

О РОЛИ СЕМАНТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА
В ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Распознавание семантики музыкальных текстов — одна из важнейших проблем современного музыкального исполнительства и педагогики. Выразительность и содержательность музыкального языка раскрываются различными выразительными средствами. Взаимосвязь всех структурных компонентов в музыкальном произведении создает своеобразную "эмоциональную партитуру", в которой музыкант-исполнитель, подобно актеру, должен прожить, прочувствовать все события, все особенности в развитии чувства, вплоть до самых индивидуальных, капризных его поворотов и блужданий и возникающих тем самым сложнейших психологических "сюжетов".

Однако если образы литературных героев конкретно связаны с жизнью, зритель и актер ясно воспринимают время, место событий, точность ситуаций, то музыканту проследить жизненные связи художественных миров музыкальных произведений бывает не просто — их надо сначала обнаружить, раскрыть, усмотреть в сложной звуковой ткани. Тем не менее, для талантливого музыканта усвоение средств музыкальной выразительности представляется естественным. Показательны в этом отношении слова Р.Вагнера: "Я усвоил технику музыкальной выразительности так же, как изучаю язык. Теперь я в совершенстве владею языком музыки; он стал мне близок, как подлинно родной язык: передавая то, что я должен был сказать, я уже не думаю о формальной стороне выражения, она всегда была к моим услугам, когда я, повинаясь внутреннему стремлению, воплощал определенные чувства" / 13, 355/. Также естественно происходит и обратный процесс: изучая музыкальное произведение, талантливый исполнитель ищет и находит в нем смысл, содержательность, при этом фантазия музыканта опирается на реальные жизненные события, переживания, эмоции. "В основе вдохновения композитора всегда таится чувство, которое исполнитель должен вновь найти, чтобы передать его слушателю. Однако нет чувств вне духовного мира человека, и идеальная возможность музыки состоит в том, чтобы даже в самых возвышенных, в самых совершенных по содержанию и форме произведениях вновь оживить скрытые в них человеческие чувства, знакомые ощущения, возвеличенные убранством художественного покрова", — пишет А.Корто /7, 16/.

Эта связь музыкальных и жизненных впечатлений находит выражение в содержательной, глубоко впечатляющей интерпретации великих артистов. Многие факты свидетельствуют о том, что крупные исполнители обладают богатым воображением, ярким даром ассоциативных представлений и в своей исполнительской и педагогической работе часто прибегают к образным сравнениям, а иногда и к сюжетному истолкованию музыкальных произведений. Иные артисты открыто и убежденно высказывают свою трактовку сочинений великих композиторов (А.Рубинштейн, А.Корто, Г.Нейгауз), другие избегают конкретных замечаний о своей интерпретации (В.Софроницкий, К.Игумнов), однако и те, и другие не мыслили свое исполнительское творчество без связи художественного образа с реальной жизненной основой. Так, К.Игумнов использовал в своей работе "рабочую гипотезу", когда он условно фиксировал некое словесное содержание, возникающее при восприятии сочинения композитора: "Например, для сонаты ор. № 1 так легко напрашивается антитеза: борьба и выход из нее, не уход от борьбы, а выход, или исход... Соната Листа пронизана фаустовскими мотивами. Конкретной программы, связанной с отдельными эпизодами, у меня, пожалуй, нет. Это дано скорее обобщенно. Ведь "Фауст" — такая общечеловеческая история, которая в жизни почти каждого человека неизбежно переживается... В-полная соната Шопена — это ясно, даже зрительно многое рисуется: вот они идут... вот повернули... процессия приближается... остановились, а потом уходят, уходят... остаются кладбище с воем ветра... Не обязательно так, но это — нить. В данном случае смысл именно таков: умер — и больше ничего нет... Ушел в ничто... Листовские *Funerales* — другое дело. Там есть утверждение, какой-то мятэк. Кончается смертью, но человек все же что-то сделал... А тут, у Шопена, в итоге — пустое место. Ничего... и осенний сумрачный день, ветер, который несет листья... Не обязательно кладбище... Итог всей жизни — ничто... "томление пустое" /6, 38/.

