

МЕТОДИКА АНАЛИЗА ИНДИВИДУАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ

Исполнительское искусство занимает важное место в истории мировой художественной культуры и, безо всякого преувеличения, можно сказать, что сегодня исполнитель стал равнозначимой с композитором фигурой. Поэтому теоретические вопросы, в той или иной мере связанные с индивидуальным исполнительским стилем, в наше время актуальны, как никогда.

Подтверждением тому служит объёмный корпус исследований, посвящённых изучению теории исполнительского стиля (О. Катрич [4], Н. Корыхалова [6], К. Мартинсен [9], В. Москаленко [10; 11], Д. Рабинович [14; 15], Н. Савицкая [17] и многие другие). Также огромный интерес представляет литературное наследие великих музыкантов: Н. Хармонкурта [19], Ф. Бузони [1; 2], И. Гофмана [3], В. Ландовской [7], Г. Нейгауза [13], С. Рахманинова [16], Э. Фишера [18] и др.

И все же, нельзя сказать, что *исполнительское музыкознание* является досконально разработанной областью и уже не представляет собой проблемного поля для будущих исследований. Так, в частности, остается открытым вопрос методики анализа индивидуального исполнительского стиля.

Цель предлагаемой публикации – презентация авторской методики изучения индивидуального исполнительского стиля, апробированной на примере творчества Владимира Горовица. **Объектом** исследования предстаёт категория индивидуального исполнительского стиля, **предметом** – вопросы методики анализа такового, **материалом** – исполнительский стиль Владимира Горовица.

Проблема анализа индивидуального исполнительского стиля сложна и неоднозначна по многим причинам. Во-первых, каждый исполнитель – индивидуум, и, если «стиль – это человек» (по крылатому выражению Ж. Бюффона), то *такое* множество затрудняет классификацию в виду сложности и многозначности структуры каждой отдельной творческой личности. Кроме того, анализ, осно-

ванный преимущественно на личных качествах исполнителя, как правило, не даёт полного объяснения принятых этим исполнителем творческих решений. Об этом, в частности, писал Е. Назайкинский: «<...> к стилю музыки нельзя относить особенности деятельности музыканта. Жизненные события, психические состояния, черты личности, психические процессы сочинения музыки составляют лишь предметы и условия музыкального творчества. Они лишь косвенно отражены в музыке и ее стиле» [12, с. 23].

Во-вторых, анализируя стиль исполнителя, мы всегда «отгалкиваемся от оригинала» – авторского нотного текста, что побуждает исследователя сосредотачиваться на вопросах соответствия исполнения авторскому замыслу, оставляя в стороне вопросы собственно исполнительского стиля.

В-третьих, очевидно, что индивидуальный музыкальный стиль не существует обособленно. Он реагирует на изменения, происходящие в музыкальной культуре в целом, в музыкальной педагогике и т. п. Поэтому обобщённый стиль исполнения, характерный для эпохи барокко, априори не может быть идентичным обобщённому исполнительскому стилю, типичному для нашего времени. Однако и тот и другой, при их научном осмыслении, должны быть сведены к единому понятию, определяющему такие существенные свойства исполнительского стиля, которые при любых изменениях музыкальной культуры сохраняют целостность.

При изучении творчества выдающего музыканта XX ст. Владимира Горовица автор осознанно двигался от общего к частному. Первым этапом на этом пути стало рассмотрение вопроса о происхождении и значении дефиниции «индивидуальный исполнительский стиль». Было выяснено, что категория «исполнительский стиль» введена в научный оборот сравнительно недавно, пройдя путь от описания «манеры игры» на инструменте до понятия, составившего отдельную отрасль знания о музыке – *исполнительское музыкознание*.

Первым научным исследованием, посвящённым изучению и классификации исполнительского искусства, стала работа К. Мартинсена «Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли» [9]. Базирующаяся на теории двойственности культуры Г. Ницше типология К. Мартинсена условно разделила исполнителей на

классиков и романтиков и определила основные подходы к пониманию феномена исполнительского стиля в XX ст., а именно:

– закрепление за исполнительским творчеством статуса духовно-практической деятельности;

– определение техники исполнения как вторичного элемента исполнительского творчества, развиваемого индивидуально.

