

ПОНЯТИЕ ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ СТИЛЬ В МУЗЫКОЗНАНИИ

В современном музыкознании различают три типа музыкальных стилей – *эпохальный стиль*, *национальный* и *авторский*. Каждый из этих типов стал предметом специального изучения, как со стороны композиторского творчества, так и исполнительского. Например, исследование Л. Кириллиной [6] касается эпохального композиторского стиля, в то время как труд К. Кругловой [8] раскрывает особенности исполнительского стиля эпохи барокко. Имеются монументальные труды по национальному стилю – В. Щурова [18], Л. Ярославцевой [19].

Авторский стиль в наибольшей мере изучается по отношению к композиторскому творчеству, где предстает как композиторский стиль. В этом же русле находится и понятие индивидуального композиторского стиля, который проявляется в музыкальном произведении как результат художественной деятельности композитора. Число работ о композиторском авторском стиле весьма значительно, где стиль раскрывается как в отдельных аспектах (М. Арановский [1], В. Базарнова [2]), так и в целостном виде (В. Калмыков [5], А. Михайленко [12]).

По отношению к исполнительскому творчеству авторский стиль предстает как исполнительский стиль, который раскрывает характер исполнительской реализации музыкального произведения. В этом аспекте наибольшее количество работ связано с фортепианным творчеством, менее – с вокальным и хоровым. В них затрагивается как общая проблематика исполнительского стиля, например, труды В. Грицевича [4], Л. Раабена [15], так и более частные вопросы – С. Бирюков [3].

Интерес к изучению категории «исполнительский стиль» связан с существенным переосмыслением значения личности музыканта в искусстве. Постепенно усложняющееся идейно-философское, эмоционально-психологическое содержание музыки потребовало пересмотра роли исполнителя, повышения внимания к его индивидуальности.

История бытования понятия «исполнительский стиль» насчитывает несколько столетий. Выражение «стиль исполнения» достаточно часто встречаются в музыкальных трактатах XVII – XIX веков и понимается как некая «правильная», соответствующая общепринятым нормам и традициям манера исполнения, особенности трактовки каких-либо пианистических приемов музыкантами той или иной исполнительской школы и т.п.

Научную же разработку категория «исполнительский стиль» получила в XX веке. Одной из первых работ, затрагивающих вопрос исполнительского стиля, стал труд К. Мартинсена [9], появившийся в 30-е гг. XX века, где на примере фортепианного исполнительского искусства впервые поднимается вопрос о закономерности связи индивидуального стиля и техники пианиста со стилем эпохи как явлением художественной культуры. Автор показывает, что стиль исполнителя исторически обусловлен в своем общественном бытии, многообразно связан как с современной ему, так и предшествующей культурой, обладает особой эстетикой, в рамках которой по-своему решается вопрос выразительности, трактовки виртуозности и техники.

Несмотря на то, что изучение исполнительского стиля – весьма актуальная проблема, однако только с конца 60-х годов XX века она появляется в работах ученых как объект научного исследования. Исследователи устанавливают историчность появления и бытования исполнительских стилей, определяют исполнительский стиль как системное понятие, формирующееся под влиянием исторических, художественно-эстетических, социально-психологических явлений времени. Формулируют первые определения понятия, в которых под исполнительским стилем понимают индивидуальное преломление композиторского стиля в средствах исполнительской выразительности, особенности интерпретации композиторского текста.

В частности, в статье Л. Раабена [15] стиль рассматривается как диалектическое «единство

противоположностей», где объективное и субъективное начала находятся в постоянной борьбе между собой. Одновременно с этим, в работе определяются особенности исполнительского стиля через анализ отношения исполнителя к исполняемому произведению, так как общие требования, сложившиеся в определенную эпоху и в конкретном историческом стиле, «по-своему преломляются сознанием отдельного исполнителя, ибо любой исполнитель, даже с очень слабо выраженной индивидуальностью, обладает особыми, одному ему присущими творческими приемами, разработанными и откристаллизовавшимися в результате его собственной художественной практики». Вместе с тем «отличительные качества игры определяют, — как отмечает исследователь, — индивидуальный стиль исполнения, который, однако, является всегда разновидностью одного из исполнительских стилей современности и должен соответствовать потребностям данной эпохи» [15, 26].

