

УДК 008.001.14

DOI: 10.17223/22220836/31/14

П.Г. Шинкевич

ОСОБЕННОСТИ АУТЕНТИЧНОГО ТОЛКОВАНИЯ ТЕКСТА

Статья посвящена исследованию аутентичного толкования авторского текста. В рамках обозначенной проблемы приведен методологический подход Николауса Арнонкура. Поиск необходимых инструментов аутентичного познания текста автора ставит ряд трудностей перед толкователем. Работая с графикой текста, транскриптор может опираться как на интуитивный, так и на интеллектуальный способ «вычитывания». Автор приходит к выводу о том, что само аутентичное толкование невозможно в полной мере, а допустимо лишь поддержание определенного уровня аутентичности.

Ключевые слова: *аутентичность, толкование, транскрипция.*

Предлагаемая читательскому вниманию статья посвящена одной из самых важных и ключевой проблеме – проблеме аутентичности. В настоящее время в литературе, философии, искусстве она приобретает исключительный интерес и требует к себе особого внимания. Вместе с тем имеется достаточно много неопределенности в понимании аутентичности как процесса, имеющего свои «изначальные» и «квазиконечные» состояния. Актуальность исследования темы продиктована необходимостью более глубокого анализа данного процесса, а также всех его составляющих. Статья опирается на известные работы Н. Арнонкура, А. Долмеча и др.

В данной статье нам предстоит разобраться с понятием «аутентичный текст», а также поговорить об особенностях его толкования. Основная задача и главный интерес очерка – понять конкретные составляющие «аутентичного». Здесь необходимо уточнить, что объектом нашего исследования будет являться музыкальный текст композитора и особенности его интерпретации.

Каждый раз, выходя на сцену, музыкант-исполнитель пытается донести замысел автора произведения до слушателя. Как правило, этот процесс имеет множество вариантов. Нам известны две самые распространенные крайности:

1) Детальное изучение графики текста и строгое следование традициям исполнения той или иной эпохи. Здесь имеет место стремление к аутентичному исполнению того или иного произведения с использованием исторических инструментов, а также атрибутики эпохи. Также это определенный стиль исполнения произведения искусства в целом.

2) Выражение исполнительского стиля самого музыканта через произведение автора и перенос его в современность. Сюда следует относить как определенный стиль исполнения, так и тягу к всевозможной «вторичной переработке» авторского текста (например, транскрипции, переложения для разных инструментов и составов оркестра).

Почему эти два процесса мы называем крайностями? Вероятнее всего, потому, что они каждый в отдельности не позволяют раскрыть глубинный изначальный смысл, заложенный в текст произведения. В первом случае

произведение искусства имеет огромный исторический барьер, во втором – автор текста вообще условная величина. Несмотря на то, что данные процессы являются исполнительскими крайностями, они же представляют собой «два совершенно разных подхода к музыке прошлого, которым соответствуют два не менее различных способа ее воспроизведения: первый переносит ее в современность, второй пытается показать ее через призму эпохи, в которую она возникла». Исходя из этого, у исполнителя возникает вопрос, как вообще закономерно подходить к интерпретации того или иного текста автора?

Как пишет Н. Арнонкур, способ переноса музыки в современность «является естественным и применяемым во все эпохи. Он также является – и всегда был – единственно возможным на протяжении всей истории западной музыки, от начала возникновения полифонии вплоть до второй половины XIX века» [1]. Ярким доказательством этого тезиса являются множество инструментовок органных сочинений Баха для Вагнеровского оркестра, а также знаменитая «Чакона» Баха в переложении для фортепиано Ферруччо Бузони.

«Второй способ, декларирующий верность произведению, значительно моложе предшествующего, ибо возник только в начале XX века» [2]. С этого времени мы можем наблюдать тенденцию к аутентичному прочтению и изучению старинной музыки. Здесь начинается этап развития и интереса к историческому переносу исполнителя в прошлое. Интерес к изучению этого явления представлен множеством важных трудов, таких как «Исполнение музыки XVII–XVIII веков» А. Долмеча, «Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди» Н. Арнонкура, ставшие капитальным теоретическим обоснованием аутентизма.

