

Olga A. Krasnogorova

PhD in Art History,
First Vice-Rector, Vice-Rector for
education work and development,
Professor,
Head of Piano Subdepartment,
V.S. Popov Academy of Choral Art
e-mail: vicerektor_axu@mail.ru
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-5153-0939
ResearcherID: AFF-6519-2022

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-116-127

ANALYTICAL APPROACHES TO THE THEORY OF INTERPRETATION OF CONTEMPORARY PIANO MUSIC

Summary: This article explores theoretical issues in the interpretation of piano music from the second half of the 20th and 21st centuries. As a theoretical and cognitive tool for studying interpretation, the author proposes the use of meta-analysis, which combines interdisciplinary research to adapt and develop a methodology for the holistic analysis of a work and its interpretation, as applied to the conditions of artistic practice in modern piano music. Analytical approaches are based on the presentation of interpretation, taking into account its communicative function, as a universal system that reveals a multitude of artistic contexts that create the hermeneutic circle of a modern musical work. The article identifies a broad body

of research relevant to the study of theoretical issues in contemporary interpretation. To identify the underlying causes of changes in the relationship between composer and performer, the importance of understanding the concept of an individual composer's project as an object of analysis from the perspective of scientific approaches and from the perspective of perception is noted. Thus, the research problematic is based on the integration of scientific fields, which creates a foundation for understanding fundamentally new approaches to interpretation.

Keywords: *interpretation, piano music, concept, style, semiotics, musical text, meta-analysis.*

The realisation of a composer's artistic design, addressed to the listener's perception, is one of the principal missions of the performing arts. V.N. Kholopova draws a distinction between the notions of "performance" and "interpretation": the former represents "any embodiment of the notated text in live sound before an audience," whereas "interpretation is a special, particular case in which the musician, wishing to preserve the master's work in the public consciousness, presents it while expressing their own attitude toward its meaning. Performance permits straightforward reproduction; interpretation entails an individual reading of the work" (Kholopova, 2014, p. 289).

Nevertheless, any performance of music by a human being can be regarded as an interpretation

possessing a certain degree of expressiveness, authenticity, and artistic completeness. An appeal to the consciousness of the listener, whether real or imagined, endows the performance with the properties of an utterance that generates figurative associations and meanings, while simultaneously lending them greater relief for the performer as well. The reproduction of a musical text with insufficiently articulated performative intentions, or in the course of working through the music without achieving a cumulative effect of artistic perception, is excluded from the scope of the present article.

The result of the creative interactions among composer, performer, and listener is the endless metamorphosis of a musical work in sound and in

the auditory imagination. As an object of study, this dynamic phenomenon of complex, at times hidden transformations of a composition through interpretations and perception remains invariably relevant to scholarly inquiry.

The principles governing the interpretation of works from preceding centuries were traditionally based on creating an adequate interpretation primarily from the standpoint of fidelity to the style of the era. Defining the significance of style for musical culture, E.V. Nazaikinskii emphasises the particular importance of the relationship between style and method, style and form, technique, content, and material. "Style is that quality which allows one, in music, to hear, to guess, to identify the person or persons who create or reproduce it, that is, a distinctive quality that makes it possible to judge genesis" (Nazaikinskii, 2003, p. 17).

Nazaikinskii identifies the hallmarks of style: an indication of a unified genesis, the requirement that style be musically, that is, aurally perceptible in its expression, and the involvement in this process of the entire aggregate of properties of music forming an organic, integral system. The functional significance of style is directed toward the listener's historico-cultural orientation. For the performer, stylistic factors constitute an essential aspect of grasping the composer's design, and the subjective condition for this is the so-called stylistic apperception.

The concept of authentic or historically informed performance, defined in Anglophone musicology as Historically Informed Performance (HIP), is grounded in the idea of reconstructing the style of an era. R. Taruskin argues that the goal of this phenomenon is to recreate the sonic space envisioned by the composer (Taruskin, 1995). The hypothetical possibility of empirically reconstructing the features of a sonic space relegates the significance of interpretive expressiveness as utterance to a secondary position. Many performers oriented toward this concept attempt to realise the authentic aesthetic and auditory ideals of past eras. In recent times, historically informed performance, which presupposes the musician's immersion in the study of the corresponding historical period, has become one of the leading trends in performance culture.

However, what original sonic space does authentic performance actually reproduce, if the two most important categories that belong to the domain of mental representations resist reconstruction: the composer's auditory imagination (which

often runs ahead of its time and exceeds the capabilities of available instruments) and the specifics of the listener's perception of musical art? In all likelihood, in the case of historically informed performance one can speak only of attempts to revive the sounding images of historical instruments.

Arnold Schoenberg maintained that "style is the quality of a work, based on the reflection of the specific worldview of its creator" (Schoenberg, 1946). An artist may foresee the completed composition that initially exists only in imagination, but will never begin its creation with a preconceived image of style, since the impulse for the work is the idea. For Schoenberg, the opposition between style and idea is resolved unequivocally: "The idea will never perish" (Schoenberg, 1946).

