

Статья опубликована в сборнике:

Ивонина Л.Ф. Немного о конфликте «между творцом и потребителем» современной музыки // МУЗЫКА. XXI ВЕК: проблемы творчества, исполнительства, педагогики: Сборник материалов всероссийской научно-практической конференции с международным участием (11–12 декабря 2007 г.) / Отв. ред. Н. В. Морозова, М. Е. Пылаев, Л. Д. Пылаева; Перм. гос. пед. ун-т – Пермь, 2007. – 312 с. – С. 235–240.

**Немного о конфликте «между творцом и потребителем»
современной музыки**

Современная музыка, если трактовать это понятие буквально – музыка нашего времени, находится в достаточно сложном положении в плане востребованности в практике. Причины здесь не только в возрастающей коммерциализации искусства и снижении просветительской миссии концертных организаций, но и в самом корне вечной проблемы старого и нового, традиций и новаторства, обострившейся в связи с эволюцией музыкального языка в полистилистическом 20 веке.

Обратимся к авторитетам. Маргарита Лонг, известная как пропагандист современной французской музыки, исполнительница мало знакомых публике произведений, привлекающая тем самым внимание к новым именам, вынуждена была обратиться в открытом письме¹ к Артуру Онеггеру, критиковавшему «нелепое однообразие программ пианистов»: «Вновь Шопен, опять Шопен!». «Неужели вдруг стало зазорным, – пишет М. Лонг, – исполнять произведения столь выдающегося мастера фортепиано?». По её мнению, «публика ждёт выступления артиста с вещами, уже знакомыми ей, и собирается судить о нём, исходя из мест, которые сильнее всего любит».

Ориентация на запросы публики не убеждает Онеггера, который считает, что «публика неотделима от рутины, лени и невежества, поскольку может судить о достоинствах того или иного исполнителя, лишь слушая его в произведениях давным-давно известных ей»².

Описанный диалог отнюдь не вскрывает конфликта между композитором и исполнителем, тем более что оба убеждены, что по существу вопроса их мнения сходятся, но обнаруживает сразу несколько направлений возмож-

ной полемики. Во-первых, о количественном соотношении в репертуаре исполнителя «музыки прошлого» и сочинений современных ему композиторов; во-вторых, о подготовленности публики к восприятию новых сочинений и, в-третьих, о злоупотреблении исполнением шедевров. Все эти вопросы можно считать актуальными до сих пор, и если последний практически снимается утверждением о том, что «уникальность музыкального шедевра становится залогом его каноничности и бесконечного «тиражирования»³, а первый может зависеть от индивидуального выбора каждого исполнителя, то второй вопрос остаётся (или становится) центральным. А именно: востребованна ли достаточно музыка современных композиторов? По мнению А. Онеггера, «положение молодого композитора мучительно и унижительно: он тот, кто подготавливает пищу, которую никто не хочет потреблять».

Безусловно, данная позиция достаточно эмоциональна и опровергается во многом самим автором, в одной из своих статей доказавшим, что даже Моцарт «не является по-настоящему известным публике больших концертов». Для своих современников Моцарт, написавший «чрезмерно много превосходных сочинений», очевидно, также воспринимался отчасти «пишущим в стол», несмотря на жажду «той» публики слушать непременно новые сочинения. Проблема «плодовитости» композитора поднимается А. Онеггером в ироничном очерке «Не ограничить ли рост музыкальной продукции?», где автор констатирует тот факт, что можно назвать очень мало композиторов, «музыка которых исполняется в масштабах, соответствующих количеству написанного ими». Парадоксально, но и в 20 веке, по мнению Онеггера, Моцарт, являющийся «олицетворением самой музыки», массу публики также не привлекает!⁴

Таким образом, можно сделать вывод о том, что проблема исполнения-неисполнения той или иной музыки выходит за рамки вопросов сугубо ультрасовременной музыки. По словам Б. Асафьева, жизнь музыкального произведения зависит от множества случайностей: «...В сравнении с музыкой созданной, число произведений, постоянно обращающихся в концертной практике, в музыкальном быту и «домашнем музицировании», крайне незначительно. ... Нет данных утверждать, что всегда и всюду «общественно звучит» лучшее и что всё известное — непременно качественно выше»⁵.

