

Г. Р. ТАРАЕВА

Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В КОНТЕКСТЕ ИНТОНАЦИОННО-РЕЧЕВЫХ РЕГЛАМЕНТОВ

В современной музыкальной культуре происходят изменения коммуникационных процессов – широкая доступность исполнительских записей различных исторических периодов. Сравнительный анализ их обнаруживает своеобразное «устаревание» интерпретаций, стимулируя наблюдение за их историческими метаморфозами. Это позволяет сформулировать механизмы порождения исполнительских стилей, зависимость моделей исполнения от речевых регламентов во времени и в национальных формах.

В связи с исторической локализацией исполнительской интерпретации музыки затронута проблема оценки редакций, отражение в них форм речевого интонирования времени и тоже их часто не осознаваемый «анахронизм». В качестве аргументации рассматриваются дискуссии в сетевых форумах об исполнении А. Скрябиным своих сочинений и о выборе штекста И. С. Баха в сопоставлениями с редакциями Ф. Бузони и Б. Муджеллини. Локальную характеристичность исторических «интонационных диалектов» предлагается изучать по речевым моделям в кинофильмах. Это демонстрируется на примере дореволюционной манеры «произнесения» А. Вертинским в роли Князя в кинофильме И. Анненского «Анна на шее» 1954 года. В качестве примера «устарева-

ния» подобного интонирования служит феномен задушевной интерпретации песен Вертинского современным бардом М. Кривошеевым. Сопоставляется также экспрессивно надрывная декламация С. Есениным своих стихов с трепетным и задушевым характером произнесения их С. Безруковым в фильме о поэте (режиссер И. Зайцев, 2005 г.).

Изменчивость исполнительских стилей затрагивается в педагогическом аспекте проблемы в связи с использованием студентами многочисленных записей изучаемых произведений. Ставится вопрос о необходимости системного изучения исполнительских стилей, а также создания звуковой хрестоматии в современной технологии доступности. Предлагается также для усвоения влияния вокального интонирования, запечатленного композитором, использовать инструментальные транскрипции романсов. Различие исполнительских версий вокальных произведений как «интонирование интонаций» предлагается усваивать в практическом упражнении – декламационной имитации певческих вариантов, в том числе, на различных языках.

Ключевые слова: исполнительская интерпретация, исполнительский стиль, речевое интонирование, регламенты речевого поведения, редакции нотного текста

Для цитирования: Тараева Г. Р. Исполнительская интерпретация в контексте интонационно-речевых регламентов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 2. С. 128–135.
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-12016>

G. TARAIEVA

Rachmaninov Rostov State Conservatory

PERFORMER'S INTERPRETATION IN THE CONTEXT OF INTONATION AND SPEECH REGULATIONS

In modern musical culture there are changes in communication processes – the wide availability of performance recordings of various historical periods. Their comparative analysis reveals a peculiar “obsolescence” of interpretations, stimu-

lating the observation of their historical metamorphoses. This allows us to formulate mechanisms of the performing styles generation, the dependence of performance models on speech regulations of the time and in national forms.

In connection with the historical localization of the performer's interpretation of music, the article touches upon the issue of editions evaluation, their reflection of speech intonation forms of the time, and often unrecognized "anachronism". Discussions on the online forums about A. Scriabin's performance of his compositions and the choice of urtext's by I. S. Bach in comparison with the editions of F. Busoni and B. Mugellini are considered as an argumentation.

The local characteristics of historical "intonational dialects" are proposed to be studied using speech models in cinematography. This is demonstrated by the example of the pre-revolutionary manner of "pronouncing" by A. Vertinsky in the role of Prince in the film of A. Annensky "Anna on the Neck", 1954. An example of the "obsolescence" of such intonation is the sincere interpretation of Vertinsky's songs by modern bard M. Krivosheev. S. Yesenin's expressive recitation of his

verses is also compared with the reverent and sincere character of S. Bezrukov's manner in the film about the poet (director I. Zaitsev, 2005).

