Федеральное агентство по образованию
Томский государственный университет

К 128-летию Томского государственного университета

ФОРМИРОВАНИЕ КУЛЬТУРЫ ЛИЧНОСТИ СРЕДСТВАМИ ИСКУССТВА В СИСТЕМЕ КЛАССИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ
(опыт междисциплинарного исследования)

По материалам Всероссийского гуманитарного форума (с международным участием) «Сибирские Афины»

23–25 мая 2006 г.

Томск
2006

Нотная редакция и вариантность существования музыкального произведения

Л.В. Булгакова

Творческий процесс музыканта представляет собой сложную деятельность, содержанием которой является работа над произведением в целом, активизирующая мышление исполнителя, его эмоции, воображение, память, двигательные навыки и психологические состояния увлеченности и творчества. Познание произведения происходит поэтапно:

1) непосредственное восприятие исполнителем (прослушивание, проигрывание музыкального произведения);

2) осмысление идеи, замысла композитора, формы;

3) сам процесс исполнения – неразрывно связанные, взаимно переплетающиеся ступени творчески-познавательной деятельности музыканта.

Начальный этап творческого процесса включает в себя не только познавательно-мыслительную работу, но и творчески-воссоздающую деятельность его воображения. Многие музыканты-исполнители уже при первом прочтении нотного текста представляют себе, «как это должно звучать», т.е. для творческого процесса исполнителя, наряду со сложностью и многогранностью психологического содержания, характерна взаимосвязь: единство познания и творчества. В процессе работы над произведением музыкант одновременно создает в своем воображении исполнительский образ.

1. О структуре исполнительского процесса

Творческий процесс музыканта-исполнителя – это бесконечное углубление в содержание произведения и совершенствование средств его воплощения. Психические состояния первоначального этапа работы в дальнейшем углубляются, обостряются, но сущность исполнительского творчества остается неизменной (единство познания и поиска). Специфическое психологическое содержание имеет лишь акт исполнения произведения. Здесь на первый план выступает воля исполнителя; процессы мышления, восприятия, эмоциональность приобретают несколько иной характер.

Очень важно рассмотреть творческий процесс с точки зрения отношений, складывающихся между композитором, исполнителем и слушателем. На каждом этапе эти отношения различны, и они влияют на содер-

жание работы музыканта. Исполнительское творчество состоит из последовательности процессов в познании произведения, создания исполнительского образа и передачи его слушателям. Первый этап – ознакомление с произведением, восприятие нового для исполнителя музыкального мастерства:

автор → исполнитель.

Второй этап – работа над произведением, переработка информации о произведении в мышлении и воображении исполнителя при активном участии его знаний, опыта, умений, навыков. На этом этапе идет процесс создания исполнительского образа. Отношение автора и исполнителя:

автор ⟷ исполнитель.

По мере поступления новой информации в процессе углубления в авторский текст включаются личные действия и качества исполнителя: индивидуальное мышление и творческая воля. Происходит слияние произведения и исполнителя.

Третий этап – исполнение на эстраде. Здесь появляется новый участник музыкально-исполнительского искусства – слушатель. Теперь он получает информацию о произведении, воспринимает мысли и чувства композитора, переработанные и обогащенные мыслью и чувством исполнителя. Можно обозначить это так:

исполнитель → слушатель.

Но первым исполнением процесс творчества не заканчивается; реакция слушателей, отклики критики, рецензии, оценки, баллы и т.д., т.е. весь комплекс «ответа» категории участников музыкального искусства, который условно назван «слушатель», воспринимается теперь исполнителем и влияет на ход его дальнейшей работы. Следует отметить, что постоянный, нередко самый внимательный и скромный слушатель и судья – сам исполнитель (умение слушать себя во время исполнения – одно из самых сложных, но совершенно необходимых качеств исполнителя). Следовательно, можно выделить еще один этап, важный для творческой работы, так как реакция слушателя стимулирует дальнейшую работу исполнителя:

слушатель → исполнитель.

Важность этого этапа заключается в том, что последующая работа над произведением совершается в значительной мере под влиянием его содержания (чаще всего критика и неудовлетворенность собой толкают исполнителя к новой работе над этим же произведением, но уже на более высоком уровне). Таким образом, каждое новое обращение к источнику творчества (произведению) является более высокой ступенью в «спиралеобразном» развитии и создании музыкантом-исполнителем музыкально-художественного образа произведения.

