

Раздел III

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

П.Г. Шинкевич,

доцент кафедры хорового дирижирования и вокального искусства ИИК ТГУ

АУТЕНТИЧНЫЙ ТЕКСТ: ГЛАВНЫЕ И ВТОРОСТЕПЕННЫЕ АСПЕКТЫ ТОЛКОВАНИЯ

Предлагаемая статья посвящена одной из самых важных и ключевых проблем – проблеме аутентичности. Автор анализирует понятие «аутентичный текст», а также говорит о главных и второстепенных аспектах его толкования. Важной составляющей «аутентичного изначального» автор считает иррациональную природу авторского текста. Кроме того, по мнению автора велико значение идей эпохи (исторические предпосылки), аутентичные музыкальные инструменты (их тембр звука, настройка), внутренний мир автора (переживания, впечатления).

Ключевые слова: аутентичный текст, интерпретация, нотная графика, внутренний мир автора.

Предлагаемая читательскому вниманию статья посвящена одной из самых важных и ключевых проблем – 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. Автор опирается на известные работы Г. Гадамера, Э. Ансерме, С. Дейвиса.

В данной статье нам предстоит разобраться с понятием «аутентичный текст», а также поговорить о главных и второстепенных аспектах его толкования. Необходимо проанализировать процесс толкования текста исходя из подлинных предпосылок его создания. Основная задача и главный интерес – понять конкретные составляющие «аутентичного». Здесь необходимо уточнить, что объектом нашего исследования будет являться музыкальный текст композитора и особенности его интерпретации.

В процессе творения текста его автором возникают скрытые неосознанные предпосылки, которые иррационально движут им. Предпосылки в данном случае – это некое предзнание в виде образов и впечатлений, которые незримо наличествуют у автора во внутреннем мире, но еще не материализовались в графическом тексте как профессиональная рациональная завершенность. Необходимо вспомнить, что иррационализм определяет инстинкт, интуицию, чувство, любовь как решающие источники познания, данные, которые разум лишь разрабатывает дальше. Ф. Шеллинг называет иррациональным непостижимый в вещах базис реальности, то, что, не поддаваясь решению с помощью величайших усилий рассудка, тем не менее вечно остается в основе. Из этого внерассудочного родился рассудок в собственном смысле.

В известной книге «Беседы о музыке» выдающийся швейцарский дирижер Эрнест Ансерме писал: «...исследование акта музыкального созидания показывает, что музыканту-творцу свойственно сознание музыки или, если вам угодно, сознание музыкальных образов в той мере, в какой данное сознание есть безотчетное самосознание. Невозможно в момент творческой интуитивной деятельности быть вместе с тем внутри себя рассудочным и, так сказать, теоретичным» [1. С. 38].

Таким образом, можно предположить, что законченное в графике текста произведение искусства существует как рациональное начало, а предшествующая ему работа мыслей-образов иррациональна. В дальнейшем мы будем исходить из этого тезиса как главного при толковании аутентичного текста.

Итак, одной из составляющих «аутентичного изначального» является иррациональная природа авторского текста. Процесс внесения толкователем новых смыслов в аутентичный текст есть каждый раз точка невозврата в «изначальное» этого текста, с одной стороны, и новое аутентичное «изначальное» – с другой. Однако не всегда одно или другое происходит. Необходимо понять, где живет «аутентичное изначальное», в тексте автора или толковании интерпретатора текста. Нам важно показать суть феномена аутентичности. Как известно, «аутентичный» (от др.-греч. αὐθεντικός «подлинный, главный», далее от βίη «Энфзт «собственноручный; самовластный повелитель»).

Итак, акт толкования может иметь два варианта:

- Наиболее распространенный вариант толкования текста: «аутентичное изначальное» – практически полностью принадлежит автору текста, поскольку толкователь не «вчитывает» в текст себя или делает это искаженно.
- Единичные случаи: «вчитывая» себя, толкователь может открывать смыслы, о которых не догадывался сам автор. Новые смыслы были неведомы создателю текста (они остались в его иррациональном), толкователь же осознал иррациональную графику текста и вывел сочинение в новую действительность. В этом случае «аутентичное изначальное» закономерно принадлежит интерпретатору текста.