The variability of performer's styles is addressed in the pedagogical aspect of the problem because of the students use of numerous records of studied works. The question about the need for a systematic exploration of performing styles as well as the creation of accessible sound anthology is raised. Author also proposes to use instrumental transcriptions of romances to study the influence of vocal intonation captured by the composer and to assimilate the distinction of performer's versions of vocal works as "intonation of intonations" in a practical exercise – a recitative imitation of singing versions, including in different languages.

Key words: interpretation, performing style, speech intonation, rules of speech behavior, editions of musical text

For citation: Taraeva G. Performer's interpretation in the context of intonation and speech regulations // South-Russian musical anthology. 2020. No 2. Pp. 128–135. DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-12016>

Исполнительская интерпретация сегодня, наверное, самый распространенный объект в музыковедении, потеснивший исследования композиторского творчества, изучение музыкального произведения. Предметные ракурсы обширной литературы об исполнительстве широки и разнообразны. Для исследований различного жанра (статей, монографий, диссертаций) характерен интерес к авторитетным музыкантам-исполнителям, исполнительской индивидуальности выдающихся певцов, инструменталистов, дирижеров. Из многочисленных примеров можно привести книгу Г. Когана об А. Шнабеле, воспоминания о К. Игумнове (Л. Оборина, А. Гольденвейзера, Я. Флиера), Б. Монсенжона о С. Рихтере, Л. Наумова о Г. Нейгаузе. В обстоятельной монографии «Исполнитель и стиль» пианист и ученый Д. Рабинович дает характеристики ведущим российским и зарубежным пианистам – его интересует, как рождается исполнительская индивидуальность. Сравнивая интерпретации А. Рубинштейна, М. Юдиной, Ф. Бузони, В. Горовица, В. Гизекина, Д. Липати, А. Микеланджели, А. Шнабеля в проекции исполнительских индивидуальностей, он выделяет четыре разновидности стилей: эмоциональный, рациональный, лирически-интеллектуальный и виртуозный [1].

Обстоятельный обзор отечественной литературы о стиле представлен в статье А. Малинковой [2]. Чрезвычайно распространенное направление – рекомендации по исполнению. Можно вспомнить известный очерк С. Фейнберга об интерпретации полифонии Баха из его монографии «Мастерство пианиста» [3]. Или соображения В. Ландовской со знаменательным подзаголовком «Тайны интерпретации» в книге «О музыке» [4], широко известный труд Е. и П. Бадурь-Скоды «Интерпретация Моцарта» [5]. Обстоятельно освещены проблемы интерпретации отдельных композиторов в отечественной серии публикаций «Как исполнять...» на материалах музыки Баха, Моцарта, Бетховена, Шопена, Рахманинова, русской фортепианной музыки, импрессионистов. Традиции персональных и национальных школ подвергаются анализу, как сами по себе, так и в исторической динамике.

Стоит вспомнить, что само понятие исполнительства имеет вполне четкие исторические границы – в эпохи барокко и классицизма его не было. Да и начало романтизма с его господствующей традицией исполнения опусов исключительно автором было временем оценки изобретательности в композиции для демонстрации технического владения инструментом. И только во второй половине XIX века,

когда широко распространяется нотоиздательство и исполнение солистом *чужого* текста, не изменяемого им в импровизациях или транскрипциях, начинается эпоха исполнительской интерпретации в современном смысле слова. Хотя выдающийся пианист-виртуоз рубежа XIX–XX веков Л. Годовский (1870–1938) имел головокружительный успех именно своими «трансцендентными» транскрипциями этюдов Шопена, в том числе для левой руки.

Предложение вернуться к обсуждению понятия «исполнительский стиль» имеет, в первую очередь, практический смысл. Развитие теории ведь важно не само по себе, оно диктуется осознанием новых сторон в привычно трактуемых явлениях. А в пространстве музыкального исполнительства сегодня очевидны определенные метаморфозы, которые связаны с изменением слушательских требований и пристрастий. Если сформулировать кратко – это ослабление интереса к интерпретации как выразительному интонированию.

