютное единство всех линий плана. Все одновременно воспроизводимые звуки включены в общий план исполнения в виде своеобразной точки в системе координат, образуя своеобразный хронотоп [7; 31] (здесь: единство времени и пространства). Общая идея исполнения, форма замысла способствуют своеобразной компрессии деталей, сжатию их в единый концепт – когнитивную единицу, функционирующую в мыслительном процессе [32, с. 29]. В исполнительском мышлении концепт проявляет себя как одномоментное представление (слуховое, понятийное, образно-смысловое), за которым стоит система действий. Мышление исполнителя лишней раз подтверждает афоризм Т. В. Черниговской: мы живем в мире концептов, а не формальных кодов [35, с. 324]. (Концепция кодовой формы мышления исполнителя представлена в трудах В. Ю. Григорьева [10-12].)

Таким образом, реализация исполнительского плана представляет собой достаточно сложный процесс мышления исполнителя, усложняющийся эмоциональным фоном, вызванным как обстановкой концертного исполнения, так и естественной отзывчивостью самого исполнителя на музыкальное произведение. В результате возникает проблема распределения внимания во время исполнения. Так, например, Екатерина Мечетина говорит о том, что внимание исполнителя буквально «раздесятерается!» При этом «вектор внимания переносится из своего мини-пространства вовне» [14, с. 69]. И если одни исполнители выделяют четыре составляющих музыканта – разум, слух, пальцы и сердце (Мечетина ссылается на Д. А. Башкирова), то многие другие в большей степени пользуются «интуицией, чем логикой даже в обычной работе». Е. Мечетина предлагает следующую расстановку приоритетов: слух, чувство, потом пальцы и потом голова. «“Голову” и “пальцы” можно поменять местами, потому что они лишь продолжение», – резюмирует пианистка [Там же].

Переосмысливается и ощущение времени. Феноменально, например, дирижёрское восприятие: звучание музыки во внутреннем представлении – одно время, реальное звучание – второе время, и третье время – будущее звучание. «Совместить все эти три времени – воображаемое в голове, реальное и то, что будет происходить через долю секунды, то, над чем ты имеешь хотя бы небольшое влияние, – вот одна из задач дирижера в момент исполнения музыки», – разъясняет свою творческую позицию Василий Петренко [30].

Мышление исполнителя в процессе исполнения представляет собой сложный комплекс концептов, которые взаимодействуют по принципу доминанты. Суть этого принципа состоит в том, что в процессе деятельности выполнение какой-либо одной функции становится более важным, чем выполнение других. По теории Ухтомского [31], принцип доминанты является основой акта внимания и предметного мышления, он и объясняет феномен избирательности исполнительского мышления.

Так, не все профессионалы склонны считать исполнение музыки актом мышления. Например, Люка Дебарг представляет своё состояние как «растворение в звуке». «Меня иногда спрашивают, о чем я думаю, когда играю? У меня совершенно дурацкий ответ – ни о чем, вообще ни о чем. Когда я начинаю играть, я забываю о том, что у меня есть сердце или внутренние проблемы, что есть какие-то границы между внешним и внутренним мирами. Эти границы раздвигаются, я ныряю в звук, я живу в звуке, я пытаюсь полностью находиться в этом. Я забываю о том, что у меня есть тело, что у меня есть сердце. Я даже могу быть взбешенным чем-то, но в музыке, в звуке я могу быть влюбленным. И когда я сажусь за инструмент, то первые моменты до звучания я не думаю ни о чем, потому что я не знаю, что будет. Для этого должен начаться звук. И уже потом происходит все интересное» [23; 37].

Подобное единение со звуком декларировалось в учении К. А. Мартинсена о звукотворческой воле (*schöpferischer Klangwille*): «Слуховая воля мастера содержит в себе нечто большее: в неё входит также сознательная воля к художественному достижению» [22, с. 28]. Доминантой мышления музыканта в этом случае является «непосредственная направленность воли слуховой сферы на звуковую цель», при этом «в сознании почти не отводится место посредствующим звеньям, т.е. движениям», «в центре сознания находятся только желаемый слухом звук и соответствующая этому желанию, заранее слышимая, как звучащая, “точка атаки” на клавиатуре или грифе» [Там же, с. 23].

