

Статья опубликована в сборнике:

Ивонина Л.Ф. Рукописи всё-таки горят // Региональная художественная культура: творчество, исполнительство, образование: материалы Всерос. науч.-практ. конференции, Пермь, 20-22 окт. 2008 г. / отв. ред. Е. М. Березина. – Пермь: Перм. гос. ин-т искусства и культуры. – 2008. – 208 с. – С. 124–129.

Рукописи всё-таки горят

...Иногда мы задумываемся над самыми простыми, ежедневно употребляемыми словами. Недавно я задумался над понятием «исполнитель». Подчас оно сродни исполнению служебных обязанностей: музыкант играет красивую музыку, в точности выполняет волю автора... Мне чужда такая роль, она подрывает мой творческий интерес к музыке.

Гидон Кремер

Отнюдь не нова мысль о том, что адекватно прочитанный текст свидетельствует об определённом уровне образованности. Музыкальный текст не является здесь исключением. Более того, размышления по поводу нашей способности к адекватности его прочтения заставляют задуматься о неутешительной тенденции к обеднению художественного сознания нашего общества и снижению общего культурного уровня.

На эту проблему настойчиво начали указывать теоретики искусства уже в конце XX века. Так, например, А.С.Щетинский (2), сформулировавший указанную проблему, обращает наше внимание на то, что разрыв между музыкой и ее реальным слышанием продолжает увеличиваться. Автор подтверждает это примером уровня музыкального мышления классической эпохи, для которой было «характерно активное владение музыкальным языком как профессионалами, так и потребителями искусства». Это выразилось, в частности, в том, что присутствовавшие на премьерах сочинений Гайдна или Моцарта, услышав, например, необычную модуляцию в разработке или интересное solo духового инструмента, могли разразиться апло-

дисментами, даже не дожидаясь окончания части. По мнению А.С.Щетинского, слушатели по тонкости и искусственности восприятия могли бы состязаться с профессионалами.

Не стоит думать, что указанная искусственность была утрачена в одночасье. Так из опубликованной переписки П. И. Чайковского с Н. Ф. фон Мекк (1889 год) можно процитировать много строк о том, как сочинения Чайковского исполнялись в семейном кругу, что являлось нормой для того времени. «Я радуюсь ... тому, – пишет фон Мекк, – что русская публика умеет, наконец, ценить свое».

Однако пройдут какие-нибудь пол-века, и А.Онеггер уже напишет: «Почему среди всех искусств музыка — единственная — осуждена быть жертвой столь ретроспективных вкусов?». Усложнение музыкального языка, произошедшее довольно стремительно, привело, по мнению П.Хиндемита, к нарушению взаимопонимания между композиторами и потребителями музыки, «потребитель музыки как партнёр и ценитель в рабочем процессе всё более и более оттеснялся, ... тем самым было нарушено равновесие между тем, что предлагает автор, и *воспринимающей способностью* слушателя...» (3).

Нельзя сказать, что завершившийся XX век наметил пути для решения указанной проблемы, но, безусловно, положительным фактом является попытка исследователей разобраться для начала в объективных причинах происходящего. Наглядно это демонстрирует история исполнительского искусства в ракурсе дешифровки нотного текста, как известно, только отчасти фиксирующего замысел автора.

По мнению Н. Арнокура, нотная запись обладает почти магической силой воздействия на любого исполнителя, однако, представляет собой лишь обманчивую точность, т. к. не обладает той однозначностью, о которой так мечтают многие композиторы и музыканты-исполнители. «Понимание нотной записи, — пишет Н. Арнокур, — зависит от неписанной конвенции, договора между композитором и интерпретатором, — и в этом ключ к их взаимоотношениям».

Так, например, нотная запись барочных опер часто называется эскизной. То есть импровизированная фактура, инструментовка и прочая необхо-

димая творческая обработка, по определению Н. Арнонкура, в то время **являлась задачей исполнения**, а не сочинения.