Если исходить из понимания музыкальной педагогики, то нам значительно близок способ перенесения музыкального текста в ту эпоху, в которой мы находимся. Вначале ученик осваивает тот или иной музыкальный текст: подробно и точно выучивает все ноты, штрихи, ритм, указания нюансов. Далее начинается стадия художественной интерпретации. Как правило, педагог учит грамотно толковать того или иного композитора, так сказать, «находится в стиле»: туше, агогика, педаль или ее отсутствие. Так или иначе, на выходе объективной реконструкции стиля воссоздать не удастся. Всякий раз подобное исполнение живет в нынешней атмосфере. Попытки понимания первичной идеи при прочтении характера произведения, типа и способа изложения фактуры имеют поверхностность и не дают возможности аутентичного прочтения.

Таким образом, в настоящее время мы имеем дело с весьма серьезной проблемой – неопределенность исполнителя при выборе интеллектуальной или интуитивной основы при интерпретации текста прошлых эпох.

По большому счету, всякое аутентичное исполнение является иллюзией – исполнитель пытается лишь приблизиться и обосновать те или иные составляющие подлинности первоисточника, при этом никогда его не видя и не слыша в изначальном варианте. С другой стороны, всякое аутентичное толкование произведения ведет к огромному интересу современной публики, несмотря на историческую дистанцию между написанным первоисточником и слушателем. Здесь возникает довольно непростая ситуация – данный интерес является подтверждением успешного аутентичного толкования или же

это просто реакция на «новое», на самом же деле просто забытый опыт. Подлинное прочтение в полной мере невозможно по ряду причин. Помимо исторической дистанции, не стоит забывать, что сами средства выразительности также претерпевают существенные изменения. Многие из них могли не обозначаться автором в силу очевидности, которую диктовала сама эпоха. Доказательством данного тезиса является исследование орнаментики музыкального текста в работе А. Долмеча «Исполнение музыки XVII–XVIII веков»: «в современной музыке украшения фактически все включены в текст. В старинной музыке украшение иногда опускается полностью или обозначается более или менее полностью посредством условных знаков. Композитор в любом случае подготовил свою музыку к украшениям; если мы не используем их, мы нарушаем его намерения в той же мере, как если бы мы изменили его текст. Это даже не вопрос, нравятся они нам или нет, или считаем ли мы их устаревшими: они формируют неотъемлемую часть этой музыки» [4. Р. 88].

В результате получается, что автор фиксирует, не фиксируя то или иное указание, понимая очевидность и грамотность его толкования. Спустя время, развитие средств выразительности и обилие редакционных прочтений стирает это априори и ведет к искажениям и неточностям. Для того чтобы распознать эти составляющие и отразить их в толковании, исполнителю необходимо понимать, что собой представляет сама графическая запись.

Н. Арнокур выделяет «два принципиально различных способа трактования графических знаков: а) предметом записи есть произведение, при этом нотация не дает сведений относительно тонкостей ее воспроизведения; б) предметом записи есть исполнение, при этом нотация становится сборником исполнительских указаний. До 1800 г. музыку записывали первым способом – как произведение, а в дальнейшем в соответствии со вторым – как указание для игры» [2].

Получается, в первом случае мы можем говорить о точности записи самого произведения, «оживление» самой нотации было осуществлено самим композитором-исполнителем и рядом последующих исполнителей эпохи, понимающих контекст толкования. В какой момент истории мы теряем возможность толковать, а можем только интуитивно предполагать. Это интуитивное предположение также выражено определенным толкованием, однако уровень подлинности толкования существенно ниже. Вследствие этого грамотно рассуждать не об аутентичном толковании произведения, а лишь о некотором уровне аутентичности прочтения текста, что позволяет отчасти осуществить данный принцип трактовки графических знаков.

Во втором случае мы имеем авторское указание для игры. «Оживление» исходного текста исполнителем не предполагает даже минимального уровня аутентичности, поскольку текст исторически развивается, попадая каждые 100–200 лет в новую реальность. Условия толкования здесь совсем не предполагают исходить из традиции или как-то учитывать особенности эпохи. Текст каждый раз получает свое выражение через конкретное исполнение, и его контекст многовариантен.