Однако если более подробно рассмотреть, что вкладывает Мартинсен в понятие звукотворческой воли, то мы опять выходим на некоторую конструкцию с несколькими взаимосвязанными по вертикали, но параллельными по отношению друг к другу линиями. Первый элемент звукотворческой воли, по Мартинсену, – «звукотембровая воля» (*Timbrewille*) [Там же, с. 30]. Второй элемент – «звукотембровая воля» (*Klangwille*). Третий элемент звукотворческой воли – «линейволя» (*Linienwille*). Это первый из тех элементов, которые из звукотембровой и звукотембровой воли образуют музыкальное явление. Следующий элемент звукотворческой воли – «ритмоволя» (*Rhythmuswille*). Далее: «воля к форме» (*Gestaltwille*) и «формирующая воля» (*Gestaltungswille*). Воля к форме относится к музыкально-формальной стороне, а формирующая воля – к индивидуальному содержанию музыкального исполнения. Воля к форме – своего рода общий обзор (*Gesamtchau*) творимого произведения, который подчиняет себе все детали [Там же, с. 34-35].

Таким образом, звукотворческая воля представляет собой особый сплав концептов. Это явление, при котором выявляется и проявляется «то, что происходит между звуками, тенденция устремления одного звука к другому», музыкальный феномен, в котором «создается возможность того, чтобы во время музыкального

исполнения из надличной воли к форме, воплощённой в произведении, и чисто личной формирующей воли исполнителя образовалось нечто единое» [Там же, с. 36].

Пытаясь разобраться в мышлении исполнителя, мы выходим на уровень проблем взаимодействия психического и художественного – две «инстанции», которые «выполняют функцию связывания человека и произведения искусства» [13, с. 25]. Исходя из концепции Л. Я. Дорфмана, материал и художественная форма являются способами действий художника (автора, исполнителя) для построения художественного образа. Материал подвергается преобразованиям и трансформациям, из него создаётся художественная форма, художественной формой преодолевается материал. Действия художника направлены на то, чтобы оживить материал, «субъективировать и идеализировать его, поместить в некий контекст, наделив определёнными значениями, придав ему какие-то смыслы и символы, в конечном итоге, персонифицируя его и оставляя в нём след, отпечаток, печать индивидуальности самого художника. Здесь мы выходим на проблему содержания искусства...» [Там же].

Приходится признать, что описанный нами выше «план выражения» неизбежно приведёт к необходимости обращения к «плану содержания», по Барту – область означаемого [5, с. 130]. Содержание исполнения соединяет в себе действия по выполнению исполнительского плана как теоретической модели исполнения с достаточно весомым пространством импровизации, которая связана с проблемой субъективности процесса интерпретации.

По отношению к исполнителям, которые, по выражению В. Н. Холоповой, «оставляют за собой право в интерпретации отталкиваться от своих субъективных ощущений» [32, с. 22], наиболее приемлема теория интерпретации, которую можно охарактеризовать как «личностную». Данная теория основана на положениях С. Л. Рубинштейна о том, что семантика возникает как характерный для созерцания способ фиксации своей особой субъективной реальности [1; 2; 27]. Субъект своим созерцанием особым образом относится к бытию [28, с. 28]. В отличие от познания, которое раскрывает логику объектов, и в отличие от деятельности, которая их изменяет, созерцание формирует особое отношение к бытию. Таким образом, основным и ведущим для мышления является его отношение к независимому от него объективному бытию [2, с. 99].

Результатом акта мышления в ходе «созерцания» является возникновение особой субъективной реальности, которая, в сущности, и представляет собой интерпретацию. «Интерпретация есть отнесение субъектом информации, текста, его значений к конструктам своего сознания и жизни в целом, к своему бытию, “руководство” в его соотношении с объективной действительностью» [28, с. 30]. По теории А. Н. Славской, интерпретация – это выработка своего отношения к воспринимаемому и выражение этого отношения, а не только его пассивное восприятие [Там же].

Такое понимание интерпретации обосновывает и главную миссию исполнителя-интерпретатора. По мнению А. Н. Славской, решается проблема преемственности в движении культуры от субъекта к субъекту. «Чтобы ликвидировать “перерыв постепенности”, достичь непрерывности, каждый индивидуальный субъект должен включиться в прерванную цепь, разрешить противоречие между всеобщим и индивидуальным, решить задачу, образуемую несопадением общего и конкретного, а не получить всё готовым. Здесь интерпретация – функция субъекта, проявляющего особую интеллектуальную и личностную активность» [Там же, с. 29].

