

МУЗИКАЛНОТО ИЗПЪЛНИТЕЛСТВО КАТО ХУДОЖЕСТВЕНО-ТВОРЧЕСКА ДЕЙНОСТ

Божанка Моцинова

Музикалната образност, заложена в творбата на композитора, се материализира в звуково-тонови форми и става достояние на слушателите благодарение на изпълнителя. Безспорна е активната роля на музиканта изпълнител в процеса на музициране. Но съществува въпрос, който има две страни:

1. До каква степен в изпълнението има творчество (или само подражателство на първоначално създадения образ, фиксиран в партитурата или в съзнанието на изпълнителя)?;

2. Доколко изпълнението е художествено?

Да се даде теоретично определение на понятието човешко творчество е трудна задача: трябва да се вземе в предвид широкият обхват и многозначност на това понятие и да се разгледат редица закономерности.

Творчеството е обществено явление, реализация на същностните сили и способности на човека, създаване на нови, общественозначими материални, научни, художествени и др. ценности. В нито една област на човешката дейност е невъзможно творчество без отражение. Творчеството е процес и сложно съчетание на повторими и неповторими моменти и особености. Следователно човешкото творчество представлява и откриване, и изобретяване, и преобразяване, и обогатяване на обществената действителност и най-вече създаване на нещо ново, социално значимо – материално или духовно.

В този смисъл изкуството е творчество, в резултат на което се създава художествено произведение. Творбата на художника, писателя или композитора е нова сетивно-духовна форма на реалността, която не е съществувала преди творческия акт. Създаването е следствие от многостранното опознаване на света, на духовната същност на човека, на откриване закономерностите в многообразието на живота от страна на автора. Новото не изниква от нищото, а е резултат на широко отражение и обобщаване на явленията (станали обект на авторското внимание), както и на активна художествена дейност. Създаваните образи разкриват нови идеи, мисли и чувства, които са уловени и моделирани

от твореца тенденции в духовното развитие на хората и в техния живот. Те са изпълнени по неповторим и обобщен начин в творбата. В творческата си дейност авторът винаги синтезира откритието със създаването, защото без да се получи художествено произведение, дейността му се обезсмисля.

Всичко това разкрива творческата същност на музикално-изпълнителската дейност. Представянето на една творба пред слушателите е неповторим по своя облик процес, с подчертано значение в художествената практика. Затова и концертният живот, който по същество представлява форма на реализиране на завоеванията на изпълнителите (разбира се чрез тях и на композиторите), се разгръща така интензивно и играе съществена роля в духовното развитие на обществото.

Художественото въздействие на концертната дейност се основава както върху богатството на мисли, чувства и идеи, заложен в творбата, така и върху богатството на изпълнителския талант, идеи и чувства. Съществуват мнения (на Стравински, Равел, Хиндемит и др.), че дейността на изпълнителя се ограничава само до откриването и материализирането на авторските музикални идеи. От друга страна, много са становищата, потвърждаващи, че публичното представяне на композиторските творби е резултат на *нови* тълкувания, *нови* разбирания. Благодарение на този по същество творчески акт се създават *нови* съотношения в музикалната изразност, които са нещо специфично и не съществувало преди това в своите измерения и качество. В тази връзка могат да се посочат много примери и изказвания на видни музикални изпълнители:

- Леонид Коган казва: “Никога не свиря по един и същ начин няколко пъти подред Концерта за цигулка и оркестър на Бетховен, въпреки че често го изпълнявам. При всяка изява произведението се преосмисля и оглежда отново и в много отношения прозвучава различно.”

- Андрей Стоянов споделя: “Всяко артистично изпълнение е като нова “преработка” на оригинала. Сериозният музикант не може да се задоволи само с точното формално изпълнение на нотния текст, а се стреми да пресъздаде партитурата като органично развитие на музикалната мисъл на композитора.”

- Арам Хачатурян разказва: “Когато ние с Коган изсвирихме по клавиър моя Концерт за цигулка и оркестър, на мене ми направи огромно впечатление неговата интерпретация. Отделните страници ми прозвучаха неочаквано по нов начин: аз си ги представях първоначално иначе, а Коган предложи друг прочит и той се оказа изпълнителски по-добър от моя замисъл.”

● В руския печат, в отзыв за изпълнение на българския пианист Антон Диков, четем: “Смайващо, изненадващо и революционно като самата музика на Прокофиев е изпълнението на младия пианист Антон Диков. Всичко това го поставя в първите редици на Прокофиевите изпълнители.”

Посочените мнения потвърждават творческия характер на музикалното изпълнителство. Те “подказват”, че неговата специфичност трябва да бъде обект на задълбочени изследвания, тъй като това е творческа дейност, различна от тази при композирането, т.е. новото при изпълнителя е различно от новото на композитора.

