

## **ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА И НАУКИ**

**М.Н. Яклашкин**

### **ИНТЕРПРЕТАЦИЯ – ВЫСШЕЕ ВЫРАЖЕНИЕ ТВОРЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ДИРИЖЕРА И ОРКЕСТРА**

«...Способность...передавать оркестру свои музыкальные намерения...», которая есть «признак подлинного дирижерского дарования».

*Бруно Вальтер*

Б.В. Асафьев говорил: «Однако ноты, еще не музыка; ее надо воспроизводить – интонировать...» Развивая свою мысль, он отмечал, что «Жизнь музыкального произведения – в его исполнении, то есть раскрытии его смысла через интонирование для слушателей»<sup>1</sup>.

Об этом писал и Э. Ансерме: «Если правда, что музыкальное сочинение может быть задумано в воображении вплоть до мельчайших деталей, то реализовано фактически оно может быть только в исполнении»<sup>2</sup>. Он разъяснял, что сочинение, оставаясь не соотнесенным с действительностью, обладает лишь потенцией исполнительского порядка, что ее требуется раскрыть – материализовать. И, следовательно, исполнители – дирижер и музыканты – акустически реализуют партитуру, превращая символы нотной записи в звуковую реальность. Вне звучания оркестра музыка не слышна – она воображаема.

Ф. Венгартнер поддерживает, что художественное единство формы и содержания произведений достигается в результате взаимодействия эмоционального и интеллектуального начал: «...если разум или чувство недостаточно сильны, получается...или голое тактирование, или пошлая страсть к нюансировке, ... лишь

<sup>1</sup> Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1981.

<sup>2</sup> Ансерме Э. Беседы о музыке. 2-е изд. Л., 1985.

такое гармоничное соединение дает художественному исполнению жизненную силу и правдивость»<sup>1</sup>.

Одна из главных сторон творчества дирижера – воплощение в звуках композиторской партитуры, донесение авторского текста, смысла, идеи и содержания до слушателя.

Так, практически определяется триада композитор – исполнитель – слушатель (в этом ежегодно убеждаются на «Московской осени»).

Осознание существования этой триады – бесспорная заслуга научной мысли XX столетия, заявившей ее как «цепочку», определяющую конечный смысл самого творчества.

В философской и музыковедческой литературе немало различных мнений о достоинствах и характере творчества: первичного (композиторского) и вторичного (исполнительского).

Соотносить их и верно расставить акценты весьма не просто. Ведь момент творчества присутствует не только у композитора, создающего симфоническое полотно, но и у исполнителей – дирижера и оркестра, воплощающих их в реальном звучании. И не каждый раз практически возможно определить, что же первично, а что вторично. Безусловно, наличие партитуры не подлежит сомнению, но какого его художественное предназначение и ценность – вопрос другого порядка.

Но при этом учитывать необходимо следующий чрезвычайно важный фактор – что для каждой из этих профессий для сочинения музыки и для ее исполнения – необходима особая одаренность.

Именно особые свойства исполнителя имел в виду Гектор Берлиоз, когда писал, что «дирижер должен видеть и слышать, должен обладать быстрой реакцией и быть решительным, знать природу и объем инструментов, и их возможности, уметь читать и излагать партитуру и, кроме того, обладать особым талантом – и иными, почти неподдающимися определению дарованиями»<sup>2</sup>.

Обладающие особым талантом и «не поддающимися определению дарованиями», по мнению французского композитора и дирижера, делают руководителя симфонического оркестра

---

<sup>1</sup> Венгетнер Ф. О дирижировании. Л., 1927.

<sup>2</sup> Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. Ч. 2. М., 1975.

незаменимым в проблемах интерпретации исполняемого сочинения, и безусловно ответственным за качество донесения авторской партитуры до слушателя.

Вильгельм Фуртвенглер считает, что количество времени, необходимое для достижения определенных звуковых результатов, зависит не только от сложности исполняемого произведения и уровня профессионализма исполнителей, но и от способности дирижера «передать желаемое оркестровому аппарату»<sup>1</sup>.

Значение интерпретации как смысл и содержание художественной деятельности исполнителя установлено и определено в ряде документальных работ по этой актуальной теме. Достаточно назвать имена: Т. Адорно, Б. Шеффер, в нашей стране М.С. Друскин, Г.М. Цыпин, Г.М. Коган, С.Х. Раппопорт и др.

Правда следует отметить, что полному признанию интерпретации, реализуемой в процессе работы исполнителей над произведениями, привело к появлению других, порой крайних в своей категоричности мнений и умений. Подобные мысли звучали и из уст музыкантов XX в. Так, М. Равелю приписывают слова «Я не хочу, чтобы меня интерпретировали!»