Важнейший для нас, для всей русской исполнительской школы аспект – интерпретация как осмысленное интонирование музыки. Как бы ни наступал сегодня (не в первый раз в истории!) культ виртуозности, интерпретация остается музыкально-речевым действием. Музыкальное исполнение – передача эмоционального смысла музыки интонационным по генезису музыкальным языком, «произнесение» музыкального текста. Вспомним формулировку Б. Асафьева: «Культура музыкального слуха, сочинение и воспроизведение – все создается и целеустремляется как *общение* звуком и *произнесение* музыки как смысла» [6, с. 265; курсив наш. – Г. Т.].

Такое понимание музыкальной исполнительской интерпретации, кажется, не нуждается в уточнении. Но стоит вспомнить А. Ф. Лосева, считавшего наблюдение за динамикой значения понятий подлинной историей науки. И понятия, и даже термины в различных исторических временных отрезках обрастают новыми оттенками значений. Явно обозначившийся с конца XX столетия культ виртуоза в сольном инструментальном исполнительстве, отступление на второй план певца в оперном театре перед режиссером с экстравагантными сценическими решениями придают новый оттенок понятию музыкальной исполнительской «интерпретации».

Ее анализ и оценки изменяют свои очертания особенно наглядно, прежде всего, в публицистической и критической сфере – восхищение виртуозностью инструменталиста, изобретательностью и выдумками режиссера

затмевает сегодня в рецензиях оценки тонкости трактовки музыки. Хотя и в рецензиях можно обнаружить печальные рефлексии по поводу замены серьезной содержательной глубины эффектными скоростными рекордами. Свидетельства амбивалентности характеристик и оценок исполнителя в современной музыкальной культуре представляются предметом специального научного исследования – можно сослаться, например, на работы Г. Мурадян [7; 8]. Но в данной статье важен акцент на практических и педагогических аспектах проблемы анализа и оценки музыкальной интерпретации. Ведь это необходимо в учебном процессе не только специального класса, но и в таких дисциплинах как «История исполнительства». Механизмы трансформаций исполнительских стилей в историческом времени практически не изучаются ни в одной дисциплине музыкального вуза.

Обучение сегодня музыканта как будущего артиста – сольного исполнителя – управляется органичным единством двух неразрывно связанных задач: стимулировать индивидуальность развития музыканта и передать традиции школы. Однако в реальной ситуации обучения сегодня студенты широко пользуются разнообразными, в том числе, по принадлежности к школе, исполнениями проходимого в классе произведения. Категорические запреты педагогом – во избежание механических, не осмысленных подражаний – ушли в прошлое. Время передачи «из рук в руки» принципов национальной «школы», полученных в свое время педагогом, неизбежно отдаляется от нас – студент может выбирать «освоение» иной модели, слушая и изучая существующие интерпретации.

Все восточноазиатские музыканты с их феноменальными успехами в мировом исполнительстве идеально воспроизводят западноевропейские традиции интонирования, У китайцев этому способствует феноменальный музыкальный слух, оттачиваемый китайским тональным языком. Китайская аспирантка, работающая над диссертацией под руководством автора статьи, утверждала, что в Китае рождение ребенка без абсолютного слуха – нонсенс. Помноженный на столь же феноменальную усидчивость он порождает выдающиеся результаты, о которых как-то весьма категорично высказался в телеинтервью Дмитрий Башкиров. Профессор отрицал смысл обучения восточноазиатских пианистов, которые не в состоянии усвоить принципы интонирования европейской музыки, а только идеально имитируют демонстрации учителя.

Современная доступность для обучающихся необозримого арсенала записей выдающихся исполнителей высветила непростую проблему – формирование адекватного подхода к анализу интерпретации. Ведь в самой слушательской культуре складываются «магнетизирующие» критерии: «раскрученность» артиста, навязанные пиаром оценки, харизматичность исполнителя, экстравагантность его имиджа и нередко сценического оформления. Сегодня в программах концертов, с энтузиазмом принимаемых публикой, можно видеть, всевозможные миксты: это наряду с классикой и популярная музыка, и джаз, и экстремальные обработки фольклора. Кстати, предлагаются они музыкантами, получившими академическое образование. Американский органист Кэмерон Карпентер, окончивший Джульярдскую школу, которого называют «рок-звездой органа», поражает воображение своими виртуознейшими транскрипциями самой разнообразной музыки. Свой первый альбом, записанный в 2008 г., он назвал «Revolutionary» и открывает его органным переложением с-moll'ного этюда Ф. Шопена, в исполнении которого широко используются педали – игра ногами.

