



Флоря Августина Константиновна
преподаватель, аспирант Молдавской Академии
музыки, театра и изобразительных искусств (Кишинев)

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАКТОВКИ РОМАНТИЧЕСКОЙ СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО

Искусство музыкального романтизма проявляется не только в становлении новых принципов музыкального мышления, но и в формировании нового типа музыкальной интерпретации. «Проблема интерпретации и возникает впервые в такой полной и обостренной форме именно в романтическую эпоху» [5, 24].

Понятие *музыкальная интерпретация* (от фр. *interpretation*), обозначая творческое прочтение музыкального произведения, вошло в обиход лишь в 70–80-е годы XIX века, в противовес термину *исполнение* (фр. *execution*) под которым стало подразумеваться сугубо техническое прочтение музыкального текста.

Н. Корыхалова в своей монографии «Интерпретация музыки» отмечает, что одним из первых, кто трактовал это понятие подобным образом, был французский музыкальный критик Л. Эскюдье, цитируя его высказывание: «интерпретация – слово, которое лучше всего подходит к исполнению музыкального произведения, ибо именно артисту надлежит понять мысль композитора и передать ее слушателю:

Флоря А.К. Некоторые аспекты исполнительской трактовки романтической сонаты для скрипки и фортепиано

именно он должен выразить голосом или на инструменте записанную мысль... одним словом, быть интерпретатором намерения композитора» [6, 22].

Работа Л. Гинзбурга «О некоторых эстетических проблемах музыкального исполнительства» начинается латинским изречением: «*Executio anima compositionis*» («Исполнение есть душа композиции»), цитируемым по музыкальному трактату И. И. Кванца «Опыт руководства по игре на поперечной флейте», изданному в 1752 году в Берлине [5, 209]. Опираясь на мнения Б. Асафьева, В. Стасова, Л. Стоковского, П. Хиндемита и др., Л. Гинзбург аргументирует концепцию о музыкальном исполнительстве как сотворчестве композиторскому процессу: «Сущность творчества исполнителя – в осознании и глубоком постижении произведения, в правдивом, творческом и вдохновенном его воплощении, то есть художественном истолковании средствами исполнительского мастерства. В этом смысле более точными являются термины ”творческое истолкование”, ”художественная интерпретация”, нежели простое ”исполнительство” [3, 213].

Отметим, что творческую сущность музыкального исполнительства, различие между *исполнением* музыки и ее *передачей* осознавал еще А. Рубинштейн: «Музыкант, только хорошо исполняющий творение какого-нибудь композитора, никогда не выйдет из посредственности. <...> Чтобы хорошо исполнить музыкальное произведение <...> нужно понять, прочувствовать, вникнуть, углубиться в творение и воспроизвести перед слушателями его. Воспроизведение – это второе творение» [6, 22]. Близкую вышеизложенной трактовку исполнительства высказывал и А. Серов: «великая тайна великих исполнителей в том, что они исполнение силою своего таланта освещают, освещают изнутри, влагают туда целый новый мир ощущений из своей собственной души <...>» [3, 219]. С. Танеев, касаясь творческой свободы исполнителя, отмечал, что она заканчивается там, где начинается искажение: «я вовсе не требую, чтобы виртуоз непременно рабски следовал каждому оттенку, указанному автором <...> Но свобода эта должна быть

Флоря А.К. Некоторые аспекты исполнительской трактовки романтической сонаты для скрипки и фортепиано

в определенных границах, и исполнителю нужно, прежде всего, доискаться истинных намерений автора и затем выполнять их наилучшим образом и ни в коем случае не идти наперекор этим намерениям» [3, 216].