Чрезвычайно интересны и беглые характеристики, данные С.Рихтером пьесам Шумана: "Мне всегда казалось, что "Лестные листки" — цикл необычный, как бы не для себя. Первая пьеса — для дома, как подарок... Вторая — типичное настроение *aufschwung'a* нечто стремительное, один миг — и ее уже нет... Третья пьеса — мужественная, кипучая, какая-то охота, несколько наивная, мальчишеская... Далее "Листки из альбома", цикл в цикле — где все свежо,

иногда. Первый листок — одна из лучших страниц Шумана. пронизывающая, ласковая, поэтичная, сама сущность Шумана; второй — гоимановские тени, все пронесется, словно дуновение; третий — мечтательный, нежно интимный; четвертый — как бы предчувствие горя; пятый — снова пролонгация... Внезапно налетает Новеллетта — мы сразу совсем в ином мире, мире романтических приключений: герой очутился на корабле пиратов, буря на море... Прелюдия — короткая трагическая пьеса, предвестник катастрофы, странным образом цитирует моцартовскую "Лакримузу". Марш — поворот к мраку. Это траурный марш (с необычным трио), как будто убивающий все, что было до него. В нем есть что-то от Гойи... За ним следуют еще три пьесы: "Вечерняя музыка" — слушание заката, таинственности, словно картина старого мастера, "Скерцо" — несколько нервное, угловатое и, наконец, "Быстрый марш" — странный, по-особому живой (в нем есть нечто цыганское, жутковатое), почти на грани безумия. Конеч — все ушло, исчезло, пропало. Может быть так вышло помимо желания Шумана, но весь цикл — словно его собственная трагическая судьба" /9, 180-181/.

Что же наталкивает музыкантов на высказывания такого рода, на программное истолкование музыкального произведения?

Для этого есть конкретные основания: иногда сам композитор направляет воображение исполнителя, оставляя литературную программу, название произведения или отдельных его частей, эпитафию; иногда программный замысел автора, если и не опубликован, то существует в его письмах или устных высказываниях, дошедших до нас в воспоминаниях современников. Но самое главное заключено в нотном тексте — именно там заложена информация о характере и смысле музыкального произведения. Она передается с помощью различных музыкальных знаков, значения которых изучает музыкальная семантика.

В разработку ее основных положений значительный вклад внесли Б.Яворский, Б.Асафьев, М.Арановский, В.Конен, Е.Назайкинский, В.Медусевский и другие известные ученые. Каждый по-своему объясняя возможности и способы отражения реальной действительности в музыке и выявляя различные виды музыкальных знаков, они подчеркивают изменчивость интонационно-лексических значений, которые реализуются лишь в контексте. Значение не связано жестко с музыкальным знаком, оно устанавливается и закрепляется за ним в живой музыкальной практике, и, в силу этого, оказывается изменчивым,

вариантным – на основе прямых значений возникают переносные, появляются новые.

Данные положения музыкальной семантики представляются весьма актуальными для исполнительской и педагогической практики. Музыканты, обращаясь к текстам, в первую очередь ориентируются на семантически нагруженные элементы музыкального языка, наиболее ярко указывающие на его содержание. Для них важна и "первоначальная" мотивировка музыкального знака как отражение в произведении музыкальной картины эпохи его создания, и новые его значения, появившиеся в более поздние времена.

Музыкальным знаком как "символом содержания" становятся различные структуры произведения: им может быть и "целостное музыкальное высказывание, и отдельные, нагруженные ассоциациями интонации" /1, 61/.

Остановимся на наиболее важных для исполнителя смысловесных особенностях и элементах музыкального произведения: жанре, риторических фигурах, мелодиях-символах, "чужих" темах (цитатах).

Одним из самых точных определителей содержания музыкального произведения является жанр. Семантика жанра основана на слуховом и – шире – жизненном опыте, поэтому значение жанровых средств особенно устойчиво. В сознании современного человека живут ритмо-символы маршей (торжественного, траурного, походного), вальса, полонеза и т.д. – краткие формулы, за которыми открываются необозримые перспективы представляемых ими культур и живых реальностей. Музыкальные эквиваленты различных характеров шага, танцевального движения, стихотворной стопы служат ярким опознавательным знаком того или иного музыкального жанра, весомой и многозначительной символической единицей.

