

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ В СТРУКТУРНОМ АСПЕКТЕ ИСТОРИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

MUSICAL COMPOSITION IN THE STRUCTURAL ASPECT OF HISTORICAL ANALYSIS

**A. Atanov
O. Zvereva**

Summary: Within the framework of historical methodology, it becomes possible to analyze a musical work based on its structures: the artist and the work; the performer and the listener. The allocation of the basic foundations for the purposes of music analysis depends on the musical practice, which is historical in nature and creates different semantic certainty. The article is devoted to the organization of music and musical composition in relation to specific structures and elementary foundations that are in the system of historical disclosure. The purpose of the research is to build an analytical base of philosophical and art criticism foundation in the system of interaction of the categories "fundamentals" and "justified" for conducting research in the field of music, taking into account the historical context.

Keywords: musical composition, author, genius, composer, performer, listener, authentic performance, interpretation.

Атанов Андрей Алексеевич

доктор философских наук, Байкальский государственный университет, (Иркутск)
atanovaa777@gmail.com

Зверева Ольга Юрьевна

старший преподаватель, Байкальский государственный университет (Иркутск)
zvereva.o.y@mail.ru

Аннотация: В рамках исторической методологии возникает возможность анализа музыкального произведения, исходя из его структур: художник и произведение; исполнитель и слушатель. Выделение базовых оснований для целей анализа музыки зависит от музыкальной практики, носящей исторический характер и создающей различную смысловую определенность. Статья посвящена организации музыки и музыкального произведения в отношении конкретных структур и элементарных оснований, находящихся в системе исторического раскрытия. Целью исследования является построение аналитической базы философско-искусствоведческого основания в системе взаимодействия категорий «основы» и «обоснованного» для проведения исследований в области музыки, с учетом исторического контекста.

Ключевые слова: произведение искусства. музыкальное произведение, автор, гений, композитор, исполнитель, слушатель, зритель, аутентичное исполнение, интерпретация.

В качестве базового метода исследования используется исторический для целей объектного выражения оснований для проведения анализа музыки и музыкального произведения.

Базовая посылка исследования относится к системе ограничений объекта изучения и принадлежит И. Канту, формулируется она так, мы не можем ограничить правила природы, поэтому И. Кант вполне резонно заявляет об ограничении искусства правилами природы. Произведение искусства, включенное в систему человеческого опыта, находится в движении, но возникает ряд вопросов о характере этого движения, хотя бы в системе смыслов.

Вопрос скрытых смыслов произведения связан с человеческим восприятием, понимание этого дает нам возможность перейти к формулировке следующей проблемы, характеризующей включенность в произведение акторов, исходя из специфики музыкального произведения. Немецкая классическая философия апеллирует к пониманию искусства через трактовку гения, который создает само произведение, что, несомненно, имеет под собой весьма веские основания, однако взаимосвязь «художник – произведение» не является достаточной

для рассмотрения специфики музыкального произведения. В этом случае мы должны ввести еще два основания, создающих возможность структурного взаимодействия – это исполнитель и слушатель. Начнем с исполнителя, отметим, что композиторское искусство органически связано с исполнительским, и до определенного момента практически не разделялось.

Исполнительское искусство в некотором смысле вторично по сравнению с творчеством композитора. При этом нужно помнить, что теория музыкально-исполнительского искусства является одной из самых разработанных. Тема исполнительства и интерпретации – одна из ведущих в творчестве Б.В. Асафьева, одного из самых известных отечественных ученых-музыковедов. Музыку Б.В. Асафьев определяет посредством процесса интонирования. Он отмечает различие восприятия музыки инструментальной и вокальной. «Музыку слушают многие, а слышат немногие, в особенности инструментальную... Под инструментальную музыку приятно мечтать. Слышать так, чтобы ценить искусство, – это уже напряженное внимание, значит, и умственный труд, умозрение. Даже в таком искусстве, как балет музыку терпят, пока она нечто прикладное... Но если человек запел – другое дело: внимание, настороженность, «вчувствование»...

