

В. П. Чинаев

КОМПОЗИТОР — ИНТЕРПРЕТАТОР — НОТНЫЙ ТЕКСТ: ПАРАДОКСЫ РОМАНТИЧЕСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

В мире интерпретации композиторское творчество не мыслится как некая отчужденная от реального звучания сфера: нотный текст, обладая своей имманентной ценностью, становится тут как бы проектом, эскизом главного события — акта концертно-сценического воплощения авторской художественной идеи. Вроде бы аксиомы. Однако, обращаясь к истории, мы убеждаемся, что взаимодействия обозначенных очевидностей совсем не так однозначны, как кажется на первый взгляд. Исполнительская культура романтизма предъявляет нам свои эстетические системы, свою эмпирику, отличные от современного опыта.

I

Надо напомнить, что на 30–50-е годы XIX в. приходится кульминация того исторически сложившегося феномена, когда исполнитель и композитор представлены в едином творческом облике музыканта. Кажется, вся история исполнительства (во всяком случае, его клавирно-фортепианной ветви) шла к этому тождеству композиторской и исполнительской креативности. Когда Ференц Лист, Сигизмунд Тальберг, Антон Рубинштейн и многие их современники исполняли «чужую» музыку, они не просто идентифицировали свое артистическое «я» с идеями другого композитора, но смело накладывали ретушь собственных мастерства, вкуса и моды на авторский стиль. В романтическую эпоху манифестация императивной соавторской воли как раз и расценивается как главное достоинство исполнителя-виртуоза. Именно своих отражений ищет романтик в «другом» — в произведении, которое он исполняет.

Феномен такого соавторского единства замечательно объяснял Гегель. «Художник обязан одушевлять произведение, наполнять его духом и смыслом, вложенным в него композитором, а не оставлять впечатление музыкального автомата, просто воспроизводящего текст и механически выполняющего предписанное» — пишет философ [1, с. 158, 205]. Для такого воодушевления исполнитель, по Гегелю, должен обладать виртуозностью. Однако тут подразумеваются не только и не столько беглость пальцев и проворство рук: «виртуозность» здесь истолкована как преодоление «видимостей» (именно так философ называет меркантильные атрибуты исполнительской техники). Когда победа над сложностями текста одержана, исполнение, по мнению философа, демонстрирует «полную свободу движения в музыкальной стихии» [1].

В том, как Гегель комментирует феномен исполнительской свободы, обозначена позиция мыслителя романтической эпохи и просто наблюдателя артистической практики первой трети XIX в. Ведь Гегель не только объясняет, но и поощряет импровизационную стихию исполнения, поскольку именно импровизационность, по его убеждению, способна уравнивать, сделать тождественными две креативные воли: композиторскую и исполнительскую. Причем такая свобода дана исполнителю самим произведением, где «уже со стороны композитора преобладают субъективная свобода

и произвол», и сфера действий исполнителя расширяется именно благодаря авторским субъективным «оплошностям» и «несовершенствам», присутствующим в нотном тексте. Отсюда: «артист сам творит в процессе исполнения, допускает отсутствующее, углубляет более плоские и одушевляет менее одушевленные места, выступая таким образом всецело самостоятельным творцом» [1].

Вывод, к которому приходит Гегель, с наших современных позиций покажется парадоксальным. Ведь в таком «произвольном» толковании композиторского замысла, по логике философа, уже «больше не нужно и нежелательно никакого текста, вообще не остается ничего, кроме общего тона чувства, в стихии которого покоящаяся в себе душа артиста отдается своим излияниям, демонстрирует свою творческую гениальность, задушевность чувства и мастерство исполнения» [1, с. 206].

Следовательно, сочинение, запечатленное в графике нотного текста, расценивается как податливый и изначально «незавершенный» материал, служащий условной опорой или даже лишь поводом для артистического выражения собственной исполнительской индивидуальности. Однако тождественность исполнителя и композитора, о которой говорит философ, все же опосредована — через текст. Возникает ситуация равнодействия двух свобод: авторской, ставшей («застывшей» в нотной графике), и исполнительской, становящейся (всегда новой и непредсказуемой). Последняя, как мы видим, готова даже возобладать над авторской идеей, запечатленной в тексте, и, более того, «перекроить» ее под влиянием спонтанной артистической фантазии. Именно в таком понимании сотворчества раскрывается смысл слов Гейне: «Можно рассматривать как самое высокое не только музыкальную пьесу, созданную с полным самосознанием, но и исполнение ее. <...> ...Исполнитель стоит на тех же высотах вольного духа, что и композитор, что и он — свободен» [2, с. 244].

Позиция романтика обнаруживает себя и в размышлениях Листа, когда он относится к автору и его интерпретатору как к равным творцам. Согласно листовской концепции, исполнитель с помощью вдохновения и вольного воображения, не скованного рамками текстовых условностей, в момент игры создает такую ситуацию, когда «свое» (личностные, индивидуальные исполнительские интенции) и «чужое» (авторская «идея» произведения) становятся как бы абсолютно тождественными. Лист формулирует этот принцип в броском афоризме: «К искусству — искусство, к духу — дух, к свету — свет» [3, с. 86]. Характерно, что не авторский текст, а именно воображение интерпретатора здесь становится активной и руководящей силой. Лист поясняет, что «художник, который, следуя с неразумной верностью лишь лежащим перед ним контурам (а это ведь и есть нотный текст. — В. Ч.), не вливал бы в них жизни, почерпываемой им из понимания страстей и чувств, был бы плохим или даже никаким художником» [3, с. 86–87]. Вместе с тем, Лист утверждает, что отождествление с авторской идеей будет всегда носить условный характер, поскольку «изображение им данного материала лишь слегка приближается к идеалу, рисовавшемуся душе композитора». А раз постижение авторской идеи — всегда только лишь приближение к ней, то в свои права вступает исполнительская субъективность. Лист так и пишет: хотя «художник является лишь интерпретатором чужого произведения, он все же должен быть в такой же степени поэтом, как живописец или скульптор, которые ведь также изображают природу по-своему» [3, с. 87].