Так, в первом случае создатель текста остается единственным аутентичным источником, во втором присутствует лишь условно.

Таким образом аутентичным текстом называется текст, который иррационально прочитан и, как выясняется, не всегда это происходит у создателя текста. Необходимо отметить, что акт толкования как процесс здесь обозначен в общем, поэтому следует разобрать все составляющие этого процесса.

Если мы обратимся, к толкованию музыкального произведения и пониманию его «аутентичного изначального», то нас будет интересовать в целом три составляющие: *эпоха (исторические предпосылки), аутентичные музыкальные инструменты (их тембр звука, настройка), внутренний мир автора (переживания, впечатления).*

Если сегодня нам известны старинные инструменты, их звуковысотный строй, тембр звучания и особенности звукоизвлечения, то представляется весьма непростым проникновение интерпретатора в историческую атмосферу той или иной эпохи, а также анализ возможных впечатлений автора, побудивших его к созданию текста. Как толкователю «прочитать» переживания автора, побудившие к созданию произведения, учитывая историческую дистанцию?

Ганс Гадамер в работе «Истина и метод», апеллируя к Вильгельму Дильтею, говорит о его заслуге «в универсализации самого “понимания” как метода исследования гуманитарных дисциплин. Гуманитарные дисциплины исследуют “выражения” внутренних состояний, запечатленные в тех или иных знаках. *«Иными словами, историк, берущий в руки исторический текст, имеет дело с “выражением”, через которое он должен распознать те “внутренние состояния” автора, которые и породили данный текст»* [2. С. 237].

Процесс распознавания этих внутренних состояний автора и перенос их в творчество толкователя является неполным и неточным. Мы не можем сказать, зная и изучая как личностей Ф. Шопена или Ф. Листа, о состояниях-образах, побудивших их создать реальную «графику», даже если найдем, что подобное состояние возникло у толкователя.

- Не позволяет это осуществить в полной мере и эпоха. Она диктует лишь некую традицию, в которой автор работает, а также историческую фазу развертывания событий. Творчество Людвига ван Бетховена не выходит за рамки традиций венского классицизма, хотя является обобщением достижений этого периода и предтечей романтизма (несомненно влияние литературного движения «Буря и Натиск», идей Французской революции и культа Наполеона на Л. Бетховена).

- Свою лепту в создание аутентичной интерпретации вносит, безусловно, и звучание аутентичных инструментов: в эпоху барокко широко использовались такие инструменты, как клавесин, клавикорд, виоль д'амур, виола да гамба и др. На наш взгляд, исторические инструменты наиболее близко подводят исполнителя к аутентичной интерпретации. Так, исполнение музыки эпохи барокко следует считать наиболее аутентичным при использовании исторических инструментов. Тембр их звучания и устройство существенно отличались от современных аналогов. Так, виоль д'амур, в отличие от современного аналога скрипки-альт, имела 6 или 7 струн, а также дополнительные резонансные струны, на которых не играли, но, попадая под колебания, они резонировали, создавая особый мягкий и таинственный тембр звучания. Предшественник современного фортепиано – клавесин – имел совершенно как другой принцип звукоизвлечения, так и, соответственно, тембр звучания, а также принципиально другую частоту настройки звука.

Нам известно, что, в отличие от фортепиано, где звук появляется путем удара молоточка по струне, звучание клавесина производит щипок металлической пластины о струну. Тембр звучания клавесина принципиально иной. Также стоит упомянуть про настройку частоты звука. Как известно, общепринятая норма нота «ля» первой октавы, по которой строится камертон в настоящее время, имеет биение 440–442 Гц. Однако в разные периоды инструменты настраивались на совершенно разных частотах. Строй эпохи Моцарта – 430 Гц, в эпоху Баха это было 415 Гц (полтона в сравнении с 440), а во времена Ж.Б. Люлли и Ж.Ф. Рамо настраивали вообще на 392 Гц.

