

УДК 7.071.2:351.91

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
(К ПРОБЛЕМЕ САМОКОНТРОЛЯ)****Е.С. СМЕРНОВА***(Белорусская государственная академия музыки, Минск)*

Представлено теоретическое исследование проблемы самоконтроля как важнейшего условия и средства формирования интерпретации музыкального произведения. На всех этапах интерпретации музыкального произведения самоконтроль является важнейшим условием и средством ее формирования. Как фактор интерпретации музыкального произведения самоконтроль есть сознательная регуляция музыкантом-исполнителем процесса его творческой деятельности, психофизического и эмоционального состояния, осуществляемая совокупностью сенсорных, моторных и интеллектуальных компонентов, необходимых для оценки качества планирования и осуществления исполнительской деятельности, а также ее регулировки на всех этапах работы над музыкальным произведением, включая концертное исполнение. Специфика самоконтроля в деятельности музыканта-исполнителя заключается в том, что самоконтроль есть своеобразный поиск и одновременно корректор многообразных возможностей репрезентации индивидуального исполнительского замысла. Анализ проблемы самоконтроля позволил раскрыть основные сущностные характеристики этого феномена в творческой деятельности музыканта-исполнителя.

Введение. Взгляд на музыкально-исполнительское искусство как особый вид художественной деятельности человека отражает те отношения между композитором и исполнителем, которые сложились в общественной практике еще в середине XVIII в. [1, стб. 549]. Тогда же определилась и формула музыкальной коммуникации, которая сегодня представляет собой следующий, «классический» вид: «композитор – произведение – исполнитель – слушатель» (Б. Асафьев). Именно в сфере действия этой формулы с наибольшей остротой стоит вопрос исполнительской интерпретации, ибо «жизнь музыкального произведения – в его исполнении» [2, с. 264].

Интерпретация (лат. *Interpretatio* – истолкование) в искусстве в предельно широком значении этого слова рассматривается как толкование произведения в процессе его восприятия. Любое восприятие невозможно без интерпретации, предполагающей активную переработку получаемых впечатлений. Зритель так же интерпретирует картину, как слушатель – музыку.

В музыкальном исполнительстве термин «интерпретация» получает дополнительное значение и используется для обозначения художественной трактовки произведения музыкантом-исполнителем, реализуемой актом исполнения. Известно, что искусство интерпретации начало интенсивно развиваться в то время, когда композиторское творчество и исполнительство стали обретать все большую самостоятельность, а исполнитель – возможность интерпретировать сочинения других авторов.

Основная часть. Если рассматривать интерпретацию в контексте исторического развития музыкального исполнительства, то в самом широком значении ее можно определить как производное от двух факторов, определяющих конечный результат:

- первый фактор – объективный – связан с исторически обусловленной изменчивостью реальных условий бытования музыкального исполнительства. К ним мы относим: трансформацию (усовершенствование конструкций) музыкального инструментария; изменение и развитие техники игры на инструменте (что непосредственно связано с усовершенствованием конструкции инструмента); эволюцию и смену музыкальных стилей, влекущих за собой перестройку интонационно-музыкального высказывания; смену одних конкретно-исторических форм общественного музицирования (салонное, домашнее, концертное) другими и др.;

- второй фактор – субъективный – связан с творческой индивидуальностью музыканта-исполнителя. Вряд ли можно исчерпывающе перечислить все те «составляющие», из которых складывается артистическая индивидуальность музыканта. Это и степень развития его интеллекта, и опыт эмоциональной жизни, и принадлежность к тому или иному типу человеческого характера, а также культурный уровень и художественный вкус, профессиональная одаренность и артистизм, степень владения техникой исполнения и т.д. Если добавить к этому, что музыкант-исполнитель, как всякий индивид, – продукт определенной эпохи и социальной среды, то разнообразие индивидуальностей окажется поистине безграничным. При этом важнейшей составляющей артистической индивидуальности музыканта, непосредственно определяющей создание индивидуальной интерпретации музыкального произведения, является *мышление* как психический процесс отражения действительности и высшая форма творческой активности человека.