Изкуството като система предполага три основни, взаимозависещи един от друг елементи:

- *предмет*, претворяващ и обобщаващ явленията;
- *субект*, който създава съответен художествен продукт;
- *субект – възприемател*, преживяващ и естетически оценяващ творбата.

В художественото изграждане на творбата между двата субекта съществува и допълнително звено – артист-изпълнител. Без неговото участие художественият образ остава потенциална, но не материализирана духовна ценност. Дейността на изпълнителя е част от една система на художествено творчество: тя зависи от автора-творец, но поставя и свои неотменни изисквания.

При създаване на творбите си много често авторите се вдъхновяват от народни художествени митове, легенди и герои, които преосмислят, запазват или видоизменят. По същия начин изпълнителят претворява закодираните в партитурата образи.

Съществено значение за особеностите на музикално-изпълнителския процес има *партитурата* – конкретният обект на изпълнителското внимание. Отдавна се е наложило мнението, че тя е твърде несъвършена по отношение на точното фиксиране на композиторските идеи и замисли. Според някои изследователи партитурата представлява своеобразен графичен израз на музикалното произведение: например Жизел Бреле казва, че “реалността на музикалното произведение не е даденост, а проблем, който всеки изпълнител решава различно”, а Пол Валери твърди че “стихотворението, подобно на музикалната пиеса, е нещо само като рецепта: главната роля е на готвача, който готви по тази рецепта.”

Съществуват и мнения (като тези на Гарбузов и Н. Корихалова), че нотният запис напълно (или доста точно) предава многообразието на композиторските намерения и образност. За да се изпълни недоизказаното в

нотите и да се разкрие техният подтекст, е необходимо преди всичко опит, предаван от поколенията. Тази приемственост изисква от артиста познаване на изпълнителската традиция на стила.

Ако разгледаме ролята на музиката през различните епохи, ще видим, че нотописът се е развивал съобразно с изискванията към музиката. Когато тя е била използвана само като спомагателен елемент (в синкретичното изкуство или към словесния текст), отбелязването на нейната височина не е било необходимо: достатъчно било само да се покаже насоката на музикалното развитие – ладо-височинна и метрична цялост. Но когато на музиката се възлагат по-големи задачи, нейното изписване става по-точно – появява се нотописът (буквеният – през IX век и слоговият – XII век). Обогатява се е семантиката на музикалния език (при появата и развитието на симфонизма) с нюансите в динамиката и темпата. Усложняването на нотописа продължава и през XX век, като се засилва и влиянието на извън музикалните фактори от звучащата акустична среда (вносят се нови знакови елементи, различни от дотогавашния нотопис, като например в творчеството на Иван Спасов).

В историята на музиката много често се срещат и примери, когато самите композитори нарушават написаната от тях партитура. Например: Менделсон – Бартолди казва за Шопен и Хилер: “И двамата страдат от парижката мания – меланхоличност и известно преувеличаване на чувствата, така че обръщат малко внимание на такта и на ритмичната точност в музиката”. А Шопен признава: “Аз не разучавам своите произведения!” (т.е. не смята записаното за абсолютна точност и в момента на изпълнение разчита на творческата си инвенция – б.а.). Паганини пък изобщо не е записвал партиите на солиращата цигулка в концертите си (от страх да не му ги откраднат) и доста често ги е изпълнявал с нови импровизирани елементи. Рихард Щраус в края на творбата си “Интермеццо” записва: “На края една кратка забележка към диригента: и в това произведение посочените от мене метро-ритмични обозначения са най-добрите, но в зависимост от художествените съображения, те допускат всякаква модификация, която е способна да помогне на певица, съобразявайки се с неговите говорни и музикални способности, за да се получи най-добро разбираемо произнасяне на текста; модификацията, която в зависимост от размера на акустиката на залата ще предвиди и разчете разстоянието между изпълнителите и слушателите.”

Направените *записи* на големи музикални интерпретатори могат да подпомогнат изпълнителя при реализирането на дадено произведение, като го насочат към характерни особености на композиторското стилообразуване, в съответствие с историческите епохи. Но винаги трябва да се има предвид, че изпълнителят е друга личност, с друга чувствителност и мироглед, затова не би могъл да бъде идентичен с автора.

От всичко казано до тук може да се направи извода, че партитурата е обективна предпоставка за широка творческа дейност от страна на изпълнителя. Основана върху интонирането, тя подтиква неговото съзнание към обобщаване на това, което той установява, запознавайки се с нотния текст. Нейното обобщаване от изпълнителя е в съответствие с познанието му за стиловите особености на епохата, в която е творил авторът, и на епохата, в която изпълнителят осъществява концертната си дейност. Подходът на изпълнителя към музикалните образи, кодирани в партитурата, е в зависимост от това, какви са разбиранията и възможностите му да преосмисли тази музика. От значение е и публиката: дали тя би приела някои волности в интерпретацията. В този смисъл се забелязва и известен интерпретаторски почерк на изпълнителя. Е. Назайкински прави изследване за изпълнението на “Мечтание” от Шуман от виолончелиста Пабло Казалс и от цигуларя Л. Киш, след което заключава: “При Казалс поразява хармоничното съчетание на мисълта и чувствата, вдъхновението и строгият художествен контрол; при Л. Киш – експресивната страна на мелодията, звучността е динамична и страдна, дори твърде темпераментна.”

