

**Статья опубликована в сборнике:**

Ивонина Л.Ф. «Время перехода от чего-то к чему-то»: о проблемах исполнения современной музыки в формате интервью с пермскими композиторами // **Проблемы современной музыки**: сборник материалов VII Международной научно-практической конференции (г. Пермь, 13-14 сентября 2014 г.) / под ред. Н.В. Морозовой; Перм. гос. гуманитар.-пед. ун-т. – Пермь, 2014. – 304 с. – С. 131–142.

**«Время перехода от чего-то к чему-то»:  
о проблемах исполнения современной музыки  
в формате интервью с пермскими композиторами**

Круг вопросов, связанных с исполнением современной (новой) музыки, довольно разнообразен, но иногда сужается до одной темы: понимания. Эта ступень коммуникации, по сути, является ключевым, да и несомненным условием успеха как исполнения сочинения, так и восприятия его слушателем. (В конце концов, исполнитель в данном процессе играет не последнюю роль.)

Ситуация, при которой исполнитель оказывается равным композитору на необходимом уровне мышления, кажется, осталась в далёком прошлом, хотя и это утверждение довольно спорно. Объективно композитор всегда настроен на поиск, а исполнитель на реализацию, что, в общем, отбрасывает их на разные полюса творческой дистанции.

Нередко во вновь созданной музыке исполнителю не хватает поля для самовыражения: слишком специфичен новый язык, избыточный нетрадиционными методами звукоизвлечения, среди которых как будто нет места свободе интерпретации. Одним из упреков композиторам выступает и недостаточное использование возможностей инструмента, несмотря на то, что классиками неоднократно высказывалась мысль о том, что сочинение должно приносить максимальную пользу для исполнителя: «Я думаю, – говорит Р.Щедрин, – что каждый профессиональный композитор думал об этом всегда и обязан думать сегодня. Чтобы возможности инструмента были максимально использованы, чтобы музыкант был выгодно представлен перед слушателями и коллегами»[11, с. 3].

В то же время, многие композиторы совершенно справедливо считают требование сложности необоснованным, так как приоритет идеи, замысла неоспорим, и здесь нельзя идти на поводу у запросов исполнителя, поскольку «музыка, – считает Д.Смирнов, – как правило, появляется более или менее независимо от инструмента»[4, с. 32].

Одним из наиболее острых вопросов исполнителей к композитору становится вопрос о целесообразности использования множества приёмов нетрадиционного звукоизвлечения, игнорирования красот природного тембра инструмента, смены фактуры, опасных экспериментов с диапазоном, тесситурой, созданием массы

исполнительских неудобств, вызывающих сомнения в осведомлённости композитора о возможностях инструмента.

Эти и многие другие вопросы я задаю пермским композиторам **Игорю Машукову, Дмитрию Батину и Никите Широкову.**

*Л.И.: Взаимодействие и взаимоотношение композитора и исполнителя по поводу исполнения новых сочинений – вопрос актуальный. Часто исполнители жалуются на некоторую неприспособленность сочинения для исполнения на инструменте, вынужденную необходимость редактировать текст, с неохотой берутся за выполнение разнообразных звуковых «трюков». Быть может, виной всему неготовность академического исполнителя, обученного в основном на исполнении романтической музыки, решать задачи исполнения музыки своих современников?*

**Игорь Машуков.** У нас очень хорошая исполнительская школа в России, как правило, это широко образованные люди, глубокие люди. Они не просто играют ноты, но делают это с отношением. Часто возникают вопросы не потому, что это невозможно сыграть. Вопросы возникают существенные: а зачем это нужно? Почему мы должны так сыграть? Что за этим стоит? О чём вы думали? Что вы хотите этим сказать, услышать что хотите? И т.д. Вот эти вопросы важнее.

Вторая группа вопросов относится к тому, что любой музыкант воспринимает свой инструмент как часть самого себя. И здесь есть одна проблема, которую я обсуждал с музыкантами, которые играют очень много музыки, экстремальной в том числе. Эта проблема связана с тем, что некоторые композиторы пишут такую музыку, исполняя которую, музыкант наносит вред инструменту. Это мне кажется очень серьёзным вопросом. Насколько обоснованно требовать от музыканта того, чтобы он портил свой музыкальный инструмент?