Влияние философско-культурологических идей К. Мартинсена отчётливо прослеживается в концепциях исполнительского стиля О. Катрич [4], А. Копленда [5] и Е. Царевой [20]. А в типологиях Д. Рабиновича [15] и Э. Фишера [18] развит ещё один, физиолого-психологический аспект теории, обосновывающий неизбежность взаимодействия личностей композитора и исполнителя, и даже возможность доминирования последнего.

Анализ указанных концепций позволил автору сделать следующие выводы:

1. Несмотря на «вторичность» исполнительского искусства и объективность существования заложенного в нотной записи произведения алгоритма интерпретации, исполнители достаточно свободны в выборе средств музыкальной выразительности и, подобно композиторам, в определённой степени формируют собственный музыкальный язык.

2. Сформированная исполнителем *система музыкально-речевых ресурсов* является достаточно стабильной, узнаётся слушателем и становится базовой составляющей индивидуального исполнительского стиля.

Такое видение оказалось созвучным определению стиля музыкального творчества, данному В. Москаленко: «*Под стилем музыкального творчества понимаем специфику мироощущения и музыкального мышления, которая выражается системой музыкально-речевых ресурсов сочинения, интерпретирования и исполнения музыкального произведения*» [11], которое было избрано нами как базовое.

Как рабочая, была принята гипотеза о принадлежности В. Горовица к романтической традиции¹. Поэтому, с целью дальнейшей про-

¹ Несомненно, на творчество В. Горовица оказывали влияние и другие художественные направления, определявшие развитие фортепианного искусства, однако при

екции на модель исполнительского стиля В. Горовица, были определены основные параметры романтического исполнительского стиля в западноевропейском фортепианном искусстве:

- *самобытность личности исполнителя*, осознающего себя стержневой фигурой музыкально-интерпретационного процесса;
- *виртуозность владения инструментом* и широкое применение его выразительных возможностей;
- *склонность к романтическому по характеру репертуару*;
- *свободная трактовка авторского нотного текста*;
- *интерес к композиции и импровизации*, проявляющийся как в создании собственных сочинений, так и в «улучшении» произведений композиторов;
- *направленность исполнительского процесса на публику* и создание ситуации подчинения слушателя своей воле.

В процессе работы также было выявлено, что под влиянием ряда исторических и социокультурных факторов в России романтическая традиция фортепианного исполнительства развивалась по особым законам, главный из которых – отрицание самодовлеющей виртуозности. Вместо этого находим: воспитание певучего звука; формирование свободы пианистических движений без культа технического совершенства; развитие художественного вкуса; уважение к нотному тексту.

Для прояснения вопроса о принадлежности В. Горовица к западноевропейской или же русской ветви романтического фортепианного искусства была прослежена генеалогия индивидуального исполнительского стиля пианиста. Корни генеалогического «древа», к которому принадлежит стиль В. Горовица, уходят в западноевропейскую традицию, к В. Моцарту и Л. Бетховену.

Конечно, названные принципы романтического исполнительского стиля в обеих его традициях, западноевропейской и русской, не отражают всего спектра возможных стилевых воплощений. Однако их использование в качестве своеобразных составляющих обобщённой *модели мышления исполнителя-романтика* дало возможность путём сравнительного анализа определить соответствие ей индивидуаль-

выявлении базовых стилевых характеристик эта гипотеза послужила своеобразной «точкой отсчета», позволившей яснее осознать исторические корни стиля пианиста.

