

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART

Я. А. СЕРДЮК

Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

ВИРТУАЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ НОТНОГО ТЕКСТА КАК ИСТОЧНИК МНОГОЗНАЧНОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

На протяжении XX ст. в эстетике и музыкознании сформировалось устойчивое представление о музыкальном исполнительстве как о своеобразном сотворчестве, формировании на основе нотной схемы индивидуальной художественной интерпретации [4; 5; 9]. Согласно С. Раппопорту, «...нотные системы качественно отличны от звуковых. Собственно художественными можно считать только вторые. В семиотическом разрезе исполнительство выступает как перевод духовного содержания из нехудожественной материальной системы в художественную. Именно по этой причине исполнительство должно быть не копированием, механическим воспроизведением... а своеобразным видом творчества... сложным репродуктивно-продуктивным актом» [9, с. 6–7].

Механически точного воспроизведения элементов музыкального текста, фиксируемых с помощью нотной графики, как правило, недостаточно для полноценной объективации художественного содержания. Этот факт подтверждает, в частности, опыт воспроизведения электронных партитур с помощью компьютера [10], полностью исключая фигуру исполнителя. По словам А. Устинова, «в процессе интерпретации объем “информации”, закодированной в знаковой форме в партитуре, разворачивается в несоизмеримо больший содержательный объем реального звучания... исполнительским фактором обусловлены и многозначность музыкальной семантики и “размытость” музыкальных знаков и... многоплановость музыкального языка. Исполнитель многократно усложняет грамматику нотного текста, привнося в неё в процессе живого интонирования грамматику выразительности» [10, с. 237–238].

Индивидуальность интерпретации обусловлена, как неоднократно отмечалось исследователями [4; 5; 9], специфическими особенностями личности музыканта, его уникальным эмоциональным и слуховым опытом и проявляется в непосредственном звуковом воплощении текста. Вариативность его прочтения имеет свои параметры, на наш взгляд, ещё недостаточно изученные музыкознанием. При постоянном внимании к некоторым элементам музыкальной композиции, бесконечно изменяемым в различных исполнительских версиях (см.: [6, с. 372–383; 8, с. 192–217] и др.), момент перехода от ноты к звуку не получил в музыкальной науке самостоятельной теоретической дефиниции. Между тем, важность этого качественно вариативного процесса, выводящего текст с исходного, фактически – виртуального – уровня на уровень физической – звуковой – реализации, трудно переоценить; он есть сама сердцевина художественного творчества исполнителя. Речь идёт о том, что нотный текст содержит в себе виртуальные структуры – не обозначенные графически элементы музыкальной композиции, потенциальные возможности, реализуемые в звучании; скрытые уровни текста, раскрывающиеся только в процессе аналитической реконструкции, непосредственно или опосредованно взаимодействующие с сознанием музыканта, факт воплощения которых прямо или косвенно влияет на характер интерпретации.

В определении феномена виртуальных структур мы отталкиваемся от трактовки виртуального как потенциального и мнимого, воображаемого [3], а также – как скрытой части реального объекта (согласно Ж. Делёзу, П. Булезу, Т. Дубравской [1, с. 256; 11, с. 50–51; 2, с. 240]). Виртуальные структуры образуют иерархиче-

скую систему, уровни которой мы обозначим как непосредственно воспринимаемый и опосредованный, а также классифицируем сообразно уровням организации музыкального произведения – фактурному, синтаксическому, композиционному (по Е. Назайкинскому) [7, с. 71].

В рамках настоящей статьи мы ограничимся рассмотрением виртуальных структур фактурно-звукового и интонационно-синтаксического уровней (непосредственно воспринимаемых сознанием), прямо влияющих на характер интерпретации.

На фактурно-звуковом уровне виртуальным качеством обладает одна из обозначенных Е. Назайкинским координат фактурного пространства – глубина [7, с. 73–78], так как её основой является громкость, свойство звука, наименее поддающееся точной фиксации. Громкостная динамика обуславливает всё многообразие отношений рельефных и фоновых фактурных компонентов, участвует в формировании скрытой полифонии.

Тембровая окраска звука, обусловленная характером звукоизвлечения, также не поддаётся точному графическому обозначению. Поэтому её тоже следует отнести к области виртуального, как и многочисленные синестезийные характеристики, которые она может получать в процессе восприятия. Тембровые контрасты, как и динамика, способствуют расслоению фактурных компонентов на рельеф и фон, создают эффект мнимой полифонии.