Можно предположить, что добарочная, барочная и вся музыка венских классиков (кроме Бетховена), написанная до 1800 г., так или иначе регламентирована и как бы «требует» от толкователя аутентичного прочтения, поскольку имеет множество однозначностей и деталей в изначальном тексте.

Вместе с тем композиторский изначальный смысл полностью скрыт от интерпретатора или зашифрован контекстом эпохи. Доказательством данного утверждения является упоминание о значении, например, авторских темповых указаний Моцарта. «Лишь немногие композиторы стремились фиксировать свои темповые пожелания так точно и однозначно, как Моцарт. Об этом можно судить по необычно большому числу различных темповых указаний в его произведениях: по меньшей мере, семнадцать разновидностей *Adagio*, более чем по сорок типов *Allegro* и *Andante* и т.д. При этом видно, что Моцарт пытается применять одни и те же обозначения для одинаковых темпов (а часто и аффектов) на протяжении сравнительно долгого времени» [1]. Довольно интересны выписанные и невыписанные исполнительские указания автора относительно штрихов и агогики. Например, «не было необходимости ставить лигу между нотой, образующей диссонанс, и ее разрешением, их связь подразумевалась сама собой. Ныне следование подобному принципу приводит к явственному ритмическому и гармоническому изменению всей звуковой картины» [Там же]. Подобные примеры с еще большей степенью однозначности мы можем найти при толковании Баха, особенно в орнаментике.

К достаточно серьезным искажениям приводят исполнительские поиски на аутентичных инструментах. При стремлении воссоздать историческую атмосферу в концертной практике нередко формально задействуют клавесины, лютни, старинные виолы. Как правило, авторы подобных экспериментов забывают, что совершенство любого аутентичного инструмента есть явление определенной эпохи. Всякие попытки формального использования приводит к искажениям или иллюзиям в толковании. В результате в подобных толкованиях не раскрывается суть первоначального смысла автора, в нем лишь просто присутствует звучание тембра инструмента. «Если мы возьмем скрипку Страдивари приблизительно 1700 г. в том виде, в котором она вышла из мастерской, то заметим, что она в самом деле звучит значительно тише, чем скрипки этого же мастера, переделанные в XIX или XX столетии. Вместе с тем она (аутентичная, непеределанная скрипка) обладает огромным богатством утонченных звуковых качеств, которых современный инструмент уже не демонстрирует» [2].

В дальнейшем, анализируя инструменты разных эпох, исполнитель, стремящийся к аутентичному прочтению текста, сталкивается с трудностями инструментария, поскольку всякое исполнение на современном клавесине или скрипке не сможет воссоздать звук 200–300-летней давности. Также необходимо помнить, что критерием аутентичного толкования является не выбор исторического инструмента, а позиция толкователя. Здесь толкователь выбирает достигнутое совершенство того или иного инструмента, учитывая его развитие и достижения каждой из эпох.

Н. Арнонкур пишет: «Очевидно, интерпретация на старинных инструментах – а равно и на обычных – может быть исторической, но благодаря не инструментам, а позиции конкретного музыканта. Существенными мотивами такого решения должны быть только музыкальные достижения или потери, возникающие вследствие сделанного выбора» [Там же].

В результате в какой-то момент истории накапливается огромное количество неточностей при прочтении текста и толкователь не в состоянии закономерно расшифровать текст произведения. Подлинное аутентичное прочте-

ние текста подарили искусству исторические исполнители той или иной эпохи. В настоящее время мы можем поддерживать лишь некий уровень аутентичности.

Выше мы обозначили, что бетховенский текст находится как бы вне этой системы трактования графических знаков. Фигура этого композитора также еще и не принадлежит к системе «текст – указание для игры». Уже с конца XVIII в. европейское искусство развивается под влиянием идей Французской буржуазной революции, вырываясь из оков классицизма. Так, например, в Германии появляется литературное течение «Бура и натиск», повлиявшее на творчество Бетховена и являющееся предтечей романтизма. На первый план выходит творческая личность, внутренний мир человека, произведение создается не по шаблону, как в классицизме, а становится более свободным и индивидуальным.