Следователно, всичко е плод на художествения вкус на изпълнителя, на естетическите му разбираня и на неговия характер. Но измененията, които си разрешават изпълнителите (в стремежа да разкрият вижданията си за изразителността на даден образ) могат да доведат дори до твърде осезателни и не винаги приемливи промени на някои елементи в нотния текст. Композитори като Берлиоз, Вагнер, Равел, Хиндемит и Стравински изразяват открито съмненията си, относно точното интерпретиране на авторските идеи от изпълнителите. В книгата си “Хроника на моя живот” Стравински пише: “Нали музиката трябва да се изпълнява, а не интерпретира... Всяка интерпретация разкрива преди всичко индивидуалността на интерпретатора, а не на автора. Кое може да ни гарантира, че изпълнителят отразява верно облика на твореца и че неговите черти няма да бъдат изопачени?... Но, ще възразите вие, не всички стилистични черти на моята музика са отразени в нотния текст и затова смятам моите записи на грамофонни плочи за

незаменими допълнения към напечатаните партитури... Някои детайли винаги трябва да се предоставят на изпълнителите.” Противоречията в изказванията на Стравински са резултат на самата практика. Затова сложността на въпроса – до каква степен трябва да бъдат спазвани изискванията на композитора – винаги е била на първи план.

Бруно Валтер смята, че при работата над партитурата е нужно да се положат такива усилия, в резултат на които “чуждото произведение да се превърне в свое, изискванията на композитора да не бъдат като принуда, а да ги усещаме като свои собствени”.

Не винаги обективното изпълнение е като задължително условие за музикалното изпълнение. Могат да се посочат много примери от практиката, които потвърждават това. Например немският диригент Ханс фон Бюлов при работата си над Симфония № 4 от Брамс, след като просвирил по два различни начина един епизод от партитурата, се обърнал към Брамс: “Е какво решаваш?”, а Брамс му отговорил: “Да, може един път да се изсвири така, а друг път – иначе!” Антон Рубинщайн също не е смятал онова, което е записал с ноти, за абсолютно субективна основа за изпълнение и често е внасял субективен момент в музицирането си. Сергей Рахманинов рядко свирел едно и също (свое) произведение два пъти еднакво – особено малките пиеси. Неговото изпълнителско кредо било: “Трябва да се свири така, както ни се иска!” Подобни са схващанията на Сен-Санс, Казалс, Гранадос и др.

Проблемът за *интерпретацията* на музикалните произведения се поставя през втората половина на XVIII век и началото на XIX – със засилване на авторския контрол над създадените творби. Докато през XVII и XVIII век (импровизаторски период) изпълнителят и композиторът са едно и също лице, то през XIX век, с развиване на виртуозността от Паганини, Лист и др., в изпълнителското изкуство излизат на преден план фантазиите и парафразите.

През последните десетилетия на XIX и началото на XX век възниква нов проблем – *проблемът на редакциите*. Редактирането по същество представлява фиксиране на онези изменения в нотния текст на автора, които внасят субективното виждане на редактора, който често пъти е и изпълнител. Така се засилва идеята, че редакторът до голяма степен са намесва в музикалните идеи на композитора. Оттук и все по-голямото желание на изпълнителите да се придържат към оригиналните ръкописи на автора или до първите издания, смятани за по-близки до първоизточника. Предпочитат

се онези редакции, които отпечатват и авторския ръкопис (напр. за изданията на “Сонати и партити за соло цигулка” от Й. С. Бах).

Понятието *интерпретация* се въвежда около 60-те години на XIX век. Един от първите, които го употребява като характеристика на музицирането, е музикалният критик Л. Ескюдие.

На съвременен италиански език *“интерпретаре”* означава “тълкувам текст, изпълнявам (за роли и музика)”, но *интерпретаторе* е “тълкувател или преводач”. Подобно е и тълкуването на термина във френския език.

Руските музиколози смятат интерпретацията за “изпълнителска (или авторска) концепция по отношение на такива изразни средства на изпълнението като темпо, динамика, артикулация, фразировка, агогия, акцентуване, но и “тълкуване” на музикалното съдържание на произведението.”