Скрытые мелодические линии, скрытая гармония принадлежат следующему, интонационно-синтаксическому, уровню, равно как и всё, что связано с индивидуализированным интонированием: микроцезуры, микродинамика, темповые отклонения, всякий раз по-новому осуществляемые в разных исполнениях; динамический и артикуляционно-штриховой планы в музыке Барокко; риторические фигуры – неотъемлемая часть её интонационного словаря.

Проследим процесс реализации потенциальных возможностей, скрытых в нотной записи, сравнив уртекст Прелюдии a-moll BWV889 из II тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха с некоторыми исполнительскими её версиями, поскольку сочинения из этого цикла являют собой ярчайший пример несоответствия не только записанного и озвученного (подробнее см.: [6]), но и записанного в разных изданиях¹. Особенности реализации в различных редакциях вариантов индивидуального интонирования, заложенных в уртексте, являются темой отдельного исследования, и мы не будем касаться их в рамках настоящей статьи.

В условиях реального двухголосия фактура Прелюдии включает в себе богатейшие возможности для создания многообразных рельефно-фоновых отношений между различными тематическими элементами, для возникновения скрытых, виртуальных голосов, индивидуальных для каждого музыканта объёмных конфигураций фактуры. Скрытый полифонический потенциал уртекста Прелюдии особенно явственно ощущается при сравнении последнего, например, с текстом произведений романтиков, в котором мнимые голоса уже не являются таковыми, поскольку зачастую обозначены дополнительными штилями или акцентами. Заметим также, что не обозначенные в нотной записи виртуальные голоса практически не проявляются при озвучивании музыкальной пьесы средствами компьютерной техники или начинающим музыкантом, не владеющим в достаточной мере искусством динамической дифференциации различных фактурных компонентов.

Рассмотрим начальные такты Прелюдии (Пример 3). Каждая из содержащихся в них риторических фигур (*pathopoeia* и *passus duriusculus*) с помощью динамики и агогики может выделяться в качестве рельефа в зависимости от художественного замысла исполнителя (Пример 1).

Большинство музыкантов в тактах 1–2 ярко показывают оба проведения фигуры *pathopoeia* как мелодически более насыщенной. Фигура *passus duriusculus* выходит на первый план только в т. 8, как, например, в исполнении Э. Фишера или А. Шиффа. В интерпретации Г. Соколова эта же фигура на протяжении всей пьесы ведёт напряжённый диалог с фигурой *pathopoeia*, что способствует выстраиванию конфликтной драматургии в рамках малого цикла.

Изложение нового тематического материала (т. 6, фигура *exclamatio*) также предполагает различные соотношения рельефных и фоновых компонентов (Пример 2 – А, Б, В). В первых двух случаях (варианты А, Б) возникает эффект диалога или переключек (например, в исполнении С. Рихтера или Ф. Гульды). Последний вариант (В) предполагает цельное проведение нисходящей секвенции в верхнем голосе (например, у С. Фейнберга, Э. Фишера, Г. Соколова). У Г. Гульда в первом проведении этого материала слышим имитационные переключки секстовых мотивов, во втором – непрерывную мелодическую линию верхнего голоса.

Помимо различных вариантов звукового воплощения реальной полифонии, музыкальная ткань Прелюдии включает в себе возможности для создания многочисленных вариантов скры-

той полифонии. В т. 1, в верхнем голосе, образованию последней способствуют скачки после сильных и относительно сильных долей такта, прерывающие плавное мелодическое движение, вследствие чего единая линия расслаивается на два виртуальных «голоса». Возникает диалог между двумя затактовыми полутоновыми мотивами. С. Рихтер создаёт эффект эха за счёт артикуляции и динамики, удлинняя и подчёркивая восходящие мотивы «верхнего голоса» и как бы уводя в тень «нижний голос» (Пример 3 А).

Несколько иной вариант скрытой полифонии образуется при соблюдении артикуляционных указаний, предложенных А. Швейцером [6, с. 334] (Пример 3 Б). Виртуальную мелодическую линию образуют последние звуки обозначенных лигой четырёхзвучных мотивов. В самостоятельную линию складываются также верхние звуки мотива с восходящей секстой, например, в исполнении А. Шиффа (Пример 4).