Музыкальная интерпретация эпохи романтизма это «особый тип интерпретации – пылкой, ”возвышенной”, разрывающей многие связи сочинения с его реальной почвой, придающей концепции характерный смысл двоемирия» [5, 24]. Н. Корыхалова в вышеупомянутой монографии подчеркивает, что «эстетика романтизма с ее культом гения <...> акцентируя значение эмоционального начала и фантазии в искусстве, позволяет считать творческой личностью и исполнителя, который также является художественной индивидуальностью, имеет право на свободное выражение своего ”я”, мира своих чувств и переживаний» [6, 15]. Романтизм стимулировал в исполнительском искусстве «выход к новым структурам творческого метода, основанного на специфических закономерностях романтического мышления, что выразилось в предельной субъективизации интерпретации, как бы в ”романтическом споре” с автором, идентификации себя с образами сочинения, усилении театрализованной стороны исполнения, исполнительском ”вторжении” в сам текст сочинения» [5, 23]. Характерные черты романтической интерпретации еще более интенсифицируются в эпоху позднего романтизма. Н. Корыхалова, рассматривает эту интерпретацию как сугубо *субъективистскую*, характеризующуюся *гипертрофией* признаков романтического исполнительства: «преувеличенная выразительность, ”личностность” высказывания, ”рубатность”, заострение темповых характеристик, контрастность динамики, интерес к красочности звучания» [6, 21]. Поэтому музыкальные произведения изобилуют многочисленными авторскими ремарками по всему музыкальному тексту.

Интерпретация романтической сонаты органически обусловлена индивидуальным художественным потенциалом исполнителя: его, как интеллектуальных, волевых, психоэмоциональных, так и музыкально-

Флоря А.К. Некоторые аспекты исполнительской трактовки романтической сонаты для скрипки и фортепиано

технических качеств. Без музыкальной одаренности, без яркого темперамента, без виртуозного владения инструментом, общей культуры, развитой интуиции, крепкой воли, физической выносливости и т.д., немислимо глубокое и тонкое восприятие и воспроизведение образно-идейной сущности музыкального произведения. Личность исполнителя, его индивидуальность, яркая музыкальность и технические данные – вот неотъемлемые атрибуты исполнителя-художника, исполнителя-творца, необходимые для интерпретации романтической скрипичной сонаты.

Как известно, первый исполнитель Сонаты для скрипки и фортепиано А-Dur С. Франка – яркий представитель позднеромантической исполнительской практики – Эжен Изаи (1858–1931), кумир многих виртуозов своего времени и последующих поколений, ученик Венявского и Вьетана, унаследовавший лучшие традиции бельгийской и французской скрипичных школ. Великолепный интерпретатор сыграл важнейшую роль в судьбе этого произведения. Как писал Венсан д’Энди: «Исполнение Изаи прославило не только это произведение, но и ее творца, ибо до того имя Франка было мало кому известно» [14].

Сохранились восторженные отзывы о его исполнительском стиле, оставленные такими видными артистами, как Крейслер, Флеш, Менухин, Тибо, Энеску, Казальс. Они выявляют основные черты его игры, которая «волновала своей глубиной и огромной силой чувства» (Энеску), «духом свободы» (Тибо), покоряла «превосходным *rubato*» (Генри Вуд), «широким *вибрато*» (Флеш называл его «пионером широкого *вибрато*»), «пением на скрипке», «французским *портаментом*», огромной внутренней эмоциональностью, элегантностью, изяществом, блестящей, отточенной техникой, то есть теми качествами, которые «силой своего гения» впитали «тенденции и вкусы эпохи» (Казальс) [14].

Свойственный исполнительскому стилю Эжена Изаи «дух свободы» сполна проявился в интерпретации Сонаты Франка, в частности, в свободной трактовке темповых обозначений. Однажды, во время исполнения им этой сонаты у Франка

Флоря А.К. Некоторые аспекты исполнительской трактовки романтической сонаты для скрипки и фортепиано

дома, присутствовавший при этом скрипач Арман Паран шепнул автору: «Это замечательно! Но почему, черт побери, Эжен не соблюдает в точности ваши темпы?» [11, 78]. Однако Франк со свойственной ему деликатностью возразил: «Возможно, но успокойтесь, я думаю, что прав именно он» [там же].