Музыкальное произведение, более чем любое другое, связано с индивидуальным личным миром исполнителя в связи с обобщённостью музыкального языка. Вместе с тем и здесь возможны некоторые тенденции, носящие общий характер. Например, исполнения различаются по степени погружённости в собственные жизненные переживания, по содержательной направленности музыкальной коммуникации. Речевые возможности музыкального исполнения позволяют выстроить выступление, например, в форме «музыки-послания» или «музыки-автобиографии» – внемusicalная идея, которая сообщается посредством музыки [9].

Музыкальная интерпретация «выдерживает» «переходы внехудожественного в художественное и, наоборот, художественного во внехудожественное» [13, с. 26]. Её богатство зависит от личностной глубины музыканта: «Чем умнее человек, тем сложнее он понимает мир» [24], а музыку исполнители воспринимают как «дополнительный пласт текста» [29]. Свою задачу исполнители видят и в том, чтобы произведение звучало свежо, не тиражировало штампы, пусть даже удачные, поскольку люди «устали от бесконечной череды похожих друг на друга исполнений» [36].

Безусловно, «зона свободы» в исполнении имеет свои границы. Исполнители их намечают и выражают весьма конкретно: «Если автор написал *piano*, ты можешь сыграть *mezzo piano* или *pianissimo*. Но не имеешь права на три *forte*. Если у него стоит *Andante*, ты можешь, если очень в этом убежден, подвинуть темп до *Allegro moderato*, но не должен играть *Presto*. Интерпретация, безусловно, должна быть. Но если исполнитель себя и свои вкусовые приоритеты ставит намного выше произведения, запись которого ему доверил композитор, позволяет себе исказить пропорции, форму, баланс, меняет краски, предписанные автором, – это недопустимо. И наша главная задача как интерпретаторов, проводников – не исковеркать музыку» [Там же].

Импровизация на сцене – обязательная для творческого самоудовлетворения, но незапланированная вещь. Е. Мечетина называет такие моменты «тайнством», когда на сцене происходят «вещи, совершенно неожиданные. Это может быть инструмент, который спровоцировал тебя на импровизацию: если качество рояля высокое, то он позволяет делать вещи неожиданные даже для самого себя. Это может быть какой-то настрой: когда приходишь на сцену, не всегда знаешь, какое будет настроение...» [18].

Выводы. Исполнительский план – это не просто план действий, это своеобразная концептосфера, созданная в контексте музыкального произведения. Имеет значение не только то, что «каждое музыкальное послание, зафиксированное в виде нотного текста или разворачиваемое в акустической форме, являет собой

специфический художественный код», но и то, что «расширение границ познания музыкального произведения предопределяется его преобразованием во времени» [33, с. 33]. Но основная особенность концептосферы исполнения состоит в том, что она построена на субъективном отношении к тексту музыкального произведения. Объективное исполнение – феномен, существование которого очень трудно доказать. Любое исполнение, говоря словами М. Г. Арановского, несёт в себе «неустрашимый привкус субъективности» [3, с. 315].

Исполнительский план представляет собой в условном понимании систему координат, в которой горизонталь обозначает пространство, а вертикаль – время. Во внутреннем восприятии он имеет модель партитуры, где несколько «планов» реализуются одновременно. При этом, кроме формальной хромотопичности музыкально-звукового образа, присутствует целая система хромотопов, связывающая, например, жанр, стиль, авторскую идею и интерпретаторское решение.

Каждое представляемое слушателю сочинение в формате «живого» исполнения имеет собственный, индивидуальный паттерн художественного воспроизведения, который под воздействием актуального состояния исполнителя перестраивается во время выступления, иногда вплоть до концептуального изменения.

Ментальная основа исполнения подтверждается прежде всего тем, что текст музыкального сочинения, воспринимаемый исполнителем как завершённая система, является временными и художественными рамками, ограничивающими импровизационные возможности исполнения.

Исполнительское искусство – глубоко интеллектуальное искусство, поскольку и в момент создания интерпретации, и в момент исполнения происходит интеллектуальное осмысление музыкальной ткани. Интерпретация, лежащая в основе исполнения, более коннотативна. Исполнение – концентрированно смысловый вариант интерпретации, вынужденно помещённый в условия хромотопического её преломления.

Исполнение всегда актуально, но субъективно актуально. Исполнитель не воспроизводит сам себя, он каждый раз исполняет произведение заново. При этом наиболее актуальным всегда является внемузыкальное содержание исполнения, оно всегда будет скрыто для слушателя, о нём знает только автор-исполнитель. Внемузыкальная сторона содержания экстраполируется на музыкальное содержание, и слушатель улавливает внутреннее состояние исполнителя, в свою очередь, интерпретируя его.

