

## **ИМПРОВИЗАЦИОННОСТЬ КАК ФАКТОР ПРЕОБРАЗОВАНИЙ В ИНТЕРПРЕТАЦИОННОМ ПРОЦЕССЕ**

*Работа представлена кафедрой теории и истории музыки  
Астраханской государственной консерватории.*

*Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Л. П. Казанцева*

*В статье анализируется существенная часть музыкально-исполнительского творчества – интерпретационный процесс, который рассматривается как динамический переход от замысла к художественному результату. В фокусе внимания находятся изменения в воплощаемом звуковом образе, которые вызываются импровизационностью. Выделяется спектр возможных проявлений импровизационности в ходе процесса.*

***Ключевые слова:** процессуальная сторона музыкального исполнительства, вариантный аспект объективизации замысла, импровизационность как динамическая компонента процесса.*

*G. Beskrovnyaya*

## **IMPROVISATIONALITY AS A FACTOR OF TRANSFORMATIONS IN THE INTERPRETATIVE PROCESS**

*The author of the article considers an important part of music performing – the interpretative process, which is analysed as a dynamical transition from the conception to the artistic result. Attention is focused on the changes in the realised sound image, which are caused by improvisationality. The author singles out a spectrum of possible evidences of improvisationality in the course of the process.*

***Key words:** processual side of music performing, variation aspect of conceptual objectification, improvisationality as a dynamical component of a process.*

В качестве одного из подходов к раскрытию динамической сущности музыкального исполнительства мы обратились к вопросу об истоках вариантных результатов в исполнительском акте (понимаемом как объективация замысла). Чтобы раскрыть ситуацию образования варианта, необходимо прибегнуть к процессуальному анализу, ибо с помощью категорий «воспроизведение», «воссоздание», «воплощение», «претворение», «реализация», «конкретизация» показать, как «опредмечивается» замысел, отразить внутреннюю конфликтность акта объективизации, с нашей точки зрения, не представляется возможным. В этом плане целесообразнее использовать понятие «интерпретационный процесс», характеризующее содержательно-насыщенную исполнительскую деятельность, в результате которой объективируется творческий замысел музыканта. Взяв это понятие в качестве исходного, можно, в частности, разъяснить, почему образ в процессуальном существовании претерпевает изменения, какова основа расхождения между замыслом и достигнутым художественным результатом.

В системе «интерпретационный замысел – интерпретационный процесс – исполнительская интерпретация» самое неустойчивое звено – интерпретационный процесс. Он характеризует фазу перехода замысла в новый бытийный статус: из потенциальной плоскости существования в актуальную. Замысел (образ-цель) всегда остается на уровне некой возможности, подлежащей осуществлению, и как таковой не является автоматическим гарантом достижения задуманного художественного результата. Неслучайно Г. Нейгауз сравнивал отношение между замыслом и его практической реализацией с законом и его проведением в жизнь. Реальные параметры результата формирует не замысел, существующий идеально в слуховом представлении музыканта, а интерпретационный процесс. В процессуальных условиях звукообраз в определенной степени трансформируется в своем качестве, что соответствует общей законо-

мерности перехода возможности в действительность.

Истоки преобразований в предметно-воплощенном замысле нужно искать в самом процессе, но не на внешнем уровне, открытом для прямого наблюдения (уровне «видимых» действий и их «слышимых» результатов). Ведь сама по себе констатация тех или иных внешних изменений, взятых в их конкретности, вовсе не объясняет, почему звукообраз в своем «предметном» состоянии отличается от задуманного, не дает представления о том, как происходит становление варианта.

Чтобы раскрыть природу образования варианта, следует не апеллировать к очевидности (звучащей музыке), а рассмотреть интерпретационный процесс «изнутри», проникнуть в его глубинное «бытие». Один из перспективных путей – это включение в познание процесса категории внутренней структуры объекта. Выявив основные составляющие интерпретационного процесса, можно определить вклад каждой из них в общую картину преобразований в воплощаемом образе.

В настоящей статье мы кратко остановимся на одном из непреднамеренных факторов исполнительского творчества, обеспечивающем изменения в процессуально развивающемся звуковом образе – импровизационности, которая является наиболее подвижной, непостоянной, динамической составляющей процесса. Под импровизационностью мы имеем в виду спонтанно входящие элементы звукообраза, обладающие музыкально-смысловым качеством и обуславливающие непредсказуемые отступления от предустановленного замысла.