С каждой ритмо-формулой связана и определенная исполнительская интерпретация, включающая различные комбинации темпа, динамики, артикуляции, ритмики. Поэтому так важно для музыканта распознавание жанровой семантики. Когда произведение не выходит за границы "первичного" жанра, бывает достаточно одного такта, чтобы жанр был опознан. Это может быть трехдольный аккомпанемент в вальсе, волиночная квинта в пасторали, характерный ритм в марше, серенаде, полонезе и т.д. Особенно важно узнавание элементов первичных жанров в сложных формах, в крупных произведениях. Так, в финале бетховенской сонаты № 15 волиночная квинта в басу мгновенно определяет жанр главной темы части. От того, на-

сколько полно ощутил исполнитель сложные взаимопроникновения различных жанров в шопеновских произведениях, зависит убедительность его интерпретации. В музыке Шопена марш взаимодействует с хоралом (в прелюдии *c-moll*, в середине ноктюрна *c-moll*), с речитативом (ноктюрн *c-moll*), маршеобразность проникает и в лирическую мелодику (ноктюрн *f-moll*, *K-dur* и др.). Богатство жанровых связей, необычность их сплетений, придают обезличенность, яркую выразительность шопеновской экспрессии. В. Цуккерман, исследуя музыкальный язык шопеновских мелодий, подчеркивает, что "жизненность, полнота экспрессии связаны с их глубокой "жанровой обоснованностью"; запечатлевая индивидуальность автора в наивысшей мере, они в то же время обнаруживают то простое, то сложно переплетенные жанровые корни" /12, 142/.

Услышать сложную семантику жанров музыкального произведения необходимо всякому, кто изучает или исполняет его.

Однако не всегда и не во всякой музыке семантические значения жанров просты и доступны. Бывает, что композиторы сознательно переосмысливают обороты, характерные для того или иного жанра, придает ему новое значение, путем его трансформации или введения в новый жанровый контекст. Так, одна из общих тенденций музыки XX века – приемы гротеска, искажающие истинный характер жанра. В фортепианных пьесах А. Шёнберга *op. 11*, *op. 25*, "Афоризмах" Д. Шостаковича выстраивается "многозначительность" жанра, идущая от сочетания разных жанровых средств в условиях атональности. Пианист, воспитанный на ощущениях "чистых" жанров вряд ли сразу разберется в сложном семантическом ряде значений, использованных Шостаковичем в "Афоризмах". Их скрывают и "левизна" письма, и линейная фактура, и парадоксальные жанровые решения. Композитор находит новые нюансы в значениях жанров, используя необычные ритмические, динамические, метрические средства. Традиционные названия пьес – Речитатив, Серенада, Ноктюрн, Элегия, Похоронный марш, Этюд, Пляска смерти, Канон, Легенда, Колыбельная – только иногда совпадают с привычным и ожидаемым; чаще, жанровые решения неожиданны – Речитатив – в виде диалога, Ноктюрн в динамике *forte* – *fortissimo*, с рваной и кричащей мелодикой без тактовых черт, Похоронный марш в переменном двух-трехдольной размере, Пляска смерти, в которой тема *Dies irae* звучит на фоне банального стучащего вальсового аккомпанемента... Однако этот уход от традиционного означает не отказ от жанра, но

его обновление, насыщение его современной семантикой! Ноктюрн перестал быть тишиной, он стал музыкой ночи, кричащей, неуспокоенной, боссонной! Крушение ли это жанра? Напротив, жанр обновлен, напитан соками действительной жизни", - пишет Л. Гаккель /2, 259/. И в эксцентрическом гротеске "Няюки смерти" слышатся злая ухмылка фантомов XX века, и в Похоронном марше символами скорби становится не традиционный пунктирный ритм, а тяжелая линия речитатива в низком регистре и мерный набат большой септими в левой руке. "А еще и этот легкий на клавиатуру до-мажорный аккорд! Как близко уже делается к последнему до мажору Восьмой симфонии! Покой и свет небес над землей и людьми, только что пережившими ужас смерти. Нет, это не "жанр навыворот"! Это уход от привычного и ожидаемого, означающий возвращение свежести, возвращение жанру жизненных сил" /2, 259/.

Особую важную роль в становлении семантики музыкального языка сыграла музыкальная риторика, основывающаяся на теории аффектов. На рубеже XVII-XVIII веков была тщательно разработана система "Klangrede" - речи в звуках, в которой детально обрисованы средства воздействия на слушателя в виде системы интонационных формул, носивших название риторических фигур. С помощью этих фигур (anabasis - восхождение, katabasis - нисхождение, suspiratio - вздох, exclamatio - восклицание и др.) смысл слов выражался музыкальными средствами. Далеко не всегда эти фигуры были чисто условными музыкальными формулами; гораздо чаще они проносились как естественные и эффективные приемы изображения или выражения смысла или эмоции, инстинктивно возникавших в определенных ситуациях. Этим и объясняется поразительная жизнеспособность музыкальных интонаций, появившихся на основе риторических фигур.