Следует особо отметить, что в романтической музыке *личность исполнителя* находит поэтическое олицетворение в «одухотворенном» образе своего *музыкального инструмента*. Согласно наблюдению В. Григорьева, «в искусстве романтизма впервые создается самостоятельный образ инструмента, ибо он становится выразителем личностного начала, инструментальным ”голосом духовного мира художника”» [5, 24]. В этом контексте показательна газетная статья, опубликованная во время гастролей Э. Изаи в России (в 1883 г.): «Под его рукой скрипка превращается в живой, одушевленный инструмент, она мелодично поет, трогательно плачет и стонет, и любовно шепчет, глубоко вздыхает, шумно ликует, словом, передает все малейшие оттенки и переливы чувства» [14].

Творческая эстафета интерпретации романтической сонаты от Эжена Изаи переходит двум выдающимся скрипачам следующего поколения Жаку Тибо (1880–1953) и Джордже Энеску (1881–1955), в которых сам Изаи видел своих преемников, посвятив им по одной из своих шести сольных сонат: Вторую – Жаку Тибо, Третью – Джордже Энеску. Французский исследователь Р. Жардилье в своей монографии «Камерная музыка Сезара Франка» отмечал, что Жак Тибо, исполняя его Сонату, «придавал произведению невыразимое очарование своей игры» [1, 9]. Однако, его исполнительская манера, вобрав некоторые черты модного тогда салонного музицирования, была перенасыщена глиссандирующими приемами, что в какой-то мере отдаляла ее от авторского замысла Франка.

В противовес этому Р. Жардилье приводит интерпретацию Сонаты румынским скрипачом, известнейшим композитором, дирижером, а с 1920 года – профессором Парижской консерватории по классу скрипки, Джордже Энеску, который покорила Париж своей скрипичной игрой еще в 1899 году, получив

Флоря А.К. Некоторые аспекты исполнительской трактовки романтической сонаты для скрипки и фортепиано

Первую премию по окончании Парижской консерватории по классу скрипки М. Марсика (у которого занимался также и Ж. Тибо). Автор отмечает, что Энеску «придавал сонате углубленность и благородство, присущие своему исполнительству» [1, 9]. Именно эти качества имел в виду и его ученик Иегуди Менухин, утверждая: «Мышление Энеску опережает столетия» [1, 9]. К сожалению, интерпретация Энеску осталась незафиксированной, так как он был убежденным противником механической звукозаписи, однако некоторые особенности его концепции были отражены в обозначениях избираемой им аппликатуры, способов распределения смычка. Основные положения исполнительской концепции Энеску были усвоены слушателями курсов, которые он вел не только в Париже, но и в Италии, Англии, Америке. Среди сохранившихся записей последователей его школы – исполнения Иегуди Менухина, Артура Грюмьо, Кристиана Ферра и др.

Констатируя особенности романтического исполнительского стиля, необходимо подчеркнуть, что *процесс работы исполнителя над произведением* должен быть основан на единстве чувства, мысли, интуиции, вкуса, которые не должны подменяться ложной чувствительностью, сентиментальностью, слезливостью. Как отмечал Л. Стоковский, идеальным исполнителем является музыкант, сочетающий *интеллект, чувство и вдохновение* [3, 223].

Основные задачи интерпретации романтической сонаты для скрипки и фортепиано следует сгруппировать по нескольким направлениям. Первое из них – осознание *особенностей образного замысла произведения*, исторического контекста его создания, стилистического направления, которое оно представляет. Именно поэтому Джордже Энеску так горячо советовал в письме к своему ученику Иегуди Менухину «изучать эпоху и биографию композитора и его творчество в целом» [4, 28] – это дает возможность приблизиться к намерениям автора исполняемого произведения.

Флоря А.К. Некоторые аспекты исполнительской трактовки романтической сонаты для скрипки и фортепиано

Музыка романтической сонаты, воплощающая *раздвоенность мировосприятия* ее героя, насыщена яркими контрастами: страстное стремление к прекрасному идеалу, бурный романтический порыв и светлый мир мечты, драматический накал чувств и скорбная патетика, смятение, тревога и горестные размышления, созерцательные образы и праздничное, радостное ликование.