Значимость, масштаб и формы проявления исполнительской импровизационности исторически менялись, что теснейшим образом связано с исторически подвижными представлениями о границах (мере) исполнительской свободы в музыкально-исполнительском творчестве. В современном музыкальном исполнительстве импровизационность в основном существует в рамках ком-

позиции (как внутритекстовая, связанная с наличием в нотации свободных формоструктур) и в надтекстных пластах исполняемого произведения (как контекстовая, связанная с «надстраиванием» новых нюансов музыкального смысла). Поэтому она выявляет себя преимущественно в неожиданно открывающихся деталях трактовки и распространяется на все музыкально-выразительные средства, которыми располагает исполнитель.

Наиболее значимый момент трансформаций, привносимых импровизационностью, состоит в расширении и обогащении музыкально-содержательной палитры задуманного звукового образа. В частности, за счет этой составляющей процесса образ может пополняться новыми концептуальными элементами, которые «раньше как-то не приходили в голову» (Е. Кисин), разнообразными оттенками настроений и музыкально-психологических состояний, обрастать самопроизвольно возникающими изменениями в интонационном произнесении музыки. Многие мастера музыкально-исполнительского искусства подчеркивают факт спонтанного нахождения новых граней звукового образа прямо на эстраде. Так, Г. Гульд вспоминает случай, произошедший во время исполнения под управлением Г. фон Караяна финала Концерта ре минор И. С. Баха. Спонтанно-непредсказуемые изменения в трактовке одного эпизода настолько поразили Караяна, что он перестал дирижировать: «Как долго он не дирижировал, не знаю; мы играли одни, как играют камерную музыку! В конце пассажа он сделал какой-то жест, и оркестр снова заиграл как оркестр» [5, с. 167, 168].

Концертная спонтанность ярко проявлялась в творчестве самого Г. фон Караяна и многих других дирижеров. В частности, А. Никиш на сцене «с легкостью менял заранее договоренное (с оркестрантами. – Г. Б.) исполнение» [2, с. 96]. Н. Рахлин, отдельные фрагменты исполняемого произведения, тщательно отрепетированные с оркестром, на самом концерте нередко интерпретировал иначе, чем было намечено накануне. То же

самое можно сказать об исполнительском творчестве Е. Образцовой. Со слов её концертмейстера В. Чачавы, никогда нельзя было предугадать «что она завтра преподнесет», поэтому он всегда был внутренне готов к появлению неожиданных импровизационных новшеств, вносимых певицей на эстраде. Особенно «заметно по-разному» исполняли на сцене одни и те же произведения ныне редко встречающиеся музыканты с «романтической заправкой», например пианисты Арт. Рубинштейн, В. Софроницкий, С. Нейгауз и др.

Значительный массив изменений дают выразительные средства, каждое из которых несет в себе определенный содержательный импульс. Невозможно описать все многочисленные проявления импровизационности в их неистощимом многообразии. Она сказывается во временном развертывании образа (в агогических оттяжках и ускорениях движения; степени выдерживания «звучащих» пауз, цезур, фермат; мере кадансовых и кульминационных расширений; небольших темповых «разночтениях»; гибкой изменчивости живого исполнительского ритма и т. д.), раскрывается в тончайших деталях интонационного произношения мелодии, особом высвечивании важных гармонических и модуляционных переходов. Импровизационность заявляет о себе в разнообразной динамической нюансировке (в степени нагнетаний и спадов звучности, в неожиданной расстановке акцентов, выделении или затушевывании отдельных элементов музыкальной ткани и т. д.), обнаруживается в новых качествах звучания: тембровой окраске, звукоокрасочных эффектах педализации (у пианистов), эмоциональном «тонусе звуков» и т. д. Одним словом, импровизационная новизна связана чаще всего с выразительным произнесением музыкальной «речи», подчеркиванием, усилением, заострением, оттенением ее значимых моментов.

Нельзя не указать на импровизационные изменения, являющиеся результатом замены одних исполнительских средств выразитель-

ности другими. Это возможно при отсутствии фиксированных связей между художественной целью и способом ее реализации, когда музыкант непроизвольно перестраивает систему выразительных средств в соответствии с сиюминутными художественными устремлениями. Молниеносно реагируя на внутренние творческие побуждения, спонтанно осуществляя подбор (комбинацию) выразительных средств, он открывает новые пути воплощения замысла. В этом отношении весьма показателен метод гибкого использования средств выразительности, которого придерживался И. Браудо. Исходя из возможности различного исполнительского толкования мотивной структуры и способов артикуляционной прорисовки мелодики баховской клавишной музыки, он в период подготовки к выступлению перебирал и тщательно прорабатывал многочисленные варианты исполнения, «не принимая при этом какого-либо решения». На концерте же музыкант, по собственным словам, в отношении трактовки мотивности и штрихов полагался исключительно на «требования слуха и воображения» в момент игры [1, с. 107, 108].