Нам знакомы интересные исследования о тайне частоты 432 Гц, «являющейся, по мнению многих ученых, альтернативной настройкой, которая математически находится в соответствии с Вселенной. В Древней Греции, например, музыкальные инструменты были настроены на 432 Гц. Исследования также показывают, что современная настройка музыки на основе 440 Гц не гармонирует ни на одном уровне и не соответствует движению, ритму или естественной вибрации» [3]. Таким образом, звучание аутентичных инструментов, соответственно настроенных для тех или иных авторов, предельно приближает исполнителя к подлинному толкованию. Итак, стоит отметить, что исследование исполнений на аутентичных музыкальных инструментах с соответственной настройкой реально приближает исполнителя к аутентичному прочтению текста. Здесь историческая дистанция весьма сокращается, а также нет необходимости пытаться «вживаться» в переживания автора. Мы имеем возможность услышать звучание инструмента, идентичное тому, на котором сочинение исполнялось много веков назад. Нам представляется, что звучание аутентичного инструмента позволяет толкователю предельно осознать иррациональную графику авторского текста и вывести сочинение в новую действительность.

- Внутренний мир автора (переживания, впечатления).

Говоря о внутреннем мире, например, Бетховена, следует учитывать некоторые обстоятельства его личной жизни, несомненно оказавшие значительное влияние на формирование его характера и личности и, разумеется, отразившиеся в его сочинениях. Несчастное детство, чрезмерная строгость отца, несостоятельность личной жизни, неприятие его новаторских идей в музыкальном обществе, глухота позднего периода – всё это было источником его внутренних переживаний и волнений, которые, вероятно, могут быть и источниками многих его музыкальных текстов.

Феномен аутентичного исполнения можно связывать и с таким явлением, как композитор-исполнитель. На наш взгляд, если композитор является полноценным исполнителем своих произведений (И.С. Бах, В.А. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Лист, Ф. Шопен и др.), то его интерпретацию следует считать наиболее аутентичной. Хотя, к сожалению, мы не можем оценить исполнение тех композиторов, во времена которых не было звукозаписи, и мы можем опираться только на свидетельства современников, отличающиеся крайней субъективностью и не обладающие полнотой. С появлением

звукозаписи мы имеем возможность оценить особенности аутентичных интерпретаций композиторов-исполнителей, даже если их уже нет в живых (С. Рахманинов, С. Прокофьев, Г. Свиридов).

Таким образом, композитор-исполнитель как создатель музыкального текста априори обладает правом предельно аутентичной интерпретации. Композиторы, не владеющие в полноте инструментом, для которого создан текст, оставляют право «аутентичного изначального» музыкантам-исполнителям как своей, так и последующих эпох. К сожалению, в этих случаях достижение предельной полноты проникновения в авторский текст вряд ли возможно.

Вместе с тем в композиторской практике существует такое явление, как создание музыкального текста для конкретного исполнителя, например, моноопера Ф. Пуленка «Человеческий голос» была написана для французской певицы Дениз Дюваль. В данном случае композитор опирается на психотип, темперамент, технические возможности исполнителя, тембр голоса. Если же по какой-то причине этот «идеальный» исполнитель отказывается исполнить это сочинение, то оно остается открытым для последующих толкований, которые, скорее всего, будут отличаться по степени аутентичности от предполагавшегося оригинала.

Стивен Дейвис в работе «Темы в философии музыки» рассуждает об аутентичности в музыкальном исполнении: «...исполнение, нацеленное на верную, точную реализацию в звуке партитуры композитора, может быть оценено с точки зрения аутентичности. Так как партитура не указывает точно, как должно звучать идеально аутентичное произведение, исполнение оценивается в сопоставлении и рядом «идеальных» исполнений» [4. С. 81, 82].

