



Колодій Неля

МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СКРИПИЧНОГО КОНЦЕРТА А. БЕРГА КАК СТИЛЕВОЙ ФЕНОМЕН

Статья направлена на раскрытие авторских стилевых особенностей скрипичного концерта А. Берга как предпосылки его исполнительской интерпретации.

Ключевые слова: интерпретация, стиль исполнения, когнитивный стиль, художественный образ.

Музыкальное исполнение является творческим процессом воссоздания музыкального произведения средствами исполнительского мастерства. Творчество исполнителя не просто воспроизводит результат композиторского творчества, не только воссоздает, но и вновь создает в реальном звучании образы на основе созданных композитором.

Музыкальное исполнение всегда есть современное творчество, творчество данной эпохи, даже когда само произведение отделено от нее большим отрезком времени. В наше время, например, произведения И.С.Баха звучат иначе, чем для его современников из-за значительного изменения стиля и методов исполнения (несмотря на попытки приближения к «аутентичности» - подлинности), обогащения нашего слухового опыта знаниями музыки последующих эпох. Временной отрыв неизбежно сказывается в интерпретации исполнителя. Исполнительское искусство, являясь вторым этапом создания и воплощения произведения, так же как и композиторское творчество является опосредованным процессом отражения окружающего мира. Именно это и определяет творческий характер деятельности исполнителя.

Выдвижение на первый план в системе музыкальной интерпретации исполнительской формы вполне закономерно в силу звучащей природы музыкального текста. Однако критерии оценки специфического



исполнительского авторства в музыке, особенно в отрыве от композиторского материала, то есть как самодостаточные и автономные, остаются дискуссионными.

Особо показательными в этом смысле являются различные исполнения концерта для скрипки А. Берга. Берг написал свое самое известное и широко исполняемое инструментальное произведение, Скрипичный концерт, в 1935 году. Последняя композиция Берга, Скрипичный концерт подводит итог всего его музыкального кругозора и стиля больше, чем любое из его произведений.

История создания концерта носит роковой характер. Несмотря на заказ Краснера о создании скрипичного концерта, настоящим стимулом для его сочинения стала внезапная смерть молодой Манон Гропиус. Хотя концерт и посвящен памяти ангела, он становится, подобно «Реквиему» Моцарта, реквиемом для самого Берга. Ведь композитор не успел послушать исполнение концерта. Кто знает, может быть при других обстоятельствах опера «Лулу» состоялась, как законченное произведение и мир никогда бы не услышал настоящего откровения композитора?! В чем же состроит исключительность данного произведения?!

Поскольку концерт звучит на мировых эстрадах уже почти сто лет, можно говорить о сложившейся традиции его интерпретации, включающей различные исполнительские модели. Попробуем проанализировать некоторые из них. Впервые мир услышал этот концерт в Барселоне в 1936 году, солист – Луис Краснер. Сохранилась запись оркестра BBC под руководством Антона Веберна. Звучание оркестра появляется словно ниоткуда, точно также как и основная серия. Спустя 32 года мы можем услышать интерпретацию Когана и еще более позднюю интерпретацию Кремера, которые предлагают такой же медленный темп вначале. Но есть и другие варианты: Генрих Шеринг выбирает более подвижный темп, по этому же пути следует Анна Софи-Муттер.



Вернемся к премьерной модели интерпретации: оркестр довольно длительное время «слушает» рассказ скрипки, поддерживая ее. Исполнитель не спешит создавать атмосферу напряжения, он лишь подчеркивает своей игрой идеи композитора. Скрипач осторожно следует ремаркам, не соревнуется с оркестром, как это диктует классический концертный жанр, а сохраняет органичный диалог и ансамбль. В этом его можно сравнить с интерпретацией известного современного скрипача – Гидона Кремера. Абсолютно другое впечатление складывается при прослушивании Софи-Муттер. Она держит слушателя в постоянном ожидании, выстраивая мельчайшие детали драматургии по принципу *crescendo*. Тут стоит вспомнить и о сверхвыразительной манере исполнения скрипачки. Ее скрипка звучит четко и напряженно. Вихрем шестнадцатых скрипка «волнуется и спешит» к кульминации, но композитор внезапно обрывает развитие, сменяя мелкие длительности половинками. Наиболее показательным в этом смысле является исполнение Когана, который позволяет себе некоторые темповые вариации: более стремительное звучание пассажей он компенсирует более спокойным исполнением крупных длительностей, таким образом, сохраняя общую временную протяженность концерта.

Концепция концерта выверена настолько точно, что не представляется возможным говорить о каких-либо интермедийных моментах. В музыке показан путь человеческой души от беззаботной жизни сквозь мрак страданий к смерти, как светлому освобождению.