In the second half of the twentieth and twenty-first centuries, the principles of interpreting a musical composition have changed significantly. The need to bridge the gap between compositional creativity and artistic practice in contemporary music is evident and compels a search for the deep-seated causes of changes in the forms of the relationship between composer and performer. To achieve this goal, it is of paramount importance to apprehend the integrity of a composition as an object of scholarly analysis and from the standpoint of perception.

The radical reconceptualisation of the sonorous image of the piano in contemporary music has set the tasks of artistic practice apart as a distinct specialised domain for study: the challenges facing the performer in comprehending the figurative essence of compositions, grasping the structure and development of form, analysing the musical language and means of expression, and reading the notated text and the composer's remarks have multiplied manifold. Because compositional creativity in the second half of the twentieth and twenty-first centuries is oriented toward expanding the limits of perception, an understanding of the specifics of perception is essential for developing the theoretical foundations of interpretation. Grasping these factors makes it possible to identify the principles on which the creation of an interpretation is based in the era of transition from postmodernism to new stylistic paradigms.

The pianist who turns to contemporary music cannot rely on orientation toward a historical style, for they find themselves in a situation radically different from that of the interpreter of music from preceding centuries. The principal mode of expres-

sion in the second half of the twentieth and twenty-first centuries is the individual compositional project, which poses for the performer new problems of grasping the author's concept and creative signature, a meta-stylistic gesture that manifests itself distinctively in each particular work.

The scholarly concept of musical gesture, developed in international and Russian musicology, opens up possibilities for examining questions of the interpretation of contemporary music from a vantage point that goes beyond the search for conformity with any single style. As T.V. Tsaregradskaya observes, the leaders of the international avant-garde, Karlheinz Stockhausen and Pierre Boulez, regarded "the musical gesture as that which characterises the musician as a whole, as an individuality (whether composer or performer)" (Tsaregradskaya, 2018, p. 7). Proclaiming the superiority of the gestural criterion over the stylistic one, Stockhausen introduces the notion of "meta-style," recognisable by the characteristic intensity of individual creative gestures (cited in Tsaregradskaya, 2018, p. 7).

Contemporary humanities allow one to approach the problematic of creating an interpretation of the individual compositional project from the standpoint of concept analysis. A concept "encompasses not only logical features but also the components of scholarly, psychological, avant-garde artistic, emotional, and everyday phenomena and situations," asserts Yu. Stepanov (Stepanov, 2007).

The study of the author's representations that form the basis of interpretation is the subject of A. Parrott's book *Composers' Intentions? Lost Traditions of Musical Performance* (Parrott, 2015). Such a provocative formulation of the problem is focused primarily on vocal practices; consequently, for the study of piano performance, Parrott's work, although one of the few to examine questions of creative representations, is not as significant.

In the musical conceptualism of the twenty-first century, the primacy of the idea is absolute. The idea generates infinite variants of representation. The composer Johannes Kreidler, setting out his views on the composer's work with musical material in the essay "Style Melody," presents it as a conceptualised variant of Schoenberg's "Klangfarbenmelodie" (Kreidler, no date). The style melody is created by Kreidler simply: first, one writes a short (approximately four bars) musical phrase, then loads it into a music-generation program (for instance, the Microsoft Songsmith application), and subsequently

carries out a cyclical selection of various "styles" offered by the program. These are then incorporated into compositions. In this way, for example, a series of compositions was created under the collective title "Style," in which each stylistic pattern alternates with a cluster performed by acoustic instruments.

Kreidler draws a distinction between his own term "style melody" and Alfred Schnittke's concept of "polystylistics," noting the difference in that the styles he employs are often marginal to the academic tradition. For Kreidler, the concept of the style melody is, above all, the aesthetics of renouncing strong interconnections among structures and identifications and, most importantly, of rejecting any affectation.

With full certainty one can assert that the interpretation of music from the second half of the twentieth and twenty-first centuries is not based on the faithful reproduction of style, the integrity of which must at times be constructed from the intertextual diffusion of stylistic components. As Boulez writes, one must embody the meaning, "comprehend the essence of discordant elements so as to lend the composition unity" (cited in Chinaev, 2014, pp. 41-42).

Grasping the concept (idea) of a work enables the performer to identify unifying strategies. The category of style retains its significance within the mental system of interpretive invariants, within which stylistic identification and transitions from one stylistic mode to another take place. In this connection, it is appropriate to note that the analysis of the interpretation of contemporary music may presuppose the existence of a transcendent phenomenon, an open system of invariants.

The performer remains an intermediary between the composer, the text, and the listener, yet their actions effectively reconstruct the logic of compositional work, constituting a simultaneously constructive and deconstructive process. In the analytical apprehension of the system of interpretive invariants determined by the composer's intention and in identifying the relationship between text and meaning, the performer must employ the principles of "stylistic deconstruction," which is based on seeking ways to disaggregate and reconstruct the structure of the text from diverse elements. J.-J. Nattiez holds that the performer works toward the realisation of a secondary text, which becomes the interpretation (Nattiez, 1990).

It is evident that within the framework of traditional interpretation, which is based on conformity

with a unified period style, the process of stylistic deconstruction follows an entirely different trajectory and is directed toward the recognition and demarcation of elements into those that are authentic, adequate to the style, and those that do not fit within stylistic constraints. In the case of contemporary music, the authenticity of elements in the creation of an interpretation is apprehended in the context of their conformity or non-conformity to the concept and logic of the chosen performative strategy.