Размышляя, в связи с этим, об адекватности исполнения авторскому тексту, большинство исследователей на каком-то этапе приходят к выводу о том, что достигнуть полного единства произведения и исполнения можно лишь тогда, когда композитор и исполнитель выступают в одном лице. Примером этому может служить описанная Н. Арнонкурор история о том, как либреттист «Улисса» Монтеверди, спустя всего лишь несколько лет после премьеры оперы, считал ее дальнейшие постановки невозможными, поскольку сам Маэстро — единственный, кто знал, как ее надо исполнять, — к тому времени умер.

Данный пример позволяет сделать вывод о том, что авторский замысел – в какой-то мере – умирает навсегда. Рукопись, оживляемая автором во время исполнения, представляет собой произведение искусства, которое решительно невозможно сохранить и передать в его первоизданном виде.

На этой основе долгое время существовала теория о том, что интерпретация как особый род музыкального творчества возникла лишь в середине XIX века, когда якобы произошло разделение функций исполнителя и композитора. По нашему мнению, необходимо согласиться с В.Н.Холоповой (4), считающей данную теорию спорной не только потому, что понятие «интерпретация» определено было еще Лейбницем (конец XVII — начало XVIII века), но и потому, что существуют подтверждения того, что великие скрипачи прошлого играли, а значит – интерпретировали, не только «свои», но и «чужие» произведения. Нелепо было бы думать, что такой скрипач, как Корелли, практически единственный из всех итальянских композиторов-скрипачей XVII века снискавший мировую славу и постоянное признание современников (5, стр. 65), исполняя музыку, скажем, Генделя, не вложил бы в исполнение собственного отношения. Так, у В. Ю. Григорьева описывается случай о том, как Корелли в качестве первого скрипача дирижировал оркестром только что написанных Генделем двух ораторий.

Известно также, что Бах переложил для клавира 6 скрипичных концертов Вивальди, из 2-х сделал органнне концерты и один переработал для 4-х клавиров (6). Думается, Бах переложил концерты Вивальди не для того,

чтобы сделать их более популярными, скорее они нужны были ему для ближайшего исполнения. Сам Вивальди, написавший 12 концертов для гобоя и 38 для фагота, не был «замечен» в качестве их сольного исполнителя. Из скрипачей, замечательно игравших на духовом инструменте, отмечен ученик Корелли Дж. Валентини: он славился своим выразительным виртуозным искусством игры на скрипке и гобое. Другой же ученик Корелли – Франческо Джеминиани – приобрел славу как ансамблист, концертирующий скрипач, педагог. Кстати, он был дружен с Генделем, возглавлял оркестр во время исполнения его сочинений, дирижировал ими, неоднократно играл с Генделем в различных придворных и других концертах (5, стр. 79).

Кроме приведённых примеров, простая логика подсказывает, что сочинения, написанные для нескольких инструментов, не могли быть исполнены композиторами «в одиночку», поэтому остальные музыканты уже были в роли интерпретатора, исполнителя.

Естественно, у нас нет свидетельств того, насколько точно (по тексту) исполнялись композиторами сочинения своих «собратьев по ремеслу». По мнению И. М. Ямпольского, величайшим заблуждением является представление о том, что Паганини всегда исполнял только собственные произведения. Особенно в молодые годы в программах концертов Паганини неизменно фигурировали произведения Виотти, Роде, Крейцера. Собственная музыка начинает преобладать в его программах в последующий период, хотя он и продолжает исполнять произведения Роде и Крейцера, и лишь с 1829 (за десять лет до смерти) года Паганини играет только свои сочинения. Тем не менее, даже в этот период Паганини в дружеском кругу отдавал предпочтение классической музыке Гайдна, Моцарта, Бетховена. Можно предположить, что Паганини несколько беспокоило возрастающее негодование публики по поводу его трактовки классических произведений: «Концерты Виотти, Роде, Байо, Крейцера он играл вполне неудовлетворительно, – пишет А. Львов (7), – не с тем величием, какого они требуют, и прибавлял к ним разные прикрасы, по мнению моему, вовсе неуместные; но в то же время исполнение Паганини собственных сочинений было выше всякого описания».

Исполнитель эпохи романтизма, пишет И. М. Ямпольский, был не столько интерпретатором в подлинном значении этого слова, сколько им-

провизатором, выразителем своих чувств, связанным к тому же личными, субъективными представлениями о возможностях инструментальной игры. В этом, по его мнению, крылась известная ограниченность романтического скрипичного искусства (8).