Теперь за один голос (за его качество) люди готовы певцу простить и глупость, и чувственную наглость, чванность пошляка и дурной вкус» [7, с. 215]. Возможно, сравнение некорректное и неуместное, однако, заметим, что подобная мысль относительно вокала высказывалась героем П. Зюскинда: «Знаете, красивый голос уже сам по себе духовен, а женщина [певица] может быть глупой, и я считаю, что это самое ужасное в музыке» [8]. Возникает резонный вопрос, если красивый голос духовен, может ли быть глупым его носитель и почему именно женщина (певица)? Не система ли это личных предпочтений П. Зюскинда? То есть при анализе нужно раскрывать и систему личных представлений исследователей, авторов, исполнителей, иначе будет постоянно происходить гиперболизация смыслов из-за утрированного раздувания эмоциональной сферы, что весьма характерно для музыки.

Б.В. Асафьев вводит понятие жизнь, которую произведение обретает посредством исполнения: «жизнь музыкального произведения – в его исполнении... а далее в его повторных воспроизведениях слушателями». Именно от исполнителя зависит как сам процесс воспроизводства, так и что услышит слушатель. Для слушателя есть только исполнительская интерпретация, ему все равно, да и неизвестно насколько она отвечает и соответствует запросам композитора. От этого зависит дальнейшая «жизнь» произведения, ведь количество написанных произведений в разы превышает то, что постоянно исполняется, «общественно звучит».

О.А. Якупова исходит из положения, что в конце XVIII – в начале XIX века «деятельность композитора и исполнителя все более дифференцировалась», заметно возросло количество профессиональных исполнителей, чья виртуозность уже не могла сравниться с предыдущими музыкантами. Композиторы в XX веке настаивают именно на исполнении своих произведений, а не на их интерпретации. О.А. Якупова отмечает, что, например, Б. Барток определяет время исполнения отдельных пьес цикла «Микрокосмос» с точностью до секунды [9, с. 177]. Конечно, важно отметить, что Б. Барток в предисловии оговаривает цель тетрадей этого цикла, которая заключается в обеспечении обучающихся игре на фортепиано учебными материалами, структурирующего свойства. Именно этот факт, возможно, и объясняет такой тщательный подход Б. Бартока, а не только его подход к музыкальному произведению как композитора. Современные авторы, особенно при работе на заказ в условиях ограниченности времени, зачастую не так скрупулезно подходят к нотному материалу, допуская небрежности.

О.А. Якупова анализирует спор между И.Ф. Стравинским и А. Корто относительно роли исполнителя и степени его свободы. И.Ф. Стравинского она относит к исполнителям-объективистам, чьим лозунгом стало вы-

сказывание М. Равеля: «Я не желаю, чтобы мою музыку интерпретировали, достаточно ее играть» [9, с. 182]. А. Корто представляет противоположную точку зрения и фактически считает интерпретацию обязанностью исполнителя. И.Ф. Стравинский же демонстрирует отношение к исполнителю своим удовольствием от возможности использования грампластинок для фиксации авторского исполнения, чтобы установить границы «опасной свободы» исполнителя. Он считает, что исполнитель должен руководствоваться этими записями, чтобы не мешать слушателю составить точное представление о музыкальном тексте [10].

Такое противостояние мнений существует и сейчас. П. Булез, известный как интерпретатор музыки Новой венской школы, вполне закономерно считает, что «интерпретация – это полная свобода. Берешь материал и переделываешь его под себя» [11, с. 64]. Авангардный композитор Ф. Ниблок высказывается по этому поводу отрицательно: «Я пишу решительно закрытые партитуры! Как только я записал их на бумаге, больше никакой свободы» [11, с. 222]. То есть сами композиторы не имеют в отношении интерпретации единой точки зрения. Но актуальным для большинства музыкальных произведений является не авторский подход, а подход исполнителя. И именно здесь находится область актуальных смыслов, большинство исполнителей интерпретаторы, с этой темой связана и тема аранжировки.

В настоящее время актуальным стал вопрос об аутентичности исполнения старых произведений, относительно новых вопросов гораздо меньше, речь идет о способе исполнения, который часто называют «историческим». Во второй половине XX века появился новый подход к исполнению сочинений XVII–XVIII веков, интерпретация теперь стремится к точному воспроизведению оригинального текста. Аутентичность обеспечивается в том числе специальными модификациями инструментов, например, на широко используемых «барочных скрипках» исполняется репертуар XVI–XVIII веков.

