

Статья опубликована в сборнике под названием:

Ивонина Л.Ф. Работа над музыкальным текстом: проблемы и методы./ Актуальные проблемы профессионального музыкального образования: межвуз. сб. науч. тр. /Челяб. Гос. Ин-т музыки им. П.И.Чайковского; отв. Ред. Я.Т.Жакупова. – Челябинск: ЧГИМ, 2010. – 134 с.

Размышление о методе

«Буквальное следование партитуре и ее указаниям может привести к абсурду». Эта мысль, высказанная Альбертом Швейцером по поводу партитур И. С. Баха [10, с. 608], заслуживает нашего пристального внимания не только потому, что А. Швейцер остаётся непревзойдённым знатоком баховского искусства, но и потому, что она обладает достаточной силой обобщения.

Швейцер называет свой труд не историческим, а эстетическим и одновременно практическим пособием, а задачу формулирует следующим образом: побудить тех, кто любит музыку, *к самостоятельному размышлению о сущности и духе баховских творений и о том, как лучше исполнять их* [10, с. 4].

Позволим себе сделать вывод о том, что исследователь убеждает нас, что главное – научиться методу, а не стараться точно воспроизвести то, что сохранилось в автографах плохого качества или редакциях. При всей безусловной исторической ценности автографов, они не могут служить мощной опорой для адекватного исполнения, так как в силу обстоятельств того времени записывались с разной степенью тщательности. Во многих источниках, посвящённых жизни и творчеству Баха, указывается, например, что партии, которые Бах выписывал для собственного исполнения, – часто это была партия альты, – писались им очень небрежно, в виде набросков. В таком случае можно предположить, что исполнение партии альты по такого рода «эскизам» не будет соответствовать тому, что имел в виду сам композитор.

Особенно важным, по мнению Швейцера, в исполнении баховских сочинений является вопрос фразировки: «Фразировка была для него даже важнее, чем безошибочная точность нот» [10, с. 589].

Ошибку в исполнении многих инструменталистов Швейцер видит в том, что, не встретив в тексте никаких фразировочных указаний, исполнители полагают, что Бах не предъявлял в этом отношении особых требований, и «удовлетворяются корректным исполнением нот», то есть так, как они написаны. По мнению Швейцера, даже и там, где фразировка указана рукой самого композитора, бывает, что дирижер и исполнители думают, что следуют авторским указаниям, тогда как на деле не выполняют их.

Основным методом, по мнению исследователя, является стремление «понять ее своеобразие, иначе вместо подлинно баховской фразировки получается общая, применимая к любой, но не к его музыке» [10, с. 578].

Для того, чтобы понять суть баховской фразировки, пишет Швейцер, надо изучить ряд произведений, партии которых тщательно размечены самим композитором [10, с. 579].

Первое и основное положение, которое находит Швейцер в отредактированных Бахом партиях, состоит в том, что фразировке придаётся затактовый характер. Он соединяет ноты в группы, начиная не с сильной доли такта, а со слабой. Обобщая, можно сказать, что Бах акцентирует не начало, а конец звукового комплекса.

Второе правило относится к исполнению интервалов, прерывающих естественную последовательность нот: они выпадают из соединения, от них надо отталкиваться — все равно, открывают ли они или завершают период. Не менее важно следить за тем, чтобы большой интервал, когда он появляется в расчлененной по определенному принципу музыкальной последовательности, не подчинялся ее фразировке, но прерывал ее [10, с. 580].

По мнению Швейцера, современный инструменталист, не имея перед собою авторских фразировочных указаний, склонен играть как раз наоборот, то есть – соединяя большие интервалы.

Фразировка в басу, по мнению исследователя, еще более важна, чем в других голосах. «Если для большинства слушателей басовая фигура теряет-ся, то только потому, что она не фразируется, как того требует Бах, но исполняется как безразличная последовательность нот» [10, с. 581].

Вообще лиги и staccato Баха, пишет далее А. Швейцер, должны возможно более ярко выделить ритмически своеобразное и необычное в после-

довательности нот; обычная фразировка только смягчит то, что исполнителем, не знающему баховской музыки, может показаться слишком характерным [10, с. 585].

Швейцер довольно категорично заключает далее, что, пока исполнители не почувствуют и не поймут, как свободно Бах группирует ноты, преодолевая любой тактовый метр, до тех пор бесполезно думать о правильной передаче баховской музыки [10, с. 586].