Воплощение исполнительского замысла, так или иначе, связано с планом действий. Для обоснования аксиоматичности данного утверждения существует афоризм: с неправильным планом написать хорошую работу можно, а без плана – нельзя [16]. Но как определить, верным ли является исполнительский план и присутствует ли он вообще (такое не исключено)? Единственно возможным здесь представляется ответ: «Качество и совершенство сочиняемого, исполняемого, звучащего музыкального произведения может определить только воспринимающий человек» [26, с. 23]. То есть истинная проверка действия исполнительского плана, преобразования его в реальном времени в момент исполнения происходит в процессе музыкальной коммуникации. Иными словами, слушатель является как принимающей стороной, так и лицом, объективно оценивающим творчество исполнителя. Коммуникативный эффект зависит от полноты информации, которую передаёт исполнитель слушателю, используя резервы своего творческого мышления и возможности планирования своих действий. Идеальный результат музыкальной коммуникации, таким образом, заключается во взаимном обогащении: слушатель получает впечатление, способное в чём-то изменить его жизненную позицию, создать настроение для собственных творческих свершений. Исполнитель, в свою очередь, вдохновлённый и удовлетворённый возникновением нового содержания, открывает для себя новые пути для творческого поиска.

Список источников

1. Абульханова К. А., Славская А. Н. Субъект в философской антропологии и онтологической концепции С. Л. Рубинштейна // Сергей Леонидович Рубинштейн / под ред. К. А. Абульхановой. М.: РОССПЭН, 2010. С. 23-76.
2. Абульханова-Славская К. А., Брушлинский А. В. Философско-психологическая концепция С. Л. Рубинштейна. К 100-летию со дня рождения. М.: Наука, 1989. 243 с.
3. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 341 с.
4. Аркадьев М. А. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. Изд-е 2-е, испр. и доп. М.: Библос, 1993. 168 с.
5. Барт Р. Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против»: сб. статей. М.: Прогресс, 1975. С. 114-163.
6. Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 413-423.
7. Бахтин М. М. Формы времени и хромотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 234-407.
8. Бернштейн Н. А. Физиология движений и активность. М.: Наука, 1990. 492 с.
9. Векслер Ю. С. Музыка-послание и музыка-автобиография: об актуальности «старой» музыкальной герменевтики // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2015. № 1. С. 11-20.
10. Григорьев В. Ю. Вопросы исполнительской формы и пути её реализации // Музыкальное исполнительство и современность: сб. статей. М.: Музыка, 1988. Вып. 1. С. 69-86.
11. Григорьев В. Ю. Исполнитель и эстрада. М. – Магнитогорск: Московская государственная консерватория; Магнитогорская государственная консерватория, 1998. 153 с.
12. Григорьев В. Ю. О роли времени в исполнительском процессе // Вопросы исполнительского искусства: сб. трудов / Московская государственная консерватория. М.: МГК им. Чайковского, 1981. С. 3-14.
13. Дорфман Л. Я. Психология искусства в зеркале культурно-исторического и естественнонаучного подходов // Искусство в контексте информационной культуры: сб. статей. М.: Смысл, 1997. Вып. 4. С. 23-33.