Вопросы этического плана нередко возникают в искусстве, не только в музыке, такого плана: стоит ли великое искусство того, чтобы ради него что-то было уничтожено.

При мне один из композиторов спросил музыканта, что тот чувствовал, когда ломали его инструмент. Что может чувствовать музыкант, у которого ломают, скажем, руку? Для меня это очень важный вопрос. Я стараюсь делать для себя ограничения, не пишу такой музыки, которая наносит вред инструменту. Но вопрос для меня остаётся по-прежнему актуальным: правомерно ли создание таких сочинений? Такие способы игры, манеру игры или это неоправданно и за пределами. Вкрутить шурупы в рояль, бросить между струнами монетки, является ли это достижением?

*Л.И.: Бывает такое, когда композитор, озвучивая свои внутренние мысли, прибегает к музыке, достаточно психологически сложной для восприятия и исполнения, она как-то воздействует на психику, чуть ли не вызывая депрессию. Не должно ли возникать чувство жалости к самому исполнителю?*

**Игорь Машуков.** На эту тему я беседовал с Александром Владимировичем Чайковским. Как раз мы говорили об экстремальных способах исполнения, и мнение Чайковского состоит в том, что уважающий себя исполнитель высокого уровня никогда этого делать не будет. Я думаю, что это правильно.

---

Возможно ли композитору создать что-то новое, не прибегая к экстриму? Я думаю, это определяет мера таланта.

*Л.И.: Вопрос исполнительского удобства – отдельный вопрос, сложный и интересный. Удобство заканчивается там, где появляется музыка, написанная не для твоего инструмента.*

*С другой стороны, исполнителю важен вопрос оценки современной музыки. Многие исполнители думают, что это музыка будущего, и они не понимают эту музыку, но думают, что когда-то такие же исполнители, как и они, будут её исполнять, и она будет оценена. Известно, что А. Онеггер считал предубеждением считать, «будто музыкальные произведения должны иметь за плечами лет сто, чтобы стать доступными, приятными для слушания, не говоря уже о большем — о «понятности» [7, с. 6].*

*Тем не менее, часто исполнитель не решается признать, что та или иная музыка не настолько хороша, как её оценивают, начинает искать причины в себе, объясняя нехваткой каких-то знаний, позволяющих данную музыку понять.*

**Игорь Машуков.** Здесь нужно быть корректными, думается, и автору, и музыканту-исполнителю, общающемуся с этой музыкой. Но, вместе с тем, нужно быть достаточно открытым человеком, всегда можно и нужно сказать композитору: я не понимаю этой музыки, я не понимаю, что ты вообще имел в виду, какая здесь форма, что ты хотел этим сказать.

Несмотря на то, что у нас очень хорошая исполнительская школа, у нас всё-таки мало внимания уделяют достаточно экологичным для инструмента новым приёмам игры. Например, мультифония. Может быть, нашим музыкантам имеет смысл обратить внимание на овладение новейшими приёмами исполнения. Прививать современные способы игры на инструменте – ценное хорошее дело, на материале достойной музыки в более раннее время. Всё-таки у нас очень классическое образование. Это нельзя считать глобальным недостатком, но новейшие приёмы очень обогатили бы арсенал современного музыканта.

Чаще всего новые звучания исходят из народной культуры, если я не чувствую, что это музыка какого-то народа, она мне неинтересна. Может быть, в этом моё какое-то ограничение. Может быть, в этом традиции русской музыки. Русская композиторская школа всегда отличалась огромным вниманием к народной музыкальной культуре, фольклору. И есть достойнейшие композиторы, которые считают, что это нельзя потерять.

Есть, конечно, отношение, которое мне кажется неверным, типа рассуждений: мне это не близко, значит, это плохо. Но это бывает достаточно редко.