Г. Гульд разделяет исходное тематическое зерно на два голоса, в первую очередь, за счёт артикуляции, сокращая длительность мелодических вершин – «верхнего голоса». Ведущей, более весомой, оказывается нисходящая секундовая интонация «нижнего голоса». Подобным же образом «двухголосие» мыслят С. Фейнберг и А. Шифф. У Ф. Гульды, напротив, при группировке тонов по два и ясном артикуляционном разделении голосов ни один не уходит на второй план (Пример 5). Г. Соколов при помощи динамики и артикуляции рельефно оттеняет «нижний голос», исполняя нисходящие секундовые мотивы *non legato*. В мотивах с восходящей секстой Г. Гульд подчёркивает синкопы, которые также связываются в дополнительную линию (Пример 6). У С. Фейнберга в этом фрагменте возникает выразительный хроматический ход (Пример 7).

Названные исполнители по-разному обращаются с виртуальными «голосами» во втором разделе Прелюдии, где фигуры *pathopoeia* и *passus duriusculus* даны в инверсии. Нисходящие полутоновые мотивы *pathopoeia*, превращаясь в восходящие, из «нижнего голоса» переходят в «верхний», складываясь в прерывистую напряжённо звучащую мелодическую линию. Это превращение ярко показано А. Шиффом. Пианист подчёркивает мотивы «нижнего голоса» сначала в первоначальном виде, затем в обращении, создавая своеобразный конфликт между восходящими и нисходящими интонациями. Аналогичный принцип прослеживается и в интерпретации Г. Гульды.

С. Рихтер в обоих разделах избирает в качестве ключевых восходящие секундовые интонации: мотивы «верхнего голоса» в первом

разделе и обращённые нисходящие мотивы «нижнего голоса» во втором. Для С. Фейнберга во втором разделе значимой остаётся нисходящая секундовая интонация «нижнего голоса» как в своём основном виде, так и в обращении. Г. Соколов во втором разделе Прелюдии сохраняет динамический и артикуляционный контрасты между «верхним» и «нижним» «голосами». Ф. Гульда последовательно придерживается принципа равноправия обоих «голосов».

Как показывает предпринятый нами анализ, виртуальные структуры фактурно-звукового и интонационно-синтаксического уровней всегда в том или ином виде воплощаются в художественно полноценной интерпретации, что позволяет говорить о них как о явлении, объективно существующем в нотном тексте. Динамика и тембр на фактурно-звуковом уровне отвечают за дифференциацию компонентов музыкальной ткани на рельефные и фоновые. На интонационно-синтаксическом уровне эту же функцию отчасти выполняет агогика. Степень разделения, характер отношений между компонентами вследствие относительности громкостной динамики и тембровой окраски звучания оказываются индивидуальными не только для каждого музыканта, но и для каждого отдельного исполнения. Различная тембровая окраска звучания, обусловленная индивидуальными особенностями звукоизвлечения, вызывает при восприятии различные синестезийные ассоциации. Так, тип звукоизвлечения, характеризующий игру Г. Гульды и Ф. Гульды, во всех регистрах ассоциируется с сухостью, остротой, металлическим блеском. Возникающий в связи с тембровой палитрой пианизма Э. Фишера, Г. Соколова, С. Рихтера, С. Фейнберга, А. Шиффа ассоциативный ряд включает объёмность, округлость, густоту, приглушённость тонов нижнего регистра; мягкость, матовость – среднего; остроту, блеск – верхнего.

Динамика, тембр и агогика – одно из важнейших средств индивидуализации интонирования – участвуют и в образовании «виртуальных голосов». Сочетания реальных и мнимых голосов, различные варианты их темброво-динамического разграничения, степени последнего создают индивидуализированные объёмные конфигурации звуковой ткани, вызывающие различные художественные впечатления. В интерпретациях Прелюдии *a-moll* С. Рихтером, С. Фейнбергом, Г. Соколовым, Э. Фишером музыкальная ткань воспринимается как звуковое пространство со своеобразной перспективой, тонкой динамической дифференциацией ближних и дальних планов. Поиск пианистами индивидуальной тембровой краски для каждого из реальных и

мнимых голосов, использование всех выразительных возможностей фортепиано приводит к живописно-колористическому воплощению баховской полифонии. У Г. Гульда и Ф. Гульды степень темброво-динамического разделения голосов значительно меньше, пространственно-звуковая перспектива выражена не столь явственно, фактурная организация Прелюдии подчинена *графике чётких линий*, идущей от барочных традиций клавирного исполнительства.

В различных трактовках возникают также индивидуальные «сценарии» отношений между реальными и мнимыми голосами. Условно их можно разделить на два типа. Первый связан с параллельным развитием оттеняющих друг друга линий, за каждой из которых закреплён свой «план» в перспективе звукового «полотна» (в интерпретациях Ф. Гульды, С. Рихтера, частично – С. Фейнберга). Второй основан на «переключении» планов, когда каждый из голосов попеременно оказывается то рельефом, то фоном, вследствие чего возникает своего рода диалог-противостояние (например, у А. Шиффа, Г. Гульда, отчасти С. Фейнберга).