И всё же проблемы в исполнении музыки, скажем, второй половины 20 века «те же, да не те же». Обратимся к позиции Пауля Хиндемита, по мнению исследователей, в позднем периоде творчества добровольно покинувшего «ряды борцов и новаторов» в области технических средств композиции. Он глубоко усомнился в том, что именно проблема музыкального языка, средств музыкального производства имеет столь существенное значение для истории художественной культуры и тем более – для судьбы человечества⁶. Более того, П. Хиндемит опасался, что в вечном конфликте старого и нового всякое открытие может невольно привести «к полному нарушению коммуникации между творцом и потребителем искусства»⁷.

Очевидно, П.Хиндемит не разделял оптимизма А. Онеггера, считавшего, что публика быстро поднимается до восприятия современных сочинений, «коль скоро они оказываются жизнеспособными»⁸. С кафедры Цюрихского университета в лекции на тему «Слушание и понимание непривычной музыки», рассматривая проблему свободы в аспекте современного музыкального творчества, Хиндемит «во всеуслышанье» заявил о том, что в «безумии непрерывного прогресса» в музыкальном языке современной композиции нарушено равновесие между тем, что предлагает автор, и **воспринимающей способностью** слушателя. По мнению П. Хиндемита, между композиторами и потребителями музыки существовало взаимопонимание, которое способствовало постоянному развитию музыкально-выразительных средств. Это развитие приспособляло звуковой материал и формы ко вновь возникающим потребностям, однако, не позволяло разрушать основные, первичные элементы музыки. В результате погони композиторов за безоговорочной свободой, где «для построения мелодии якобы совершенно нет никаких границ», «потребитель музыки как партнёр и ценитель в рабочем процессе всё более и более оттеснялся»: «...Мы освободились от диктатуры певческого голоса, сковывавшей нас, и подчинились гораздо худшей диктатуре инструментального голоса. Худшей потому, что инструмент, несмотря на большие пространственно-динамические и тембровые возможности, удалился от исходного, данного нам природой – пения, так что слушателю зачастую остаются лишь искусственные прелести, неспособные пробудить в слушателе

волнение и сознание соучастия, так как он не ощущает связи с прежним музыкальным и общечеловеческим опытом»⁹.

Ситуация современных музыкальных премьер описана П. Хиндемитом с большой долей юмора: «Сегодня можно писать хоровые произведения, о неисполнимости которых профессиональные певцы и хоровые дирижёры говорят в один голос. Но в духе всеобщего преклонения перед сенсацией они всё-таки кое-как осуществляются, и никто не заставит композитора почувствовать, что он сотворил, так как он лично не участвует в разучивании своего произведения»¹⁰ Однако, выводы более чем серьёзные: «...После того как звучащий материал полностью исследован, музыкант находится в таком же положении, как поэты и писатели, которые в своём рабочем материале – языке – ничего существенного изменить и добавить не могут, **если хотят быть понятыми**»¹¹.

Изменилась ли ситуация в течение полувека, если отметить, что упомянутая речь П. Хиндемита была произнесена 15 декабря 1955 года? Скорее нет. Более того, кажутся ещё острее в своей актуальности пророческие восклицания А. Онеггера: «Почему среди всех искусств музыка — единственная — осуждена быть жертвой столь ретроспективных вкусов? ... Не более ли близки и созвучны слушателям 1948 года Дебюсси, Равель, Штраус, Стравинский и Пуленк, чем великие классики?».