Особой экспрессией отличалась "фигура вздоха", в которой тесные малосекундовые интонации прерывались паузами: "Разбросанными паузами, называемыми suspiratio или вздох, выражаются чувства вздыхающей и стонающей души" /4, 30/. Они оказались настолько выразительными, что впоследствии к ним присоединились значения "боль", "страдания", "слезы", "скорбь". Эта "фигура вздоха" легла в основу более значительного музыкального высказывания - хроматической фигуры *durivoculus* (жестковатый ход), а также интонаций *lamento*. Позже малосекундовые интонации стали центром медитативных лирических тем в музыке Чайковского, Танеева, Рахманинова.

Сохраняет свою семантику интонация вздоха в серьезных, значительных темах Шостаковича:



Начиная с XIX века "фигура вздоха" продолжала свою жизнь и в "стертом" виде, утратив прежний смысл в блестящих, далеких от эмоций печали (даже если это был минор) произведениях. И. Барсова, проследившая в одной из своих работ /4/ судьбу риторических фигур в условиях новых стилей, приводит пример из практики Г. Нейгауза, который блестяще доказывает, как опасно для исполнителя не замечать закономерного забвения семантики риторических оборотов в определенных стилях: "Однажды одна моя ученица сыграла следующее место из Двенадцатой рhapsодии Листа:



так ровно, метрично, с таким тщательным акцентом на каждой первой из двух связанных шестнадцатых, что получились типичные баховские трохи: . Мне вдруг представился народный венгерский рапсод Лист в баховском парике и костюме лейпцигского органиста XVIII века" /10, 62-63/.

Сохранили свой смысл риторические фигуры вопроса (*interrogatio* - ход мелодии на секунду вверх) и восклицания (*exclamatio* - мелодический ход на сексту вверх), мы можем обнаружить ее у Шумана в пьесе "Wach!", где интонации секунды и сексты совпадают с музыкально-риторической фигурой вопроса и восклицания; в возвышенных и сосредоточенных страницах музыки XX века в восходящих напряженных интонациях слышится символ сомнения, символ тревожного и вопрошающего духа.

а А. Шёнберг. Op. 23

Д. Шостакович. Соната № 2, П. ч.

6 Largo

Распознавание в музыкальном произведении разного рода риторических фигур и приемов позволяет исполнителю приблизиться к пониманию авторских намерений, если речь идет о музыке той эпохи, когда они являлись общепонятными "словарными единицами", и определеннее уловить оттенки смысла, появившиеся в музыке новых и новейших стилей.

Своеобразным и ярким определителем "эмоциональной тональности" произведения может стать использование в нем композитором чужой или своей темы, несущей определенную символику. Некоторые такие темы общезначимы, и их семантика закреплена в общей истории музыки, другие возникли у определенных авторов и в качестве символов характерны только для их творчества, третьи скрыты в потном тексте, зашифрованы, однако очень важны для определения содержания произведения.

Так, эмблемой смерти стала в мировой литературе мелодия средневековой секвенции "Dies irae". Ее использование позволяло композиторам высказать свое отношение к "вечной" теме в искусстве — теме жизни и смерти, что и стало основным содержанием "Плясок смерти" Листа, Сен-Санса, Второй сонаты Мясковского. Как некое "Memento mori" проходит этот напев и через ряд сочинений Рахманинова (Рассвет на тему Паганини, Симфонические танцы), определяя драматический характер не только этих произведений, но и тех, в которых использованы лишь отдельные интонации и обороты. культового песнопения ("Остров мертвых", Вариации на тему Корелли, вид-картина a-moll op. 39 № 2).

В музыке Бетховена совершенно определенную символику имеет "мотив судьбы". Его очерчено композитором и значение тем в мимолетной мажоре, на которую написаны четыре сочинения: финал балета "Творения Прометей", контраданс № 7 (из 12), Пятнадцать вариаций с фугой op. 35, финал Героической симфонии. Несомненно, что

прометеевское начало, творческая энергия, живая деятельность, высокое утверждение человеческого самосознания находило у Бетховена самый сочувственный отклик. Тема последнего номера балета — одна из тех бетховенских мелодий, которые называются "гуманистическими". Основная идея балета заключается в торжестве нравственного, творческого, возвышенного начала. Именно в этом идейном значении "прометеевской" темы-мелодии — причина того, почему Бетховен уделил ей особое место в своем фортепианном, музыкально-сценическом и симфоническом творчестве.

