

4. Гулеско І. Національний хоровий стиль / І. Гулеско // Навчальний посібник. – Харків, 1994. – 108 с.
5. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ ст. в контексті національних музично-семіотичних процесів / О. Козаренко // Українське музикознавство (наук.-метод. зб.) / [упоряд. І. А. Котляревський]. – К., 2001. – Вип. 30. – С. 138–146.
6. Мохова Н. Реквием послевоенных лет (К проблеме возрождения старинных хоровых жанров) / Н. Мохова // Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки : сборник научных трудов / редактор-составитель А. Л. Порфирьева – Л. : ЛГИТМиК, – 1980. – С. 52–71.
7. Мохова Н. Реквием послевоенных лет (К проблеме старинных хоровых жанров в современной музыке) : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Н. Мохова; ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова. – Л., 1985. – 23 с.

УДК 78.082 : 78.071 (477)

Ирина Сухленко

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ В КОНЦЕПЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЯ: МЕХАНИЗМЫ АКТУАЛИЗАЦИИ

На примере исполнительских версий двухголосной до мажорной инвенции И.С. Баха В. Гизеккнига, Г. Гульда, Т. Николаевой, Р. Тюрек, а также редакций произведений К. Черни и Ф. Бузони рассматриваются проблемы актуализации музыкальных произведений и механизмов, ее обеспечивающих. Таких механизмов предлагается пять: адаптация к новым эстетическим условиям; историческая реконструкция; национальная специфика; проявление фактора личности; установка на оригинальность интерпретации.

Ключевые слова: музыкальное произведение, индивидуальный исполнительский стиль, концепция исполнителя, исполнительская версия, И.С. Бах.

Сухленко І. Музичний твір у концепції виконавця: механізми актуалізації. На прикладі виконавських версій двоголосної до мажорної інвенції І.С. Баха В. Гізеєкніга, Г. Гульда, Т. Ніколаєвої, Р. Тюрек, а також редакцій творів К. Черні та Ф. Бузоні розглядаються проблеми актуалізації музичних творів і механізмів, що її забезпечують. Таких механізмів пропонується п'ять: адаптація до нових естетичних умов; історична реконструкція; національна специфіка; прояв фактору особистості; установка на оригінальність інтерпретації.

Ключові слова: музичний твір, індивідуальний виконавський стиль, концепція виконавця, виконавська версія, І.С. Бах.

Sukhlenko I. Musical opus in the concept of performer: actualization mechanisms. This article discusses the problem of actualization of musical opus and mechanisms to ensure it. The material research are performer version W. Gieseckin, G. Gould, T. Nikolaeva, R. Turek of the J.S. Bach's two-part invention in C major and editions this invention by C. Czerny F. Busoni. According to

the author, there are five actualization mechanisms: adaptation to new aesthetic conditions; historical reconstruction; national specificity; manifestation of personality factors; installation on the original interpretation.

Keywords: music opus, individual performing style, concept of performer, performing version, J.S. Bach.

Пытаясь разобраться в подоплеке реакции на музыкальные артефакты, понимаешь, что восприятие имеет два взаимосвязанных уровня – личностный и общественный – корректируемых, в том числе, и сменой эпохального стиля. То, что кажется естественным, определенным самой жизнью, может быть позже обозначено термином «барокко»; то, что автор задумывал как ниспровержение канонов, спустя всего лишь двадцать лет воспринимается как «классика», но принятие таких оценок конкретной личностью определяется собственной художественной установкой.

Такая преамбула понадобилась автору для того, чтобы оправдать свое понимание нынешнего этапа развития музыкальной культуры как «эпохи исполнителей». Такое уже было в истории музыки – начало XIX столетия многие исследователи обозначают как «эпоху виртуозов», акцентируя не просто *значимость* Исполнителя в формировании эпохального стиля, но его особый *статус*, закрепленный в общественном сознании, литературе, философии...

Современный же виток спирали являет картину, в которой исполнители в сознании массового слушателя (в данном случае, можно сказать – потребителя) воспринимаются как самодостаточный компонент музыкального процесса. Если виртуозы прошлых времен были прежде всего композиторами (пусть и по-разному одаренными), то современная индустрия классического искусства нацелена именно на исполнителя, зачастую нивелируя значение личности автора. Однако в огромном «лабиринте отражений», состоящем из одного музыкального произведения и десятков тысяч его исполнительских версий, именно композитор является константой, обеспечивающей устойчивость всей конструкции, но существенно ограничивающей творческие инициативы интерпретаторов.