На рубеже XX–XXI веков появляются исследования, в которых исполнительские стили рассматриваются как комплексное явление, включающее композиторское и исполнительское творчество, музыкальную педагогику. Авторы определяют признаки исполнительского стиля, поднимают проблему научно-обоснованного прочтения текста, вопросы эстетики стиля, поиска и выбора адекватных художественных средств выразительности — «языка» исполнителя (системы взаимодействия средств исполнительской выразительности).

Проблемы индивидуального исполнительского стиля также оказываются в центре внимания со второй половины XX века. Здесь, прежде всего, следует назвать фундаментальный труд Д. Рабиновича [16], опубликованный в 1979 г. и посвященный изучению исполнительской практики ведущих пианистов XX века (до 70-х годов). Несмотря на то, что в книге обозначена проблема исполнительской стилистики, значительное внимание в исследовании отведено характеристике творческих индивидуальностей музыкантов. Основываясь на теории ученых-психофизиологов (И. Павлова, А. Лазурского и др.), автор отмечает, что психофизиологические особенности личности исполнителя являются постоянными факторами, определяющими его стилевые устремления. Ценным в работе является и предложенная автором типология индивидуальных исполнительских стилей. Исследователь указывает на существование четырех исполнительских типов: виртуозного, эмоционального, рационального, интеллектуального, которые встречаются в

художественной практике всех времен и взаимодействуют с исполнительским стилем эпохи.

Особое внимание в работе уделено выявлению черт, характеризующих современный исполнительский стиль, который определен Д. Рабиновичем как «лирический интеллектуализм». Автор дает характеристику отдельных сторон этого явления, не затрагивая при этом вопросы его внутренней «языковой» структуры, концентрируя внимание на образной стороне исполнительских интерпретаций. «Это определение, — пишет Д. Рабинович, — подчеркивает доминантное преобладание в данном стиле интеллектуального фактора, который в большой мере вытесняет органичные для романтического фортепианного исполнительства, как всевластный, в идеале все пульсирующий эмоционализм, так и стихийность, апеллирующую прежде всего к интуиции и на нее опирающуюся, в конструктивном плане жестко лимитирует долю импровизационности в момент исполнения; в выразительном — максимально устраняет из экспрессии исповедческие душевные самообнажения, как и налет страстной чувственности, устремляет экспрессию в область глубоких, серьезных размышлений. Наряду с этим, формула «лирический интеллектуализм» акцентирует пронизанность этих размышлений чувством, проникновенность, одухотворенность исполнения, что в корне отличает подобное искусство от академизма с его афишируемым объективизмом, от холода академического бесстрастия, от обедненной и схематичной рассудочности» [16, 226].

В 70-е гг. поднимается вопрос о значении индивидуального исполнительского стиля для содержания интерпретации. Так, Н. Корыхалова [7], рассматривая объективно-субъективную сущность музыкального произведения, затрагивает проблемы исполнительской стилистики, показывает индивидуальный исполнительский стиль как особо важную составляющую в создании интерпретации. Анализируя исследования по вопросам исполнительства и проблемам интерпретации, автор делает вывод, что особенности интерпретации произведения исполнителем определяются не только изменчивостью объективных условий бытования музыкального искусства, эволюцией музыкальных стилей, влекущей за собой перестройку интонационного мышления, смену и развитие техники музыкантов, но и индивидуальностью артиста.