Сам композитор настойчиво стремился подчеркнуть эту связь содержания и музыкального тематизма. В мае 1803 года, незадолго до выхода в свет "Больших вариаций" op. 35, он писал издателя Гертелю: «В Больших вариациях забыто о том, что тема заимствована из моего балета "Прометей", или по-итальянски "Prometeo". Это должно быть обозначено на заглавном листе... В случае, если вариации еще не вышли, прошу переделать заглавный лист. Я охотно возьму на себя расходы »/5, 54/. К сожалению, подобное обозначение отсутствует и в современных изданиях Вариаций.

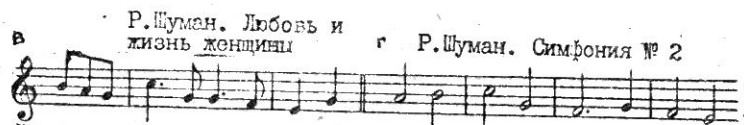
Такого же рода темы-символы, играющие важную роль в расшифровке содержания произведения, часто встречаются в творчестве Листа, Чайковского, Скрябина, Рахманинова. К примеру, по поводу музыки Шумана С. Фейнберг писал: "Некоторые выразительные обороты музыкальной фразы повторяются в разных произведениях Шумана. Это — "мелодия-слово". Шуман перекопит их из одного произведения в другое, как эмбрионы лирического движения, в которых слиты воедино мысль, образ и чувство" /11, 126/.

В некоторых случаях, композиторы, повествуя о личном, интимном используют "чужие" темы-цитаты, во многом определяющие содержание произведения. Как много значит для исполнителя расшифровка их тайного смысла! Глубоким значением наполнена фраза из № 6 бетховенского вокального цикла "К далекой возлюбленной", использованная Шуманом в ряде произведений: фантазии op. 17, Вокальном цикле "Любовь и жизнь женщины", симфонии № 2 /финал/:

4

а Л. Бетховен. К далекой возлюбленной, № 6 /оригинал в Es-dur/

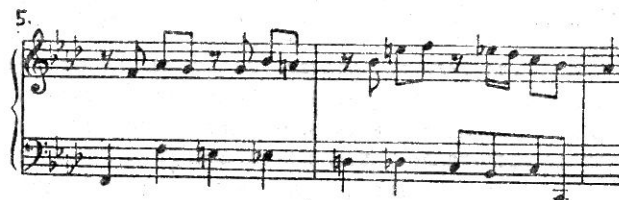
б Р. Шуман. Фантазия op. 17



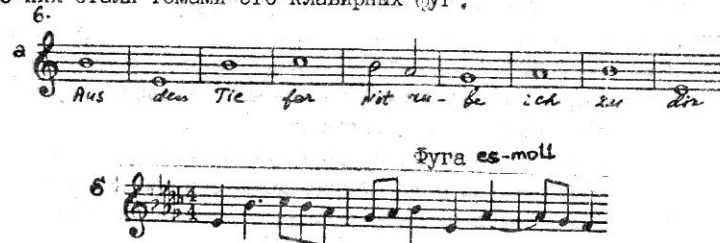
Выявляя символику цитаты, сопоставляя время создания фантазии ор. 17 и события личной жизни Шумана, А. Меркулов пишет: "Напомним, что Фантазию Шуман, как он сам отмечал, довольно детально набросал в июне 1836 года, то есть в период вынужденной разлуки с Кларой. Позднее композитор ей признавался: "Скоро выйдет и Фантазия (о ней ты ничего не знаешь), которую я писал во время нашей несчастной разлуки и которая сверхмеланхолична". Приведенные строки подтверждают программный замысел сочинения, его глубокий лирический подтекст. Несомненно и то, что в пору «сверхгорестной разлуки» перед мысленным взором Шумана не раз вставала титаническая фигура Бетховена, являвшего пример величайшего человеческого мужества» /8, 92/.