Это закономерно ставит вопрос о возможности и целесообразности нового прочтения опусов, исполняемых более трехсот лет. Ведь с каждым исполнением, редакцией, студийной записью информация о возможных вариантах интерпретации конкретной музыки накапливается и сыграть ее так, чтобы не услышать – «так у С. Рихтера, а вот это сделал Г. Гульд, это подслушано у В. Горовица...» – становится все сложнее. Является ли это проблемой для исполнителей, думают ли они о новаторстве своей трактовки, каким образом добиваются актуальности звучания давно написанных произведения? Выяснение этого вопроса составляет **цель** данной статьи. **Объектом** исследования при этом является индивидуальный исполнительский стиль, **предметом** – выявление механизмов, обеспечивающих новое

прочтение музыкального произведения.

В качестве материала исследования избрана до мажорная двухголосная инвенция И.С. Баха. Выбор определен несколькими факторами, но в первую очередь тем, что цикл Инвенций предназначался для воспитания творческого начала – умения сочинять и импровизировать на клавесине¹. Кроме того, эти пьесы включены в репертуарные списки детских музыкальных школ, что неизбежно снабжает их общеизвестным, «методически правильным» эталоном звучания. И, наконец, последний, но важный фактор – кажущаяся простота инвенции, на первый взгляд не оставляющая исполнителю места для маневра.

Прежде всего, определим две исходные позиции. Первая – на наш взгляд не существует единственно верной версии исполнения музыкального произведения. Поэтому желание приблизиться к некоему идеалу, определяемому как «воля автора», есть только еще один путь поиска нового. Следовательно, любое заключение о соответствии или несоответствии интерпретации композиторскому замыслу – лишь отражение личностного взгляда анализирующего.

Вторая позиция основана на признании того факта, что музыкальному искусству в целом, и исполнительству в частности, присуще «естественное обновление», обусловленное исторической изменчивостью художественных канонов: «Очень интересно то обстоятельство, что человеческий слух постоянно меняется. То, что людям нравилось несколько сот лет тому назад, оставляет их равнодушными теперь, и, наоборот, мелодии, которые казались совсем не мелодиями раньше, через несколько столетий воспринимались как красивые и интересные» [5, с. 139].

В приведенной цитате С. Прокофьев размышляет о композиторском творчестве, однако то же самое мы видим и в исполнительском искусстве. Трактовки некоторых произведений со временем меняются на противоположные, а приемы и тембры, восхищавшие еще в начале прошлого века, сегодня практически не используются или воспринимаются как экзотика. Наиболее яркий пример этому – история постижения баховских произведений, которые каждая эпоха пыталась наделить своими, привычно звучащими чертами, тем, что Б. Асафьев называл «интонационным словарем эпохи». Таким образом, мы обнаруживаем первый механизм обновления музыкального произведения – *адаптация к новым эстетическим условиям*.

Отметим, что такое приспособление отражает дух определенной эпохи и, возможно, именно поэтому настороженно воспринимается следующими

¹ «Подлинное руководство, в котором любителям клавира и, в особенности, жаждающим учения предлагается ясный способ, как можно не только научиться играть на два голоса, но при дальнейшем прогрессе правильно и красиво обращаться и с тремя обязательными голосами, при сем же не только знакомиться с хорошими инвенциями, но и лично их разрабатывать; а главным образом добиться певучей манеры в игре и вместе с этим получить сильное предрасположение к сочинительству» [1, с.2].

поколениями. Так, первая редакция инвенций И.С. Баха, выполненная К. Черни, отвечала звуковому идеалу первой трети XIX столетия, с присущей ему сентиментальностью и культом связной, «вокальной» игры на фортепиано. Такой, «галантный» И.С. Бах оказался «по душе» музыкантам романтической эпохи и именно эта редакция, справедливо порицаемая сегодня за вольности в области метроритма, фразировки и динамики, обеспечила вхождение баховских произведений в педагогический репертуар. А поскольку преподавание – самая консервативная область музыкальной культуры, редакцией К. Черни, не смотря на справедливые упреки, пользовались вплоть до 80-х годов прошлого столетия.