Открывает действие 2 раздела *Allegretto* каринтийская мелодия, авторская ремарка «*scherzando*». Начальная интерпретация звучит не так рельефно, как более поздние исполнения. Скрипка Краснера звучит мягко, чего не скажешь о Шеринге. Если у первого преобладают более певучие технические приемы, то у второго мы слышим рельефную агогику с



острыми штрихами. В противовес обоим можно поставить Когана и Кремера, которые объединяют и певучие, и прыгающие штрихи.

Начиная с 141 такта, аккордовая фактура вводит слушателя в состояние тревоги и ужаса и быстрыми пассажами стремится ко второй части. Такое композиторское решение является возможностью для солиста продемонстрировать весь запас виртуозности. Только на несколько тактов скрипка останавливается «насвистывать» тему *rustico*, и спеть с валторной эпизод «*come una pastorale*». В силу характерного звучания скрипки при исполнении флажолетов, интерпретация различных исполнителей приобретает сходство.

Вторая часть начинается роковым разбивающимся аккордом, трагедией, необратимой катастрофой. Автор «драм крика» воплощает в музыке крушение жизни. Основной темой здесь служит лейтрим. В партии сольной скрипки раздаются вопли ужаса и боли. Артикулированные пассажи то стремительно летят вниз, то взлетают вверх. Учитывая драматический накал, можно услышать некоторое сходство в разных интерпретациях, поскольку композитор оставил свои ремарки над каждой нотой. Совершенно другая ситуация при исполнении главного лейтрима 1 раздела *Allegro*. Авторская ремарка «*pesante, ma quasi a tempo*», «*sempre più pesante*». Сначала тему от *pp* к *ff* проводит медная духовая группа, вызывая ассоциации надвигающейся катастрофы. Стоит отметить, что в пунктирном ритме присутствует шестнадцатая пауза. В премьерном исполнении мы ее четко слышим, как и короткую острую шестнадцатую ноту этой группировки. Такая же артикуляционная ситуация и в интерпретации Леонида Когана, который тщательно исполняет все штриховые детали, выписанные композитором и развивает тему путем *sempre più pesante*. Совершенно иное диктует нам трактовка Софи-Муттер. Ее лейтрим звучит настолько тяжело, что теряется ощущение паузы. Создается впечатление



боли, которая не проходит. Возникают довольно мрачные слушательские ассоциации.

Развитие действия является непрерывным потоком различных эмоций и состояний. От исполнителя требуется не только безграничный запас виртуозной техники, но и разнообразие звуковых возможностей инструмента. Раздел наполнен различными фугатными построениями, аккордовой фактурой, пиццикато левой рукой, пассажами, которые звучат *tranquillo*, *poco animando*, *stringendo*, *calmando*, *poco scherzando*.

Казалось после такого развития событий можно ставить точку. Но автор воплощает посттрагическую концепцию и – после сверх-концентрированных звуковых образов всех участников действия – вводит хорал Баха, погружая нас в атмосферу освобождения от страданий. В партитуре можно увидеть выписанный текст хорала. Звучание духовых наследует звучания органа. Интерпретативные решения находят некоторое сходство между собой, поскольку этому способствует и текст, и обращение композитора к старинному стилю, и стилизация церковного пения. И оркестр, и солист звучат сакрально возвышенно, с должным почитанием бессмертной души. Особенно ясно реквиемный катартический замысел финала проявляется в интерпретации Кремера.

Исходя из анализа разных исполнений, можно говорить о своеобразной эволюции в интерпретации произведения, поскольку первоначальная версия звучит очень сдержанно и осторожно, без ощутимых темповых и динамических контрастов. Полвека спустя мы слышим произведение, исполняющееся с невероятной экспрессией и разнообразием звучаний и темпов. Попробуем проанализировать не только технологические различия, но и стили исполнения, рассматриваемых нами артистов. Е. Потоцкая подразумевала индивидуализированный, углубленный до уровня личностного сознания, мировосприятия подход. Она отмечала, что каждый исполнитель, несмотря на уровень его знаний о



музыкальном произведении, достаточно субъективно воспринимает его образный смысл, ведь на это восприятие непосредственно влияет его психическая организация. Различные стороны музыкального образа трансформируются психикой исполнителя, в результате чего каждый интерпретатор акцентирует иные его грани, создавая такой звуковой образ, который наиболее соответствует музыкально-слуховым представлениям исполнителя и отражает черты его индивидуальности. Эмоциональная насыщенность музыкального произведения является производной от мировоззрения, характера исполнителя и особенностей его мышления.