Мышление музыканта в процессе интерпретации музыкального произведения напрямую связано с созданием художественного музыкального образа. Известно, что в основе произведения искусства лежит особая – вторичная по отношению к жизни, но все же относительно самостоятельная поэтическая реальность, которая определяется понятием «художественный образ». Сущность этого понятия эстетика рассматривает в единстве трех начал – отражения, творчества и восприятия, а психология – как триединство материального, духовного и логического. Обусловленное актом мышления музыканта, вышеназванное триединство присутствует и в творческой деятельности исполнителя. «Только с помощью рациональных сил мышления можно воспринять законы музыкальной логики, способы соединения и обобщения средств музыкальной выразительности интонацией – носителем смыслового значения. Соединяя в интонации эмоциональное и рациональное, т.е. переживание выразительной сущности художественного образа, с пониманием принципов материального конструирования музыкальной ткани, мышление музыканта воплощается в волевом акте творчества – авторском сочинении или исполнительской интерпретации произведения» [3, с. 153 – 154]. Таким образом, творческая деятельность музыканта-исполнителя представляет собой сложный синтетический акт, состоящий, с одной стороны, из процесса восприятия уже созданного произведения искусства, с другой стороны, – процесса его творческого воссоздания. Художественно преформированный материал запечатлевает, несет в себе некое идеальное образование – интерпретацию, обусловленную творческой личностью исполнителя. В этой связи можно утверждать, что исполнитель выступает в качестве творца произведения исполнительского искусства, а интерпретация есть продукт его творчества. При этом весь процесс по созданию интерпретации музыкального произведения определен мыслительными операциями.

Художественную интерпретацию можно рассматривать как мыслительный процесс, составляющими которого являются: 1) *формирование* исполнительского замысла; 2) *реализация* исполнительского замысла.

В задачи первой составляющей входят освоение композиторской и создание собственной исполнительской концепции, а именно осуществление операций *реконструкции* музыкального произведения в сознании исполнителя, а также *познание результата этой реконструкции* и его *оценка*.

В задачи второй – осуществление исполнительского замысла: а) *в процессе работы над музыкальным произведением*; б) *в процессе сценического выступления*.

Особое значение приобретает процесс сценического выступления как итог создания художественной интерпретации музыкального произведения. Здесь на первое место выходит комплекс личностно-профессиональных качеств исполнителя, посредством которых раскрывается внутренний механизм художественной интерпретации. Значительная роль при этом принадлежит самоконтролю.

Что же такое самоконтроль и каково его значение при создании интерпретации музыкального произведения? По сути дела речь идет о важнейшем компоненте творческой деятельности музыканта, а именно, обратной связи¹, с помощью которой он имеет возможность контролировать творческое освоение художественного произведения, связанное с его индивидуальным избирательным прочтением.

Обратная связь в творческой деятельности музыканта-исполнителя представляет собой обратное воздействие управляемого процесса на управляющий орган (мышление) или опосредованное контролем воздействие результатов исполнения на процесс творческой работы. С.Л. Рубинштейн – один из основоположников теории мышления – отмечал: «Мышление соотносит, сопоставляет каждую мысль, возникшую в процессе мышления, с задачей, на разрешение которой направлен мыслительный процесс, и ее условиями. Совершающееся таким образом проверка, критика, *контроль* характеризуют мышление как сознательный процесс» [4, с. 343]. Следовательно, обратную связь в творческой деятельности исполнителя можно рассматривать как «передачу информации о протекании процесса, на основе которой вырабатывается то или иное управляющее воздействие» [5, стб. 653]. Поэтому обратную связь можно назвать информационной. Но мышление музыканта актуализируется через *волевою саморегуляцию, самоконтроль* собственных действий. Самостоятельный контроль, коррекция хода и результатов исполнительской деятельности, а также самоанализ исполнения и организация самостоятельных занятий представляет собой обратную связь, *опосредованную самоконтролем*. В данном случае музыкально-мыслительный процесс музыканта-исполнителя, направленный на создание/воссоздание художественного музыкального образа, а также на регуляцию психического состояния и условий осуществления художественного замысла находятся под строгим контролем сознания исполнителя. В этой связи можно утверждать, что *самоконтроль* является непосредственным условием существования обратной связи в исполнительской деятельности музыканта как «одно из проявлений сознательной регуляции человеком собственного поведения и деятельности в интересах обеспечения соответствия их результатов поставленным целям, предъявляемым требованиям, правилам, образцам» [6, с. 358].

¹ «...обратная связь есть метод управления системой путем включения в нее результатов предшествующего выполнения ею своих задач» (Винер Н. Человек управляющий. – СПб.: Питер, 2001. – 288 с. – (Серия «Психология – классика») – С. 57).

Таким образом, проблема обратной связи в исполнительской деятельности музыканта приобретает фундаментальный характер, ибо напрямую затрагивает проблему интерпретации музыки – одну из важнейших в музыковедении.