Но направленность учебных задач на подобные актуальные формы концертной презентации, правда, пока не затрагивает практику музыкального обучения – она полностью нацелена на традиции содержательного интонирования. И проблема осмысленного усвоения исторического опыта стилей интерпретации молодым музыкантом требует внимания.

Работа над исполнительской интерпретацией в процессе изучения произведения ведется, преимущественно, конкретными советами по применению звуковых приемов – динамики, туше, педали и пр. Можно привести несколько примеров из эмпирических наблюдений автора с педагогическим стажем. «Инструктирование» обучающегося исполнителя нередко носит весьма обиходный характер: «Темп чуть оживленнее, затягиваешь! Нет, так не годится, сдержаннее! Вот – нормально!». Или: «Много стука, мягче! Погружай пальцы в клавиши, а не колоти по ним!» и т. п. Конечно, для понимания адекватного характера музыки даются советы «быть верным стилю», но, как правило, в расчете на изучение композиторского стиля или стиля эпохи в теоретических дисциплинах. Воспроизведение эмоционального смысла управляется отсылками к житейскому опыту чувств (веселья и восторга, задумчивости и печали) или к сценам из кинофильмов, реже из оперных спектаклей. Апелляции к поста-

новкам оперы, стихийные и спонтанные, не управляемые никакими программами, между тем, подводят вплотную к знакомству с механизмом, порождающий характер инструментальных интерпретаций.

Работа над тонкостью и глубиной интерпретации носит достаточно стихийный, спонтанный характер, опирается на интуитивные поиски, на «вдохновение». Что касается романтических «озарений», можно их оставить в лексическом обиходе прошлого. Интуицию же необходимо попытаться задействовать и направить, организовать рефлексией и анализом. Она – не вдохновение и озарение, а неосознаваемая опора на речевой опыт музыканта, на владение родным языком, который состоит из двух систем: лексико-синтаксической и интонационной. Интонирование обеспечивает общение между людьми – удельный вес жестового поведения несравненно мал по сравнению с поведением интонационным. И адекватное интонирование музыканта, в основном, интуитивно, рефлекторно, автоматически отражает эмоциональные реакции интонационно-речевыми стереотипами.

Речевая интонация – бытовая, обиходная – органично живет в носителе национального языка, но неизмеримо важнее багаж стилистики художественного высказывания. Фольклорный обряд или литургический ритуал, популярная или академическая вокальная и инструментальная музыка питаются художественной декламацией, театральным интонированием. Во всех музыкальных стилях героика и патетика, взволнованность и интимная лирика, восторг и созерцание управляются эмоциональными модальностями, выражаемыми интонациями «высокой» – театральной – декламации. Они кристаллизуются композитором в музыкальных средствах, в знаках музыкального языка, запечатлевая художественные речевые регламенты своей эпохи. И поскольку «формат чувств» в европейской культуре сохраняется в подобной форме несколько столетий, они остаются актуальными для обществ нескольких поколений, доступны для распознавания, восприятия. Исполняя сегодня музыку Средневековья или Ренессанса, мы экстраполируем свои представления о чувствах на очень далекие эпохи безо всякой уверенности в адекватности. Могла ли любовная страсть выражаться Гийомом де Машо так, как Р. Шуманом или П. Чайковским, если бы в реальной жизни чувств она существовала «романтически» экспрессивно?! Риторический вопрос... Смена характера чувств и эмоциональных реакций отражается, прежде всего, в интона-

ционном строе языка, речевых регламентах, и композиторы подыскивают, подбирают, а не «изобретают» новые музыкальные средства и приемы. Так формируются стили эпох и направлений; индивидуальные же стили в их рамках воплощают конкретную личность композитора, его характер, находящий выражение в персональных оттенках речевого поведения. Знаки музыкального языка мы воспринимаем, переживая, понимая образы и смыслы, содержательные идеальные реальности. Конкретика этого восприятия, конечно, субъективна, индивидуальна, эфемерна. Но эти ее особенности никак нельзя фетишизировать – тогда коммуникация, в принципе, невозможна.