В качестве частного элемента проводимого нами анализа, можно проследить эволюцию скрипки как инструмента с целью объяснения трудности и подчас невозможности аутентичного исполнительства в наше время, даже на уровне материального воссоздания инструментов. К началу XVI века заканчивается процесс трансформации народных инструментов, скрипка обретает свои главные качества, появляются образцы, близкие к классической форме, однако в конструктивном отношении инструмент еще не оформился [12, с. 13]. В XVI веке классический тип скрипки представлен «польской скрипкой» – четырехструнная, настроенная по квинтам. Кроме того, описывается еще одна разновидность польского инструмента – маленькие трехструнные скрипки. В XVI–XVII веках в Европе складываются крупнейшие

школы скрипичных мастеров (Маджини, Амати, Гварнери, Страдивари, Гваданини, Штайнер и многие другие). Во Франции в XVI веке существовало две разновидности скрипки: итальянская пятиструнная с настройкой по квартам и французская, меньшая по размеру, четырехструнная с настройкой по квинтам [12, с. 137]. В XVII особую популярность среди учителей танцев и уличных музыкантов приобрели «карманные скрипки» – так называемые пошеты с небольшим корпусом в виде лодочки. Меняется не только визуальный облик инструмента, значение имеет огромное количество фактов: качество древесины, толщина дек, пропорции, лакировка (и приготовление лака, и его наложение) и другие. Кроме того, нужно иметь в виду, что до Первой мировой войны использовались жильные струны.

Отдельно оговаривается специальная конструкция «барочного смычка». До появления классической скрипки существовали две разновидности смычка – малый и крупный дугообразный. Современный смычок появился в результате реформы Франсуа Турта в конце XVIII века, именно он установил длину трости, изгиб внутрь, вид дерева.

Однако, темой нашего исследования не являются особенности конструкции аутентичных музыкальных инструментов и, как следствие, специфика постановки рук и исполнения (этой теме посвящены специальные исследования), хотя об этом нужно помнить при анализе понятия «аутентичность».

Отметим, что в кругу профессиональных музыкантов отношение к «аутентистам» весьма неоднозначное и зачастую критическое. «Традиция в музыке... убивает всякий живой дух», – пишет Л. Ауэр. Критерием стиля он утверждает не традицию или традиции, а красоту, причем смысловая нагрузка последнего понятия может естественно меняться в зависимости от времени, эпохи – то есть красота рассматривается как историческое понятие, что стало возможным только после возникновения концепции Г.В.Ф. Гегеля, мы заходим в одно из возможных направлений анализа, другие Л. Ауэром не рассматриваются как значимые.

Традиционное представление относительно исполнения произведения формальны, поскольку «исчезли те люди, чья индивидуальность придавала им живой смысл». Красоту исполнения ни в коем случае не нивелирует разный подход артистов, потому что правдивость исполнения слушателем всегда чувствуется. Совершенно излишне искусственно воспроизводить эпоху, сочинения уже «отражают своих авторов», само произведение заставляет исполнителя соблюдать определенные правила. Ауэр сравнивает «историческое» исполнение с военными доспехами, хранящимися в музее. Чрезмерная озабоченность исполнителя вопросами стиля,

аутентичности лишает его свободы, воздуха. Задачей же исполнителя является придание «красоте жизненности» [13]. По сути, в рамках, указанных нами рассуждений специалистов в музыке происходит двойное отрицание. Сущностное основание, взятое в контексте исторического процесса, вновь возвращает нас к сущности, которая только внешне похожа на снятую сущность. Рассуждение раскрывается в рамках четко определенной методологии, в контексте применения исторического метода, которая и выступает основанием проводимого нами анализа, что и позволяет разрешить многие, имеющиеся противоречия, четко фиксируя исторические и сущностные основания.