Следующий этап «естественного» обновления звучания баховских Инвенций связан именем Ф. Бузони, ориентировавшегося в своих поисках на органное звучание, что определило принципы фразировки, динамики и аппликатурно-артикуляционные решения. Именно по этой редакции сегодня чаще всего работают музыкальные педагоги, формирующие эстетические установки будущих музыкантов. Здесь важно понимать, что исполнительские и редакторские решения Ф. Бузони, трактуемые как приближение к органному (якобы присущему самому И.С. Баху) идеалу звучания, во многом были определены листовской традицией пианизма и, в этом смысле, были еще одним проявлением адаптации музыкального произведения с наделением его чертами иного культурного пласта.

Почти одновременно усиливающиеся антиромантические тенденции в искусстве создали предпосылки для нового этапа поисков «верного» звучания музыки И.С. Баха, которую теперь предлагалось очистить от мощных органических эффектов, эмоциональных и педальных излишеств: «Не однажды утверждалось, что баховская музыка даже в самой незначительной теме огромна, мощна и колоссальна: таким образом, эти качества должны без всякого исключения господствовать в интерпретации его произведения. Предрассудок касательно грандиозности – один из самых широко распространенных сегодня. Легкое и простенькое произведение исполняется так, что начинает казаться монументальным. Это очень плохо – миниатюра и должна остаться миниатюрой» [4, с. 91].

Интересно, что, «распределив сферы влияния», обе тенденции сосуществуют и сегодня. В концертной практике мы наблюдаем постепенный отказ от бузониевской традиции. Если в начале прошлого столетия клавирные произведения И.С. Баха звучали в концертах преимущественно в транскрипциях Ф. Бузони, то сегодня предпочтение отдается оригинальному произведению. В педагогической практике, напротив, предпочитают работать с редакциями, а не по уртексту.

Так мы подходим ко второму механизму обновления музыкального произведения, являющемуся антиподом первого – *исторической реконструкции*. Удивительно, но взгляд в прошлое (изучение рукописей, использование старинных инструментов и специфических исполнительских

приемов) оказывается основой *новой* концепции музыкального произведения. Очевидно, что никакие научные открытия не помогут человеку XXI столетия услышать произведения эпохи Барокко так, как их слышал И.С. Бах и его современники. Кроме того, следует учитывать, что звукозаписывающая индустрия кардинально изменила количество известных музыканту прочтений одного произведения. Этот тезаурус не может не влиять на исполнителя, в следствие чего, его обращение к прошлому оказывается движением в будущее.

Наглядным примером тому может служить запись двухголосной До мажорной инвенции, сделанная Розалин Тюрек, чье творчество, к сожалению, пока мало известно на постсоветском пространстве. Между тем, зарубежные исследователи считают, что благодаря этой пианистке ситуация с концертным исполнением музыки великого кантора изменилась коренным образом. Известно, что Р. Тюрек старательно изучала музыку И.С. Баха, настаивала на работе даже не с урктестом, а с рукописями, играла на клавесине, чтобы лучше понять приемы звукоизвлечения. Весь этот опыт обобщен в пока не переведенной на русский язык книге «Введение в исполнение Баха».

Учитывая вышесказанное, можно ожидать, что в исполнении Р. Тюрек инвенция До мажор, открывающая учебный цикл будет звучать строго, сухо и в одном аффекте. На самом же деле версия пианистки – это своеобразный сплав традиций: темповые неровности, замедление в конце пьесы, обилие динамических нюансов – наследие К. Черни; пространственное слышание, контрастное сопоставление регистров, нарративность интонирования – это то, что привнес в понимание музыки Й. Баха Ф. Бузони; дробная фразировка и артикуляционное противопоставление голосов – это заслуга аутентического направления. Говоря о «звуком образе инструмента», можно утверждать, что Р. Тюрек не ориентируется на звучание клавесина. Напротив, мягкое прикосновение и логичное интонирование широкого дыхания напоминают нам о том, что основным требованием поколений фортепианных педагогов было достижение связного исполнения. В трактовке Р. Тюрек инвенция из простого мажорного экзерсиса превращается в пастораль, некое воспоминание о прошедшем. Результат – чрезвычайно интересная, живая, современная версия баховской музыки.