Следующий этап работы над романтической сонатой заключается в определении *драматургии, архитектоники* произведения, выявлении взаимосвязей и модификаций различных, часто контрастных тематических образований. Это и предопределило утверждение в романтической сонате принципов *конфликтной драматургии*, построенной на напряженной борьбе противоречивых образов, но также и *драматургии эволюционного типа*, где на первый план выходят тонкие, слегка уловимые образные *метаморфозы*, позволяющие передать всю гамму оттенков психологических состояний. «Метаморфозы тем поляризуют образы и в то же время сводят к единому» [2, 25].

Работа над интерпретацией романтической сонаты для скрипки и фортепиано сопряжена с *выявлением технических задач*, стоящих перед исполнителем. Одна из самых приоритетных из них: выявление приемов создания «звукового фона», «качества звука», соответствующего художественному замыслу произведения в целом, а также – каждому из тематических образований в контексте их необычайно близкого интонационного родства и, в то же время, их чрезвычайной многоликости [см. об этом: 13, 22–23].

Овладение качественными показателями звукоизвлечения основано, прежде всего, на работе над *техникой правой руки*: продуманное распределение смычка, обоснованное фразировкой, тончайшей и разнообразнейшей нюансировкой, филировкой звука, столь часто применяемой в распевных, медленных эпизодах. Смычковая техника особо важна там, где необходимо передать патетически скорбный тон музыкальной декламации, интонационную выразительность каждого «произносимого» мотива и всей фразы в целом – так, чтобы звуки не

только «выпевались», но и «выговаривались». При этом декламация «может иметь место как при игре отдельными штрихами, так и в *legato*» [13, 27].

Отдельная группа исполнительских задач обусловлена темповой стороной произведения, проявляющейся в романтической сонате особенно ярко. Автор в этом предоставляет исполнителю определенную свободу, о чем свидетельствуют многочисленные авторские ремарки: например, в третьей части Сонаты Франка следуют – *rall.*, *poco rit.*, *poco piu lento*, *poco a poco rall.*, *di nuovo presto*, *a tempo*, *quasi lento* и др. При этом, интерпретация темповых изменений, как отмечено выше, характеризует индивидуальный стиль каждого скрипача.

Учитывая вышеизложенное, одной из основополагающих задач в работе над романтической скрипичной сонатой становится достижение синхронизации и взаимодополняемости игры партнеров *камерного ансамбля*. На необходимость слаженного ансамбля весьма своеобразно указал еще Эжен Изаи, однажды, после неудавшейся репетиции с достаточно известной пианисткой, сказав: «очень трудно играть сонату Франка... одному» [11, 76]. Это, слегка ироничное, но многозначительное замечание тонко выражает мнение скрипача о том, что исполнение Сонаты требует участия не просто двух хороших музыкантов, а исполнителей, близких по эстетическим взглядам, по духовным и личностным качествам. И в этом плане красноречиво выражение сестры Иегуди Менухина Хевсибы о том, что партнеры ансамбля должны быть... «сиамскими душами» [15].

Музыковед И. Польская в работе «Камерный ансамбль: История, теория, эстетика» отмечает его промежуточное положение между сольным и коллективным музыкальным исполнительством [10]. Поэтому в ансамбле гармонично сочетается свобода самовыражения каждого исполнителя – *Ното Луденс* – с его ощущением принадлежности к единой и неделимой музыкально-исполнительской ячейке. Целостность камерного ансамбля создается общностью психологических процессов интеллектуального осознания и эмоционального

сопереживания исполняемого произведения, «особым коммуникационным климатом» (Е.Назайкинский) [8, 23], осуществленном на интуитивном уровне [12].