Именно в этой сфере – параллелизма музыкального интонирования и речевых этикетов – и находится проблема дефиниции исполнительского стиля. Он обусловлен историческими речевыми регламентами, которые закономерно изменяются во времени – складываются, функционируют, нарушаются, распадаются, обновляются. Эти процессы жестко управляются общественным укладом и пониманием действительности, представлениями о мире и отношениях людей, идеалами. Можно сформулировать несколько упрощенно: как говорил Сергей Васильевич Рахманинов (а он говорил, как его современники), так он и играл. Поэтому при всем уважении и восхищении его сегодня невозможно и неприемлемо копировать.

Исполнитель, «произнося» текст, использует средства, которые определяют интонации речевые – окраску звука, темп, динамику, артикуляцию. Ведь именно интонационные средства в языке определяют повествование, вопрос, восклицание, в том числе, и при буквальном тождестве лексического материала. В филологии, интонологии, правда, несколько иной ряд: высота звука, ритм, динамика, но в музыке высота и ритм уже кристаллизовались, «застыли» в тексте. Они образовали те музыкально-языковые структуры, которые Асафьев и называл «интонациями». Сложности для музыканта в определении исполнительского рельефа интонирования и состоят в этой специфической тавтологии: при исполнении он «интонирует интонации».

Здесь, кстати, встает важный вопрос использования и оценок существующих редакций нотного текста – их автор, естественно, руководствуется речевыми интонационными нормами своей эпохи, И если редакции хронологически отстоят от нас, то они безнадежно устаревают – тем более, чем продолжительнее отрезок отделяющего исторического времени. Стоит вспомнить в этой связи противостояние

немецких ревнителей буквального воссоздания всех замечок композитора в нотном тексте в конце XIX–XX вв. актуально интонировавшим музыку исполнителям. Темповые и динамические знаки, штрихи и способы звукоизвлечения редактора в нотном тексте – это виртуальное звучание как отражение актуальной для его эпохи системы интонирования, произнесения в ее театрально-декламационных традициях.

Особенно важно в оценках редакций нотного текста понимание артикуляционных разметок, их связи с ритмикой национального языка – синтагматикой, размерами словесных групп. В исполнении симфоний П. Чайковского под управлением Пласидо Доминго мы услышим нечто, подобное «акценту иностранца», говорящего на нашем языке – из-за логики иного расчленения музыкальной ткани на мотивы.

Происхождение артикуляции от норм национального языка удобнее всего продемонстрировать на примерах русских переводов зарубежной вокальной музыки. Как певцу в романсе Р. Шумана «Я не сержусь» из цикла «Любовь поэта» разорвать слово «сержусь» в затактом мотиве? А в оригинале композитор выделил слово «nicht» скачком и остановкой, подчеркнув интонационно отрицание («Ich grolle nicht»). Аналогично русский певец в романсе Ф. Листа «Как дух Лауры» интонирует ямбическую кварту от первого звука в слове «когда» («Когда я сплю») – в оригинале начальное патетичное восклицание «О!» принципиально выделено однозвучным мотивом: «Oh! Quand je dors». Даже, когда синтагматика в переводе идеально сохранена, может возникать принципиальное интонационное смещение фразового смысла. Как в тексте У. Шекспира у И. Гайдна: «She never told her love» высотная кульминация на f^2 на слове «never» приходится в русском переводе на слово «всех» («От всех любовь тая»). Практически в каждом переводе вокального произведения можно найти аналогичные примеры – может быть, и по этой причине сегодня укореняется практика исполнения вокальной музыки на языке оригинала. И русские оперы поются в знаменитых оперных театрах на русском языке. Это обстоятельство – национально осмысленная артикуляция – неизмеримо важнее грассировки или других деталей «неверного» для русского слуха звучания отдельных фонем.