В русле интерпретации индивидуальный исполнительский стиль прослеживается и в дальнейшем, в частности, в труде В. Холоповой [17], первое издание которого относится к 80-м годам прошлого века. Одновременно с этим в нем

детально раскрывается и роль личности исполнителя в создании интерпретации. Особо подчеркивается, что имеет значение не только полученная им «школа, профессиональное образование, но и личные психологические и эстетические качества» [17, 298], под которыми подразумеваются: эмоциональная доминанта человека, приверженность к определенным художественным темам и образам, способность быть оригинальным, обладать артистическим «магнетизмом».

Новый подход к изучению индивидуального исполнительского стиля предложил в 80-е гг. Я. Мильштейн [11]. Автор впервые рассматривает эту проблему под углом зрения теории информации, раскрывая вопрос вариативной множественности исполнительских решений. «Для исполнителя, — пишет исследователь, — да и для слушателя музыка каждый раз наполняется новым смыслом. Говоря современным языком, «информация», содержащаяся в музыкальном произведении, не однозначна и включает в себя бесконечное множество возможностей ... Отсюда — сотворчество, и не только исполнителя, но и слушателя. Отсюда — вариантная множественность в исполнительском искусстве; музыкальное произведение живет во множестве исполнительских и слушательских вариантов» [11, 13].

В соответствии с этим, Я. Мильштейн обосновывает необходимость изучения индивидуального стиля как результата творчества одного исполнителя, а также как стиль исполнения каким-либо музыкантом одного произведения. Автор отмечает, что при исследовании исполнительского стиля в центре внимания должна находиться индивидуальность исполнителя, подчеркивает, что «не в надиндивидуальном, а в индивидуальном коренится феномен исполнительского стиля. И дифференциация стилевых явлений — сплошь и рядом важнее, нужнее, чем их интеграция. Анализировать надо не столько общее, сколько единичное, — творческие индивидуальные особенности, таящиеся в самобытности каждого исполнителя. А к общему — в том числе и к общему на основе типологического осмысления индивидуальных явлений следует прибегать лишь в той мере, в какой оно помогает нам понять индивидуальные признаки исполнителя. Общее должно вырастать на основе осмысления индивидуального, а не наоборот» [11, 36].

Одним из факторов, способствующих не только формированию, но и пониманию индивидуального стиля исполнителя, по мнению Я. Мильштейна, является исполнительский тезаурус (запас информации, эмоции, ассоциации). Как замечает исследователь: «Нельзя до конца понять и

осмыслить стиль исполнителя, игнорируя его тезаурус, то есть объем и направленность, содержание — количественное и качественное — его опыт» [11, 20].

Вместе с тем, важным фактором изучения индивидуального исполнительского стиля Я. Мильштейн считает установление взаимовлияния стиля исполнения и стиля восприятия, подчеркивая: «В какой-то мере исполнитель вырастает из слушателя, исполнительский стиль — из слушательского стиля» [11, 25]. Подобное взаимовлияние порождено, по мнению автора, единым информационным пространством, в котором они существуют.

О значении индивидуальности исполнителя в изучении исполнительского стиля поднимается вопрос и Е. Назайкинским [14]. Автор отмечает, что индивидуальный стиль — это почерк, имеющий отличительные характерные черты, проявляющиеся в практике исполнителя «непосредственно в звучании, в организации звуковых исполнительских средств — в агогике, динамике, звуковысотной интонации, в туше, звуковедении, артикуляционных особенностях и фразировке» [14, 23-24], а также «коренное свойство личности, проявляющееся в его почерке», который «остается неизменным» [14, 46].

Исследователь особо подчеркивает важность комплекса личностных характеристик, не имеющего важного значения в национальном и историческом стилях. Неповторимость творческой личности, отчетливое звучание исполнительского мастерства, высокое художественное воплощение идей — основные качества индивидуального стиля, которые оттеняются национальными, историческими, социальными и психологическими факторами.

В последней трети XX века появилось значительное количество публикаций, обобщающих богатый фактологический материал, т.н. «портреты музыкантов», в которых раскрываются отдельные, хотя и наиболее характерные черты индивидуальных стилей исполнителей (И. Алчевского, Д. Ангуладзе, В. Барсовой, Е. Катульской, С. Лемешева, П. Лисициана, А. Неждановой и других).