*Л.И.: Новая звуковая палитра, новые приёмы нередко кажутся неоправданными и вызывают критику со стороны самих композиторов. Так, например, Дмитрий Смирнов считает, что если композитор не понимает, что он делает, это — полная потеря времени. Он говорит также о том, что «везде идет большой поток «понтяры», которая выдается за искусство. [4, с. 33].*

*Валентин Сильвестров, в свою очередь, высказывал мысль о том, что в своём «прямолинейном движении музыка перешла в некое новое качество, ... стала лишаться музыки, обезмузыкаливаться. В качестве компенсации она приобрела очень большие средства манипуляции со звуком, с тембром, с фактурой... это другой вид, «звуковое искусство». То есть искусство, связанное не с музыкой, а с различными типами игры со звуком» [5, с. 5].*

*Прошу прокомментировать данный тезис Дмитрия Батина.*

**Дмитрий Батин.** Какие-то новые приёмы, может быть, я за ними не совсем гонюсь, они мне не нужны в моих средствах выразительности, мне интереснее оперировать какими-то гармоническими средствами. На самом деле, у меня музыка несложная. И у меня их нет в мозгах, этих новых средств выразительности, я их не слышу в голове, поэтому я ими просто не пользуюсь. Но если какие-то вещи мне когда-нибудь понадобятся для каких-то изобразительных целей, я, конечно, попытаюсь их использовать.

*Л.И.: Относительно «головы» с вами солидарны многие композиторы. (Мы с Дмитрием Батиным улыбаемся). Так, например, Дмитрий Смирнов признаётся, что композитор всегда живет в своем внутреннем мире и для него не важно, в какой точке земного шара он находится: «Когда композитор сочиняет, он находится у себя в голове, и я это очень хорошо ощущаю» [4, с. 30].*

*Вернёмся к особенностям музыкального языка. Быть может, в том, что вы не уделяете достаточного внимания всякого рода «спецэффектам», сказывается момент желания быть понятным сегодняшнему слушателю, который так же не слишком настроен воспринимать всё новое? Можно вновь опереться на теорию Б.Асафьева о необходимом присутствии в музыкальном языке «смыслово-волнующих, общедоступных интонаций-обобщений», об эмоционально-смысловой значимости «обращающихся в общественном слышании» интонаций, с помощью которых «музыка из формально-отвлеченного мышления становится родной для «ума и сердца» [2, с. 62]. Более того, насколько я знаю, Вы пишете музыку для определённых исполнителей, быть может, в этом тоже содержится желание быть понятным?*

**Дмитрий Батин.** Когда я пишу, я всегда, абсолютно всегда, представляю не только солистов, но и оркестр, хор, для которого я пишу. Так, например, опера «Малахитовая шкатулка» была написана с учётом возможностей того коллектива, который будет её исполнять, в данном случае, это Пермский театр оперы и балета. Я слышу даже индивидуальный звук каждого из оркестрантов, когда пишу музыку, поэтому мне всегда хочется, чтобы моя музыка была услышана ими.

*Л.И.: По мнению многих, существует конфликт между той музыкой, которая звучит на специальных программах, посвящённых современной музыке, с их элитной публикой и той, которая согласована с практикой. Не кажется ли вам, что современная музыка лишена будущего?*

**Дмитрий Батин.** Она, мне кажется, даже и настоящего лишена. Увлечение музыкальными спецэффектами во многом отпугнуло слушателей от современной музыки. Создавая свою музыку, всё равно мы на какую-то публику рассчитываем, хоть

на массовую аудиторию, хоть на узкий круг слушателей. Без этого трудно представить себе творчество.

*Л.И.: Обсуждая проблему взаимоотношения исполнения и сочинения музыки, мы вновь и вновь возвращаемся к проблеме необходимости специального обучения, специального погружения в определённый круг новых выразительных средств. Каково в этом смысле положение неподготовленного слушателя?*

**Никита Широков.** Адекватное восприятие музыки слушателем – проблема, существовавшая всегда. С одной стороны, композитор опережает время, с другой стороны, он стремится к взаимодействию со слушателем.

*Л.И.: То есть мы всё время находимся в состоянии некоторого противоречия?*

**Никита Широков.** Да. С одной стороны, композиторы всё время стремятся к некоему изобретению, находятся в состоянии поиска. Поиск того, что заложить в содержание, поиск средств его выражения, – это понятно и само собой существует. С другой стороны, на фоне общего технического прогресса, в музыкальном плане, наоборот, мы боимся экспериментировать внутри себя. Мы точно знаем, что если слушаем Брамса, Гайдна, Бетховена, то это безошибочно, это прекрасно.

Что касается новаторства: возникает страх того, что мы не понимаем, что это за музыка, какие приёмы ввёл автор. А он мог сидеть над ними, думать, искать и вдруг найти. Это не соответствует тому, что учили, но это поиск автора, например, в плане звукоизвлечения.