Исполнение по готовой редакции чрезвычайно распространено в педагогической практике, однако не стоит игнорировать актуальность серьезного понимания ее основ. Артикуляционная «разметка» нотного текста самим

композитором утвердилась уже с середины XIX века с разделением на композиторов и исполнителей. Хотя еще достаточно долго играющие композиторы сохранялись в культуре (И. Брамс, А. Рубинштейн, А. Скрябин, С. Рахманинов, Д. Шостакович, Р. Щедрин, А. Хачатурян). Однако не сочиняющему исполнителю авторские ремарки текста были необходимы. Общеизвестно как издатель П. Юргенсон издевался над А. Скрябиным, игнорировавшим разметки исполнительских указаний автора. Которые, кстати, сегодня безнадежно не соответствуют изменившейся просодии русской речи. Любопытно почитать дискуссионную полемику на молодежных форумах в Интернете – кто-то восхищается исполнением Скрябина Скрябиным, а кого-то это «ретро интонирование» просто отвращает. Но это и есть исполнительский стиль, и конкретная форма речевого интонирования способна наглядно демонстрировать механизм его происхождения.

Это необыкновенно убедительно можно изучать на речевых моделях в кинофильмах, изумляющих «устарелостью» интонационного поведения персонажей полувековой и больше давности. Замечательно наглядным примером может служить советский кинофильм «Анна на шее» И. Анненского по одноименному рассказу А. Чехова (1954 г.)¹. А. Вертинский, играющий Князя, говорит в манере дореволюционного речевого этикета, нашедшего блистательное отражение в его песенном творчестве. И сравнение его пения с исполнением сегодняшними бардами наглядно показывает, насколько системы интонирования «интонаций», уже кристаллизованных в музыкальном языке, исторически изменчивы и подвижны.

Современного молодого исполнителя, студента чрезвычайно важно стимулировать на самостоятельные поиски стильного воспроизведения музыкального текста, учить пониманию этих исторических метаморфоз интонирования. Ситуация опять же «обозначается» в Интернете обсуждением редакций ХТК И. С. Баха: urtext, Б. Муджеллини, Ф. Бузони, В. Мержанов. Кто-то советует Б. Муджеллини школьникам за грамотно расписанные «подробности», а кто-то от этой редакции «падает в обморок». Кто-то поносит Бузони как «романтика ультра», не озадачиваясь, кем мог быть итальянский композитор, пианист и педагог, родившийся в 1866 г.?! В принципе, такая оценка стилевой идентичности абсолютно справедлива – если бы автор не клеймил Бу-

зони за анахронизм, а отмечал историческую неизбежность интонационного «устаревания». А ратующее за «взрослость» обращения к *urtext*'у большинство, естественно, умалчивает, откуда берутся подходы к «интонационной актуализации».

Не вызывает сомнения необходимость «переинтонирования» барочного, классического, романтического репертуара – «универсальных», вечных приемов динамики, штрихов, темпа и артикуляции не существует и не может существовать. Речевое поведение преобразуется в соответствии с эмоциональными реакциями общества на действительность, на изменяющиеся нормы выявления чувств².

В заключение этого краткого очерка о современном видении исполнительского стиля хочется сказать, что для молодого музыканта просто теоретическая постановка вопроса в подобном измерении не будет, возможно, достаточно убедительной. И это нормально и естественно – нужно внимательно изучить иллюстративный материал, которого пока нет в удобном виде звуковой хрестоматии. Ее в современных технологиях нетрудно, но необходимо создавать, и она очень нужна для подлинного «осовременивания» дидактических форм. Теоретически систематизированный анализ интерпретаций изучаемых произведений в спецклассе (аудио и видео) должен быть объяснением и изучением исторической логики подходов к исполнению выдающимися и авторитетными артистами.

И еще одна практическая форма, которая, возможно, покажется убедительной для практического осуществления³. Инструменталисту важно изучать рельеф вокального интонирования, так как он должен убедительно усвоить вокальное происхождение инструментальных жанров. Для этого удобно использовать авторские транскрипции романсов и песен – «Liebestraume», «Consolation», «Сонеты Петрарки» Ф. Листа, его «Посвящение» из цикла «Мирты» Р. Шумана. Для струнных инструментов общеизвестны в различных версиях «Песнь любви» Й. Сука, «Элегия» Ж. Массне, «Пробуждение» Г. Форте. Хорошее знание вокального творчества инструменталисту важно не для абстрактной музыкальной эрудиции.