Ещё одним источником многозначности индивидуальных трактовок баховского текста являются *риторические фигуры*: не обозначенные в нотной записи, они, тем не менее, могут выводиться в качестве рельефных компонентов фактуры, создавая различные смысловые наклонения интерпретации. Если ключевых фигур несколько, они могут по-разному взаимодействовать между собой: оттенять и *дополнять* друг друга; вступать в *диалог*; становиться *носителями конфликта*. Первые два из перечисленных вариантов представлены в интерпретациях С. Рихтера, С. Фейнберга, Г. Гульда, Ф. Гульды, Э. Фишера, А. Шиффа. И только в версии Г. Соколова наблюдаем конфликтное противостояние фигур *pathos* и *passus duriusculus*.

Таким образом, виртуальные структуры нотного текста, будучи *объективно* существующей частью музыкальной композиции, получают *специфически субъективное* выражение в процессе взаимодействия с воспринимающим и творчески преобразующим сознанием музыканта.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Bach J. S. Das Wohltemperierte Klavier (Urtext). Band 2. Hrsg. von F. Kroll (Bach-Gesellschaft Ausgabe). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1866. Band 14 URL: [http://imslp.org/wiki/Das_wohltemperierte_Klavier_II,_BWV_870-893_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Das_wohltemperierte_Klavier_II,_BWV_870-893_(Bach,_Johann_Sebastian);); *Bach J. S. Das Wohltemperierte Klavier. Band 2. Hrsg. von F. Busoni. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1916. URL: [*imslp.org/wiki/Das_wohltemperierte_Klavier_II,_BWV_870-893_\(Bach,_Johann_Sebastian\)*; *Bach J. S. Das Wohltemperierte Klavier. Band 2. Hrsg. von B. Bartók. Budapest: Rozsnyai Károly, 1908; Bach J. S. Das Wohltemperierte Klavier. Band 2. Hrsg. von C. Czerny. URL: \[### ЛИТЕРАТУРА\]\(http://imslp.org/wiki/Das_wohltemperierte_Klavier_II,_BWV_870-893_\(Bach,_Johann_Sebastian\).</i></p></div><div data-bbox=\)*](http://</i></p></div><div data-bbox=)**

1. Делёз Ж. *Различие и повторение*. СПб.: Петрополис, 1998. 384 с.
2. Дубравская Т. Виртуальный слой композиции. Новое понятие в теории музыкальной формы // Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве: сб. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 239–255.
3. Иванов А. Виртуальная реальность // История философии. Минск, 2002. URL: http://ec-dejavu.ru/v/Virtual_reality.html.
4. Коган Г. Парадоксы об исполнительстве // Коган Г. Избранные статьи. М.: Сов. композитор, 1985. Вып. 3. С. 29–54.
5. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Л.: Музыка, 1979. 208 с.
6. Мильштейн Я. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. М.: Музыка, 1967. 392 с.
7. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
8. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 384 с.
9. Раппопорт С. О вариантной множественности исполнительства // Музыкальное исполнительство: сб. ст. М.: Музыка, 1972. Вып. 7. С. 3–46.
10. Устинов А. Моделирование музыкального исполнения // Музыка в информационном мире: Наука. Творчество. Педагогика: сб. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2003. С. 228–249.
11. Boulez P. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Editions Gonthier, 1963. 179 p.