С середины прошлого века многие исследователи искусства стали отстаивать положение об особенной функции зрителя. Хотя идея эта не нова, как отмечают многие исследователи, цитируя Гегеля, постулирующего, что существование искусства определяется публикой [15, с. 140]. В 1957 году М. Дюшан в докладе «Творческий процесс» представил свою позицию: «В творческом процессе участвует не только автор; произведение соприкасается с внешним миром через зрителя, который расшифровывает его, истолковывает его внутреннее содержание и, таким образом, вносит свой вклад в творческий процесс». Через год он уточнил свою мысль: «картину создает зритель». Х. Обрист в процессе своих бесед с современными композиторами транслирует эту идею как положение, согласно которому «созерцатель произведения искусства делает 50 процентов работы» [11, с. 38]. Весьма показательна реакция практикующих композиторов на эту реплику. Например, К. Штокхаузен, один из самых значительных композиторов XX века, говорит: «Для меня нет разницы, сколько вносит от себя слушатель моего произведения в силу своего музыкального образования. Что важно для меня. Так это то, что произведение может существовать и само по себе, без слушателя. Я не размышляю о том, как влияет подготовка слушателей и их характер на восприятие работы... Важно, что произведения существуют» [11, с. 31]. Э. Картер заявляет: «Конечно, так и есть. Только многое зависит от опыта зрителя... Большие симфонии еще есть, а вот их слушатели, я думаю, скоро исчезнут. Для каждой группы аудитории будет своя музыка. Аудитория стала куда более искусенной, одна ее часть, а другая, наоборот, менее искусенной» [11, с. 46]. По мнению П. Оливероса, возникает следующая аллюзия: «Может, даже больше. Ведь когда играешь концерт перед аудиторией, возникает резонанс между мозговыми волнами исполнителей и публики. Когда это происходит, ты чувствуешь, как слух слушателей сливается в одно поле. Спутать это чувство ни с чем невозможно» [11, с. 132]. Й. Оно отмечает: «Даже музыканты тогда считали, что необходимо играть как можно ближе к партитуре. А я хотела отдавать другим свои работы незавершенными, чтобы они дополняли их, а не просто повторяли... Мне тоже не хотелось никого

пускать в свое творчество. В некотором смысле я переступала через саму себя. Я сделала это для собственного роста, чтобы избавиться от артистического эгоцентризма. И я ощущала, будто совершаю шаг от лица всего элитарного творческого сообщества: я отказывалась от своего эго». Причем в создании произведений Й. Оно участвовали не только исполнители, но и зрители [11, с. 204].

Б. Ино, говоря о произведении Корнильеса Кардью «Великое учение», отмечает: «По способу композиции это сочинение отличается от всей классической и современной поп-музыки. Композитор обозначил некий ряд правил и условий, которые формируют ядро произведения, а индивидуальное исполнение – это уже результат подбора подходящих под эти правила и условия вариаций» [11, с. 234]. Далее он сравнивает написание симфонической музыки с постройкой кафедрального собора. Он говорит, что хочет «писать произведения, которые могут свободно существовать без моего непосредственного присутствия... Ты выпускаешь записи из рук. Выпускаешь в мир, где ты не стоишь рядом и не выдумываешь для них оправдания. Даешь им свободу...» [11, с. 237]. Ценность и красота произведения создаются его зрителем или слушателем, то есть ценность произведения открывает возможности для включения новых ценностей. При этом многие авторы полагают, что произведение искусства обладает способностью накапливать информацию, оно обладает способностью и возможностями памяти. То есть, произведение искусства является продуктом «не только читателя и автора-творца, но разных поколений сквозь века. Прошлое устремляется в будущее через тексты» [17, с.88].