Нельзя играть В. А. Моцарта без ярких представлений об исторической динамике интонирования в постановках его опер (отечественных и зарубежных). Или играть Шопе-

¹ Фильм был необычайно популярен в кинопрокате и получил Золотую пальмовую ветвь Международного кинофестиваля в Италии в 1957 г.

² Об историческом контексте вокальной интерпретации можно прочесть в статье [9].

³ Более подробно методика подобной работы изложена в статье автора [10].

на, не познакомившись с постановками опер В. Беллини и Г. Доницетти, с исполнением арий этих композиторов, царивших в Париже 30–40-х гг., где формировался стиль польского композитора.

Чтобы оценить истоки вокального интонирования, в Интернете нетрудно найти декламацию текстов романсов на иностранных языках и «копировать» их. Необыкновенно полезно *выучить на память* несколько стихотворений на немецком, французском, итальянском языках – ритмика языка организует слух для осознанного подхода к музыкальному интонированию. Декламация студентом стихотворных текстов служит надежным основанием и для синтагматического членения, и – что особенно важно – для осмысления интонационной логики артикуляции. Можно привести убедительные образцы с русскими текстами – экспрессивное, надрывное чтение стихов в доступных аудиозаписях С. Есениным и трепетное, почти «вкрадчивое» интонирование С. Безруковым, исполнившим роль поэта в недавнем кино сериале И. Зайцева 2005 г. Целесообразно предлагать студенту попытаться идеально копировать декламации и читать по своему представлению. Сравнение своих версий декламации с существующими записями чтецов, особенно, хронологически удаленными, надежно убеждает в исторической динамике интонирования.

Конечно, это условное упражнение, безусловно, не творческий акт, но в профессиональ-

ном развитии – хороший путь для обдумывания сути музыкальной исполнительской интерпретации. Точнее – это только «полпути»; главное – за всем этим слышать смысл, рефлексировать образно-содержательные решения, понять художественное открытие исполнителя, оценить индивидуальность и неповторимость. Школой инструментального анализа служат разборы и определение смысловой задачи вокальных интерпретаций – ведь здесь со всей очевидностью отражаются системы речевых этикетов общества в определенное время, с одной стороны, и исполнительские клише, которые мы называем традициями школ.

И совсем в заключение стоит напомнить фигурирующие в статье теоретические основания: интерпретация музыкального текста является интонированием; основой интонирования служит национальная речевая система; национальные системы речи представляют речевые этикеты; речевые этикеты подвержены изменениям в историческом времени. Исполнительские стили как различия национальных исполнительских школ и артистических индивидуальностей базируются именно на этих основаниях. Поэтому сегодня бессмысленно подражать кумирам прошлого; надо в их интонировании искать то, что соответствует нашему времени – актуальному речевому этикету, отражающему наш многообразный, неоднородный образ мира и человеческого общения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рабинович Д. Исполнитель и стиль. М.: Классика–XXI, 2008. 208 с.
2. Малинковская А. Интерпретационный и классификационный аспект изучения исполнительских стилей в трудах отечественных исследователей фортепианного искусства // Методология педагогики музыкального образования. 2017. № 3. С. 27–39.
3. Фейнберг С. Интерпретация полифонии Баха // Фейнберг С. Е. Мастерство пианиста. М.: Музыка, 1978. С. 13–55.
4. Ландовска В. О музыке. М.: Классика–XXI, 2005. 368 с.
5. Бадюра-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. Как исполнять его фортепианные сочинения. М.: Музыка, 2011. 464 с.
6. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
7. Мурадян Г. Virtuозность как феномен в истории фортепианной культуры последних десятилетий XX и начала XXI века // Современные проблемы науки и образования. 2013. № 6. URL: <http://www.science-education.ru/113-10836> (дата обращения: 15.04.2020).
8. Мурадян Г. Альтернативные предпочтения и оценки в современном фортепианном исполнительстве // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 2. URL: <http://www.science-education.ru/116-12274>. (дата обращения: 15.03.2014).
9. Горбенко Т., Тараева Г. Исторический контекст вокальной интерпретации // Культурная жизнь Юга России. 2020. № 1. С. 134–141.
10. Тараева Г. Формы работы над исполнительской интерпретацией в специальных классах музыкального вуза // Проблемы преподава-