Так, деталь за деталью, раскладывает Швейцер по полочкам науку исполнять баховские тексты, утерянную во времени.

Склонность исполнителей идеализировать существующие нотные записи часто приводит к тому, с чего мы начали наш разговор: буквальное следование партитуре часто не является правильным путём. Крайне важно правильно относиться к тому, что окончательная запись произведения в ряде случаев делалась на уровне компромисса: необходимо было приспособить произведение для исполнения.

Так, по словам А. Швейцера, повторяя кантату, Бах не раз заменял один солирующий инструмент другим. Прибегать к этому его заставляла ситуация, когда не было исполнителя необходимого уровня. Например, когда возобновлял старую кантату с трудным флейтовым соло, а хорошего флейтиста не было. Или, например, в официальной записке от 1730 года Бах сообщает, что у него нет ни третьего трубача, ни третьего гобоиста, ни флейтиста, ни альтиста, ни виолончелиста, ни контрабасиста, даже скрипачей недостаточно, а на фаготе играет помощник городских трубачей! [10, с. 611].

По мнению А. Швейцера, Бах писал свои голоса только для личного пользования, а не для публикации. Главные указания он давал устно. «Следовательно, – подводит итог исследователь, – мы не предлагаем открыть двери любому произволу, а только *осуществлять при исполнении инструментальных партий то, что сделал бы сам композитор, если бы у него было время и хорошие исполнители*» [10, с. 611].

Не имея возможности (да и задачи) анализировать остальные «уроки» Швейцера, подчеркнём ещё раз общее требование к исполнению: *осуществлять при исполнении то, что сделал бы сам композитор и что, по тем или*

иным причинам, не удалось или невозможно зафиксировать в нотной записи.

Как известно, многие композиторы писали с большим доверием не только к исполнителям, но и ко всем тем, кто так или иначе будет соприкасаться с их сочинением. Более того, как считают многие, они были «живыми людьми» и часто руководствовались в своих планах не только идеями «наивысшей духовности», но и самыми простыми чувствами, не говоря уже о влиянии на творческий процесс каких-то бытовых обстоятельств.

В сущности, метод работы с текстом (партитурой), который пропагандирует А. Швейцер, можно определить как глубокое погружение в творчество композитора в целом с целью изучения всех тонкостей и глубин его стиля. Такое погружение и поможет правильно прочесть каждую конкретную партию, чтобы понять, что является неотъемлемым проявлением индивидуального почерка, напрямую указывает на содержание, а что появилось (или не появилось) в тексте случайно, под давлением различных обстоятельств.

Более того, «вживание» в произведение в контексте знания всего творческого наследия композитора или хотя бы исторических особенностей появления данного сочинения поможет выявить индивидуальные особенности отдельно взятого сочинения среди других, то есть покажет явную эволюцию стиля или особенности конкретного замысла.

Но возможно ли, занимаясь исполнительской деятельностью, то есть, имея в работе постоянно большой перечень исполняемых сочинений, с исчерпывающей исследовательской глубиной посвятить себя прочтению каждого сочинения? При первичном знакомстве, «разборе», думается, это необходимо. Далее, когда сочинение будет исполняться с перерывами, значительными или нет, конечно, интерпретация будет неизбежно пересматриваться исполнителем. Здесь будет играть роль и всякая дополнительная информация, возникшая между периодами работы исполнителя над сочинением, и постоянное приобретение собственного профессионального и жизненного опыта.

На этапе становления исполнительского мастерства необходимо, конечно, воспользоваться знаниями более опытных музыкантов, специализирующихся на исполнении той или иной музыки, признанных знатоков того

или иного стиля. Так, Владимир Теодорович Спиваков приводил пример наивысшей профессиональной культуры, передавая рассказы Якова Флиера, у которого в молодости жил в семье: «когда он (Флиер) учился у Игумнова и тот посылал его, студента, играть Баха к Файнбергу, Бетховена играть к Гольденвейзеру» [11].