Всё сказанное позволяет прийти к выводу о том, что интерпретаторское искусство, возникшее из необходимости прочтения музыкального сочинения, зафиксированного в нотном тексте, прошло большой путь становления, однако вопрос «близости к тексту автора» так и остался нерешённым. Более того, задача абсолютно адекватного исполнения вплоть почти до второй половины XIX века просто не ставилась!

По мнению, Н. Арнокура, с одной стороны, музыканты прошлого, к помощи которых обращались композиторы, были «законченными композиторами и теоретиками, которые точно знали, что от них требуется, <...> 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» (9). С другой стороны – композиторы прошлого проще относились как нотной записи, так и к исполнению собственных сочинений.

Так, например, отмечает Н. Арнокур, материалы, относящиеся к разным исполнениям одного и того же произведения, существенно различаются по инструментовке и голосоведению. Возможно, – предполагает автор, – причина того, что французские материалы в отличие от итальянских сохранились, могла состоять в том, что французам было, по-видимому, неважно, сохранится или нет их исполнительская версия. Итальянцы же ревниво берегли свои музыкальные идеи и, вероятно, уничтожали весь нотный материал после исполнения.

Итак, исполненные сочинения уходили навсегда, и барочные композиторы ничуть об этом не сожалели. Что же изменил в музыкальном обществе XX век, если проблема точной фиксации авторского замысла вышла на передний план?

По мнению Н. Арнокура, причина в том, что наше музыкальное воспитание и образование базировались и продолжают базироваться прежде всего на музыке позднего романтизма и начала XX века. Очевидно, что спо-

соб прочтения текста музыки этого периода мы, профессионалы, переносим (в этом ужасно признаться!), на всю остальную музыку. Слушатель, являющийся, в общем, потребителем музыки уже в исполнительском её варианте, тем более проявляет больший консерватизм и инерционность по отношению как к новой музыке, так и к новому исполнению.

И если скупость указаний в старинных партитурах «позволяла каждому музыканту приспособить произведение к своим условиям, исполнить его теми средствами, которые имелись в наличии» (9), то современные партитуры не могут опереться на обычные знания как слушателя, так и исполнителя, а требуют соответствующей подготовки и образованности.

Чтобы свести к минимуму возможность неточного исполнения, многие композиторы XX столетия стали фиксировать свои замыслы до мельчайших подробностей. В результате часто складывается ситуация, описанная Г. Кремером: композитор, по-видимому, ожидает, что его музыка прозвучит так, как он сам ее чувствует, и никак не иначе. Перед исполнителем ставится задача практически «превратиться в двойника композитора», он чувствует, будто ему всё время внушают: «Ты не можешь говорить собственными словами» (1).

Подобная ситуация рождается на основе потери доверия композитора исполнителю, которое существовало в эпоху «конгениальности» исполнителя композитору и, к сожалению, имеет под собой прочное основание. Развитие композиторской техники с сильным отрывом опережает сегодняшнее массовое музыкальное сознание. Безусловно, это вопрос музыкального образования прежде всего, но пока – и, наверное, в этом есть большой смысл – его рост проходит через переосмысление интерпретации старинной музыки, через пристальное рассмотрение того мироощущения, когда спокойно и мудро относились к тому, что рукописи всё-таки горят.

Список цитированной литературы

1. Кремер Г. Обратившись внутрь себя. Музыкальная академия, № 3, 1994, с.10.
2. Щетинский А.С. Обучать интонационному мышлению. «Музыкальная академия», №1, 1993 г.

3. «Умирующие воды» Речь Хиндемита, опубликованная в журнале Советская музыка, 1957, № 5, стр. 106 – 112.
4. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Лань», 2000.
5. «История скрипичного искусства» (Л.Гинзбург, В. Григорьев), М., Музыка, 1990.
6. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей. – М.; Л.: Музыка, 1967.
7. Львов А. Советы начинающему играть на скрипке. СПб., 1859, стр. 9.
8. Ямпольский И. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. – М.: Музгиз, 1961.
9. Арнонкур Николаус. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди. М.: ООО Издательский дом «Классика-XXI», 2005, стр. 44.