Обоим участникам ансамбля необходимо показать свое исполнительское мастерство, создать органическое равновесие в выявлении выразительного потенциала ведущих тем, а также всей композиции в целом. Большого искусства совместной игры требуют эпизоды с декламационной ритмически свободной мелодикой, произвольным “рубатным” изложением. Развернутые сольные эпизоды, обширные диалоги создают эффект состязательности либо согласованности и взаимодополняемости. И в этом контексте вспоминаются слова выдающегося теоретика скрипичной педагогики Леопольда Моцарта, которыми он подводит итог своего революционного трактата «Фундаментальная школа скрипичной игры»: «В хорошем исполнении все соразмерно <...>. Верно прочесть музыкальную пьесу настоящего мастера и сыграть ее согласно основному аффекту – гораздо большее искусство, нежели заучить сложнейшие пассажи и концерты» [7,196].

Именно эта задача и должна стать основной целью молодого исполнителя романтической сонаты для скрипки и фортепиано, которая продолжает привлекать внимание и интерес наших современников искренностью выражаемых чувств, мелодическим богатством, чарующей красотой гармоний – красотой, к которой, говоря словами Г. Нейгауза, «нельзя “привыкнуть”, как нельзя привыкнуть к красоте майского утра, безлунной летней ночи с мириадами звезд, и тем более, к душевной красоте человека, которая и есть первопричина и источник великих дел в искусстве» [9, 206].

Библиография

1.Manoliu, G. *Trăsături stilistice enesciene în interpretarea Sonatei de César Franck* / G. Manoliu // Studii de muzicologie: v. XIX. – București: Editura muzicală, 1985. – P. 6-13.

2.Габай, Ю.И. *Романтический миф о художнике и проблемы психологии музыкального романтизма* / Ю.И. Габай // *Проблемы музыкального романтизма*. Сборник научных трудов. – Ленинград: ЛГИТМиК, 1987. – С. 5-30.

Флоря А.К. Некоторые аспекты исполнительской трактовки романтической сонаты для скрипки и фортепиано

3. Гинзбург, Л. С. *О некоторых эстетических проблемах музыкального исполнительства* / Л. С. Гинзбург // Гинзбург Л. Исследования, статьи, очерки. – М.: Сов. Композитор, 1971. – 399 с.
4. Гинзбург, Л. С. *О работе над музыкальным произведением.* /Л. С. Гинзбург. – М.: Музыка, 1981. – 144 с.
5. Григорьев, В.Ю. *Музыкальный романтизм. Сущность стиля и проблемы интерпретации* / В.Ю. Григорьев // Проблемы романтизма в исполнительском искусстве: сборник 6. – М.: МГК, 1994. – С. 3-26.
6. Корыхалова, Н. П. *Интерпретация музыки* / Н.П.Корыхалова. – Л.: Музыка,1979. – 206 с.
7. Моцарт, Л. *Фундаментальная школа скрипичной игры*/ Л. Моцарт. – Санкт-Петербург, Москва, Краснодар: Планета музыки, 2014. – 216 с.
8. Назайкинский, Е. В. *Логика музыкальной композиции* / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
9. Нейгауз, Г. Г. *Об искусстве фортепианной игры* / Г. Г. Нейгауз. – М.: Гос. муз. изд., 1961. – 206 с.
10. Польская, И.И. *Камерный ансамбль: История, теория, эстетики*/ И.И. Польская. – Х.: ХГАК, 2001. – 396 с.
11. Рогожина, Н.И. *Сезар Франк*/ Н.И. Рогожина. – М.: Сов. Композитор,1969.– 266 с.
12. Федоров, Е.Е. *Интуиция в музыкально-исполнительской деятельности* // Вопросы психологии. – 1985. – № 2. – С.100-104.
13. Ямпольский, А.И. *К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей* // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. – М.: Музыка, 1968. – С. 22-33.
14. music.prsiterun-com/muzikant/30-html-
15. derricksblog.wordpress.com/.../cesar-franck-violin-sonata-in-a-major-yehudi-and-hephzibah-menuhin/.