Таким образом, наиболее полное знание поможет исполнителю не довести максимально точное следование партитуре до абсурда, о чём предостерегает нас Швейцер. Иными словами, изучая партитуру с позиции исследовательского подхода ко всему творчеству композитора, исполнитель сам может ответить на вопрос, что можно и нужно изменить или добавить к имеющемуся нотному тексту, а что категорически нельзя упустить из виду или подвергнуть трансформации. Тем более, что за нотным текстом, то есть собственно записью сочинения, стоит куда более важная информация, которую М. Арановский определяет как «музыкальный текст» [1]. По мнению исследователя, феномен музыкального текста не сводится к нотному, хотя может – при определенных условиях – включать его в качестве важной составляющей: «Правомерно сказать, что даже в культуре письменной традиции музыкальный текст только начинается с нотного текста, но далеко выходит за его пределы...». И далее: «Известно, что чтение любого текста никогда не останавливается на уровне дешифровки ... и превращается в акт восприятия <...>, глубина которого целиком определяется нашими возможностями дешифровки сообщения» [1].

Наши возможности дешифровки – это и есть те знания, благодаря которым мы можем прочесть нотный текст, что означает, по М. Арановскому: читая ноты, перевести знаки в звучания, слышать их как структуры, с их помощью проникать в смысл музыки, пройти сквозь нотный текст в «то виртуальное духовное пространство, которое мы склонны именовать музыкальным содержанием и ради которого (как это представляется многим из тех, кто готов слушать музыку) она и написана» [1].

Именно такой подход к тексту, очевидно, имел в виду Равель, сказавший однажды известной пианистке, недостаточно внимательно прочитавшей авторские указания, что сомневается — училась ли она играть на фортепиано! [7]

В отличие от прочтения других художественных текстов, прочесть музыкальный текст – значит услышать и понять, – к такому выводу приходит С. И. Савшинский [8]. Он считает, что услышать музыкальное произведение – значит почувствовать, понять функциональное и выразительное значение каждого элемента музыки, логику развития, смысл и значение каждого «события» в ней и отсюда понять смысл, содержание произведения в целом. Понять — значит связать со всем своим опытом, со всеми своими знаниями, сделать своим. Для того же, чтобы нотный текст «прозвучал» в музыкальном представлении и обратился музыкальным переживанием, по мнению Самария Ильича, нужны и развитый музыкальный слух, и понимание музыкального языка композитора, и эмоциональный отклик на музыку.

«Нотный» и «звучащий» текст музыкального произведения отмечает и В. Ю. Григорьев [3], выделяющий в сложной смысловой структуре музыкального сочинения три основных смысловых слоя: собственно «текст» (в широком значении слова), выраженный в авторской записи и исторически сложившихся исполнительских традициях, «подтекст» и «надтекст». В понятие «текст» В. Ю. Григорьев включает также все, что в той или иной степени связано с сочинением: черновики, наброски, варианты, оставленные автором, его высказывания о замысле произведения, образном содержании, трактовке, конкретный адресат (например, исполнитель, для которого или с которым создавалось произведение).

В понятие «подтекст» В. Ю. Григорьев включает структуры образной драматургии сочинения, его формы, направленные на пробуждение у слушателя (и исполнителя) необходимого круга различных ассоциаций. Тут главными являются логические связи самого жизненного материала, вложенного композитором в произведение, сюда же необходимо включить и слой, связанный с личностным опытом исполнителя, теми ассоциациями, которые возникает у него в процессе изучения сочинения.

Наиболее новаторским в подходе к текстовому анализу произведений можно считать выделение В. Ю. Григорьевым понятия «надтекст». В него он включает уровни высших структур мышления, в которых концентрируется мироотношение и эстетические позиции композитора и исполнителя. Сюда же входят художественные концепции мира и человека, воплощаемые ком-

позитором и исполнителем, историко-социальные связи сочинения, стилиевые структуры и многое другое, на основе чего создается исполнительская концепция произведения, обладающая художественной значимостью [3].

Несмотря на то, что гуманность всякого произведения искусства состоит в том, что оно «допускает различные степени глубины прочтения» [5, с. 301], от поверхностного взгляда до понимания подтекста и внутреннего смысла, нам необходимо разделить точку зрения А. Н. Леонтьева о том, что важно, чтобы число лиц, воспринимающих искусство поверхностно, не превышало допустимых пределов, т. к. неумение «пройти за значения» приводит к значительному обеднению музыкального образа и, следовательно, всего музыкального содержания [4].

