

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ: ОСОБЕННОСТИ ТЕРМИНОЛОГИИ

Куприянюк Д.М.

*преподаватель кафедры народно-инструментального творчества
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»
(Республика Беларусь, г. Минск)*

В данной статье рассматриваются научные позиции различных исследователей по проблемам возможных вариантов толкования понятия – «интерпретация». В работе анализируются вопросы, связанные с исполнительской интерпретацией, в частности различия в понимании исполнения и интерпретации.

В философии интерпретация рассматривается как направление герменевтики. Основы герменевтики как общей теории понимания были заложены Ф. Шлейермахером (1768–1834), который выделил в тексте предметно-содержательный и индивидуально-личностный аспекты [1, с. 36]. Содержание текста, то есть то, что описывалось, было противопоставлено выражению текста, то есть тому, как описывалось событие, особенностям стиля изложения, проставлению акцентов в тексте и т.д. Главное в герменевтике, как считал Шлейермахер, понять не предметное содержание, выраженное в мысли, а самих мыслящих индивидов, создавших тот или иной текст.

Так, позднее других «специализаций» герменевтики начала складываться музыкальная герменевтика – учение об истолковании содержания музыкальных произведений. Своей задачей она ставит выявление музыкального смысла как многозначного художественного образа, различные грани которого раскрываются в исторически и психологически меняющемся сознании слушателя.

Однако в обиход музыкознания данный термин ввел в 1902 году (статья «Инициативы к развитию музыкальной герменевтики») Г. Кречмар [9], для исследований которого характерно рассмотрение музыки в связи с историей культуры и раскрытие в музыке «духа эпохи». Деятельности основателя музыкальной герменевтики посвящена специальная диссертация С. Филиппова «Музыкально-эстетические взгляды Г. Кречмара. К истории формирования идей и принципов музыкальной герменевтики» [9], где суть центрального открытия Г. Кречмара определяется следующим образом: «Цель герменевтики – объяснять и истолковывать целое на основе ясного понимания единичного, используя для этого все вспомогательные средства, предоставленные общим и специальным образованием, а также личной одарённостью» [9, с. 11]. Для Кречмара герменевтика выступает в качестве инструмента дешифровки музыкальных текстов, ибо нацелена она на выявление приёмов и правил, способствующих пониманию музыкального произведения.

Так, исполнительская герменевтика – важное средство в работе музыканта над произведением в процессе репетиции. Невозможно, да и не нужно

приводить здесь примеры герменевтических высказываний в связи с каким-либо конкретным произведением. Содержание и стиль таких высказываний сугубо индивидуальны. Каждый музыкант должен искать свой стиль таких высказываний.

Следует отметить, что важное значение имеет интенсивное развёртывание целого направления российской музыкальной науки, которое складывается вокруг тематического поля под названием «Содержание музыкального произведения» (В. Холопова, Л. Казанцева и др.). Нынешнее состояние музыкознания подтверждает констатацию Т. Чередниченко: «Герменевтика – сегодня одно из влиятельнейших течений западной культуроведческой мысли» (в статье с симптоматичным заголовком «В сторону герменевтики...» [12, с. 238]. В том же направлении активно продвигается и белорусская наука о художественном творчестве, выдвигая в качестве существенного вектора особый, самостоятельный метод литературоведения и искусствознания, разрабатываемый именно на почве герменевтики, которая была и остаётся одной из самых живых и привлекательных муз XX столетия.

Отметим, что в научной искусствоведческой литературе принято различать по содержанию понятия «исполнение» и «интерпретация» [5, с. 4–25; 11, с. 289–293]. Интерпретация (от лат. *interpretatio* – разъяснение, истолкование) – процесс звуковой реализации нотного текста, зависящий от «эстетических принципов школы или направления, к которым принадлежит артист, от его индивидуальных способностей и идейно-художественного замысла» [3, с. 267]. Обычно считается, что исполнитель ограничивается озвучиванием авторского нотного текста, тогда как интерпретатор вносит в исполнение собственное понимание сочинения. «Исполнение – это воссоздание формы, звуковой «оболочки» произведения, а интерпретация – воскрешение его духа» [2, с. 8]. В каком-то смысле интерпретатор ставит себя рядом с автором или даже на место автора (а порой и выше, если исполнитель именитый, а композитор начинающий). В сочинении на ряду с авторской волей начинает действовать воля исполнителя. Интерпретатор, если это сильная личность и к тому же выдающийся композитор, может даже частично заслонять собой автора (пример – исполнительство С. Рахманинова).

Л. Иконникова в своей монографии «Интерпретатарская культура хорового дирижера» [2, с. 9] ставит вопрос «исполнять или интерпретировать» с учетом существующего различия в понимании исполнения и интерпретации. Говорить об однозначной ситуации выбора между исполнением и интерпретацией можно далеко не во всех случаях. Как утверждает Иконникова: «Если в тексте сочинения имеются многочисленные исполнительские указания самого автора, если автор максимально точно и детально предопределил основные параметры исполнения, то такое сочинение остается только исполнить. Интерпретатором своего сочинения в таком случае выступает сам автор, недвусмысленно указывающий на то, как его сочинение должно звучать. Интерпретировать такое сочинение – значит

вступать в творческий конфликт с автором, предлагать другие, возможно, неприемлемые для него параметры исполнения» [2, с. 9].