Безусловно, есть еще один аспект проблемы, который невозможно не затронуть, если мы говорим о зрителе. Речь идет о способности публики к восприятию

произведения искусства. Ведь, в большинстве своем, как пишет О.В. Краснаярова, одной из характеристик человека массы является «нечувствительность, невосприимчивость с Иному, миру Другого (вообще, человек массы не способен к сосуществованию с Иным, отличным от него)» [16, с. 189]. Дело состоит не столько в том, что человек относится к массе, а в том, что у него отсутствует индивидуальная чувствительность, его душа не способна к определенной сложной работе. Именно через человека, его опыт, авторский, исполнительский, зрительский, произведение искусства, музыкальное произведение обретает жизнь. Мы не испытываем притязаний на разрешение проблемы сущности искусства, однако, как отмечал М. Хайдеггер, «задача – увидеть саму загадку». Вместе с тем, если проблематика исследования переведена в систему конкретной методологии, у нас появляются возможности, хотя бы для указания и определения границ того или иного явления. В нашем случае такими методологическими приемами исследования оказываются – диалектика, система обозначения, исторический подход и методологические возможности по переводу реальности в знания, а знаний в систему истинности (по сути, происходит рациональной конструирование явления, которое может приобрести четко выраженную понятийную форму). Историчность, категории «основа» и «обоснованное» позволяют понятийно наметить аналитические основания критериев музыкального развития. Данная статья показывает смысловой разрыв между каждым веком, в системе интерпретации музыки, начиная с XVI и заканчивая XXI веком во вроде бы в смысловом плане совершенно точно определенным феноменом музыки и намечает новые методологические подходы для его анализа, сохраняя систему музыкального опыта. То есть основание, в данном случае, видоизменяется, создавая новую определенность, но в контексте обоснованного.

ЛИТЕРАТУРА

1. Михайлов А.В. Языки культуры: учебное пособие / А.В. Михайлов. – URL :https://biblioclub.ru/index.php?page=book_view_red&book_id=211375
2. Хайдеггер М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер. – URL : https://biblioclub.ru/index.php?page=book_view_red&book_id=36211
3. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 2 т. Т. 1. / Г. В. Ф. Гегель. – 2-е изд., стер. – СПб.: Наука, 2007. – 623 с.
4. Кант И. Сочинения. В 8 т. Т. 5 / И. Кант. – Чоро, 1994. – 414 с.
5. Ткачева М.Л. Творчество Даши Намдакова в контексте современной культуры / М.Л. Ткачева // Известия Байкальского государственного университета. – 2018. – Т. 2. – № 1. – С. 150–158. – DOI: 10.17150/2500-2759.2018.28(1).150-158.
6. Зенкин К.В. Музыка–Эйдос–Время. А.Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке / К.В. Зенкин. – М.: Памятники исторической мысли, 2015. – 464 с.
7. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. – Л.: «Музыка», 1971. – 376 с.
8. П. Зюскинд Контрабас / П. Зюскинд. – URL: <http://lib.ru/ZUSKIND/kontrabas.txt>
9. Якупова О.А. О правах автора и интерпретатора музыкального произведения (спор композитора и исполнителя) / О.А. Якупова // Художественное образование и наука. – 2015. – №2. – С. 177-183.
10. Стравинский И. Хроника моей жизни / И. Стравинский. – <http://www.rulit.me/books/hronika-moej-zhizni-read-226302-1.html>
11. Обрист Х.У. Краткая история новой музыки / Х.У. Обрист. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 280 с.

12. История скрипичного искусства в трех выпусках. Вып. 1 / Л. Гинзбург, В. Григорьев. – М.: «Музыка», 1990. – 303 с.
13. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке / Л. Ауэр. – URL: <http://blagaya.ru/skripka/knigi-kak-igrat/auer/>
14. Ткачев В.С. Наука как явление культуры и характер деятельности ученых / В.С. Ткачев // Проблемы искусствознания и гуманитарного знания. – 2018. – С.6
15. Сысоева Н.С. Иркутский художественный музей: жизнь в городе / Н.С. Сысоева, М.Л. Ткачева // Известия Байкальского государственного университета. – Т. 28. – №1. – С. 138–142.
16. Красноярова О.В. К вопросу о коммуникативной стратегии современного массового общества / О.В. Красноярова // Известия Иркутской государственной экономической академии. – 2010. – № 5. – С. 188–192.
17. Красноярова О.В. Текст и медиатекст: проблема дифференциации понятий / О.В. Красноярова // Вопросы теории и практики журналистики. – 2015. – Т. 4. – № 1. – С. 85–100.

© Атанов Андрей Алексеевич (atanovaa777@gmail.com), Зверева Ольга Юрьевна (zvereva.o.y@mail.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»