Among contemporary semiotic studies of musical art, considerable attention to the problems of interpretation is devoted in the existential theory of E. Tarasti. An important element of his approach to musical interpretation is the aspiration to present musical performance as a process of signification (Tarasti, 1994). One of Tarasti's works is entirely devoted to the analysis of musical interpretation from a semiotic perspective. The disclosure of meaning by the performer, from the researcher's point of view, is aimed at recreating certain musical meanings hidden in the text. The semiological theory of R. Monelle and the theory of musical gesture by R.S. Hatten must also be included within the purview of the study of questions of musical performance (Monelle, 1992; Hatten, 2004).

Musical semiosis is influenced by many cultural, social, and individual factors. The creative personality of a performer is formed on the basis of innate talent under the influence of empirical experience and the traditions of the performance schools in which they were trained. This exerts a decisive influence on the specifics of the performer's perception of the artistic content of a musical work. Selected concepts of semiotics are applicable to the comprehension of issues involved in creating an interpretation of contemporary music. The starting point for grasping a musical work and for the emergence of performative intentions is penetration into the conceptual essence and analysis of the work.

In the field of musical semiotics, N. Cumming reflects on the various levels of interpretation. As the external level, she identifies the results of sociocultural stereotypes, from which the performer strives to realise an individual style of interpretation. Perceiving her own performing activity as a representation of social and interactive experience, Cumming asserts: "When I become aware of the 'outer' side of my musical identity as a stereotype of certain actions, I can begin to question the extent to which I am constrained in my representations, and what

conceptual frameworks guide me. What is the basis of my choice, and how free am I in my decision? ... The 'outer' function of this choice reflects my desires and possible self-limitations, constituting the 'inner self' of the performer, that is what it means to be an interpreter of a musical work" (Cumming, 2000, p. 115).

The concept of a semiotic understanding of individual performative intentions can be applied to the analysis of the balance between subjectivity and the artistically determined objective factors of musical interpretation. In determining the features of an adequate presentation of a specific work, one may assume that each performer possesses qualities that represent a kind of creative "gesture" dominating their interpretations.

The meaning of a work is perceived and apprehended in the act of performance and perception; it is infinitely mutable. The performance of Lachenmann's works is a creative act of uniting the mental potentials of composer, performer, and listener, since the transmitted meanings are expressively articulated through musical communication. The composer, noting that in contemporary music what matters is not so much new sound as new hearing, attempts to present his musical material as a process transformed in interpretation through the trajectories of the perceptions of performers and listeners (Lachenmann, 1974). For Lachenmann, interpretation is inseparable from an equally active listening stance, since both performance and listening represent, in the composer's view, a path of self-knowledge.

From the standpoint of semiotics, Lachenmann approaches performance and perception in a structuralist manner: "The key concept of such listening is called 'structure,'" he writes. However, the experience of structural listening is oriented not only toward identifying the elements of the sounding object but also refines one's hearing, ordering the object. Simultaneously, the perception of the physical properties of the sound is heightened, it is ordered through the relationships that unfold between the sound source and the acoustics of the space, discerned in time. In other words, listening is at once awareness, conscious and unconscious, of those connections that pertain to the sound, just as of those in which these relationships arise, illuminating every sounding moment anew (Lachenmann, 2003).

Reflecting on the complexity of interpreting contemporary music, one may arrive at conclusions

regarding the fact that the character of the performative system exceeds the bounds of the former paradigm of the performing arts conceived exclusively as mediation. One observes the development of a process of emancipation of the performing arts from earlier concepts, the evaluation of which requires taking into account a multitude of factors.

The study of the question of how performance can contribute to comprehending the role of musical art in culture is presented in N. Cook's book, which advances the idea of viewing music as a performative art (Cook, 2007). Proposing an interpretation of "expanded listening" in the context of new technologies, the researcher seeks to reflect their significance in the understanding of music as a cultural phenomenon. The history of the creative interrelations between composer and performer comes within the purview of the author's interdisciplinary investigation.

Reliance on the intersection of various scholarly fields supports the epistemology of interpretation and contributes to the development of its theory in the music of the second half of the twentieth and twenty-first centuries, informed by a conception of interpretation that, taking into account its communicative function, serves as a universal system revealing the multiplicity of artistic contexts that define the hermeneutic domain of a contemporary musical work.

In scholarly discourse, the concept of meta-analysis is encountered, combining the results of interdisciplinary research to confirm one or several interrelated scholarly hypotheses. Meta-analysis in musical art has not hitherto been employed in such a capacity, appearing only occasionally in works devoted to the study of music at the intersection with other scholarly fields, in particular psychology. The use of meta-analysis as a theoretical-cognitive toolkit for the study of interpretation and its

perception makes it possible to integrate the methods of musicology with philosophy, aesthetics, semiotics, axiology, and psychology and to examine the performing arts in contemporary music from diverse perspectives.