"Голос Клары" звучит и в загадочной теме Новеллеты *fis-moll* № 8 ор. 21, помеченной Шуманом как "Stimme aus der Ferne" – "Голос издалека" – в ней скрыта дословная цитата из Ноктюрна ор. 6 Клары Вик. Мелодии Клары, использованные Шуманом в Экспромтах ор. 5, Танцах Давидсбюндлеров ор. 6, Кюреске стали символом лирической экспрессии в его музыке. Забвение такого рода музыкальных тем приводит к неточному пониманию смысла произведения, к весьма приблизительным исполнительским трактовкам.

Интерпретация музыкального произведения становится более содержательной и глубокой, если музыкант обнаруживает возможно более широкие семантические пласты нотного текста. Известно, к примеру, что Бах широко применял риторические фигуры и приемы музыкальной риторики в своих сочинениях. "Бах настолько хорошо знает части и разделы, которые одинаково служат как разработке музыкальной пьесы, так и ораторской речи (*elaboratio, decoratio*), что не только с величайшим удовольствием слушаешь его, когда он с основательным знанием говорит о сходстве и согласии музыкального и ораторского искусства, но и восторгаешься мастерским применением сказанного в его сочинениях", – писал один из его современников / 4, 5 /. Действительно, во многих его клавирных произведениях встречаются *passus duriusculus, suspiratio, intercolatio* и другие. Так, две первых темы трехголосной инвенции № 4 минор построены на основе риторических фигур *suspiratio* и *passus duriusculus*:



В то же время, в целом ряде своих сочинений Бах цитирует и творчески развивает мелодии протестанских хоралов, некоторые из них стали темами его клавирных фуг:



Содержание этого скорбного хорального песнопения "Из глубины нужды взываю я к тебе" определяет и глубоко сосредоточенное скорбное настроение фуги *es-moll* из I тома WTK.

Во многих случаях не только музыкальная интуиция, но знания исполнителя становятся необходимым условием убедительной музыкальной интерпретации. Так, к примеру, невозможно полностью раскрыть и передать глубину замечательного сочинения Брамса "Вариации на тему Шумана", не зная истории его создания и особенностей строения. Оно безусловно связано с тем большим чувством, которое питал Брамс к артистической чете Роберта и Клары Шуман. Рукопись вариации содержит примечательную надпись, к сожалению, не публикуемую в изданиях: "Небольшие вариации на Его тему, посвященные Ей" /3, 224/. Преклонение Брамса перед друзьями нашло выражение в выборе темы (№ 1 из "Листков из альбома" ор. 96 Шумана), в использовании в вариации № 9 транскрипции второй пьесы из шумановского цикла, в цитировании темы Клары Вик из ее Романса ор. 3, использованной Шуманом в своем раннем вариационном цикле Экспромты ор. 5, в следовании общему плану этого произведения (вариации не только на верхний голос, но и на бас темы), в использовании типично шумановской ритмики и интонации в 14-й вариации (аналогии с пьесой "Шопен" из Карнавала), в 15-й вариации (аналогии с № 14 из Танцев Давидсбюндлеров ор. 6). Все это определило глубокий лирический подтекст

произведения. Форма цикла, его драматургия, основанная на постепенном разрезании фактуры, замедлении движения, ослаблении динамики, позволили его исполнителю А.Исхелесу заключить: "В этих последних вариациях - коде всего цикла - музыка не заканчивается, а как бы угасает. Можно предположить, что этот конец символичен, и Брамс невольно отразил угасание своего старшего друга" /14/. Так серьезная эрудиция видного советского пианиста, его вслушивание в музыкальную ткань и постижение законов драматургии, стали основой его программных комментариев.

Каждая эпоха приносит новые оттенки в понимание семантических моделей, под влиянием культурно-исторических сдвигов в сознании композиторов, исполнителей, слушателей происходит их "движение" - изменение, переосмысление.

Так, Шостакович в своих произведениях синтезирует особенности жанрово-стилистических моделей прошлого, сохраняет многие из традиционных принципов и на их основе утверждает свой удивительно своеобразный, неповторимый стиль.

Цитируя, Шостакович переосмысливает интонации Шопена, Вагнера, Чайковского. Сравним этюд ор.25 № 7 Шопена и прелюдию A-dur Шостаковича;

В его прелюдии *es-moll* "мы слышим хор низких медных из вагнеровской "Гибели богов" (Траурный марш), а в мелодике узнаем отзвук лейтмотива Зигфрида", - пишет Л.Гаккель /2, 263/.