14. **Елина С.** Екатерина Мечетина: «Самое важное – вхождение в состояние музыки...» // Музыкальная академия. 2012. № 2. С. 69-71.
15. **Здобнов Р.** Исполнительство – род художественного творчества // Эстетические очерки / сост. и общ. ред. С. Х. Раппопорт. М.: Музыка, 1967. Вып. 2. С. 98-149.
16. **Зорин А.** Как написать диссертацию [Электронный ресурс]. URL: <https://syg.ma/@shaninka/andriei-zorin-kak-napisat-dissiertatsiiu> (дата обращения: 14.10.2018).
17. **Ивлева А. Ю.** Перевод художественного текста как реинтерпретация художественной картины мира // Вестник научных конференций. 2016. № 1 (5). Ч. 4. С. 48-55.
18. **Кочнов В.** Екатерина Мечетина: «Если ты сам не горишь – никто в зале не загорится» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/ekaterina-mechetina-interview-may2016/> (дата обращения: 06.12.2018).
19. **Кремер Г.** Обратившись внутрь себя // Музыкальная академия. 1994. № 3. С. 10-14.
20. **Мазель Л. А.** О типах творческого замысла // Советская музыка. 1976. № 5. С. 19-31.
21. **Максимова М. В.** Реинтерпретация художественного текста // Культура. Духовность. Общество. 2013. № 7. С. 66-70.
22. **Мартинсен К. А.** Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / пер. с нем.; ред., прим. и вступ. ст. Г. М. Когана. М.: Музыка, 1966. 220 с.
23. **Муравьёва И.** О чем надо думать, играя? Люка Дебарг выступил с сольной программой в Концертном зале Мариинского театра [Электронный ресурс] // Российская газета. 2015. 15 июля. URL: <https://rg.ru/2015/07/16/luca.html> (дата обращения: 14.10.2018).
24. **Носырев И.** Константин Богомолов – о театре, постмодернизме и своей роли в истории [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3190813> (дата обращения: 14.10.2018).
25. **Рагс Ю. Н.** Музыкальное мышление в свете психологических закономерностей музыкально-слухового процесса // Художественное образование и наука. 2016. № 1. С. 17-22.
26. **Рагс Ю. Н.** Уровни и содержание музыковедческих измерений // Эстетика: информационный подход. Проблемы информационной культуры / ред. Ю. Зубов, В. Петров. М.: Смысл, 1997. Вып. 5. С. 14-41.
27. **Рубинштейн С. Л.** Бытие и сознание: о месте психического во всеобщей взаимосвязи явлений материального мира. М.: АН СССР, 1957. 330 с.
28. **Славская А. Н.** Личность как субъект интерпретации. Дубна: Феникс, 2002. 239 с.
29. **Сурнина Н., Овчинников И.** «Тут вибрируем – тут не вибрируем». Скрипач и дирижер Илья Король об аутентичном исполнительстве, символике музыки Баха и несовершенстве музыкального образования [Электронный ресурс]. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/ilya-korol-2018/> (дата обращения: 06.12.2018).
30. **Тимофеев Я.** Василий Петренко о дирижировании [Электронный ресурс]. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/vasily-petrenko-2017/> (дата обращения: 06.12.2018).
31. **Ухтомский А. А.** Доминанта. СПб.: Питер, 2002. 448 с.
32. **Холопова В. Н.** Музыкальная герменевтика, музыкальная семантика, музыкальное содержание: сравнение возможностей // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2015. № 1. С. 20-29.
33. **Хохлова А. Л.** Концептосфера музыкального искусства // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2015. № 1. С. 29-41.
34. **Чередниченко Т. В.** Композиция и интерпретация: три среза проблемы // Чередниченко Т. В. Избранное / сост. Т. С. Кюрегян. М.: Московская консерватория, 2012. С. 187-212.
35. **Черниговская Т.** Когнитивный романтизм в зеркале контекстов // Черниговская Т. В. Чеширская улыбка кота Шрёдингера: язык и сознание. М.: Языки славянской культуры, 2013. С. 320-325.
36. **Юсипей Р.** Творчество интерпретатора – это работа гениального переводчика. Дирижер Андрей Борейко о Курентзисе, Юровском, Петренко, Сильвестрове и преимуществах one night stand в работе с оркестром [Электронный ресурс]. URL: <http://yarcen.ru/articles/culture/music/tvorchestvo-interpretatora-eto-rabota-genialnogo-perevodchika/> (дата обращения: 06.12.2018).
37. **Boissard B.** Une interview de Lucas Debargue [Электронный ресурс]. URL: http://parlonspiano.com/pianonews/517/une-interview-de-lucas-debargue#.W_Vlu1xR1Rb (дата обращения: 06.12.2018).
38. **Harnoncourt N.** Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge. Salzburg: Residenz Verlag, 1982. 369 S.

PERFORMANCE PLAN AS A SCORE CONSTRUCT

Ivonina Lyudmila Fedorovna, Associate Professor
Perm State Institute of Culture
ivoninaluda@gmail.com

The article deals with the phenomenon of the performance plan of a musical work, the theoretical basis of which is interpretation. The topicality of referring to the consideration of the problems of “live” performance is associated with reassessment of performing art significance in modern culture. The author analyses the specificity of the score structure of a performance plan, substantiates the inevitability of musical interpretation subjectivity. The performance plan is a theoretical performance model, which is modified in a “live” performance under the influence of current information, the carrier of which is a performer.

Key words and phrases: musical performance; performance plan; interpretation; performance; musical thinking; structure of performance plan; conceptual sphere of performing art; “sound-making will”; subjectivity of interpretation.