Еще один важный параметр, существенно влияющий на интерпретацию (а значит и наше восприятие) произведения – это *национальная специфика*, определяющая фонетический аспект исполнительской традиции. В качестве примера рассмотрим версию В. Гизекинга.

Немец по происхождению, В. Гизекинг прославился, исполняя музыку французских композиторов: «<...> американский пианист и историк А. Чесинс заметил как-то в связи с исполнением “Бергамасской сюиты” Дебюсси: “Едва ли у большинства из присутствовавших музыкантов хва-

тило бы смелости оспаривать право издателя написать на нотах: “Частная собственность Вальтера Гизекинга. Не вторгаться”» [3, с. 88].

Эта французская манера озвучивания музыкальной ткани, с характерными темпо-ритмическими неровностями, тончайшими динамическими градациями, иллюзией непосредственного высказывания и особой картинностью исполнения составляет ту изюминку, тот специфический национальный колорит, благодаря которому Инвенция И.С. Баха в интерпретации В. Гизекинга становится салонной пьесой, авторство которой в равной степени может быть приписано Ж.Б. Люлли, Ф. Куперену или Ф. Пуленку. Если говорить о звучании инструмента, то пианист, по-видимому, ориентируется на клавесин, «облегчая» звучание партии левой руки, лишая его гулкости и объемности, характерной для нижнего регистра фортепиано. Также следует обратить внимание на интересный прием независимого развития голосов, которые согласно законам полифонии развиваются параллельно, получив волею исполнителя личностную характеристику, закрепленную в артикуляции и туше. Еще один показательный момент, не так явно ощущаемый в иных исполнительских версиях – это тонко подчеркнутая ладовая окраска звучания, что роднит исполнение с акварельной зарисовкой.

Следующий механизм новации – это *проявление фактора личности* в искусстве. Собственно, это сам интерпретатор, с его неповторимым мироощущением, темпераментом, культурным тезаурусом и т.д. Все эти качества личности проявляются в темпоритме, в туше, в строении формы и позволяют нам узнать исполнителя. Отметим, что названные качества действуют вне желания интерпретатора, они являются основой эстетической установки, определяя выбор репертуара и методы работы с ним, предпочитаемый тип музицирования (сольная или камерная музыка), отношение к публичному исполнению. И как бы не стремился исполнитель к объективности и максимальному постижению авторского замысла, все равно его личность проявляется в концепции музыкального произведения. Более того, сама попытка объективного исполнения оказывается тем фактором новизны, который абсолютно по-новому раскрывает нам, к примеру, шопеновские произведения или позволяет узнать творческий почерк С. Рихтера или А. Микелланджелли.

Примером тому, на наш взгляд, может служить версия До мажорной инвенции, записанная Татьяной Николаевой. Представительница русской фортепианной школы, выпускница А. Гольденвейзера, Т. Николаева уже на выпускном экзамене консерватории предложила комиссии для прослушивания оба тома ХТК. На протяжении всей концертной карьеры музыка И.С. Баха занимала важное место в репертуаре пианистки, победившей на первом Международном конкурсе имени Иоганна Себастьяна Баха в Лейпциге.

Победа на конкурсе такого уровня – это признание не только дарования

музыканта, но и того факта, что его интерпретация соответствует некоему общепринятому эталону исполнения конкретной музыки, такому образцу, который примеряет вкусы членов жури, представляющих различные возрастные, национальные, культурные группы. Так было тогда, в 1950-году, но сегодня версия Т. Николаевой воспринимается именно как продукт русской фортепианной школы, опирающейся на нехарактерные для баховской музыки речевые обороты, более протяженные интонационные построения, превалирование гласных. Вследствие чего, на наш взгляд, даже применяемые пианисткой дробная группировка ноты и приемы неровной игры, оставляют ощущение простой, формальной интонации.

И последний фактор, определяющий новизну прочтения музыкального произведения – *установка на оригинальность интерпретации* – сознательный выбор, иногда даже вызов исполнителя, цель которого, прежде всего, привлечение внимания. Отметим, что такое намеренное искажение общепринятого звучания не всегда может быть трактовано как эпатаж. Чаще, это связано с переосмыслением содержания произведения, является следствием продуманного плана исполнения. Так, в книге о С. Рахманинове есть упоминание о его трактовке шопеновской сонаты с похоронным маршем, запомнившейся слушателю именно благодаря сознательному нарушению исполнительского клише. Как известно, репризу Похоронного марша принято начинать на пиано, постепенно наращивая динамику. Безусловно знавший об этой традиции, С. Рахманинов вступает на форте, меняя весь эмоциональный строй части.