Охарактеризовав структуру исполнительского процесса, следует определить роль нотной редакции, так как музыкант-исполнитель создает свой музыкально-художественный образ на основе текста композитора, зафиксированного в виде музыкальной редакции произведения.

Проблема ***нотных редакций*** (от лат. radigo – упорядочиваю) является одной из мало исследованных как в эстетике и музыкознании, так и в практической деятельности.

В методической литературе периодически появляются статьи и предисловия к нотным изданиям, в которых содержится общая характеристика какой-либо редакции или рассматривается один из ее аспектов, другие же стороны редакторской работы не рассматриваются вовсе. Например, название статьи Л.А. Баренбойма «Аппликатурные принципы Артура Шнабеля» говорит, что предметом исследования является лишь указанный аспект редакторской работы [3, с. 157–178]. В книге Я.И. Мильштейна «Хорошо темперированный клавир» (заключительная часть) автор основное внимание уделяет текстологической стороне редактирования.

Такие исследования дают музыкантам интересную, хотя и неполную информацию, как примеры аналитического подхода к оценке редакторского труда.

Но прежде чем перейти к нотным редакциям, хотелось бы дать небольшое разъяснение, что такое ноты, нотное письмо и нотопечатание. ***Ноты*** (от лат. nota – письменный знак) – условные графические знаки для записи музыки. Форма и названия менялись в зависимости от систем нотации, принятых в разные эпохи и в разных странах.

Нотация (от лат. notatio – обозначение, записывание) – способ записи музыкального произведения с помощью особых графических знаков.

Нотное письмо, нотация – совокупность графических знаков, применяемых для записи музыки, а также сама запись музыки.

Древнейшими видами нотного письма были буквенная и невменная нотации. Древне греческая буквенная нотация удержалась в Западной

Европе до X в., когда для обозначения тонов диатонической гаммы стали применять буквы латинского алфавита. Важным этапом в развитии нотного письма явилось распространение в Средние века невменной записи музыки при помощи особых знаков (черточек, запятых, точек и т. п. и их комбинаций.), хотя и без точного определения высоты звуков. Из объединения буквенного письма с невмами развилась мензуральная нотация, из которой постепенно формировалось современное нотное письмо.

Нотопечатание – размножение нотных (музыкальных) текстов, осуществляемое способами плоской (офсетной, литографской) и типографской печати.

Нотопечатание пришло на смену более трудоемкому процессу переписывания нот от руки. Старейший способ нотопечатания – печатание с форм, гравированных на дереве. В 1498 г. в Италии О. Петруччи ввел способ печатания мензуральной музыки (мензуральная нотация) с набора; сначала печатались нотные линии, а затем на них наносились нотные знаки. В 1525 г. П. Готен во Франции создал систему нотного набора с применением литер, на каждой из которых был нотный знак и отрезок нотного стана (линий). Способы Петруччи и Готена исключали возможность набора сложных аккордов и т.п. Лишь в 1755 г. немецкий нотный издатель И. Брейткопф изобрел подвижной нотный шрифт, каждый знак которого составлялся из трех разборных частей (головка, штиль, вязка – составные части ноты). Это дало возможность набирать сложные по фактуре произведения. Одновременно с усовершенствованием наборного способа развивался и способ гравирования нот. На смену деревянной гравюре пришла углубленная гравюра на меди. В 1730 г. в Англии впервые применено гравирование на досках из сплава свинца и олова. С помощью небольших стальных пунсонов на эти доски наколачивались все часто повторяющиеся нотные знаки (головки, ключи, и т.п.). Это значительно упростило и ускорило гравирование. С 1800 г. этот способ получил всеобщее признание. В XIX в. широко распространился литографский способ печатания тиражей нотных изданий.

Первые опыты нотопечатания в России относятся к середине XVII в.

В 1652 г. на московском Печатном дворе Ф. Иванову было поручено завести «знаменное печатное дело», т.е. нотопечатание с помощью безлинейных нотных знаков. Первые ноты, напечатанные с гравированных медных досок, были изданы в России в 1730 г.

В 80-х гг. XVIII в. на московском Печатном дворе под руководством С.И. Бышковского был разработан способ наборного воспроизведения

нот, отличавшийся большим совершенством. В XVIII в. нотопечатание в России достигло высокого технического уровня.