Здесь возникает достаточно много неопределенности в отношении точной реализации в звуке партитуры композитора и «идеальных» исполнений. Что есть «идеальное» исполнение и как точно и верно реализуется точность партитуры в звуковом событии? Эрнест Ансерме пишет: «...отбор и систематизация музыкальных звуков осуществлялись эмпирически, но так, что появлявшиеся в них структуры оказывались верным отражением наших изначальных аффективных побуждений [1. С. 33]». В этом смысле нижеследующая таблица показывает частичные взаимодействия автора и толкователя:

АВТОР	ТОЛКОВАТЕЛЬ
– Изначальный аффект, побудивший создать графику текста	– Звуковое событие, вызвавшее аффект №2
– Выбор тех или иных музыкальных средств эмпирически	– Выбор тех или иных приёмов толкования музыкальных средств выразительности

Отсюда становится очевидно, что для достижения аутентичного прочтения текста толкователю необходимо распознать и воссоздать в звуковом событии изначальный аутентичный аффект, а также верно выбрать приёмы толкования для прочтения иррациональной изначальной графики музыкальных средств автора.

В заключение стоит отметить, что *феномен аутентичности текста представляет собой подвижную систему, где подлинные изначальные смыслы могут принадлежать как автору текста, так и его толкователю*. Достижение аутентичного исполнения представляется весьма непростой задачей для толкователя и требует рассмотрения многих составляющих, которые зачастую иррациональны по своей природе.

Однако мы считаем, что одной из идеальных возможностей для толкователя прочесть изначальный смысл автора текста является использование исторических музыкальных инструментов. Именно их звучание позволяет почти идеально приблизиться и почувствовать подлинные смыслы автора. Звуковое событие в лице толкователя с сохранением и пониманием исторического подлинника ведет к прочтению изначальных аутентичных смыслов текста автора.

Литература

1. Ансерме Э. Беседы о музыке Л.: Музыка, 1985.
2. Гадамер Г.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики / пер. с нем.; общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988.

3. [http://www.newscom.md/rus/vernites_-k-chastote-432-gtc-v-nej-skritie-sili-universal_noj-chastoti-i-vibratcii.html]/ «Тайна частоты 432 Гц: в ней скрыты силы универсальной частоты и вибрации» – Режим доступа: <http://www.newscom.md>, свободный.
4. Davies S. Themes in the Philosophy of Music. Oxford, 2005.

Pavel G. Shinkevich. Tomsk State University

e-mail: pashechka@tomsk.ru

AUTHENTIC TEXT: MAJOR AND MINOR ASPECTS INTERPRETATION

Keywords: authentic text, interpretation, musical notation, inner world of the author.

The article is devoted to one of the most important and key problems - the problem of authenticity. The author analyzes the concept of "authentic text", and also talks about the main and minor aspects of his interpretation. An important part of the "authentic primal" author considers the irrational nature of the author's text. In addition, according to the author's great importance of the ideas of the era (historical background), authentic musical instruments (their timbre of sound, tuning), the author's inner world (experiences, impressions).

References

1. Anserme E. Conversations about music L., 1985.
2. Gadamer G.-G. «Truth and Method»: Fundamentals of Philosophy. hermeneutics: Trans. with him. // General. Ed. and entry. Art. BN Bessonova . M., 1988.
3. Publication of the Center for the Development of Independent Television [http://www.newscom.md/rus/vernites_-k-chastote-432-gtc-v-nej-skritie-sili-universal_noj-chastoti-i-vibratcii.html]/ «The secret frequency of 432 Hz: it conceals the forces of universal frequency and vibration» – Access mode: <http://www.newscom.md>, free. – Ver. from the screen. – rus.
4. Davies S. Themes in the Philosophy of Music, Oxford, 2005.