В данных работах индивидуальный исполнительский стиль певцов рассматривается с нескольких позиций:

— в аспекте интерпретации — соответствия или несоответствия исполнению стилю композитора. Как показывает практика, это достаточно широко распространенный подход, описанный многими выдающимися музыкантами и педагогами. «Стиль надо хорошо чувствовать, знать, и знание это умело использовать при постижении и воспроизведении музыкальных произведений. ... Понимание индивидуальных стилистических черт композитора

– вот что необходимо, прежде всего, исполнителю. Каждый стиль, каждый род исполняемых произведений исполнитель должен осознавать, чувствовать точно и глубоко, «в индивидуализированном виде» [16, 6];

– в аспекте проявления в исполнении индивидуальности исполнителя, его интеллекта, темперамента, так как «исполнитель ... всегда до некоторой степени изменяет произведение по своему образу и подобию, отбрасывает на исполняемое свою собственную тень. Разница между исполнителями лишь в величине и своеобразии этой тени» [16, 11].

Резюмируя сказанное, можно отметить, что целостная концепция индивидуального исполнительского стиля, основанная на прочной научной базе, до сих пор по существу не разработана. Между тем в современном музыковедении существует ряд научных теорий музыкального стиля, способных стать достаточной основой для целенаправленного исследования индивидуального исполнительского стиля. Они представлены в трудах М. Михайлова [13], В. Медушевского [10], Е. Назайкинско-го [14].

Главные различия в теоретическом понимании стиля в музыке заключаются в его узком или более широком понимании. Наиболее очевидно эти различия проявляются при сравнении концепций М. Михайлова и В. Медушевского. В частности, М. Михайлов рассматривает музыкальный стиль как характеристику *формы* [13]. Он представляет его как трехуровневую систему – эпохальный (исторический) стиль, стиль направления (школы), индивидуальный стиль, определяет стилевые признаки, которые являясь элементами данной системы, выстраиваются в определенной иерархии. Среди них: система «логической организации музыкального языка», склад письма, принцип изложения музыкального материала.

По мнению исследователя, на следующих стилевых уровнях, в первую очередь на уровне индивидуального стиля, крепнет роль более частных признаков. Автор отмечает, что особенное каждому стилю придают определенные *музыкально-выразительные средства*, они «в условиях определенного стиля носят всегда индивидуализированный характер, который создается его специфическими нормами. Специфика стиля обнаруживается как в конкретно-интонационном характере отдельных выразительных средств, так и в системе их взаимодействия» [13, 21]. Будучи менее значительными для теоретического рассмотрения музыкального стиля, они, однако, становятся приоритетными для исполнителя. Ведущим началом для образования стилевой системы, по его мнению,

выступает явление *связи*, как наиболее общей закономерности, лежащей в основе феномена стиля. Существование связи говорит об определенных механизмах, создавших и детерминировавших ее.

В свою очередь, В. Медушевский рассматривает музыкальный стиль более широко – как семиотический объект, что делает возможным отнесение его не столько к *форме*, сколько к *единству формы и содержания*. Стиль, по его мнению, возникает «на основе произведений, объединенных целостностью мировосприятия, ставшего означаемым стилем, неразрывно связанным с его означающим – системой выразительных средств» [10, 31–32]. Таким образом, музыкальный стиль, по В. Медушевскому, включает в себя два плана. Первый – это почерк композитора (индивидуальное употребление им норм музыкального языка), музыкальный язык национальной школы (включающий в себя «языки» ряда авторов), совокупность исполнительских средств, свойственных данному исполнителю или исполнительской школе. Второй – личность и темперамент композитора или исполнителя, образ и типология национального мышления, миропонимание и идеалы, характерные для данной эпохи. Единство стилистики – по выражению В. Медушевского, *буквы* – и *содержания* – *духа* – и определяет его понимание стиля в музыке. «От того, насколько полно дух стиля пропитывает всю систему языка композитора, – отмечает автор, – зависит глубина стиля, его способность противостоять превратностям судьбы и моды» [10, 34].