Каковы социально-исторические предпосылки зарождения редактирования, возникшего в середине XIX столетия.

До середины XIX в. музыка в основном звучала в религиозных учреждениях и в светских салонах. Это была музыка современная (данной эпохи), так как ее исполнителями являлись композиторы, игравшие обычно собственные сочинения. Исполнительского искусства как отдельного жанра в этот период еще не было. Демократизация общества после Французской революции, появление нотопечатания, современного фортепиано стимулировали бурное развитие исполнительства как профессии. Чтобы привлечь слушателя, исполнитель постоянно расширял и обновлял свой репертуар. Играющих композиторов сменили сочиняющие исполнители, но их музыка не всегда отличалась высокими художественными достоинствами. Музыка же XVIII в. была представлена творчеством гениальных композиторов: И.-С. Баха, Ф. Генделя, В.-А. Моцарта, Й. Гайдна. Однако с прочтением текстов музыки прошлого возникли сложности, связанные с отсутствием необходимых разъясняющих указаний – динамических, агогических, артикуляционных и других параметров выразительных средств исполнения произведений.

Чтобы объяснить недостаточность указаний в нотных текстах старинных мастеров, необходимо проанализировать специфику нотной записи, ее условность, а также существовавшие «исполнительские традиции».

«Исполнительские традиции» – это как бы «звучащий эталон», созданный выдающимися исполнителями и передающийся музыкантами из поколения в поколение в устной форме. Эти традиции имеют большое значение не только в исполнительской деятельности, но и в педагогической работе. В процессе обучения педагог объясняет форму и степень применения тех или иных выразительных средств, исходя из собственной или общепринятой (в данное время) концепции толкования произведения или композиторского стиля. Эти устные традиции становятся общественными нормами интерпретации, которые, индивидуально варьируясь, передаются от педагога к ученику.

Каковы же причины того, что исполнительские традиции предшествующей эпохи оставались малоизвестными музыкантам XIX в.? В связи с созданием нового фортепиано, изменением звукового образа исполнительское искусство подверглось большим преобразованиям в области

фортепианной техники, фактически родился новый пианизм. Вышеназванные причины как бы прерывают эволюционную связь исполнительских традиций с музыкой прошлого.

В данной ситуации возникает необходимость в музыкальном посреднике – редакторе. Редактор, в отличие от исполнителя и педагога, занимается изучением композиторского стиля (одного автора, реже двух), изучает его музыку, проводит сравнительный анализ рукописей, знакомится с особенностями инструментов, для которых писал композитор, сопоставляет изученное с требованиями современности. Все редакции можно разделить ***по видам и формам*** редактирования. Вид определяется содержательной стороной редактирования. Это – концепция редактора в отношении к данной музыке, интерпретаторское решение. Форма же есть способ изложения редакторских указаний.

Л.А. Баренбойм в статье «Педагогические размышления» определяет следующие виды редакций: текстологические и «разъясняющие», которые подразделяются на «исполнительские и инструктивно-педагогические». Рассмотрим все перечисленные виды редакций.

Текстологические редакции. Основная цель – очищение авторского текста от возможных неточностей, искажений, восстановление подлинно авторской записи. До возникновения нотопечатания автор сам переписывал свои произведения с целью тиражирования, в связи с этим часто рождались новые версии одного и того же произведения. При издании возникал вопрос, какой из вариантов брать за основу, а также нужно было отличить авторские экземпляры от многочисленных копий. Но эта разновидность не может быть причислена к Urtext'у, так как авторы текстологических редакций позволяли себе некоторые «дополнения» в виде небольшого количества исполнительских указаний, что фактически являлось редактированием. К первой группе ***«разъясняющих»*** редакций относятся ***исполнительские*** редакции. Это работа выдающихся музыкантов, фиксирующих в редакторских указаниях свою исполнительскую трактовку. ***Исполнительские*** редакции появляются довольно редко, так как редактирование больше относится к педагогической сфере деятельности, чем к исполнительской. К этой группе редакций относятся работы выдающихся исполнителей, фиксирующих свое толкование данной музыки, они являются новым словом в интерпретации. Основной отличительной чертой исполнительских редакций является ярко выраженная *индивидуальность исполнительского стиля* и музыкального *замысла*. В них все указания подчинены основной концепции. Для использования

таких редакций нужно полнейшее совпадение понимания и чувствования между редактором и исполнителем, что практически невозможно. Чтобы избирательно использовать редакторские указания, необходимо быть зрелым музыкантом, обладающим огромным опытом. Неопытные музыканты, естественно, не обладают таким навыком, а высокий авторитет редакции их подавляет и склоняет к бездумному копированию, исполнительские редакции очень интересны по содержанию, но очень сложны для изучения.