The phenomenon of the interpretation of contemporary music reveals interconnections with reception aesthetics, the aim of which is the aspiration to reconstruct the perception of a text and its evolution in history. In many authorial concepts of the second half of the twentieth and twenty-first centuries, one observes a departure from the traditional treatment of the musical text, although interconnections with a complex system of allusions, hidden symbols, and signs have been preserved. In reception aesthetics, the key idea became the link between the author and the recipient, which gave rise to the notion of the "horizon of expectation," introduced by H.R. Jauss (Jauss and Benzinger, 2013). The horizon of expectation is a complex of aesthetic, social, and psychological representations that condition the perception of an artistic work. From the standpoint of reception aesthetics, an artistic work is not equal to itself, since its meaning is permanently mutable. Herein lies the necessity of applying meta-analysis, which constitutes a flexible instrument for searching for connections. This method allows one to change representations and to discover new meanings embedded in music, taking into account the positions of all participants in the communicative chain of creation, performance, and perception of an artistic work and their "horizons of expectation."

The proposed approaches to the study of performing activity create the preconditions for further investigations of the processes of musical thought. The integration of scholarly fields in examining the problematic serves as a foundation for developing new approaches to the analysis of interpretations.

REFERENCES:

1. Nazajkinskij, E.V. 2003. *Stil' i zhanr v muzy`ke: Ucheb. posobie dlya stud. vy`ssh. ucheb. zavedenij [Style and Genre in Music: A Textbook for students of higher education institutions]*, Gumanit. izd. centr Vlado, Moscow, Russia.
2. Stepanov, Yu.S. 2007. *Koncepty. Tonkaya plenka civilizacii [Concepts. A Thin Film of Civilization]*, Yazy`ki slavyanskix kul'tur, Moscow, Russia.
3. Kholopova, V.N. 2014. *Muzy`ka kak vid iskusstva: uchebnoe posobie [Music as an Art Form: A Textbook]*, 4th ed., corrected, Planeta muzy`ki, Saint Petersburg, Russia.
4. Tsaregradskaya, T.V. 2018. *Muzy`kal'ny`j zhest v prostranstve sovremennoj kompozicii: monografiya [Musical Gesture in the Space of Contemporary Composition: Monograph]*, Kompozitor, Moscow, Russia.
5. Chinaev, V.P. 2014. *V storonu novoj celostnosti: intertekstual`nost` — postavangard — postmodernizm v muzy`kal'nom iskusstve vtoroj poloviny` XX — nachale XXI veka [Toward a "New Integrity": Intertextuality—*
6. Cook, N. 2007. *Music, Performance, Meaning: Selected Essays*, Routledge.
7. Cumming, N. 2000. *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*, Canadian University Music Review; Indiana University Press, Bloomington, USA.
8. Jauss, H.R. and Benzinger, E. 2013. "Literary History as a Challenge to Literary Theory", *New Literary History*, 2 (1), pp. 7–37, March.
9. Hatten, R.S. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Indiana University Press, Bloomington, USA.
10. Hockley, L.J. 2018. *Performing complexity: theorizing performer agency in complexist music*, Ph.D. Thesis, University of British Columbia, Vancouver, Canada.
11. Kreidler, J. *Style Melody*, available at: <https://www.kreidler-net.de/english/theory.html>
12. Lachenmann, H. 1974. "Die geforderte Kommunikation", *Musica*, no. 28, Kassel: Pp. 228-230.
13. Lachenmann, H. 2003. "Hearing [Hören] is Defenseless—without Listening [Hören]: On Possibilities and Difficulties", *Circuit*, no. 13 (2), pp. 27-50. DOI: <https://doi.org/10.7202/902272a/>
14. Monelle, R. 1992. *Linguistics and Semiotics in Music*, Harwood Academic, Philadelphia, USA.
15. Nattiez, J.-J. 1990. *Music and Discourse Toward a Semiology of Music*, Princeton University Press, Princeton, N.J., USA.
16. Parrott, A. 2015. *Composers Intentions? Lost Traditions of Musical Performance*, Boydell & Brewer, Boydell Press, Woodbridge, UK.
17. Schoenberg, A. 1946. *New Music, Outmoded Music, Style and Idea*, [Online], available at: <https://sites.evergreen.edu/thewordintheear-fall/wp-content/uploads/sites/316/2014/09/schoenberg.pdf>
18. Tarasti, E. 1994. *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington, USA.
19. Taruskin, R. 1995. *Text and Act: Essays on Music and Performance*, Oxford University Press, New York and Oxford, USA.