Таким образом, специфика личности интерпретатора непосредственно влияет на постижение авторского представления о художественном образе музыкального произведения. Представители риторизованного стиля, например, тяготеют к глубоким контрастам звучности, а сенсуализованного – к игре полутенями и «полузвучаниям». Следовательно, и представление о динамике и эмоциональные реакции на ее изменения у представителей этих стилей будут существенно отличаться друг от друга. Черты риторизованного стиля слышны в исполнении Анны Софи-Муттер. Постараемся это аргументировать. Ее концепция исполнения построена на динамических, темповых контрастах. Это способствует напряжению в развитии драматургии концерта. Важно отметить, что при этом артикуляционная ситуация почти одинаковая на протяжении всего концерта. Скрипка не играет, она говорит, пафосно декламирует историю жизни. Гротеск, ужас, фатум – вот те ассоциации, которые остаются после прослушивания. Можно ли отнести игру Краснера к какому либо стилю? Был ли это первый осторожный шаг на длинном пути исполнений концерта или манера игры скрипача? Пожалуй, ответ будет таковым, что первое исполнение произведения, написанного в совершенно новой технике, реализовалось скорее путем рационального - логического мышления, нежели эмоционально-чувственного. Ведь репрезентация нового и



неизвестного требует глубокого аналитического подхода. Нельзя оставить в стороне Когана и Кремера. Их интерпретации (хотя они и отличаются друг от друга) также решены аналитическим путем.

М. Холодная предлагает понятие когнитивно-аффективного стиля и находит такие его разновидности, как рациональный, эмпирический чувственно-сенсорный, метафорический, ассоциативно-символический. В связи с такой классификацией хочется обратиться к интерпретации Когана и Кремера. Рациональный стиль выражается и в конкретизации образов, и в построении структуры, и в динамике развития драматургии. Тут стоит отметить, что и Коган, и Кремер принадлежат к советской скрипичной школе, поэтому не странно, что у артистов совпадают интенции, касающиеся аналитических задач и использования средств музыкальной выразительности. Вторую разновидность можно применить к исполнению Шеринга, поскольку все средства музыкальной выразительности направлены на воссоздания образов, которые так или иначе эмпирически подкреплены. Опыт играет большую роль в исполнении фольклорных и цитатных эпизодов. Третий тип когнитивного стиля можно соотносить с интерпретацией Софи-Муттер, поскольку чувство постоянного ожидания катастрофы, вызывающей определенный ассоциативный ряд, возникает на интуитивном уровне как у исполнителя, так и у слушателя. Используя определенные средства музыкальной выразительности, Софи-Муттер создает образы-символы, которые и помогают ей держать такой высокий градус напряжения. Каденция скрипки не просто звучит выразительно и драматично, она показывает состояние сильного аффекта и ужаса, вызывая ассоциации, символизирующие страх и смерть.

Возможно ли привести к конкретному стилевому знаменателю мышление таких выдающихся музыкантов? Несмотря, что в работе больше вопросов, чем ответов, стоит продолжить попытки размышлять над данной проблемой. Пожалуй, немалую роль в этом смысле играет исполнительский



феномен кожного из скрипачей, ведь Краснер – первый исполнитель концерта, Шеринг – эталон исполнения «Сонат и Партит» Баха на протяжении 20 века, Коган – эталон исполнения произведений Паганини для советской скрипичной школы, Кремер – признанный лучшим интерпретатором современной музыки, а Софи-Муттер – лучший интерпретатор музыки венских классиков. Все эти факторы играют немаловажную роль для анализа интерпретации произведения. Тем более, что исполнение концерта не ограничивается определенным количеством интерпретаций. Он звучит на современных эстрадах, его с интересом исполняют самые известные молодые исполнители и дирижеры, в число которых входит Пьер Булез. Теперь, когда музыкальный язык не чужд и неизвестный для исполнителей и чувственно-образная палитра очень разнообразна, практически нет смысла и возможности анализировать разные интерпретации в рамках определенного стиля. Можно только сказать, что произведение содержит в себе так много разного музыкального материала, что требует от исполнителя синтеза разных стилей мышления и исполнения.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Векслер Ю.В. Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии. – СПб.: Композитор, 2009. – 1132 с.
2. Воробьев Д.Д. Идеальная эволюция и творческий метод А.Берга. – Автореферат дисс. канд. иск-я. – Л., 1980.
3. Пославская Н.П. Скрипичные концерты И. Стравинского и А. Берга. К проблеме скрипичного инструментализма как фактора стиля. – Автореферат дисс. канд. иск-я. – Л., 1988.
4. Холопова В.Н. О композиционных принципах скрипичного концерта Альбана Берга // Музыка и современность. Вып. 6. – М.: Музыка, 1969. – С. 343-371.

Колодій Неля. Музично-виконавська інтерпретація Скрипкового концерту А. Берга як стильовий феномен. Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор О. І. Самойленко. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Стаття направлена на розкриття авторських стильових особливостей скрипкового концерту А. Берга як передумови його виконавської інтерпретації.

Ключові слова: інтерпретація, стиль виконання, когнітивний стиль, художній образ.



Kolodiy Nelya. Musical-performing interpretation of A. Berg's Violin Concerto as a stylistic phenomenon. Scientific advisor – doctor of Arts, professor Alexandra Samoilenko. The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. The article is aimed at the disclosure of the author's stylistic features of A. Berg's violin concert as a precondition for his performing interpretation.

Keywords: *interpretation, style of performing, cognitive style, artistic image.*