Эта ситуация может вполне объяснять интерпретационный принцип записи авторского текста. После 1800-х гг. это становится все более выражено прежде всего такими музыкальными фигурами как, например, Ференц Лист, Ферруччо Бузони. С появлением таких типов музыкантов авторский текст фиксирует комплекс исполнительских «указаний для игры». Вероятнее всего, подобный способ создания авторского первичного текста является ключом и возможностью прочесть данный текст спустя 200–300 лет, поскольку каждый последующий исполнитель будет адаптировать через исполнительское указание конкретный текст в новую реальность. Как правило, здесь у толкователя не возникнет проблем с прочтением графики, поскольку это не текст, а лишь указание, текста еще нет. Вместе с тем у исполнителя также возникает ряд неопределенностей. Такую неопределенность в исполнительском искусстве занимает явление транскрипции, которая, с одной стороны, является новым произведением, с другой – какой-то реконструкцией исторического текста.

Может ли вообще транскрипция быть связана с аутентичным толкованием? Известные листовские переложения песен Шуберта или вышеупомянутая «Чакона» Баха в транскрипции Бузони обычно тракуются как эволюция развития музыкальных инструментов эпохи, а также интерес в поиске новых смыслов за счет смены инструмента и его непосредственная популяризация. Однако в данном контексте уместно сказать о безысходности обращения к подобным поискам. Транскрипция появляется тогда, когда толкование текста, созданного 200–300 лет назад, невозможно по ряду причин. Когда же исполнитель теряет возможность толковать, он помещает текст в новые условия исторического времени посредством транскрипции. Также транскрипция, по всей видимости, явилась кульминацией периода, когда авторский текст записывался как «указание для игры». В нашем случае необходимо понимать, что транскрипция выступает как определенный уровень толкования текста, а не средство для его «переделки» в новых временных условиях. Транскрипция – это безысходность при потере возможности аутентичного толкования и итог тотальной свободы исполнителя-толкователя.

Таким образом, когда исполнитель теряет инструменты реконструкции текста, он сразу же обращается к интуитивному принципу вычитывания, что зачастую приводит к искажениям и неточностям. В поддержку этого утверждения высказывался Игорь Стравинский, размышлявший над сутью процес-

са интерпретации и требовавшего от дирижера-толкователя тщательности подготовки к исполнению партитуры: «...дело в том, что интерпретатор все свое внимание неизбежно устремляет на интерпретацию и становится в этом смысле похож на переводчика (итал. *traduttore* – *traditore*, игра слов: переводчик – предатель). Но в музыке это сушая нелепость» [3. С. 38]. В данном случае в роли дирижера выступал знаменитый француз Пьер Монте, известный замечательными исполнениями балетов Стравинского – «Петрушки» и «Весны священной». Пьера Монте можно считать подлинно счастливым дирижером, ему не приходилось искать инструменты реконструкций текста сочинений, поскольку уровень аутентичности при толковании был обеспечен непосредственным общением с создателем произведения.

Итак, становится очевидно, что реконструкция авторского текста возможна как на интеллектуальной, так и на интуитивной основе толкователя. Инструментами интеллектуального «вычитывания» служат позиция живого автора эпохи и традиции исполнения, к инструментам интуитивного поиска толкователь обращается при отсутствии возможности обращения к вышеупомянутым источникам.

История развития искусства музыкальной интерпретации – показывать цикличность пребывания толкователя в русле как интеллектуального, так и интуитивного поиска. В свою очередь подобная цикличность наблюдается и при создании авторского текста, записывая его как «произведение» и как «указание для игры». Место пребывания толкователя постоянно меняется, из поля детального изучения исторического текста он переносится в поле полной свободы интерпретирования с невозможностью толкования. Спустя какое время толкователь опять возвращается в поле поиска аутентичного смысла текста. Таким образом, занимаясь аутентичным прочтением текста, толкователь сталкивается с массой трудностей. Прежде всего, отсутствие прямого диалога с позицией живого автора эпохи и традициями исполнения.