Научная концепция Е. Назайкинско-го относится к началу 2000-х годов и является одним из последних достижений музыковедения в области теоретических разработок музыкального стиля. В ней автор демонстрирует сложный и многоаспектный подход в его рассмотрении.

В отличие от В. Медушевского, Е. Назайкинский считает выражением стиля только свойства самой музыкальной материи [14, 23]. По его мнению, «к стилю музыки нельзя относить особенности деятельности музыканта. Жизненные события, психические состояния, черты личности, психологические процессы сочинения музыки составляют лишь предметы и условия музыкального творчества. Они лишь косвенно отражаются в музыке и ее стиле» [14, 23].

Все, что связано с автором музыкального произведения или его исполнителем, Е. Назайкинский относит к числу субъективных детерминант стиля, отражающих «его физико-физиологические, психологические особенности, социально-личностные черты, профессиональный склад, систему его художественных, эстетических,

практических и прочих ориентаций и установок, его музыкальный и общий жизненный опыт, ... все то, что делает его индивидуальной личностью музыканта и человека» [14, 38].

Таким образом, можно сделать выводы, что проблема изучения индивидуального исполнительского стиля по-прежнему остается актуальной. Особенно актуальной представляется ее дальнейшая научная разработка в менее изученных областях исполнительского искусства, к числу которых относится и область вокального исполнительства. Однако именно здесь до сих пор остаются мало исследованными многие вопросы, неразрывно связанные с исполнительским стилем. В их числе – проблемы вокальной стилистики, вокально-исполнительской практики, вокальной техники и вокального мастерства, личностных свойств и качеств вокалиста-исполнителя, выразительных возможностей и неповторимых свойств человеческого голоса и многие другие.

Литература

1. Арановский М. Стилиевые черты инструментальной мелодики раннего Прокофьева // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; ред. Ю. А. Кремлев [и др.]. – М., Л.: Музыка, 1965. – Вып. 4.
2. Базарнова В. Взаимодействие динамики и статики как одна из стилистических основ гармонии Равеля // Проблемы музыкального стиля: сб. науч. тр. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского; под ред. С. С. Григорьева. – М., 1982.
3. Бирюков С. Импровизационность в музыке и ее стилиевые типы : Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1981.
4. Грицевич В. История стиля в фортепианном исполнительстве. – М.: МГК, 2000.
5. Калмыков В. «Формирование фортепианного стиля М. А. Балакирева»: Автореф. дисс. ... канд. иск. – Л.: ЛГК, 1980.
6. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. – М.: РИО МГК, 1996.
7. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Л.: Музыка, 1979.
8. Круглова Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство (на примере сочинений Г.Ф. Генделя) : Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М., 2007.
9. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. – М.: Музыка, 1966.
10. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Сов. музыка. – 1979. – № 3.
11. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства. – М.: Сов. композитор, 1983.
12. Михайленко А. К проблеме формирования индивидуального стиля (ученические тетради С. И. Танеева по фуге) // Проблемы музыкального стиля: сб. науч. тр. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского; под ред. С. С. Григорьева. – М., 1982. – С. 89-104.
13. Михайлов М. О понятии стиля в музыке // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; ред. Ю. А. Кремлев. – Л.: Музыка, 1965. – Вып. 4.
14. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. Изд. центр ВЛАДОС, 2003.
15. Раабен, Л. Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; под ред. Ю. А. Кремлева. – Л.: Музгиз, 1962. – Вып. 1.
16. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. – М.: Советский композитор, 1979. – Вып. 1. – 320 с.
17. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. – СПб.: Издательство «Лань», 2000.
18. Щуров В. Стилиевые основы русской народной музыки. – М.: МГК, 1998.
19. Ярославцева Л. К. Зарубежные вокальные школы: учеб. пособие по курсу истории вок. искусства. – М.: ГМПИ, 1981.