Ольга Альбертовна Красногорова

Кандидат искусствоведения,
первый проректор – проректор по
учебно-воспитательной работе и развитию,
профессор,
заведующая кафедрой фортепиано
Академии хорового искусства
имени В.С. Попова
e-mail: vicerektor_axu@mail.ru
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-5153-0939
ResearcherID: AFF-6519-2022

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-116-127

АНАЛИТИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ТЕОРИИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НОВЕЙШЕЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ

Аннотация: В статье рассматриваются теоретические вопросы интерпретации фортепианной музыки второй половины XX–XXI века. В качестве теоретико-познавательного инструментария для изучения интерпретации автором предлагается использование мета-анализа, объединяющего междисциплинарные исследования для адаптации и развития методологии целостного анализа произведения и его интерпретации, применительно к условиям артистической практики в новейшей фортепианной музыке. Аналитические подходы обусловлены представлением интерпретации с учетом ее коммуникативной функции в качестве универсальной системы, выявляющей множество художественных контекстов, создающих герменевтический круг музыкального произведения

Воплощение композиторского художественного замысла, адресованное восприятию слушателя, является одной из главных миссий исполнительского искусства. В.Н. Холопова отмечает отличие понятий «исполнение» и «интерпретация»: первое представляет собой «всякое воплощение нотного текста в живом звучании перед слушателями», в то время как «интерпретация — особый частный случай, когда музыкант, желая сохранить произведение мастера в общественном сознании, преподносит его, выражая свое отношение к его смыслу. Исполнение допускает

новейшего времени. В статье определяется широкий корпус исследований, значимых для изучения теоретических вопросов современной интерпретации. Для поиска глубинных причин изменений взаимоотношений композитора и исполнителя отмечается важность осмысления концепции индивидуального композиторского проекта как объекта анализа с научных позиций и с точки зрения особенностей восприятия. Таким образом, проблематика исследования основывается на интеграции научных областей, что создает фундамент для осмысления принципиально новых подходов к интерпретации.

Ключевые слова: интерпретация, фортепианная музыка, концепция, стиль, семиотика, музыкальный текст, мета-анализ.

простое воспроизведение, интерпретация — индивидуальное прочтение произведения» [3, 289].

Тем не менее, любое исполнение музыки человеком можно рассматривать в качестве интерпретации, обладающей той или иной степенью выразительности, достоверности и художественной законченности. Обращение к сознанию слушателя (реального или вымышленного) наделяет исполнение свойствами высказывания, генерирующего образные ассоциации и смыслы, в то же время, придавая им большую рельефность и для самого играющего. Воспроизведение музы-

кального текста с недостаточно выраженными исполнительскими намерениями или в процессе работы, при котором не суммируется эффект художественного восприятия оставляем за пределами рассмотрения.

Результатом творческих взаимодействий композитора, исполнителя и слушателя становятся бесконечные метаморфозы музыкального произведения в звучании и слуховом воображении. В качестве объекта изучения этот динамичный феномен сложных, подчас скрытых трансформаций сочинения в интерпретациях и перцепции оказывается неизменно актуальным для исследований.

Законы трактовки произведений предшествующих веков традиционно основываются на создании адекватной интерпретации в первую очередь с точки зрения соответствия стилю эпохи. Определяя значение стиля для музыкальной культуры, Е.В. Назайкинский подчеркивает особую значимость соотношения стиля и метода, стиля и формы, техники, содержания, материала. «Стиль — это то качество, которое позволяет в музыке слышать, угадывать, определять того или тех, кто ее создает или воспроизводит, то есть качество отличительное, дающее возможность судить о генезисе» [1, 17].

Назайкинский выявляет признаки стиля: указание на единый генезис, требование музыкальной, то есть осознаваемой слуховым восприятием его выраженности, вовлечение в этот процесс всей совокупности свойств музыки, образующей органичную целостную систему. Функциональное значение стиля нацелено на историко-культурную ориентированность слушателя. Для исполнителя стилевые факторы являются существенным аспектом постижения композиторского замысла, а субъективным условием служит так называемая стилевая апперцепция.

На идее реконструкции стиля эпохи основывается концепция аутентичного или исторически информированного исполнительства, определяемая в англоязычном музыковедении как *Historically informed performance* (HIP). Р. Тарускин утверждает, что цель этого явления — воссоздание звукового пространства, задуманного композитором [18]. Гипотетическая вероятность эмпирически реконструировать звуковое пространство отодвигает значимость выразительности интерпретации как высказывания на второй план. Многие исполнители, ориентированные на эту концеп-

цию, пытаются воплотить аутентичные эстетические и слуховые идеалы прошлых эпох. За последнее время, исторически информированное исполнительство, предполагающее погружение музыканта в изучение соответствующего исторического периода, стало одним из ведущих трендов в артистической практике.

Однако какое именно исходное звуковое пространство на самом деле воспроизводит аутентичное исполнительство, если не поддаются воссозданию две наиболее важные категории, принадлежащие области ментальных представлений — композиторское слуховое воображение (часто опережающее время и выходящее за пределы возможностей доступных инструментов) и специфика восприятия музыкального искусства слушателем? Скорее всего, в случае исторически информированного исполнительства можно говорить лишь о попытках возрождения звучащих образов исторических инструментов.

Арнольд Шёнберг утверждал, что «стиль — это качество произведения, основанное на отражении специфического видения мира того, кто его создал» [16]. Художник может заранее предвидеть законченное сочинение, первоначально существующее только в его фантазии, но он никогда не начнет его создание с предвзятого образа стиля, поскольку импульсом работы является идея. Для Шёнберга противопоставление стиля и идеи решается однозначно: «Идея никогда не погибнет» [16].