ния музыкально-исполнительских дисциплин: 2020 г. / Ред. С. И. Хватова. Краснодар, КГИК, сб. ст. XII Междунар. науч. конф. 26 февраля 2020. С. 161–179.

REFERENCES

1. *Rabinovich D.* Ispolnitel' i stil' [Performer and style]. Moscow: Klassika–XXI, 2008. 208 p.
2. *Malinkovskaia A.* Interpretatsionnyi i klassifikatsionnyi aspekt izucheniia ispolnitel'skikh stilei v trudakh otechestvennykh issledovatelei fortepiannogo iskusstva [Interpretational and classificational aspect of the study of performing styles in the works of Russian researchers of piano art] // Metodologiya pedagogiki muzykal'nogo obrazovaniia [Methodology of pedagogy of music education]. 2017. No 3. Pp. 27–39.
3. *Feinberg S.* Interpretatsiia polifonii Bakha [Interpretation of Bach's Polyphony] // Feinberg S. E. Masterstvo pianist [Pianist skill]. Moscow: Muzyka, 1978. Pp. 13–55.
4. *Landovska V.* O muzyke [About music]. Moscow: Klassika–XXI, 2005. 368 p.
5. *Badura-Skoda E. i P.* Interpretatsiia Motsarta. Kak ispolniat' ego fortepiannye sochineniia [Interpretation of Mozart. How to perform his piano compositions]. Moscow: Muzyka, 2011. 464 p.
6. *Asaf'ev B.* Muzykal'naia forma kak protsess [Musical form as a process]. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
7. *Muradian G.* Virtuoznost' kak fenomen v istorii fortepiannoi kul'tury poslednikh desiatiletii XX i nachala XXI veka [Virtuosity as a phenomenon in the history of piano culture of the last decades of the 20th and early 21st centuries] // Sovremennye problemy nauki i obrazovaniia [Modern problems of science and education]. 2013. No 6. URL: <http://www.science-education.ru/113-10836> (data obrashcheniia [date of application]: 15.04.2020).
8. *Muradian G.* Al'ternativnye predpochtenii i otsenki v sovremennom fortepiannom ispolnitel'stve [Alternative Preferences and Evaluations in Contemporary Piano Performance] // Sovremennye problemy nauki i obrazovaniia [Modern problems of science and education]. 2014. No 2. URL: <http://www.science-education.ru/116-12274> (data obrashcheniia [date of application]: 15.03.2014).
9. *Gorbenko T., Taraeva G.* Istoricheskii kontekst vokal'noi interpretatsii [The historical context of vocal interpretation] // Kul'turnaia zhizn' Iuga Rossii [Cultural life of the South of Russia]. 2020. No 1. Pp. 134–141.
10. *Taraeva G.* Formy raboty nad ispolnitel'skoi interpretatsiei v spetsial'nykh klassakh muzykal'nogo vuza [Forms of work on performer's interpretation in special classes of a musical university] // Problemy prepodavaniia muzykal'no-ispolnitel'skikh distsiplin [Problems of teaching musical disciplines]: sb. st. XII Mezhdunar. nauch. konf. 26 fevralia 2020 g. / Red. S. I. Khvatova. Krasnodar, KGIK, 2020. Pp. 161–179.

Тараева Галина Рубеновна

доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
344002, Россия, Ростов-на-Дону
taragr@mail.ru
ORCID: 0000-0002-5696-2570

Galina R. Taraeva

Dr. Sci. (Art), Department of Music Theory and Composition
Rachmaninov Rostov State Conservatory
344002, Russia, Rostov-on-Don
taragr@mail.ru
ORCID: 0000-0002-5696-2570