ного исполнительского стиля В. Горовица. Это было необходимо для того, чтобы ответить на вопрос о том, ориентировался ли сам пианист на эту исторически сложившуюся модель романтического стиля исполнительства. Ведь выросший в музыкальной среде, постоянно бывавший на концертах и учившийся у великих музыкантов, лично знавших выдающихся пианистов своего времени, В. Горовиц, безусловно, представлял себе те внешние рамки и ментальные установки, следование которым позволяло причислить исполнителя к той или иной культурной традиции. Следовательно, индивидуальный исполнительский стиль В. Горовица *уже есть интерпретация* (сознательная и бессознательная) некой обобщённой модели романтического исполнительского стиля.

Созданная нами на базе вышеобозначенных общих положений модель индивидуального исполнительского стиля пианиста – это система важнейших, объективно сложившихся принципов творчества В. Горовица. Охарактеризованы следующие параметры и «показатели» его индивидуального исполнительского стиля.

– *Особенности артистической личности* В. Горовица (работоспособность и честолюбие, высокий интеллект и аристократизм, эгоистичность, потребность в одобрении, наиболее ярко проявившаяся в отношениях с публикой).

– *«Звуковой образ» фортепиано* В. Горовица, рассмотренный как составляющая «интонационной идеи» его исполнительского стиля.

– «Музыкальное произведение В. Горовица», для характеристики которого использовано понятие *«произведение исполнителя»* (В. Москаленко) [11].

Так, в качестве одной из специфических особенностей артистического темперамента пианиста отмечено, что исполнение для слушателя – *органически необходимый* для В. Горовица процесс. Потребность в эмоциональной реакции публики в значительной мере определяла характер исполнительских решений музыканта.

«Звуковой образ» фортепиано В. Горовица рассмотрен как один из важнейших компонентов стиля пианиста². Оригинальное понима-

² Под «звуковым образом» понимается *своеобразный стилистический ракурс в ощущении и понимании выразительных возможностей музыкального инструмента*:

ние инструмента, совмещающее исторически первичный классический (ясность линии и пальцевая техника) и, в целом, доминирующий романтический (богатство краски, динамическая мощь и свобода) подходы к трактовке звуковых возможностей фортепиано, определило уникальность «интонационной идеи» пианизма В. Горовица. Мастерское применение богатого арсенала фактурно-динамических, темброво-регистровых и метроритмических средств выразительности, направленных на создание «звукового образа» фортепиано, стало залогом узнавания стилиевой интонации пианиста, сохраняющей стабильность при обращении В. Горовица к музыке композиторов различных эпох.

Изучение репертуарной политики В. Горовица показало, что авторский текст был для пианиста лишь «точкой отсчета». Ставя перед собой задачу создания совершенного во всех отношениях музыкального произведения, В. Горовиц считал себя вправе свободно трактовать авторский текст, добываясь классической ясности формы, логичной и насыщенной драматургии, прозрачной и, одновременно, многомерной, фактуры. Эти принципы работы оставались неизменными при обращении к произведениям разных исторических стилей.

Отметим также, что, хотя концертный репертуар В. Горовица был значительным, однако существенно меньшим, чем у многих других пианистов его поколения (Й. Гофмана, Ан. Рубинштейна, С. Рихтера). Возможно, это было связано с тем, что пианист предпочитал играть хорошо знакомую публике музыку.

Итак, сопоставление стиля пианиста с исходным для нашего исследования общим схематическим представлением о романтическом исполнительстве показывает, что структура индивидуального исполнительского стиля В. Горовица неоднородна и *совмещает классический и романтический типы мышления*. Главное тому подтверждение – то, что, несмотря на внешние проявления эмоциональности, в игре пианиста очень важен интеллектуальный контроль. Он проявляется не только в наличии обдуманного исполнительского плана того или иного произведения, но и в режиссировании исполнительского акта – от выхода на сцену до заключительной пьесы «на бис». Большое значение

тембральных, динамических, регистровых характеристик и связанной с ними музыкальной семантики.

для понимания личности и творческих установок В. Горовица имеет также тот факт, что пианист сознательно следовал исполнительскому амплу, принятому ещё со времен парижских салонов XIX ст. Эстетика дендизма, тяга к внешнему лоску и элегантности влияла на творческие решения В. Горовица и на его разумение музыкального искусства как *искусства для избранных* – «тех, кто понимает».