Тут есть одна вещь, которая очень важна: если это становится самоцелью, то есть: я сделаю всё, что угодно, я буду играть на чём угодно, только не на струнах. Ради чего не знаю, но чтобы все были очень удивлены. Тогда это процесс трагический.

Но если это попытка прорваться в космос, в какое-то космогоническое состояние путём непривычным, не испробованным, проверенным, а вдруг удастся что-то открыть?

Новаторство не должно быть самоцелью, но если за этим стоит идея, например, протеста? Протест не против классической музыки, а против социума, в котором мы находимся. Почему-то именно в России этот процесс всегда очень болезненный: художник в обществе и общество и художник.

Начиная с вопроса, как мы воспринимаем современную музыку, мы переходим на этап осмысления проблемы незащищённости художника. Эта незащищённость у многих вызывает, к сожалению, и желание покинуть свою страну. В исполнительском плане они становятся там успешными, но не духовно, в духовном плане от наших корней нас не оторвёшь.

Если подойти к проблеме современной музыки как проблеме протеста художника, то мы должны прежде всего думать не ЧТО, а ПОЧЕМУ он это делает.

Естественно, существуют границы дозволенного. Это то, когда становится самоцелью эпатаж. Эпатаж может перерасти во что угодно, даже в вещи, которые недопустимы законом, но если этот протест и поиск – это попытка выжить, то, в итоге, рассудить всех нас может только время. Что сейчас правильно, ценно, правомерно? Правомерно ли ломать скрипки, образно говоря. В буквальном смысле это, конечно,



неприемлемо. Лучше уйти в какую-то иную сферу, сейчас много мультитехнологий. Современный человек не может мимо них пройти.

В своём отношении к исполнителю композиторы в этом плане есть разные. Что касается меня, то я придерживаюсь подхода, унаследованного от своих профессоров в консерватории, которые, часто с большим юмором, высказывались о том, чтобы не усложнять жизнь исполнителю.

Давно себя поймал на мысли, что основные мои состояния скорее статические. Есть взрывы и всплески, но они где-то внутри меня, потому что, видимо, я вот такой человек. Кроме того, мне никогда не хотелось кому-то доставить неприятности в виде затруднений. Поэтому, когда я ввожу какие-то новые приёмы, я стараюсь делать это мягко. Хотя я допускаю, что есть люди, которые в этом плане совершенно экстремальны. Как к этому относиться? Наверно, как к живому процессу искусства, как оно двигается. Мы на живой ход искусства мало можем влиять, мы можем только наблюдать и как-то на него реагировать. Закономерный исторический процесс, повторяющийся на протяжении всего времени.

*Л.И.: Вы говорили о границах дозволенного. Но ведь есть ещё и границы возможностей. Речь не идёт о простом неудобстве. Приходится сталкиваться, порой, с объективно неисполнимыми вещами: большие скачки, темп, сочетание струн, какие-то взаимоисключающие требования к движениям, несоответствующие темповые задания для конкретных штрихов и т.д.*

**Никита Широков.** Возвращаясь к тому же постулату: о границах дозволенного. Ведь он включает в себя ещё и обязательную профессиональную базу. Перед тем как что-то придумать, композитор должен получить определённые знания. Так, например, А.Г.Шнитке, я был сам этому свидетелем, на всех концертах со всеми своими новаторствами при исполнении своих сочинений всегда сидел в зале и, если было что-то не так, он тут же всё исправлял, тут же всё корректировал. Для меня это эталон.

Есть границы дозволенного, и они предполагают высокий профессиональный подготовительный уровень. Когда композитор понимает, что это не самоцель, а поиск той щемящей штуки, которая вот разрывает, а вот средств на данный момент не нашлось, и хочется найти нечто новое, то он должен обязательно пойти на контакт с исполнителем. Нельзя себя ограничивать. Упаси Бог от цензуры, ибо мы её имеем всю жизнь, но контакт с исполнителем нужен обязательно.

Поиск самого себя связан с необходимостью от чего-то отказываться. Так или иначе, композитор представляет себе инструменты теоретически. В ходе прослушивания многое приходится менять.