Перефразируя риторический вопрос Онеггера, поставим его следующим, быть может, слишком смелым, образом: а что созвучно и близко слушателям 2007 года? Как ни странно и парадоксально, но начало 21 века в мире классики отмечено беспрецедентным увлечением широкой (непрофессиональной) публики явлением аутентизма. На языке современного слушателя это означает: материальная база плюс теория и история (исполнение музыки на исторических инструментах по правилам, описанным в сохранившихся трактатах). Число знатоков аутентичного исполнения, скажем, музыки Монтеверди, Телемана и Генделя, если судить по страничкам форумов в сети Интернет, растёт именно среди огромной массы непрофессионалов. К аутсайдерам на современной сцене можно отнести не только музыку живущих ныне композиторов, но и музыку советского периода. Устойчивым остаётся интерес к музыке романтиков, как наиболее созвучных каждому слушателю

своим психологизмом, исключение составляют, пожалуй, романтики-виртуозы, внешние эффекты которых остаются привлекательными для публики разве что в «бисах».

В таком беглом обзоре весьма трудно обосновать и проиллюстрировать вкусы современной публики, но важно отметить, что налицо тот факт, что формирование их происходит без помощи профессионалов, просветительская деятельность которых не поддерживается государством. Более того, исполнительская культура, вынужденная идти на поводу у публики, требующей знакомого и эффектного, постепенно теряет стимул к внедрению в репертуарную политику новых сочинений, это касается малоизвестных сочинений всех эпох и направлений. Конечно, абсолютно верно утверждение о том, что «забытых шедевров не бывает», но нельзя забыть и о том, что бывают шедевры мало доступные! Взять, к примеру, такие «малоподъёмные» полотна, как Пассионы И. С. Баха! Вряд ли мы согрешим, если возьмём на себя смелость сказать, что зазвучавшие в эфире фрагменты этих сочинений вполне может не узнать даже профессионал (при этом принадлежность музыки перу Баха останется вне сомнений).

И всё же, возвращаясь к проблемам современных сочинений, в музыке сегодняшнего дня плюс к вышеизложенному существует и своё препятствие, связанное с незавершившимся ещё поиском собственных выразительных средств. Нередко это приводит к тому обстоятельству, когда выразительные приёмы выходят на первый план по отношению к самому содержанию. Кроме того, восприятие самого элемента новизны отвлекает от постижения внутреннего смысла сочинения. В истории исполнительства это нашло выражение, в частности, в деятельности такого детища советского времени как Персимфанс. Бескорыстная просветительская деятельность этого коллектива была беспрецедентной. Ансамбль без дирижёра начал пропагандировать серьёзную музыку в рабочих клубах, и большая доля его программ состояла из сочинений современных композиторов: советских (Шостаковича, Прокофьева, Мясковского) и западноевропейских (Онеггера, Бартока, Пуленка, Шимановского). Целый ряд произведений этих авторов был исполнен Персимфансом впервые. Однако, как отмечает К. Кондрашин, оркестр был на высоте, лишь исполняя сложнейшие опусы современных композиторов, не-

знакомые публике, ибо слушатели знакомились с сочинением, а не судили об исполнении. Но когда оркестр играл произведения Бетховена или Брамса, то выяснялась невозможность создать единую интерпретацию, что впоследствии и сыграло важную роль в распаде коллектива¹².

Безусловно, сказанное вовсе не означает, что в произведениях современных композиторов интерпретация менее важна. Но очевиден тот факт, что барьером для её восприятия служит всё новаторское, что отвлекает и занимает публику, которая для того, чтобы оценить интерпретацию сочинения, должна как минимум, знать сочинение до прихода в зрительный зал. Для того, чтобы сравнить и оценить, слушатель (и данное утверждение не претендует на открытие) должен иметь возможность прослушать сочинение неоднократно, и в этом ему может помочь только просветительская направленность исполнительского репертуара. Так А. Онеггер советовал молодым исполнителям в каждом концерте представлять «несколько страниц новейшей музыки» наряду с сочинениями, которых ждёт публика, которые также нуждаются в постоянном воспроизведении, чтобы не кануть в несправедливом забвении.