Способность каждый раз по-новому решать художественные задачи за счет переменчивости используемых выразительных средств была присуща, таким музыкантам, как Ант. Рубинштейн, С. Рахманинов, П. Казальс, Д. Ойстрах и др. Известно, что Ант. Рубинштейн интерпретировал музыку в артикуляционном и динамическом отношении по-разному. М. Прессман обратил внимание на то, что исполнявшаяся в цикле «Исторические концерты» одна и та же программа вечером и на другой день днем часто трактовалась музыкантом совершенно различно. К примеру, в одном из концертов он играл гармонические фигурации главной партии Сонаты № 14 Бетховена не педализируя, с очень коротким *staccato* в левой руке, в другом концерте эти же фигурации исполнялись пианистом с правой педалью и *crescendo* [6, с. 42]. Также в разных «динамических режимах» исполнял свои сочинения С. Рахмани-

нов. По сведениям, которые приводит А. Соловцов, в авторском исполнении начало «Элегии» иногда звучало на *pianissimo*, а иногда *fortissimo rubato* [4, с. 80].

Гибкостью в оперировании исполнительскими средствами выразительности отличалась игра П. Казальса, который почти всегда в исполняемых произведениях видоизменял штрихи, лиги и мотивную структуру. В частности, мотивную структуру баховских сюит он выявлял разными способами, полагая, что «не обязан заранее связывать свою игру каким-либо одним из них» [1, с. 111]. Весьма характерно в этом плане воспоминание Б. Струве об игре П. Казальса. Струве удалось дважды послушать сюиту И. С. Баха № 3 для виолончели соло и, к его удивлению, Казальс «по-разному использовал штриховку в начальных... тактах данного произведения» [3, с. 119]. Импровизационный подход к штриховой стороне исполнения был характерен и для Д. Ойстраха. Даже в квартетном музицировании Д. Ойстрах (как отмечает его партнер по квартету В. Берлинский) не всегда был пунктуален в штрихах, довольно часто меняя их прямо на эстраде, причем «необходимость сохранения зафиксированных штрихов в квартете его очень угнетала» [7, с. 54]. Таким образом, изменения импровизационного характера могут происходить за счет спонтанной перестройки, заменяемости одних средств выразительности другими.

Обобщая вышеизложенное, можно отметить, что импровизационность является следствием спонтанно-творческой инициативы музыканта-исполнителя. Она выступает лишь одним из источников, обеспечивающих разнообразные формы развертывания интерпретационного процесса и вариантность его результатов. Суть импровизационных новаций заключается в неожиданном открытии новых элементов интерпретации произведения и аспектов музыкальной выразительности. Импровизационная вариантность может быть выражена в различной степени: от детализированного плана (в тонких оттенках, которые лишь «нюансируют» намеченный

образ, принципиально не меняя его общего облика) до резко выраженных изменений, вызванных вдохновенными спонтанными прозрениями артиста на эстраде.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Браудо И. А.* Артикуляция (О произношении мелодии). Л.: Музыка, 1973. 198 с.
2. *Гинзбург Л. М.* Избранное. Дирижеры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования. М.: Сов. композитор, 1981. 302 с.
3. *Гинзбург Л. М.* Пабло Казальс. М.: Музыка, 1966. 245 с.
4. *Мальцев С. М.* Нотация и исполнение // Мастерство музыканта-исполнителя. М.: Сов. композитор, 1976. Вып. 2. С. 68–104.
5. *Монсенжон Б.* Глен Гульд. Нет, я не эксцентрик! М.: Классика – XXI, 2003. 272 с.
6. *Пфейфер Т.* Лекции Г. Бюлова. СПб.: Изд. Юргенсона, 1896. 96 с.
7. Радость взаимопонимания (говорят «бородинцы») // Сов. Музыка. 1984. № 2. С. 52–60.

### REFERENCES

1. *Braudo I. A.* Artikulyatsiya (O proiznoshenii melodii). L.: Muzyka, 1973. 198 s.
2. *Ginzburg L. M.* Izbrannoye. Dirizhery i orkestry. Voprosy teorii i praktiki dirizhirovaniya. M.: Sov. kompozitor, 1981. 302 s.
3. *Ginzburg L. M.* Pablo Kazal's. M.: Muzyka, 1966. 245 s.
4. *Mal'tsev S. M.* Notatsiya i ispolneniye // Masterstvo muzykanta-ispolnitelya. M.: Sov. kompozitor, 1976. Vyp. 2. S. 68–104.
5. *Monsenzhon B.* Glen Gul'd. Net, ya ne ekstsentrik! M.: Klassika – XXI, 2003. 272 s.
6. *Pfeyfer T.* Lektsii G. Byulova. SPb.: Izd. Yurgensona, 1896. 96 s.
7. Radost' vzaimoponimaniya (govoryat «borodintsy») // Sov. Muzyka. 1984. N 2. S. 52–60.