Но зато доподлинно известно, что И.Ф. Стравинский само понятие интерпретации называл «сушей нелепостью», полагая, что «музыку следует исполнять, а не интерпретировать». По его мнению, «всякая интерпретация раскрывает в первую очередь индивидуальность интерпретатора, а не автора. Кто же может гарантировать нам, что исполнитель верно отразит образ творца, и черты его не будут искажены?»<sup>2</sup>

Композитор считал, что лишь записанные им пластинки «имеют значение документов, которые могут служить руководством для исполнения его музыки.

Утверждения столь авторитетного музыканта анализирует и опровергает Л.М. Гинзбург. Внимательно послушав одну из пластинок Стравинского, он замечает: «Одну запись «Весны священной» под управлением автора (пластинки «Columbia

---

<sup>1</sup> Фуртвенглер В. О дирижерском ремесле // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 2. М., 1966.

<sup>2</sup> Сидельников Л. Отечественное симфоническое исполнительство: проблемы и история // Музыкальное исполнительство и современность. Вып. 1. М., 1988.

№152 13-15217) профессионалу без улыбки слушать трудно, настолько технически беспомощно это исполнение (и ведь именно интерпретация «Весны» другими дирижерами вызвала упомянутые негодующие отклики композитора)»<sup>1</sup>.

Профессиональное мнение дирижера Л. Гинзбурга ясно высвечивает несостоятельность позиции маститого музыканта И. Стравинского.

Углубленный анализ творческого процесса интерпретаторов, сама практика исполнительского искусства определили неправомерность этих подобных «жестких» мнений и высказываний, без учета к личности и таланту дирижера – интерпретатора.

Именно личные качества и способность дирижера помогают композитору предстать перед публикой в своих произведениях в облике оригинального исполнителя.

Какой же итоговый смысл приобрело понятие интерпретации?

Определяемая (от латинского слова *interpretato* – разъяснение, истолкование) как «художественное истолкование певцом, инструменталистом, дирижером «интерпретация» подразумевает «раскрытие идейно-образного содержания музыки выразительными и техническими средствами исполнительного искусства»<sup>2</sup>.

Однако исследователи и сами дирижеры-практики в зависимости от своей индивидуальности, каждый по-своему, «интерпретирует» это понятие.

Н.П. Корыхалева: «В сущности, – пишет она, – всякое восприятие художественного произведения есть его интерпретация»<sup>3</sup>.

Есть и немало других мнений, отличающихся друг от друга в зависимости от взгляда на проблему.

Высказывались по этому поводу и дирижеры.

Так, Ансерме полагает, что интерпретация начинается тогда, когда исполнитель проник «за пределы текста вплоть до смысла музыки, который автор схематизировал в записи. И в минуту он – интерпретатор, а не простой исполнитель»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Гинзбург Лео. Избранное: Дирижеры и оркестры. М., 1982.

<sup>2</sup> Музыкальная энциклопедия. М., 1974. Т. 2.

<sup>3</sup> Корыхалева Н. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы и анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л., 1979.

<sup>4</sup> Ансерме Э. Статьи о музыке и воспоминания. М., 1986. С. 112-113.

По мнению Л. Стоковского, достижение наиболее полного и яркого раскрытия заложенных в музыке мыслей и умение вдохнуть жизнь во все те потенциальные художественные образы, которые начерчены бемольными знаками на страницах партитуры – «фактор величайший важный» для дирижера – интерпретатора<sup>1</sup>.

Высказывания на эту тему можно продолжить, ибо в работе и в воплощении замысла, в создании интерпретации талантливые исполнители видят цель своей жизни.

Это не мешает каждому исполнителю в творчестве иметь свой почерк, печать индивидуальности. Обилие репертуарных повторов одного и того же произведения в течение одного концертного сезона не лишает слушателей радости, если за пультом оркестра будут появляться оригинально мыслящие и чувствующие дирижеры.

Аудитория с восторгом воспринимает убедительные трактовки и истолкования давно уже известных и по-своему «заигранных» сочинений.

Разве можно, например, учесть, сколько тысяч, а может быть, и десятков тысяч раз была исполнена на нашей планете Пятая симфония Бетховена?

Казалось бы, все варианты интерпретации исчерпаны. Но все же есть такие художники симфонического исполнительства, которые умеют делать чудо!