В “Българска енциклопедия” на братя Данчови от 1936 г. терминът интерпретация липсва, но има интерпретатор – “лице, което тълкува, разяснява един текст на литературно или музикално произведение, тълкувател”. Българският музиколог Б. Стършенов отбелязва, че “интерпретацията на една музикална творба, стиловото отразяване означава преди всичко нейното изживяване и превъплътяване.”

Музикалната интерпретация като дейност издига музикалната творба до равнището на въздействаща върху слушателите система, затваряща кръга композитор – изпълнител – слушател. Тя включва в себе си тълкуването на нотния текст, разкриващ авторската образност, измененията в самия музикален израз, осъществяван от изпълнителя, концепцията за пресъздаване на музикалните образи от творбата, създаването на естетически продукт.

Интерпретацията на една творба е не само дешифриране на нотните знаци върху партитурата. Според Матезон “най-голямата трудност да се изпълни една чужда творба се състои в това, че е потребна силна способност за разсъждаване, за да се разкрият чуждите мисли, дух и мнения.” А Жан Жак Русо добавя: “Не е достатъчно да се отмерва тактът, а трябва да се отгатне е духът на автора.”

Българският диригент и композитор Константин Илиев обобщава, че “изпълнителят трябва да бъде не само връзката между публиката и композитора, а и вдъхновен агитатор на авторските идеи сред слушателите...”

Изводът е: Обект на музикалната интерпретация е творбата на композитора, която ще се изпълнява, а предмет на музикално-изпълнителската творческа дейност са всички онези моменти, свързани с епохата на нейното създаване, битието и в общественото съзнание, историческия процес, естетическите и художествени тенденции на епохата, в която работи изпълнителят, съотнесени към тази творба и възприемането ѝ от публиката.

Публиката оказва съществено влияние върху изпълнението на дадена творба. Затова и прочутият диригент Херберт фон Караян често е казвал: “Желанието на изпълнителя трябва да бъде не само да накара публиката да го слуша, но и да музицира заедно с него!”

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ганев, К.* По следите на музикалните впечатления. С., 1981, с. 241.
2. *Григориев, В.* Леонид Коган. М., 1975, с. 124.
3. *Илиев, К.* Исторически развой и съвременни проблеми на диригентското изкуство. – В: Проблеми на музикалната интерпретация, С., 1970, с. 35.
4. *Корихалова, Н.* Музикалната интерпретация. – В: Музикални хоризонти, кн. 13–14, 1981, с. 106.
5. *Лилов, А.* Към природата на художественото творчество. С., 1979, с. 97–100.
6. *Мальцев, С.* Нотация и изпълнение. – В: Мастерство музиканта-исполнителя. Вып. 2. М., 1976, 81–82.
7. *Сахалтуева, О. и Е. Назайкинский.* О взаимосвязях выразительных средств в музыкальном исполнении. – В: Музыкальное искусство и наука. Вып. 1. М., 1970, 64–76.
8. *Станиславски, К.* Моят живот в изкуството. С., 1976, 12–13.
9. *Стоянов, А.* Основни проблеми на интерпретацията при клавириното изкуство. – В: Проблеми на музикалната интерпретация. С., 1970, с. 143.
10. *Стоянов, А.* Изкуството на пианиста, С., 1954, 131–138.
11. *Стравинский, И.* Диалози. Л., 1971, с. 293.
12. *Стравинский, И.* Хроника на моя живот. С., 1976, с. 113.
13. *Стършенов, Б.* Изследвания, размисли, оценки. С., 1977, с. 62.
14. *Шопен, Фр.* Писъма. М., 1976, с.302.

МУЗИКАЛНОТО ИЗПЪЛНИТЕЛСТВО КАТО ХУДОЖЕСТВЕНО-ТВОРЧЕСКА ДЕЙНОСТ

БОЖАНКА МОЦИНОВА

Резюме

С настоящата статия авторката се спира на проблема за активната роля на музиканта-изпълнител в процеса на музициране.

Творчеството се представя като процес и сложно съчетание на повторими и неповторими моменти и особености, като “преоткриване” и обогатяване на обществената действителност и най-вече създаване на нещо ново, социално значимо – материално или духовно. Разглеждат се различни музикални понятията (авторски стил и връзката със съответната музикална епоха, партитура, редакция на партитурата и музикална интерпретация) на основата на много примери от практиката на видни композитори, диригенти и изпълнители.

MUSICAL PERFORMANCE AS AN ARTISTIC-CREATIVE ACTIVITY

BOZHANKA MOCINOVA

Summary

In this article author considers the problem of active role of the musician-performer during the process of music performing.

The creation is explained as a process and complicated combination of repeatable and interpretable moments and characteristics as finding and concentration of communally reality and creating of something new, social importance – material and spiritual. It is described different musical conceptions (author style and relationship with respective musical epoch, score, editing of score and musical interpretation) on the base of many examples from practice of the famous composers, orchestra conductors and performers.