Но самый яркий пример того, что исполнительская концепция может быть построена на отрицании привычного – это творчество Глена Гульда, пианиста, утверждавшего, что он не видит смысла в еще одном типичном исполнении и что только новое прочтение произведения может быть вынесено на суд публике. Не все в исполнении Г. Гульда убеждает, но главной задачи он, без сомнения, достигает – его стиль является абсолютно самобытным, узнаваемым с первой ноты явлением, вызывающим интерес достаточно долгое время. Творчество Г. Гульда наиболее остро, на наш взгляд, ставит проблему нового прочтения – эту тонкую грань между возможным и неприемлемым, таким, что нарушает структуру музыкального произведения, разрушая его.

В версии баховской до мажорной инвенции, которую предлагает нам Г. Гульд, все задумано так, чтобы ни на один миг мы не ощущали себя комфортно, слушая давно известное произведение. Напротив, каждая нота, каждая фраза, штрих, артикуляционное решение вызывают чувство противоречия, «несовпадения» с ожиданием. Также следует отметить прием, характерный для Г. Гульда: он старается избегать повторности, даже в рамках такого маленького произведения как инвенция. Результат – вольность, которой не позволили себе ни один из вышеназванных музыкантов – изменение ритмической и мелодической организации ткани. К примеру, в тре-

тьем разделе пьесы тема инвенции, включающая в себя семь шестнадцатых нот и одну восьмую, иногда проводится в следующем варианте: три шестнадцатые – две тридцать вторые – шестнадцатая – две тридцать вторые шестнадцатая – восьмая.

Наверное, если бы мы ставили перед собой такую задачу и подсчитали бы процент негативных реакций музыкальных педагогов на разобранные в статье версии двухголосной инвенции И.С. Баха, лидером стал бы Г. Гульд. Однако, на наш взгляд, его прочтение этой пьесы все же имеет право не просто на существование, но даже на изучение с позиций совпадения с авторским замыслом. Ведь именно творческое начало, возможность создать текст произведения в процессе исполнения, украсив его с помощью всевозможных подвижек горизонтального и вертикального измерения фактуры ценилось в то время, когда творил И.С. Бах.

В заключение еще раз перечислим предлагаемые автором механизмы актуализации музыкального произведения:

- адаптация к новым эстетическим условиям;
- историческая реконструкция;
- национальная специфика;
- проявление фактора личности;
- установка на оригинальность интерпретации.

1. Бах И. С. Инвенции для фортепиано [Ноты] / И. С. Бах; ред. Ф. Бузони; вступ. статья, коммент., пер. с нем. текста и подгот. изд. И. Копчевского. — М.: Музыка, 1991. — 96 с.
2. Бах И. С. Двухголосные и трехголосные инвенции для фортепиано [Ноты] / И. С. Бах; ред. К. Черни. — К. : Музична Україна, 1970. — 63 с.
3. Григорьев Л. Г. Современные пианисты : [биограф. очерки] / Л. Григорьев, Я. Платек. — М. : Сов. композитор, 1985. — 472 с.
4. Ландовская В. О музыке : пер. с англ. / Ванда Ландовская ; [сост. Дениз Ресто]. — М. : Радуга, 1991. — 440 с.
5. Музыкальное путешествие. Книга для юношества о музыке и музыкантах. Сост. Е.Л. Даттель. — М. : Просвещение, 1969. — 408 с.

УДК 781.42+78.071.1 (430)

Алексей Фартушка

ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ "СИРЕНЕВОГО" РЕКВИЕМА П. ХИНДЕМИТА В АСПЕКТЕ НОВАЦИОННОГО МЫШЛЕНИЯ

Статья посвящена изучению художественного мышления П. Хиндемита в полифонической концепции Реквиема «Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень». Предложен метод «художественного контрапункта», как новационного механизма при воплощении символов вербального ряда, формообразования и интонационной драматургии. Роль полифонического мышления композитора выявлена на всех уровнях организации ху-