Таким образом, определим наши приоритеты. Приступая к работе над текстом, а одновременно и проникновением в замысел, мы сталкиваемся, как минимум, с тремя областями проблем: проблемами, связанными с фиксацией текста, проблемами, связанными с эпохой, в которую произведение написано, и, проблемами, связанными с именем автора которые, по выражению Мишеля Фуко, оказываются куда более сложными. Имя автора «обеспечивает функцию классификации; такое имя позволяет сгруппировать ряд текстов, разграничить их, исключить из их числа одни и противопоставить их другим. Кроме того, оно выполняет приведение текстов в определенное между собой отношение». [9]

Вместе с тем, нотный текст всегда остается главным источником знаний и предметом изучения одновременно. Всё остальное, как то: изучение творчества композитора, литература о нем, традиции исполнения, как пишет С. И. Савшинский, — это лишь дополнения и пояснения к тому, что почерпнуто из нот. «Нотный текст для умеющего в него вникать неисчерпаем. Возвращаясь к изучению, казалось, доскональнейшим образом проработанной пьесы, всегда обнаруживаешь в ее тексте ранее незамеченное, недооцененное, непонятое» [8].

Итак, вернемся к мысли о том, что графическая запись музыкального произведения, иногда весьма подробная, является сообщением, которое посылается от композитора исполнителю. Но даже в таком подробном «обращении к исполнителю» (даже при условии прилежного отношения к делу) по

объективным причинам не удаётся обеспечить абсолютного соответствия оригиналу.

Совершенно естественно, что в выборе интерпретаторского пути каждый исполнитель совершенно свободен. Не подлежит сомнению и тот факт, что аутентичное исполнение, скажем, барочной музыки завоевало признание практически во всём мире и, более того, заставило пересмотреть во многом и в целом подход к проблемам интерпретации. С восторгом в профессиональных кругах была воспринята книга дирижера-аутентиста Николауса Арнонкура «Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки» [2]. Основным её тезисом можно считать следующее: «Если музыкант действительно хочет взять ответственность за все музыкальное наследие — он должен овладеть необходимыми знаниями. Мы исполняем музыку почти четырех столетий, следовательно, должны — в отличие от музыкантов прошлых эпох — учиться наиболее соответствующим способам исполнения для каждого типа музыки» [2].

Самое главное в работе над нотным текстом (записью музыкального произведения) – не забывать о том, что музыкальное произведение — это всё-таки, прежде всего, «содержательный и художественно организованный (оформленный) интонационный процесс» [6], который, к сожалению, не поддаётся графическому выражению (если только это не произведение изобразительного искусства). Именно поэтому, как выразилась великая пианистка М. Юдина, «наше приближение к постижению музыкального произведения бесконечно» [12].

Список использованной литературы

1. Арановский М.Г. Музыкальный текст: структура и свойства. / М.Г.Арановский. - М.: «Композитор», 1998.
2. Арнонкур Н. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки. / Н.Арнонкур. Перевод И. Приходько по изданию Nicolaus Harnoncourt. Musik als klangrede. Wege zu einem neuen musikverständnis.
3. Григорьев В. Ю. Методика обучения игре на скрипке. / В. Ю. Григорьев. — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006.

4. Леонтьев А.Н. Некоторые проблемы психологии искусства. / А.Н.Леонтьев. Избранные психологические произведения: В 2-х т.: Педагогика, 1983. Т.2., стр. 232 – 240.
5. Лурия А. Р. Язык и сознание. / А. Р. Лурия. - Ростов-на-Дону. «Феникс», 1998.
6. Мазель Л. А. О типах творческого замысла. / Л. А. Мазель. – Советская музыка, 1976, № 5.
7. Мартынов И. И. Морис Равель. Монография. / И.И.Мартынов. - Музыка, 1979.
8. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. / С.И.Савшинский. — М.: Классика-XXI, 2004.
9. Фуко М. Что такое автор. / Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. Пер. с франц. / М.Фуко. М., Касталь, 1996.
10. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. / А.Швейцер. – М., Классика – XXI, 2004.
11. Шевелёв И. О пользе безвыходных ситуаций. Интервью с Владимиром Спиваковым. / И.Шевелёв. - «Огонёк», Октябрь, 7 (стр. 54-57).
12. Юдина М. Мысли о музыкальном исполнительстве. / Из кн. Музыка и жизнь. Музыка и музыканты Ленинграда. - Л., Советский композитор, 1972.