В своей книге «Вопросы теории и исполнительства» Я. Мильштейн высказал мысль о том, что музыканту требуется безупречная точность воспроизведения авторского текста и творческое воссоздание авторского замысла, настроения, подтекста произведения [6, с. 62]. Следует отметить, что многие композиторы весьма болезненно относились к любым «вольностям» исполнителей. Так, И. Стравинский говорил: «Вы не можете себе представить того, как моя музыка бывала искажена исполнителями» [8, с. 114]. Композитор считал, что ему не нужны были «интерпретаторы», он желал для своей музыки «исполнителей» и подчеркивал: «Если дирижер точно отбивает такт и делает это в нужной скорости, то музыка сама позаботится о себе» [8, с. 80].

Иначе относился к исполнительству, например, В. Лютославский. Если судить по следующему его высказыванию, он предоставлял исполнителю большую свободу: «Исполнение музыки – таинственное искусство! Композитор чаще всего не понимает этой тайны. Именно маг-исполнитель наделяет сочинение содержанием, которого там может и не быть. Что есть в тексте? Forte? Piano? ritenuto... Но во все это нужно вдохнуть жизнь!» [4, с. 56].

Как известно, большинство исполнителей и теоретиков исполнительского искусства совершенно справедливо считают, что основная задача интерпретатора состоит в правильном понимании и убедительной передаче основного содержания произведения. В учебном пособии «Анализ музыкальных форм» находим определение: «Музыкальное содержание – это отражение действительности через восприятие композитора с помощью музыкальных образов, воплощаемых средствами выразительности» [10, с. 20].

Содержание в музыке – это внутренний духовный облик произведения, то, что выражает сама музыка. Раскрытие содержания достигается при помощи средств музыкальной выразительности. Центральные понятия музыкального содержания – идея, тема, чувственно воплощенная музыкальная мысль и музыкальный образ – носитель и идеи, и чувства, душевного состояния, другими словами, целостно выраженного характера. Тем не менее, каждое произведение высокого искусства неповторимо, и таким же индивидуализированными должны быть и методы его анализа.

Следует отметить, что В. Приходько констатирует разобщенность музыкальной теории и исполнительской практики: теория отдалается от звучащей музыки, «исполнительство же не может выйти на уровень теоретического осмысления ценнейших своих открытий и находок» [7, с. 7]. Этот же автор говорит о том, что «не следует пренебрегать той огромной помощью, которую может оказать исполнителю теоретическое музыкознание» [7, с. 8]. До сих пор в работе исполнителя, по ее словам, «богатства теоретического знания остаются в значительной мере невостребованными» [7, с. 8].

Так, исполнительская интерпретация является главным условием существования музыки как вида искусства. Произведения изобразительных искусств, литературные тексты, в отличие от музыки, не нуждаются в специальных интерпретаторах – посредниках между произведением и воспринимающим его человеком. Картина, скульптура, текст романа или стихотворения уже исполнены, завершены своими авторами и абсолютно доступны любому достаточно образованному человеку. По утверждению Л. Иконниковой: «В музыкальном искусстве ситуация иная. Чтобы иметь свободный, непосредственный доступ к любому музыкальному произведению, необходима специальная и чрезвычайно серьезная профессиональная подготовка, которую получают представители музыкальных профессий – композиторы, музыканты-исполнители, музыковеды, умеющие читать нотный текст любой сложности и обладающие достаточной исполнительской техникой, чтобы воссоздать музыку для себя и других» [2, с. 10].

Таким образом, в ходе изучения и раскрытия особенностей терминологии «интерпретации» мы пришли к выводу, что «исполнительская интерпретация» – это этап достижения целостности содержания, начиная от первоначального знакомства с произведением и кончая его исполнением. Исполнительскую интерпретацию следует рассматривать как единый творческий процесс, все этапы которого теснейшим образом связаны между собой. Заключительным же этапом является исполнение произведения в концерте, художественная ценность которого целиком зависит от всей предварительной работы интерпретатора.

1. Дильтей, В. Герменевтика и теория литературы / В. Дильтей // Собрание сочинений в 6 т. Т. IV. – М.: Дом Интеллектуальной книги, 2001. – 531 с.
2. Иконникова, Л.Н. Интерпретаторская культура хорового дирижирования / Л.Н. Иконникова. – Минск: Издательский центр БГУ 2008, 144 с.
3. Келдыш, Ю.В. Музыкальная энциклопедия / Ю.В. Келдыш // Т.4. – М.: Советская энциклопедия, 1978. – 976 с.
4. Лютославский В. Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Сياتьи. Воспоминания / В. Лютославский. – М.: Тантра, 1995.
5. Малинковская, А.В. Генрих Нейгауз и его ученики / А.В. Малинковская. – М.: Классика-XXI, 2007. – 142 с.
6. Мильштейн, Я. Вопросы теории и истории исполнительства / Я. Мильштейн. – М.: Сов. Композитор, 1983.
7. Приходько, В. Исполнительство и теоретическое музыказнание: пути расширения контактов / В Приходько // Аспекты подготовки пианиста в музыкальном вузе. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2000.
8. Стравинский, И. Хроника моей жизни / И. Стравинский. – Л.: Музыка, 1963. – 125 с.
9. Филиппов С. Музыкально-эстетические взгляды Г. Кречмара / С. Филиппов. – М.: 1994. – 181 с.
10. Ходинская, Н.Н. Анализ музыкальных форм / Н.Н. Ходинская. – Минск: БГУ культуры и искусств, 2009. – 149 с.
11. Холопова, В.Н. Формы музыкальных произведений / В.Н. Холопова. – СПб: Лань, 1999. – 496 с.
12. Чередниченко, Т. Эстетика / Т. Чередниченко // Музыкальная энциклопедия. Т.6. – М.: Сов. энциклопедия, 1982. – 400 с.