Следующим этапом нашей работы стало изучение индивидуального исполнительского стиля В. Горовица в аспекте его эволюции. Было отмечено, что, несмотря на беспрецедентную продолжительность концертной деятельности пианиста (более 60 лет!), его стиль сохранял удивительную целостность: примем во внимание тот факт, что эстетические позиции В. Горовица подчас существенно расходились с основными тенденциями современного ему музыкального искусства, неоднократно менявшимися в течение его длительной карьеры исполнителя.

Из 69 лет концертной карьеры почти два десятилетия В. Горовиц не выступал на публике, прерывая выступления на сроки от трёх до 12 лет. Как причины такой временной «пульсации» сценической деятельности пианиста его биографы называли усталость от гастрольного графика и переосмысление музыкантом своих эстетических позиций. Исследователи единодушны во мнении, что уходы со сцены были вызваны желанием В. Горовица «преодолеть» виртуозную направленность собственного искусства, доказав критикам и публике, что он настоящий мыслящий музыкант [21].

Анализ записей произведений, сыгранных В. Горовицем в разные годы его жизни, позволяет сделать вывод о том, что развитие индивидуального исполнительского стиля пианиста заключалось в углублении и прояснении основных стиливых параметров, а фиксируемые нами изменения связаны с постепенным усилением классической компоненты. Всё более отчётливыми становятся в игре музыканта совершенство формы, ясность звуковых структур и светлое мироощущение. Признаки же романтического искусства – драматический накал, богатство тембровой палитры, широкий динамический диапазон, напротив, проявляются всё умереннее.

Тем не менее, основой концертных программ на всех этапах эволюции индивидуального исполнительского стиля В. Горовица была

романтическая музыка, хотя критерий её отбора изменялся. Так, в зрелом периоде творчества В. Горовиц практически исключил из репертуара виртуозные «хиты» Ф. Листа и собственные транскрипции. На смену им пришли произведения ранних романтиков (Ф. Шуберта и Р. Шумана) и сочинения раннеклассического стиля (Д. Скарлатти и М. Клементи). Излюбленными композиторами, чьи произведения неизменно включались в программы выступлений В. Горовица, были Ф. Шопен, С. Рахманинов и А. Скрябин.

На «периферии» стилевых интересов В. Горовица находились произведения И. С. Баха, Л. Бетховена, И. Брамса. То же можно сказать и о сочинениях современников пианиста – С. Барбера и Д. Кабалеvского. Для понимания направленности эволюции исполнительского стиля В. Горовица показательным является обращение пианиста в поздний период его сценической деятельности к творчеству В. Моцарта.

Как видим, действуя согласно предлагаемой методике, возможно достаточно полно изучить индивидуальный стиль исполнителя. Представляется, что рассмотренный алгоритм исследовательских действий будет полезен при обращении к творчеству исполнителя, принадлежащего к любой фортепианной (либо же другой инструментальной) традиции.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бузони Ф. *О пианистическом мастерстве : избр. высказывания [Текст] / Феруччо Бузони ; [предисл., примеч. и перевод с нем. Г. Когана] // Исполнительское искусство зарубежных стран : сб. статей / [сост. и ред. Г. Эдельмана]. — М., 1962. — Вып. 1. — С. 141–175.*
2. Бузони Ф. *Эскиз новой эстетики музыкального искусства [Текст] / Феруччо Бузони // Зарубежная музыка XX века : материалы и документы / [ред., сост. и коммент. И. В. Нестьева]. — М., 1975. — С. 28–32.*
3. Гофман И. *Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре [Текст] / Иосиф Гофман ; [пер. с англ. Г. А. Павлова]. — М. : Гос. муз. изд-во, 1961. — 224 с.*
4. Катрич О. Т. *Индивидуальный стиль музыканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) [Текст] : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. / Катрич Ольга Тарасівна. — К., 2000. — 173 с.*

5. Копленд А. Музыка и воображение [Текст] / А. Копленд // Музыка и время : мысли о современной музыке : [сборник / сост., предисл. и общ. ред. Г. М. Шнейерсона]. — М. : Советский композитор, 1970. — [Вып. 1]. — С. 52–53.

6. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки : Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике [Текст] / Н. П. Корыхалова. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1979. — 208 с.

7. Ландовская В. О музыке [Текст] : пер. с англ. / Ванда Ландовская ; [сост. Дениз Ресто]. — М. : Радуга, 1991. — 440 с.

8. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом [Текст] / Е. Либерман. — М. : Музыка, 1988. — 239 с.

9. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звуковтворческой воли [Текст] / Карл Адольф Мартинсен ; [перевод с нем. В. Л. Михелис]. — М. : Музыка, 1966. — 220 с.

10. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст [Текст] / Віктор Москаленко // Київське музикознавство : зб. статей / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глиєра. — К., 2001. — Вып. 7 : Текст музичного твору: практика і теорія. — С. 3–10.

11. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации / В. Москаленко. — [К., 2009]. — 67 с. — [Рукопись в электрон. виде].

12. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке [Текст] : учеб. пособие / Е. В. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.

13. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры [Текст] : записки педагога / Г. Нейгауз. — Изд. 5-е. — М. : Музыка, 1988. — 240 с.

14. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль [Текст] : избр. ст. Вып. 1. Проблемы пианистической стилистики / Д. А. Рабинович. — М. : Сов. композитор, 1979. — 320 с.

15. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль [Текст] : избр. ст. Вып. 2. Критико-публицистические этюды / Д. А. Рабинович. — М. : Сов. композитор, 1981. — 230 с.

16. Рахманинов С. В. Новое о пианизме [Текст] / С. Рахманинов // Литературное наследие : в 3 т. / С. Рахманинов. — М., 1978. — Т. 1. — С. 83–89.

17. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості [Текст] : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : спец. 17.00.03 — муз.

мистецтво / Савицька Наталія Владиславівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2010. — 36 с.

18. Фишер Э. Фортепианные сонаты Бетховена (фрагменты). Музыкальные наблюдения. Иоганн Себастьян Бах [Текст] / Эдвин Фишер ; пер. с нем. Л. С. Товалевой // Исполнительское искусство зарубежных стран : сб. статей / [сост., вступ. ст., коммент. и ред. переводов Я. Мильштейна]. — М., 1977. — Вып. 8. — С. 164–228.

19. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків [Текст] / Ніколаус Харнонкурт. — Суми : Собор, 2002. — 184 с.

20. Царева Е. М. Стил ь музыкальн ый [Текст] / Е. М. Царева // Музыкальн ая енциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1981. — Т. 5. — С. 281–289.

21. Dubal D. Evenings with Horowitz: A Personal Portrait / David Dubal. — New-York : Carol Publishing Group Ed., 1994. — 321 p.

УДК 78.083 : 78.071.2 : 786.2 : 78.071.1

Наталья Золотарева

ЖАНРОВЫЕ КОНСТАНТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННЫХ *REMINISCENCES*

Ф. ЛИСТА

(на примере «*Reminiscences de Don Juan*»)

Фортепианные *Reminiscences* Ф. Листа являют собой одну из сложнейших исполнительских проблем в плане раскрытия свойственной им жанровой неоднозначности. За каждым из синтезированных в листовских *Reminiscences* жанровым именем стоит свойственная ему смысловая «палитра». В связи с этим, одной из первостепенных исполнительских задач является установление элементов многомерной жанровой системы *Reminiscences* Ф. Листа и их звуковое воплощение. Ведь чем многообразнее жанровый сплав, тем богаче содержание сочинения. Осознание жанровой специфики «*Reminiscences de Don Juan*» Ф. Листа способствует раскрытию заложенной в них концепции, поскольку жанр как тип содержания, как обобщение, отражает основополагающие свойства таковой. Отличительной чертой