Насколько важны самоконтроль и различные виды обратной связи в создании интерпретации музыкального произведения отмечают признанные авторитеты музыкального искусства. Так, Л.С. Гинзбург пишет, что в процессе работы над произведением необходимо «внимательно слушать самого себя, проверять соответствие исполнительского воплощения замыслу. Именно на этом этапе особенно обостряется способность исполнителя к самокритике, к самоконтролю. А значение этой способности крайне велико как для учащегося, так и для зрелого артиста» [7, с. 34]. Его мнение разделяет Т. Лешетицкий: «Не играйте безостановочно. Проиграв данный отрывок, и внимательно вслушиваясь в свое исполнение, сделайте небольшую паузу, во время которой вспомните, как вы его сыграли, и прокритикуйте полученный результат. Только дав себе ясный отчет в том, что было в вашем исполнении хорошо и что плохо, работайте дальше над закреплением хороших сторон и устранением недостатков» [8, с. 94].

О необходимости самоконтроля в процессе сценического воплощения художественного музыкального образа писали практически все известные музыканты: «Осознавать, все время отдавать себе отчет – вот что мне дороже всего в моих размышлениях и в моей работе. Даже в самые бурные моменты исполнения, когда в музыкальном эпизоде захлестывает страсть, я хочу сохранять самоконтроль. Я могу забыть о вольности, которую допускаю в том или ином месте, но это ни в коем случае не влияет на чувство контроля, которое всегда мобилизовано» [9, с. 293]; «Именно самообладание и самоконтроль дают исполнителю возможность преподнести слушателям созданную им прекрасную художественную форму» [8, с. 243]; «Во время исполнения одна часть сознания Артиста со всей непосредственностью растворяется в творчестве, а другая часть его сознания контролирует этот процесс и способна корректировать то, что происходит на сцене. Действие и наблюдение, созидание и контроль происходят одновременно – мало кто из людей обладает подобным “двойным зрением”. Две эти способности предполагают особую собранность и мобильность ума, без которого творческий акт не может состояться» [10, с. 340 – 341]; «Лист (в пору зрелости), Паганини, Рахманинов, Николай Рубинштейн поражали не только огнем своей интерпретации, но и “управляемостью” этого огня» [11, с. 87] и т.д.

Таким образом, проблема самоконтроля в творческой деятельности музыканта представляется кофигурой музыкального искусства одной из важнейших.

Компонентами структуры самоконтроля выступают *эталон*, *сличение* и *оценка* (обнаружение и анализ допущенных ошибок и их причин), а также *коррекция* выполняемой работы. В качестве *эталонов*, присутствующих в исполнительской деятельности музыканта выделим:

- 1) нотный текст – «программа» художественного музыкального образа, заданная в виде своеобразного материального кода композитором;
- 2) аудио-, видеозаписи мастеров музыкального исполнительства;
- 3) традиционное представление о характере исполнения конкретного музыкально произведения, сформировавшееся в сознании музыкантов на определенном этапе исторического развития практики музыкального исполнительства;
- 4) индивидуальный исполнительский замысел – интерпретация музыкального произведения.

Следующим за эталоном структурным компонентом самоконтроля является *сличение*. Как отмечает С.И. Савшинский, контроль над ходом воплощения музыки «опирается на сравнение сущего и должного – живущего в слуховом представлении и прозвучавшего на инструменте» [12, с. 70]. Сличение реализуется на основе постоянной обратной связи, с помощью которой музыкант получает информацию о качестве своей работы, ее результатах, о своем психоэмоциональном и физиологическом состоянии, возникающем под воздействием процесса работы над музыкальным произведением.

Сличение сопровождается *самооценкой* результатов работы музыканта над музыкальным произведением, его исполнения, своего психофизиологического и эмоционального состояния и др. Основным содержанием самооценки музыканта становится *анализ* соответствия или несоответствия исполнительского воплощения творческому замыслу.

Завершающее звено самоконтроля – *коррекция* исполнения. Осуществляется она на основе данных самооценки. В ходе коррекции музыкант-исполнитель совершенствует качество воплощения художественного музыкального образа, корректирует конкретные игровые действия, двигательные-технические приемы, психоэмоциональное состояние и т.д. Под воздействием критической оценки исполнения могут произойти изменения и определенные коррективы во внутрислуховых представлениях музыканта, тактильных ощущениях, технических воплощениях. Как говорил Л. Оборин, «иной раз хочешь сыграть так-то и так-то, а руки вдруг подсказывают другое, более удачное техническое решение» [13, с. 195]. Так происходит обратное воздействие результатов музыкального исполнения на творческий замысел, формирующийся в мышлении исполнителя.