Границы дозволенного – это не цензура, а трепетное профессиональное, с учётом мнения всех участников процесса, в том числе слушателя, отношение творца к тому, что он делает.

Необходим шаг навстречу друг другу. Не так уж часто современных композиторов исполняют, а когда исполняют, нужно срывать и ехать в любой город и обязательно сидеть в зале. Другой вариант – совместно с высокопрофессиональным исполнителем

сделать редакцию инструментальной партии с подробным теоретическим описанием, тогда это будет уважение к будущему исполнителю и самому себе.

Строго говоря, мы создаём какую-то сонорную массу, которая, в конечном итоге, не просчитывается ухом, но существует в общем движении, а исполнителю при этом трудно. Если я поставлю перед собой цель запутать исполнителя, то это никогда не будет исполнено, и не будет иметь никакого смысла. Исполнитель не защищён так же, как и композитор. Все мы, люди искусства, не защищены, и нам нужно стараться быть вместе.

### **В качестве заключения**

Несмотря на то, что, по мнению Т. Адорно, произведения искусства, являясь объективными структурами, могут быть «восприняты и пережиты в опыте с различной степенью правильности» [1, с. 13], всё же заманчиво признать необходимой красивую мысль о том, что в музыке интонационный образ должен «резонировать с человеческим мировосприятием». [10, с. 172].

Композиторы справедливо считают, что в вопросе о соотношении новаторства и традиций нужно находить некий компромиссный вариант, чтобы быть понятым слушателем [6, с. 10]. «Я, в основном, принимаю промежуточный вариант, – говорит Ю.Воронцов, – при котором любитель музыки, пришедший на концерт современной музыки и расположенный познакомиться с чем-то современным, приобщился к такой музыке и его что-то заинтересовало. Поэтому в современной музыке ниточки связи со стилистикой прошлого должны быть наряду с новыми находками» [6, с. 12].

Исследуя процесс композиторского творчества, Э.В.Денисов в качестве основы выдвигает тезис А.Пуанкаре: «Творить – это означает не создавать бесполезные комбинации, а создавать полезные, которых ничтожное меньшинство. Творить – это уметь распознавать, уметь выбирать» [8, с. 137].

Продолжая мысль великого математика, Э.Денисов пишет о том, что в процессе сочинения «полезные комбинации становятся эскизами, бесполезные – отбрасываются после некоторого размышления. В дальнейшем из всех полезных комбинаций отбираются лишь необходимые. ... Способность выбора наилучшей или, более того, единственной полезной комбинации всегда связана с творческой волей и является одним из существенных признаков одарённости. Композитор имеет гораздо меньше объективных критериев для оценки полезности своего выбора, нежели, например, учёный, и ему приходится чаще всего доверяться интуиции» [3, с. 17].

Называя нашу эпоху «временем вопросов», «временем перехода от чего-то к чему-то», Р.Фархадов считает, что «кто-то имеет право оставаться в прошлом, не пытаясь ничего в искусстве изменить или переоценить, а кто-то, напротив, с не меньшим правом пробивает дорогу в будущее» [9, с. 64].

А на вопрос, как проверить истинность результата, можно ответить словами Валентина Сильвестрова: результат достигнут, если хочется музыку слушать еще и еще раз, и с каждым разом открывать для себя что-то новое [5, с. 4].

## Литература

1. Адорно Т. Избранное: социология музыки. – М.-СПб.: Университетская книга, 1999.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. – Л.: Музгиз, 1917.
3. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М.: Советский композитор, 1986.
4. Дубинец Е. Беседы с Дмитрием Смирновым // Музыкальная академия. – 2013. – №1.
5. Нестьева М. Автопортрет композитора в интерьере его музыки // Музыкальная академия. – 2012. – №2.
6. Озёрская О. Эстетические взгляды композитора Юрия Воронцова // Музыкальная академия. – 2012. – №4.
7. Онеггер А. Я – композитор. – Пер. В. Н. Александровой. // О музыкальном искусстве. – Л.: Музыка, 1979.
8. Пуанкаре А. Математическое творчество. – М., 1909.
9. Фархадов Р. Время вопросов // Музыкальная академия. – 2013. – № 2.
10. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Лань», 2000.
11. Щедрин Р. Искусство это царство интуиции, помноженной на высокий профессионализм творца // Музыкальная академия. – 2002. – № 4.