Ко второй группе «разъясняющих» редакций относятся «***инструктивно-педагогические***».

В педагогических редакциях фиксируется наиболее распространенная (общепринятая в данное время) трактовка музыки композитора. Основная цель – конкретизация и разъяснение авторского замысла широкому кругу обучающихся. В них отсутствуют сугубо личные установки в интерпретации, они не обладают концептуальной целостностью. Такие редакции дают исполнителю меньше интересных мыслей, чем исполнительские, но больше интерпретаторской свободы, не подавляя инициативы музыканта яркостью и целостностью замысла.

Есть еще одна разновидность редакций – так называемые ***синтезированные***, которые представляют собой более или менее удачное равновесие между общепринятой (педагогический подход) и индивидуальной (исполнительский подход) трактовкой музыки композитора. Авторы таких редакций предлагают не только интерпретаторские решения, но и способы овладения ими.

В таких редакциях много исполнительских указаний и словесных комментариев, даются разъяснения, хотя каждая из редакций представляет собой индивидуальную исполнительскую концепцию.

Существуют различные *формы* изложения редакторских указаний:

а) редакции, в которых указания редактора ***вносятся в текст*** в том же виде, что и композиторские, и, таким образом, неотличимы от авторских ремарок, отсюда нет ясного представления об авторском тексте, а также нет возможности определить особенности редактирования;

б) редакторские указания вносятся в текст, ***но выделены из него*** либо скобками, либо иным шрифтом. Таким образом, если исполнительские указания самого композитора (естественно, помогающие исполнителю глубже вникнуть в авторский замысел) должны тщательно изучаться, то редакторские указания должны рассматриваться с точки зрения их современности и соответствия исполнительскому замыслу;

в) указания редактора находятся не в тексте, а в приложении – ***редакторских комментариях,*** где автор анализирует и общие проблемы, связанные с интерпретацией музыки данного композитора, и подробно объясняет частные рекомендации к каждому произведению;

г) **«смешанная»** форма редактирования – часть редакторских указаний вносится в нотный текст, а другая излагается в виде ***подстрочных комментариев***.

Все вышеизложенное указывает на то, что в распоряжении исполнителей и педагогов имеется огромное количество редакций, некоторые из них выполнены выдающимися исполнителями, другие – опытными педагогами, и оптимальный выбор редакции, как в смысле вида, так и формы редактирования, довольно затруднителен. Более того, любая редакция отличается как бы некоторой однозначностью исполнительского решения. Поэтому представляется наиболее целесообразным сравнительный анализ редакции, который включает в себя сопоставление исполнительских указаний разных редакций и Urtext'а по линии отдельных выразительных средств.

Многие музыканты-теоретики тщательно изучают и глубоко исследуют отдельные аспекты композиторского стиля, например, такие, как исполнение украшений в музыке старинных композиторов, принципы артикуляции являются постоянной темой ряда исследований.

В связи с этим возникает вопрос, может ли каждый музыкант-педагог знать стиль каждого изучаемого композитора на таком уровне, чтобы уверенно интерпретировать Urtext? Конечно, не может. Поэтому большинство педагогов ощущают необходимость в помощи редактора.

Композиторы XIX в. начали вносить в свои тексты все большее количество исполнительских указаний. Темпы, динамика, артикуляция, агогика, педализация в сочинениях композиторов-романтиков записываются относительно подробно. Также довольно широко представлены и словесные указания, раскрывающие характер музыки. Но даже такие тексты редактируются. И почти всегда редактор вносит свои дополнения, коррективы или разъяснения в авторский текст. В настоящее время почти все музыкальные сочинения выходят в свет под той или иной редакцией. Поэтому музыканты, даже чисто зрительно, привыкли к текстам, снабженным подробными исполнительскими указаниями. Музыка старинных мастеров не составляет исключения. Не снабженный редакторскими указаниями Urtext (имеется в виду старинная музыка) нередко вызывает у молодых исполнителей растерянность, других же наталкивает на мысль о возможности полной свободы в прочтении текста, основанной лишь на

собственной интуиции. Интуиция молодого музыканта не всегда опирается на глубокие знания композиторского стиля.