Во второй половине XX–XXI века принципы интерпретации музыкального сочинения значительно изменились. Необходимость преодоления разрыва между композиторским творчеством и артистической практикой в новейшей музыке очевидна и вынуждает искать глубинные причины изменений форм взаимоотношений композитора и исполнителя. Для достижения этой цели крайне важно осознать целостность сочинения как объекта научного анализа и с точки зрения восприятия.

Радикальное переосмысление сонорного образа фортепиано в новейшей музыке привело к обособлению задач артистической практики в особую специфическую область исследования: кратно усложнились вопросы постижения исполнителем образной сущности композиций, осознания структуры и развития формы, анализа музыкального языка и средств выразительности, прочтения нотного текста и авторских ре-

марок. Поскольку композиторское творчество во второй половине XX–XXI века ориентировано на расширение пределов восприятия, изучение специфики перцепции необходимо для разработки теоретических основ интерпретации. Осмысление этих факторов позволяет выявить принципы, на которых основывается создание интерпретации в эпоху перехода от постмодернизма к новым стилистикам.

Пианисту, обращающемуся к новейшей музыке, не представляется возможным руководствоваться ориентацией на исторический стиль, так как он оказывается в кардинально отличной ситуации от интерпретатора музыки предыдущих столетий. Основным способом выражения во второй половине XX–XXI века становится индивидуальный композиторский проект, что выдвигает для исполнителя новые проблемы постижения авторской концепции и творческого почерка – метастилевого жеста, своеобразно проявляющегося в каждом конкретном сочинении.

Научная концепция музыкального жеста, разрабатываемая в зарубежном и российском музыкознании, открывает возможности рассмотрения вопросов интерпретации новейшей музыки с ракурса, выходящего за пределы поисков соответствия какому-либо единому стилю. Как отмечает Т.В. Цареградская, лидеры зарубежного авангарда Карлхайнц Штокхаузен и Пьер Булез видели «музыкальный жест как то, что характеризует музыканта в целом как индивидуальность (будь он композитор или исполнитель)» [4, 7]. Декларируя превосходство жестового критерия над стилевым, Штокхаузен обозначает понятие «метастиля», опознаваемого по характерной интенсивности индивидуальных творческих жестов [цит. по: 4, 7].

Современная гуманитарная наука позволяет подойти к проблематике создания интерпретации индивидуального композиторского проекта с точки зрения анализа концепции. Концепт «включает в себя не только логические признаки, но и компоненты научных, психологических, авангардно-художественных, эмоциональных и бытовых явлений и ситуаций» — утверждает Ю. Степанов [2].

Исследованию авторских представлений, являющихся основой интерпретации, посвящена книга Э. Пэррота «Композиторская интенция? Утрата исполнительских традиций» [15]. Подобная провокационная постановка проблемы сфо-

кусирована в основном на вокальных практиках, поэтому для исследования фортепианного исполнительства, работа Пэррота, хотя и одна из многих, посвященных изучению вопросов творческих представлений, не является столь значимой.

В музыкальном концептуализме XXI века приоритетность композиторской идеи, порождающей бесконечные варианты репрезентаций, безусловна. Композитор Йоханес Крайдлер, излагая свои взгляды на работу композитора с музыкальным материалом в эссе «Стилевая мелодия» («Style Melody»), представляет ее как концептуализированный вариант шенберговской «Klangfarbenmelodie» [10]. Стилевая мелодия создается Крайдлером просто: в первую очередь необходимо написать короткую (около четырех тактов) музыкальную фразу, далее загрузить ее в программу для генерации музыки (например, в приложение для создания музыкального сопровождения Microsoft Songsmith), а затем осуществить циклический выбор различных «стилей», предлагаемых этой программой. После этого они включаются в композиции. Так создана, например, серия композиций под общим названием «Стиль», где каждый стилиевой паттерн перемежается кластером, исполняемым акустическими инструментами.

Крайдлер проводит границу между собственным термином «стилевая мелодия» и понятием «полистилистика» Альфреда Шнитке, отмечая различия в том, что используемые им самим нередко носят маргинальный для академической традиции характер. Для Крайдлера концепция стилиевой мелодии — это, прежде всего эстетика отказа от прочных взаимосвязей структур, отождествлений, и, самое главное, от любой аффектации.

Со всей очевидностью можно утверждать, что интерпретация музыки второй половины XX–XXI века основывается не на достоверном воплощении стиля, целостность которого подчас необходимо создать из интертекстуальной диффузии стилиевых компонентов. Как пишет Булез, надо воплотить смысл, «понять сущность разногласных элементов, чтобы придать сочинению единство» [цит. по: 5, 41-42].

Постижение концепции (идеи) произведения позволяет исполнителю определить объединяющие стратегии. Категория стиля сохраняет значение в ментальной системе инвариантов интерпретации, в рамках которой происходят стилистическая идентификация и переходы от од-

ной стилистики к другой. В связи с этим уместно обозначить, что анализ интерпретации новейшей музыки может подразумевать наличие трансцендентного феномена – открытой системы инвариантов.