Таким образом, можно констатировать, что не только прямые связи (музыкальное мышление – самоконтроль – исполнение), но также и обратные связи (исполнение – самоконтроль – музыкальное мышление) закономерно участвуют как в формировании замысла исполнительской интерпретации, так и его реализации.

Выделенную нами структуру самоконтроля музыканта-исполнителя (эталон, сличение, оценка и коррекция) можно соотнести с этапами осуществления интерпретации музыкального произведения.

Учитывая, что художественная интерпретация есть процесс, одновременно включающий в себя и исполнительскую деятельность и ее конечный результат, выделим четыре основных этапа ее осуществления:

- 1) возникновение художественного замысла;
- 2) формирование художественного замысла;
- 3) реализация художественного замысла;
- 4) проверка и оценка реализованного замысла.

На основе самоконтроля происходит *осмысление и оценка*: 1) процесса *формирования* музыкально-художественной концепции; 2) процесса *реализации* музыкально-художественной концепции (пианист, учитывая мысленное представление желаемого звучания произведения, следит за своими действиями и их результатами – реально воспроизводимым звучанием, сопоставляет их с нужным звучанием, и на основе этого регулирует свои дальнейшие действия).

Заключение. На всех этапах интерпретации музыкального произведения видим, что самоконтроль является важнейшим условием и средством ее формирования. Как фактор интерпретации музыкального произведения самоконтроль есть сознательная регуляция музыкантом-исполнителем процесса его творческой деятельности, психофизического и эмоционального состояния, осуществляемая совокупностью сенсорных, моторных и интеллектуальных компонентов, необходимых для оценки качества планирования и осуществления исполнительской деятельности, а также ее регулировки на всех этапах работы над музыкальным произведением, включая концертное исполнение. Специфика самоконтроля в деятельности музыканта-исполнителя заключается в том, что самоконтроль есть своеобразный поиск и одновременно корректор многообразных возможностей репрезентации индивидуального исполнительского замысла. Не жесткое следование готовым образцам, задаваемым кем-то извне, а создание интерпретации самим исполнителем – такой путь формирования самоконтроля в работе музыканта будет способствовать развитию его профессионального музыкального мышления, способного *самостоятельно*, без «натаскивания» со стороны воссоздавать художественный образ музыкального произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ямпольский, И.М. Интерпретация / И.М. Ямпольский // Музыкальная энциклопедия: в 6 т.: гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: Сов. энцикл., 1974. – Т. 2. – Стб. 549 – 550.
2. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев; ред. Е.М. Орловой. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963. – Кн. 1 – 2. – 376 с.
3. Подуровский, В.М. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности / В.М. Подуровский, Н.В. Сулова: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд-во центр ВЛАДОС, 2001 – 320 с.
4. Рубинштейн, С.Л. Основы общей психологии / С.Л. Рубинштейн. – М., 1946.
5. Фрейд, Л.И. Обратная связь / Л.И. Фрейд // БСЭ. – 3 -е изд. – М., 1974. – Т. 18.
6. Дьяченко, М.И. Психологический словарь-справочник / М.И. Дьяченко, Л.А. Кандыбович. – Минск: Харвест, М.: АСТ, 2001. – 576 с.
7. Гинзбург, Л.С. О работе над музыкальным произведением / Л.С. Гинзбург. – 4-е изд., доп. – М.: Музыка, 1981, – 143 с.
8. Шапов, А.П. Фортепианная педагогика: метод. пособие / А.П. Шапов. – М.: Изд-во Сов. Россия, 1960. – 172 с.
9. Ландовска, В. О музыке / В. Ландовска. – М.: Классика-XXI, 2005. – 368 с.
10. Кирнарская, Д.К. Психология специальных способностей / Д.К. Кирнарская. Музыкальные способности (предисл. Г. Рождественского). – М.: Таланты – XXI век, 2004. – 496 с.
11. Коган, Г.М. У врат мастерства. Работа пианиста / Г.М. Коган. – М.: Музыка, 1969. – 342 с.: ил.
12. Савшинский, С.И. Пианист и его работа / С.И. Савшинский; ред. Л.А. Баренбойм. – Л.: Сов. композитор, 1961. – 272 с.
13. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений / под ред. Г.М. Цыпина. – М.: Издат. центр «Академия», 2003. – 368 с.

Поступила 26.05.2006