Доказательством данного утверждения можно считать позицию А. Долмеч: «...о какой аутентичности исполнения старинной музыки мы можем говорить сейчас, если даже во времена, когда она создавалась, трудно было обеспечить надлежащее исполнение, даже при условии, что всем был хорошо известен стиль этих сочинений и были доступны хорошие образцы исполнения» [4. Р. 26].

А. Долмеч еще раз доказывает нам невозможность полного аутентичного толкования, сообщая лишь об поддержании определенного уровня аутентичности через обращение к трактатам той или иной эпохи. «Сколько же всяческих исследований и рассуждений на эту тему нам следует изучить, чтобы хотя бы немного приблизиться к достижению нужного эффекта, принимая во внимание тот факт, что у нас нет примеров для подражания, и нам мешают современное образование и предрассудки нашего времени» [Ibid.].

Литература

1. Арнонкур Н. Мои современники : Бах, Моцарт, Монтеверди. М. : Классика-XXI, 2005. 277 с.
2. Арнонкур Н. Музыка языком звуков. Сумы, 2005. 204 с.
3. Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963. 280 с.
4. Dolmetsch A. The interpretation of the music of the XVII and XVIII centuries revealed by contemporary evidence. 2nd ed. London, 1946. 502 p.

Shinkevich Pavel G., National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: pashechka@sibmail.com
Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 31, pp. 143–149.
DOI: 10.17223/22220836/31/14

FEATURES OF THE AUTHENTIC INTERPRETATION OF THE TEXT

Keywords: authenticity; interpretation; transcription.

The article is devoted to the study of the authentic interpretation of the author's text. Within the framework of this problem, the methodological approach of Nikolaus Aronkur—the Austrian conductor, choirmaster, cellist, music writer and one of the largest representatives of the movement of authentic performance, is presented. The methodological approach of Nikolaus Aronkur is of great importance both for musicians and performers in the field of hermeneutics. The search for the necessary tools of authentic knowledge of the author's text raises a number of difficulties before the interpreter. Working with the graphics of the text, the transcriber can rely on both an intuitive and an intellectual way of “subtracting”. The analysis of the text by this or that method helps to find certain components of authenticity of this or that source. Quite interesting is the position of the British instrumental master and musicologist, the author of the study “Interpretation of Music of the 17th and 18th Centuries, Based on Contemporary Materials”, which initiated the practical mastery of ancient music. According to Dolmeta, the key to an authentic reading of the text lies through the use of historical tools and the creation of a certain environment of the era. However, when reconstructing a historical text, the interpreter has to face a number of difficulties and uncertainties. Difficulties, as a rule, are often determined by the absence of living patterns of interpretation traditions, and then the interpretation is limited by the conditions of intuitive “subtraction”. However, the creation of perfect conditions using historical tools can and usually creates its own metamorphosis. As Dolmec argues, the imperfection of the historical instrument was the perfect execution in a certain epoch, accordingly, any reconstruction of it could not satisfy and be an authentic reading after even some time. The method of intellectual “subtraction” is most common in the art of text interpretation. The conditions of this method are much more comfortable and understandable. They are defined by a clear understanding of the traditions of interpretation, and direct contact with the creator of the text is possible. Thus, the interpreter working on this or that text faces a very responsible choice and has at least two ways available. Transcribe the graphics of the text as a “work”, and then the graph does not provide information on the subtleties of its reproduction. In the second case – transcribe the graphics as a compilation for performance instructions. The author comes to the conclusion that the very authentic interpretation is impossible to the full, and it is only possible to maintain a certain level of authenticity.

References

1. Harnoncourt, N. (2005) *Moi sovremenniki: Bakh, Motsart, Monteverdi* [My contemporaries: Bach, Mozart, Monteverdi]. Translated from German by D. Grokhotov. Moscow: Klassika-XXI.
2. Harnoncourt, N. (2005) *Muzyka yazykom zvukov* [Music in the language of sounds]. Sumy: [s.n.].
3. Stravinsky, I. (1963) *Khronika moyey zhizni* [Chronicle of My Life]. Translated from French by L. Yakovleva-Shaporina. Leningrad: Muzgiz.
4. Dolmetsch, A. (1946) *The interpretation of the music of the 17th and 18th centuries revealed by contemporary evidence*. 2nd ed. London: Dover Publications.