REFERENCES

1. *Delyoz Zh.* Razlichie i povtorenie [Distinction and repetition]. St. Petersburg: Petropolis Press, 1998. 384 p.
2. *Dubravskaya T.* Virtual'nyi sloj kompozitsii. Novoe ponyatie v teorii muzykal'noy formy [Virtual layer of composition. A new concept in the theory of musical form]. Muzyka i muzykant v menyayuschemsya sotsiokul'turnom prostanstve [Music and musician in the changing social-cultural space]: collected articles. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2005. P. 239–255.
3. *Ivanov A.* Virtual'naya real'nost' [Virtual reality]. Istoriya filosofii [History of philosophy]. Minsk, 2002. URL: http://ec-dejavu.ru/v/Virtual_reality.html.
4. *Kogan G.* Paradoksy ob ispolnitel'stve [Paradoxes about performing art]. Kogan G. Izbrannyye stat'i [Selected articles]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1985. Issue 3. P. 29–54.
5. *Korykhalova N.* Interpretatsiya muzyki [Interpretation of music]. Leningrad: Muzyka Press, 1979. 208 p.
6. *Mil'shteyn Ya.* «Khorosho temperirovannyj klavir» I. S. Bakha i osobennosti ego ispolneniya [«Well-Tempered Clavier» by I. S. Bach and features of its performance]. Moscow: Muzyka Press, 1967. 392 p.
7. *Nazaykinskiy E.* Logika muzykal'noy kompozitsii [Logics of musical composition]. Moscow: Muzyka Press, 1982. 319 p.
8. *Nazaykinskiy E.* O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya [About psychology of musical perception]. Moscow: Muzyka Press, 1972. 384 p.
9. *Rappoport S.* O variantnoy mnozhestvennosti ispolnitel'stva [About variant multiplicity of performing art]. Muzykal'noe ispolnitel'stvo [Musical performing art]. Moscow: Muzyka Press, 1972. Issue 7. P. 3–46.
10. *Ustinov A.* Modelirovanie muzykal'nogo ispolneniya [Modeling of musical performance]. Muzyka v informatsionnom mire: Nauka. Tvorchestvo. Pedagogika [Music in the information world: Science. Creative work. Pedagogy]: collected articles. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2003. P. 228–249.
11. *Boulez P.* Penser la musique aujourd'hui. Paris: Editions Gonthier, 1963. 179 p.

Пример 1

И. С. Бах. Прелюдия а-молл («Хорошо темперированный клавир», т. II, уртекст под ред. Ф. Кроля)



Пример 2 А



Пример 2 Б



Пример 2 В



Пример 3 А



Пример 3 Б



Пример 4



Пример 5



Пример 6



Пример 7



«—————» ВИРТУАЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ НОТНОГО ТЕКСТА «—————» КАК ИСТОЧНИК МНОГОЗНАЧНОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В статье рассматривается исполнительская интерпретация как репродуктивно-продуктивный творческий процесс, связанный с выявлением виртуальных структур нотного текста – не обозначенных графически скрытых элементов музыкальной композиции, существующих в качестве потенциальных возможностей, реализуемых в звучании. Виртуальные структуры представлены как иерархическая система, уровни которой классифицируются соответственно к воспринимаемому сознанию, а также – соответственно уровням организации музыкальной композиции, рассматриваемым Е. Назайкинским: фактурному, синтаксическому, композиционному. На примере Прелюдии a-moll BWV 889 из II тома «Хорошо темпериро-

ванного клавира» И. С. Баха путём сравнения уртекста с различными исполнительскими версиями этого сочинения демонстрируется множественность и вариативность звуковых воплощений виртуальных структур фактурно-фонического и интонационно-синтаксического уровней. Будучи объективно существующей частью музыкальной композиции, виртуальные структуры получают специфически субъективное выражение в единичной исполнительской интерпретации, являясь, таким образом, одним из источников её поливариантности и многозначности.

Ключевые слова: интерпретация, виртуальные структуры, фактура, синтаксис, скрытая полифония.

«—————» VIRTUAL STRUCTURES OF MUSICAL NOTATION AS «—————» THE SOURCE OF POLYSEMY OF MUSICAL INTERPRETATION

The article reviews performer's interpretation as a reproductive-proactive creative process, connected with finding virtual structures of musical notation – the hidden elements of musical composition that are not defined graphically, that exist as hidden capabilities, actualized in the sound. Virtual structures are presented as a hierarchical system, the levels of which are classified according to their relation to perceiver consciousness, and according to the levels of musical composition's arrangement, studied by E. Nazaikinsky: textural, syntactic, compositional. Using Prelude in A-minor, BWV 889, from Well-Tempered Clavier,

Book 2 by J. S. Bach as an example, by comparing the Urtext with different performers' versions of this composition, multitude and variability of sound implementations of virtual structures of texture-phonetic and intonational-syntactic levels are demonstrated. Being the objectively existing part of a musical composition, virtual structures receive specifically subjective expression in singular interpretation by a performer, being, therefore, one of the sources of its polyvariety and polysemy.

Key words: interpretation, virtual structures, texture, syntax, hidden polyphony.

Сердюк Ярослава Александровна
преподаватель кафедры теории музыки
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского
Украина, 61093, Харьков
e-mail: Eovin7@yandex.ru

Serdyuk Yaroslava A.
lecturer at the Department of Music Theory
Kharkiv National I. Kotlyarevsky University of Arts
Ukraine, 61093, Kharkiv
e-mail: Eovin7@yandex.ru