Исполнитель по-прежнему является посредником между композитором, текстом и слушателем, но его действия как бы восстанавливают логику композиционной работы, представляя собой одновременно конструктивный и деконструктивный процесс. При аналитическом осмыслении системы инвариантов интерпретации, определенных композиторской интенцией и выявлении взаимосвязи между текстом и его значением, исполнителю приходится использовать принципы «стилевой деконструкции», основанной на поиске способов разобщения и воссоздания заново структуры текста из различных элементов. Ж.-Ж. Натье полагает, что исполнитель работает над воплощением вторичного текста, который становится интерпретацией [14].

Очевидно, что в рамках традиционной интерпретации, основанной на соответствии единому стилю эпохи, процесс стилиевой деконструкции движется по совершенно иной траектории и направлен на осознание и фильтрацию элементов на подлинность — адекватные стилю и те, которые не укладываются в стилиевые ограничения. В случае с новейшей музыкой подлинность элементов при создании интерпретации осознается в контексте соответствия / не соответствия концепции и логике избранной исполнительской стратегии.

Среди современных семиотических исследований музыкального искусства значительное внимание проблемам интерпретации уделяется в экзистенциальной теории Э. Тарасты. Важным элементом его подхода к музыкальной интерпретации становится стремление представить музыкальное исполнение как процесс сигнификации [17]. Одна из работ Тарасты полностью посвящена анализу музыкальной интерпретации с позиций семиотики. Раскрытие смысла исполнителем, с точки зрения исследователя, нацелено на то, чтобы воссоздать определенные музыкальные значения, скрытые в тексте. Семиологическую теорию Р. Монеля и теорию музыкального жеста Р. Хаттена также необходимо включить в ареал изучения вопросов музыкального исполнительства [13], [9].

На музыкальный семиозис влияют многие культурные, социальные и индивидуальные фак-

торы. Творческая личность музыканта формируется на основе врожденной одаренности под влиянием эмпирического опыта и традиций воспитавших его исполнительских школ. Это оказывает ключевое влияние на специфику восприятия исполнителем художественного содержания музыкального произведения. Избранные концепции семиотики применимы к осмыслению вопросов создания интерпретации новейшей музыки. Отправной точкой постижения музыкального произведения и возникновения исполнительских намерений служит анализ и понимание концептуальной сущности произведения.

В области музыкальной семиотики Н. Камминг размышляет о различных уровнях интерпретации. В качестве внешнего уровня, она обозначает социокультурные стереотипы, отталкиваясь от которых исполнитель стремится воплотить индивидуальный стиль интерпретации. Воспринимая свою артистическую деятельность как репрезентацию социального и интерактивного опыта, Камминг утверждает: «Когда я осознаю «внешнюю» сторону моей музыкальной идентичности как стереотип, я могу начать сомневаться в том, насколько ограничена в своих представлениях и какими концептуальными рамками я руководствуюсь? Что является основанием моего выбора и насколько я свободна в своем решении? <...> "Внешняя" функция этого выбора отражает мои желания и возможные самоограничения, составляющие "внутреннее я" исполнителя — вот что значит быть интерпретатором музыкального произведения» [7, 115].

Концепция семиотического осмысления индивидуальных исполнительских намерений может быть применена к анализу сбалансированности между субъективностью и художественно обусловленными объективными факторами музыкальной интерпретации. Определяя особенности адекватного представления конкретного произведения, можно предположить, что каждый исполнитель обладает качествами, представляющими своего рода творческий «жест», доминирующий в его интерпретациях.

Смысл произведения воспринимается и осознается в акте исполнения и перцепции, он бесконечно изменчив. Исполнение произведений Лакенмана является творческим актом объединения ментальных потенциалов композитора, исполнителя и слушателя, так как транслируемые смыслы выразительно артикулируются посред-

ством музыкальной коммуникации. Композитор, отмечая, что в современной музыке важно не столько новое звучание, сколько новое слышание, пытается представить музыкальный материал как процесс, преобразуемый в интерпретации через траектории восприятий исполнителей и слушателей [11]. Интерпретация для Лахенмана неотделима от столь же активной слушательской позиции, поскольку и исполнение, и прослушивание представляют, по мнению композитора, путь самопознания.

С точки зрения семиотики, Лахенман подходит к исполнению и перцепции по-структуралистски: «Ключевое понятие такого прослушивания называется "структура", — пишет он. Однако, опыт структурного слушания ориентируется не только на определение элементов звучащего объекта, но также и уточняет слышание, упорядочивая объект. Одновременно усиливается восприятие физических свойств звучания — оно выстраивается через соотношения между источником звука и акустикой пространства, осознаваемые во времени. Другими словами, слушание одновременно и осмысление — сознательное и бессознательное тех звуковых взаимосвязей и соотношений, которые освещают каждое звучащее мгновение по-новому» [12].

Осмысляя сложность интерпретации новейшей музыки, можно прийти к выводам относительно того, что характер перформативной системы выходит за пределы прежней парадигмы исполнительского искусства исключительно как посредничества. Приходится наблюдать развитие процесса эмансипации артистической практики от прежних концепций, для оценки которых необходимо учитывать множество факторов.

Изучению вопроса каким образом исполнительство может способствовать осмыслению роли музыкального искусства в культуре посвящена книга Н. Кука, в которой транслируется идея взгляда на музыку как на перформативное искусство [6]. Выдвигая трактовку «расширенного слушания» в контексте новых технологий, исследователь стремится отразить их значение в понимании музыки как культурного феномена. В поле зрения междисциплинарного исследования автора оказывается история творческих взаимосвязей композитора и исполнителя.