Таким образом, проблемы «между творцом и потребителем» современной музыки являются современными лишь наполовину. В той части, которая касается музыки нашего времени, существует достаточно большая угроза увлечения искусственными методами звукоизвлечения, построения фразы, да и подмены содержания реализацией новых технологий. Трудно представить себе исполнителя, способного к самовыражению через многочисленное повторение одного и того же ритмико-мелодического построения, заключённого в ремарку автора: исполнять столько-то секунд, сменить фактуру по знаку дирижёра, играть любые ноты в пределах данного диапазона и т. д. Быть может, это одна из форм проявления старых барочных традиций, когда музыка приблизительно записывалась и также приблизительно исполнялась. Но возможно, это было лишь в ту эпоху, когда исполнители были конгениальны композитору. Об этом пишет известнейший аутентист нашего времени Николаус Арнонкур: композиторы прошлого проще относились как к нотной записи, так и к исполнению собственных сочинений, т. к. музыканты, к помощи которых они обращались, были тогда «законченными

композиторами и теоретиками, которые точно знали, что от них требуется, <...> они могли сочинять и свободно выражать себя музыкально-риторически, <...> им не требовалось детально выписанного, заранее заданного нотного текста, творческая импровизация была само собой разумеющимся фактом, символика оркестровки была известна всем и не требовала объяснений. Скупость указаний в старинных партитурах позволяла каждому музыканту приспособить произведение к своим условиям, исполнить его теми средствами, которые имелись в наличии»¹³.

В заключении можно присоединиться к словам Николауса Арнонкура, высказанным в его книге о пути к новому пониманию музыки. Быть может, эта тема всё более будет занимать современную музыкальную общественность. Она заключается в следующем: «Конечно, музыка не является вневременной, наоборот, тесно связана со своей эпохой, необходима человеку для жизни, как и другие проявления культуры. На протяжении последнего тысячелетия музыка Запада постоянно была важным элементом жизни, что означало — жизнь и музыка неразлучны. Когда же это единство исчезло, необходимым стало новое понимание музыки. ...Внутри отдельных групп ещё сохранились остатки былого единства, но единство музыки и жизни, как и единство всей музыки, утеряно»¹⁴.

¹ Открытое письмо Маргариты Лонг. В кн.: Онеггер А. О музыкальном искусстве: Пер. с фр. / Коммент. В. Н. Александровой, В. И. Быкова. – Л.: Музыка, 1979, стр. 12 – 14.

² Ответ госпоже Маргарите Лонг. В кн.: Онеггер А. О музыкальном искусстве: Пер. с фр. / Коммент. В. Н. Александровой, В. И. Быкова. – Л.: Музыка, 1979, стр. 14 – 16.

³ Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Лань», 2000.

⁴ См. статью А. Онеггера «Моцарт» в кн.: Онеггер А. О музыкальном искусстве: Пер. с фр. / Коммент. В. Н. Александровой, В. И. Быкова. – Л.: Музыка, 1979, стр. 16 – 18.

⁵ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Музгиз, 1947, стр. 59.

⁶ Леонтьева О. Пауль Хиндемит – критик времени. Пауль Хиндемит Сборник статей и исследований. Сост. Прудникова И. Ф. Стр. 48.

⁷ Леонтьева О. Пауль Хиндемит – критик времени. Пауль Хиндемит Сборник статей и исследований. Сост. Прудникова И. Ф. Стр. 57.

⁸ Онеггер А. О музыкальном искусстве. Л., Музыка, 1979, стр. 94.

⁹ То же, стр. 51.

¹⁰ То же, стр. 55.

¹¹ Леонтьева О. Пауль Хиндемит – критик времени. Пауль Хиндемит
Сборник статей и исследований. Сост. Прудникова И.Ф. Стр.57.

¹² Кондрашин К. Мир дирижёра (технология вдохновения). Беседы с кандидатом психологических наук В. Ражниковым. – Музыка, Ленинградское отделение, 1976.

¹³ Арнонкур Николаус. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди.
М.: ООО Издательский дом «Классика-XXI», 2005, стр. 44.

¹⁴ Арнонкур Николаус. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки. Перевод И. Приходько по изданию Nicolaus Harnoncourt. Musik als klangrede. Wege zu einem neuen musikverstandis.