И здесь напрашивается вывод о необходимости обращения к редакциям.

Сравнительный анализ редакций является для исполнителя как бы теоретической базой его интерпретации. Он сопоставляет мнения различных знатоков музыки данного композитора и в процессе сравнения, избирая ту или иную точку зрения, проявляет собственную интерпретаторскую инициативу.

Изучение различных редакций расширяет исполнительскую эрудицию музыканта. Редакция – это зафиксированная в тексте интерпретация. А ведь редакции родились значительно раньше, чем звукозапись. В настоящее время интерпретацию выдающихся исполнителей можно узнать также по аудио- и видеозаписи.

Впечатление же об исполнительском стиле талантливых музыкантов XIX в. можно получить лишь по литературным описаниям и редакторским работам этих музыкантов. И в сравнении со словесным описанием интерпретаторской манеры редакция является более достоверным источником, так как принадлежит самому исполнителю (автору редакции) и отличается большей детальностью, чем литературное описание исполнительской манеры того или иного мастера. Таким образом, современный исполнитель, изучающий различные редакции прошлого, имеет возможность ознакомиться с исполнительскими традициями тех времен, когда еще не было звукозаписи. Сопоставление редакций на основе их анализа развивает творческое мышление музыканта.

Особенно ценным в процессе сравнительного анализа редакций представляется необходимость выбора того или иного варианта трактовки. Для этого необходимо критически проанализировать мысль редактора, сопоставить ее с иными точками зрения (других редакторов), соотнести с Urtext/ом и обосновать свой выбор того или иного интерпретаторского решения. Иногда сделать такой выбор бывает трудно из-за недостатка необходимых знаний в области стиля. Это обстоятельство побуждает исполнителя к поискам и изучению соответствующей литературы для пополнения своих знаний о стиле композитора.

Сравнительный анализ редакций не только требует определенного уровня знаний и постоянного их пополнения, но является также творческим процессом, который плодотворно сказывается на развитии инициативы музыканта, что способствует созданию собственной исполнительской интерпретации.

Литература

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1973.

2. Бадура-Скода Е.П. Интерпретация Моцарта. М.: Музыка, 1972.

3. Баренбойм Л.А. Аппликатурные принципы Артура Шнабеля // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. М., 1962. Вып. 3. С. 157–178.

4. Баренбойм Л.А. Размышления о музыкальной педагогике // Музыкальная педагогика и исполнительство. Л., 1974.

5. Благой Д.Д. Комментарии редактора, исполнителя, педагога // Музыкальное исполнительство. М., 1972. Вып. 7.

6. Браудо И.А. Артикуляция. Л.: Госмузиздат, 1961.

7. Браудо И.А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. М.: Музыка, 1965.

8. Браудо И.А. Об органной и клавирной музыке. Л.: Музыка, 1976.

9. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Педагогика, 1987.

10. Грундман Г., Мис П. Аппликатура Бетховена // Музыкальное исполнительство. М., 1973. Вып. 8.

11. Грундман Г., Мис П. Как Бетховен пользовался педалью? // Музыкальное исполнительство. М., 1970. Вып. 6.

12. Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск: Наука, 1982.

13. Гольденвейзер А.Б. 32 сонаты Бетховена. М.: Музыка, 1966.

14. Коган Г.М. У врат мастерства: Психологические предпосылки успешности пианистической работы. М., 1997.

15. Коган Г.М. Ферручио Бузони. М.: Музыка, 1964.

16. Назайкинский В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988.

17. Назайкинский В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972.

18. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М.: АТН, 1947.

19. Толина Н.Н. Вопросы психологии музыкально-исполнительского творчества. Саратов, 1986.

20. Музыкальное исполнительство: Восьмой сборник статей / Сост. Г.Я. Эзельман, В.А. Натансон. М.: Музыка, 1973.

21. Музыкальное исполнительство: Девятый сборник статей / Сост. В.Ю. Григорьева, Н.П. Корыхалова, В.А. Натансон. М.: Музыка, 1976.