«Тосканини, Фуртвенглер, Вальтер, Клемперер – все эти дирижеры подарили нам совершенно различные интерпретации Бетховена. И однако ни один критик не может утверждать, и еще меньше доказать, будто их исполнение стилистически неправильно. То же самое относится и к трактовкам Караяна...»<sup>2</sup>, – пишет П. Робинсон.

Французский музыковед Б. Шлецер признается, что любая оценка «правильного» или «неправильного» исполнения во многом индивидуальна. Например, он полагает, что трактовка Пятой симфонии Бетховена, которую он слышал под управлением Тосканини, представляется ему «более близкой к истине», чем например, интерпретация Фуртвенглера. Тем не менее доказать это он «не борется»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Стоковский Л. Музыка для всех нас. М., 1959. С. 161-162.

<sup>2</sup> Робинсон П. Караян. М., 1981.

<sup>3</sup> Стоковский Л. Музыка для всех нас. М., 1959. С.118

Необходимо признать, что в развивающейся музыкальной жизни мы действительно практически становимся автором музыки через многообразную и важную исполнительскую интерпретацию. И можно смело говорить о том, что чисто и абсолютно бетховенской трактовки Пятой симфонии в природе не существует.

Это невозможно, потому что нельзя вырвать это гениальное сочинение в его звучащем виде из контекста исторического процесса развития исполнительства и самой музыки.

С каждым десятилетием возрастает число интерпретаторов бетховенского шедевра. Поэтому Пятую симфонию великого композитора слушатели воспринимают как музыку Бетховена – Тосканини, Бетховена – Фуртвенглера, Бетховена – Вальтера, Бетховена – Клейберна, Бетховена – Клемперера, Бетховена – Караяна, Бетховена – Мравинского, Бетховена – Светланова, сознавая историческую обусловленность звучания сочинения и развития эстетических идей. Думается, что целесообразно в связи с этим вспомнить слова Л. Стоковского о том, что для него, например, Пятая симфония Бетховена постоянно развивается. «Она мне напоминает, – пишет дирижер, – гигантское дерево секвой, разрастающееся с каждым годом и столетием все более и более».

Нельзя не учитывать вклад оркестра в создание интерпретации произведений совершенно различных композиторов той или иной эпохи. Речь идет о индивидуальной дате характера того или оркестра. Среди особенностей того или оркестра (технических, тембровых, сольно-индивидуальных, акустически-звуковых и др.) в той или иной мере проявляется и национальный характер симфонического исполнительства страны, которую представляет оркестр. Так, например, Л.М. Гинзбург писал, что в оркестрах отражается вся музыкальная культура данной страны, исторические особенности ее музыкальной жизни. Оценивая особенности симфонических оркестров нашей страны, многочисленные иностранные дирижеры отмечают, что это, прежде всего, богатство интонационной выразительности струнной группы (вibrато густое и строй), ее полнокровное, красивое звучание в форте. Обращали на полно и ярко звучащую медь, на необычную певучесть валторн.

Дирижерская интерпретация выражает всегда индивидуальные и личностные качества дирижера, его принадлежность к той

или иной школе, выражает также музыкальные и национальные характеристики самого оркестра. Главный концерт симфонического исполнительства является единство – творческое, духовное в совместном постижении художественного создателя и истины.

### **Литература**

1. Сидельников Л. Симфоническое исполнительство. М.: Сов. композитор, 1991.
2. Мусин И. О воспитании дирижера. М., 1975. Л.: Музыка, 1987.
3. Поляков И.О. Язык дирижирования. Киев: Музична Україна, 2011

**В.И. Чекушкин**

### **ФИЛОСОФЫ ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ О МУЗЫКЕ И СОВРЕМЕННОСТИ**

«Тот, кто хорошо трудился над усвоением музыки, не запяtnает себя никакими неблагородными поступками, но получит, благодаря музыке, величайшую пользу и будет полезен себе и Родине».

*Из Древнегреческого трактата о музыке*

Великий философ всех времен и эпох Сократ ждал своей смерти. Тюремный врач не торопился принести ему смертельный яд. Словно стремясь продлить жизнь философа, море неистово бушевало. Корабль, ушедший с жертвоприношением, не смог вернуться в Афины. А в это время никого казнить нельзя. Такова традиция. Пользуясь положением, к Сократу приходили друзья-ученики. И он просил принести ему кифару.

– Сократ, зачем тебе кифара. Вот-вот корабль должен вернуться и ты обязан принять смертельный яд?

– А когда же будет у меня время играть на кифаре и заниматься музыкой?

Кифара была ведущим музыкальным инструментом Древней Греции, ее звуки пробуждали благородные чувства, олицетворяя божественное вдохновение. Этого, видимо, захотелось