В некоторых случаях преломление интонационных моделей XIX века обозначает гротескно-эксцентрический облик родившихся в стилистической переплавке тем и требует адекватного восприятия и исполнения. Таков интонационный словарь Первого фортепианного концер-

та Шостаковича, впитавший в себя интонационно-фактурные формулы Гайдна, Вебера, Бетховена, фокстрота и шлягера XX века.

В толковании семантических единиц музыкальных текстов огромная роль принадлежит исполнителям, именно они передают от поколения к поколению смысл произведения. Благодаря вариантности значений семантических моделей, музыкальное произведение допускает многозначность исполнительских толкований. История музыкального исполнительства знает множество примеров разительного подчас переосмысления произведения в исполнительской трактовке. Сравнивая исполнение Девятой сонаты Скрябина двумя крупнейшими пианистами, В.Софроницким и В.Горовицем, Л.Гаккель пишет: "Ужас и проклятье - у Софроницкого: с каким напряжением, с каким тяжким грузом тревоги и боли движется он к эпизоду *Alla marciale* как страшится марша, как медлит! А марш - какая катастрофа, как гудит роуль, какое трудное дыхание ритма! Горовиц же летит навстречу маршу нервно приподнятый, увлеченный; марш - праздник, обретение цели! Слово Горовиц сам - зло. Во всяком случае, inferнальная его трактовка кажется почти кошмарной (при необычайно артистическом блеске) рядом с трагедией, воплощенной Софроницким" /2, 83/.

Итак, исполнитель интерпретирует звуковые структуры, извлекаемые им из нотного текста произведения, который является для него основным, хотя и не единственным материалом. Ему приходится воссоздавать целое через детали, частности (от "вовне" к "внутри"). В процессе работы над произведением музыкант может обращаться к науке, изучая теоретические и исторические труды, чаще - к интуиции, сознательно или бессознательно опираясь на современную исполнительскую практику, на живую традицию исполнительского музицирования. Требуя по своей природе постоянного возобновления в живом звучании, музыка нуждается в исполнителе. Обращаясь к произведению, интерпретируя его, музыкант продлевает его жизнь, вносит в него новые смыслы. "Лишь при посредстве бесконечно тонкого интеллектуального приспособления, исполнитель может и должен за символическим языком звуков выявить во всей ясности содержание музыкального сочинения" /7, 16/.

Поэтому разработка проблем музыкальной семантики - одна из важнейших в музыкальной науке. В ней скрещиваются как теоретические, так и реальные творческие вопросы исполнительской и педагогической практики.

Библиографический список

1. Барсова И. Опыт этимологического анализа // Сов.музыка. - 1985. - № 9. - С. 59-66.
2. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. - Л., М.: Сов. композитор, 1976. - 295 с.
3. Гейрдинггер К. Иоганнес Брамс. - М.: Музыка, 1965. - 432 с.
4. Захарова О. Риторика и западно-европейская музыка XVII - первой половины XVIII в. - М.: Музыка, 1983. - 77 с.
5. Книга эскизов Бетховена за 1802-1803 годы / Исслед. и расшифровка Н.Л.Сидмана. - М.: Музгиз, 1962. - 341 с.
6. К.Н.Игумнов о творческом пути и исполнительском искусстве пианиста // Вопросы фортепианного исполнительства: Вып. 3. - М.: Музыка, 1973. - С. 3-11.
7. Корто А. О фортепианном искусстве. - М.: Музыка, 1965. - 363 с.
8. Меркулов А. Из наблюдений над звуковой символикой // - Сов. музыка. - 1985. - № 8. - С. 91-96.
9. Мильштейн Я. По следам бесед с С.Рихтером // Я.Мильштейн. Вопросы теории и истории исполнительства. - М.: Сов.композитор, 1983. - С. 169-172.
10. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. - М.: Музыка, 1967. - 309 с.
11. Фейнберг С. Пианизм как искусство. - М.: Музыка, 1965. - 346 с.
12. Цуккерман В. Заметки о музыкальном языке Шопена // В.Цуккерман. Музыкально-теоретические очерки и этюды. - М.: Сов. композитор, 1970. - С. 138-311.
13. Швейцер А. И.С.Бах. - М.: Музыка, 1965. - 728 с.

Дискография:

14. Иохелес А. Брамс. Вариации на тему Шумана. Исполнение и педагогические комментарии. М 70 39701-02.