Опора на пересечение различных научных областей поддерживает эпистемологию интерпретации и способствует разработке ее теории

в музыке второй половины XX–XXI века. Представление интерпретации с учетом ее коммуникативной функции в качестве универсальной системы обусловлено необходимостью выявления множества художественных контекстов, определяющих герменевтический ареал музыкального произведения новейшего времени.

В научном дискурсе встречается понятие мета-анализа, опирающегося на результаты междисциплинарных исследований для подтверждения одной или нескольких взаимосвязанных научных гипотез. Мета-анализ в музыкальном искусстве до настоящего времени не применялся в подобном качестве, лишь изредка встречаясь в работах, посвященных изучению музыки на пересечении с другими научными областями, в частности, с психологией. Использование мета-анализа в качестве теоретико-познавательного инструментария для изучения интерпретации и ее перцепции позволяет объединять методы музыкознания с философией, эстетикой, семиотикой, аксиологией, психологией и рассматривать исполнительское искусство второй половины XX–XXI века с различных точек зрения.

Феномен интерпретации новейшей музыки обнаруживает взаимосвязи с рецептивной эстетикой, целью которой является стремление реконструировать восприятие текста. Во многих авторских концепциях второй половины XX–XXI века наблюдается отказ от традиционной трактовки музыкального текста, хотя взаимосвязи со сложной системой аллюзий, скрытых символов и знаков сохраняются. В рецептивной эстетике ключевой идеей стала связь автора и реципиента, приведшая к возникновению понятия «горизонт ожидания», введенного Х.Р. Яуссом [8]. Горизонт ожидания — это комплекс эстетических, социальных, психологических представлений, обуславливающих перцепцию художественного произведения. С позиции рецептивной эстетики художественное произведение не равно себе самому, так как его смысл перманентно изменчив. В этом проявляется сходство со свойствами интерпретации новейшей музыки, исследование которых нуждается в гибких мета-аналитических моделях поиска связей. Метод мета-анализа позволяет изменять представления и открывать новые смыслы, запечатленные в музыке, учитывая позиции всех участников коммуникативной цепочки создания, исполнения и восприятия художественного произведения и их «горизонты ожиданий».

Предлагаемые подходы к изучению исполнительской деятельности создают предпосылки для дальнейших исследований процессов музыкального мышления. Интеграция научных областей

при рассмотрении проблематики служит фундаментом для разработки новых подходов к анализу интерпретаций.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
2. Степанов Ю.С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации. — М.: Языки славянских культур, 2007. — 248 с.
3. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: учебное пособие. — 4-е изд., испр. — СПб.: Планета музыки, 2014. — 320 с. — С. 289.
4. Цареградская Т.В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции: монография. — М.: Композитор, 2018. — 364 с.
5. Чинаев В.П. В сторону "новой целостности": интертекстуальность — поставангард — постмодернизм в музыкальном искусстве второй половины XX — начале XXI века. — СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета (СПбГУ), 2014. — Выпуск 1, 2014.
6. Cook, N. 2007. *Music, Performance, Meaning: Selected Essays*, Routledge.
7. Cumming, N. 2000. *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*, Canadian University Music Review; Indiana University Press, Bloomington, USA.
8. Jauss, H.R. and Benzinger, E. 2013. "Literary History as a Challenge to Literary Theory", *New Literary History*, 2 (1), pp. 7–37, March.
9. Hatten, R.S. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Indiana University Press, Bloomington, USA.
10. Hockley, L.J. 2018. *Performing complexity: theorizing performer agency in complexist music*, Ph.D. Thesis, University of British Columbia, Vancouver, Canada.
11. Kreidler, J. *Style Melody*, available at: <https://www.kreidler-net.de/english/theory.html>
12. Lachenmann, H. 1974. "Die geforderte Kommunikation", *Musica*, no. 28, Kassel: Pp. 228-230.
13. Lachenmann, H. 2003. "Hearing [Hören] is Defenseless—without Listening [Hören]: On Possibilities and Difficulties", *Circuit*, no. 13 (2), pp. 27-50. DOI: <https://doi.org/10.7202/902272a/>
14. Monelle, R. 1992. *Linguistics and Semiotics in Music*, Harwood Academic, Philadelphia, USA.
15. Nattiez, J.-J. 1990. *Music and Discourse Toward a Semiology of Music*, Princeton University Press, Princeton, N.J., USA.
16. Parrott, A. 2015. *Composers Intentions? Lost Traditions of Musical Performance*, Boydell & Brewer, Boydell Press, Woodbridge, UK.
17. Schoenberg, A. 1946. *New Music, Outmoded Music, Style and Idea*, [Online], available at: <https://sites.evergreen.edu/thewordintheear-fall/wp-content/uploads/sites/316/2014/09/schoenberg.pdf>
18. Tarasti, E. 1994. *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington, USA.
19. Taruskin, R. 1995. *Text and Act: Essays on Music and Performance*, Oxford University Press, New York and Oxford, USA.