Вслед за Листом Антон Рубинштейн декларирует: «Чтобы хорошо исполнить музыкальное произведение... нужно понять, прочувствовать, вникнуть, углубиться в творение и воспроизвести перед слушателем идеи его. Воспроизведение — это вто-

рое творение» [4, с. 239]. В знаменитом рубинштейновском тезисе об «исполнении как втором творении» сконцентрирован важнейший установочный принцип романтического исполнительства. Надо лишь только уточнить, что и сама музыкальная «идея», и воплощение ее в восприятии романтика трактуются в духе времени; их понимание обусловлено все тем же принципом исполнительского «соавторства».

Как видно из рассуждений светочей романтической эпохи, «самостоятельность творца» и «самосознание свободы в искусстве» тогда понимались как эстетические константы. Но когда авторская идея находится во власти артистической свободы исполнителя, само понимание творческой «идеи», как и принцип исполнения как «второго творения», рискуют утратить свои отчетливые очертания. Ведь идею другого автора можно высветить, театрально «приподнять», но можно и неузнаваемо адаптировать к собственному «движению души» (Рубинштейн) посредством прямых «соавторских» вторжений в текст. Такого «соавторского» императива как раз и ждали от фортепианных кумиров романтической эпохи¹.

В 1839 г. Шуман пишет о Тальберге: «Послушайте, как он играет Бетховена, Дюссеса, Шопена; над всем расстилает он сверкающие, ему одному свойственные переливы своей игры. Ему достаточно толчка, полученного от чужой музыки, чтобы развернуть свою музыкальную натуру во всем ее великолепии» [9, с. 162]. Аналогичны впечатления современников от игры Листа. По воспоминаниям Бородина, «Лист, играя пьесы, привносил свои собственные добавления, и из-под его рук выходили не сочинения других авторов, а скорее импровизации на них» [3, с. 170]. По свидетельствам восторженных учеников, «Лист отдавал должное не только мыслям и чувствам композитора, которого исполнял, но и вплетал

¹ О своем исполнении Хроматической фантазии и фуги Баха Мендельсон говорит (в 1840 г.): «Я придал свободу исполнению, употребляя всевозможные *crescendo* и *fortissimo* и, конечно, педаль и удвоенные басы». Г. фон Бюлов в этом же баховском сочинении добавляет несколько тактов, изменяет ответ фуги и тоже удваивает басы. Текстовую «раскраску» в веберовском «Приглашении к танцу» Таузиг объяснял новой концертной реальностью, какой еще не было во время создания пьесы, — новые пространства залов, усовершенствованные инструменты, наконец, иные запросы публики, привыкшей к яркой эффектности транскрипций в прямом и переносном смыслах. Те же цели побуждали Гензельта исполнять партию правой руки в этюде ор. 10 N 5 Шопена в октавной фактуре, а Дрейшока — таким же образом партию левой руки в этюде ор. 15 N 1. По поводу издания фортепианных произведений Шуберта Лист писал: «Несколько пассажей в Фантазии C-dur я переписал в современных фортепианных формах; я уверен, что Шуберт ничего не имел бы против». А Бюлов, готовя к изданию сонаты Скарлатти, произвольно группировал их в сюитные циклы, некоторые сонаты транспонировал в другие тональности и т. д. Аналогичные редакторские адаптации делал Таузиг с сонатами Скарлатти и Клементи. Нелишне здесь вспомнить и черниевскую редакцию «Хорошо темперированного клавира» Баха, которая благодаря своим гармоническим сглаженностям и динамическим раскраскам бидермайеровского толка снижала не только поклонников, но и противников: Бюлов, например, называл ее «фальсификацией духовной жизни» [фактология и цитаты по: 5, с. 104–106; 6, с. 19; 7, р. 125–133; 8, S. 80–83]. Принцип «произвола поэта» может распространяться не только на динамику, темп, артикуляцию, фактуру, но и на формальную структуру, когда разные сочинения могли объединяться в новые циклы (как, например, произошло с вариациями из сонаты ля минор ор. 26 и финалом «Лунной» сонаты Бетховена, которые были объединены Листом, или с сочинениями самого Листа, когда Бюлов «синтезировал» его двенадцатую Венгерскую рапсодию с финалом второй). Известна, наконец, традиция связывания разных сочинений, исполняемых в одной программе, через краткие или же развернутые интерлюдии. Такие своеобразные каденции могли разрастаться до самостоятельных концертных импровизаций. Например, А. Рубинштейн «вплетал» модуляционно-связующие импровизационные переходы от пьесы к пьесе в циклах своих «Исторических концертов»; подобные «связки» можно услышать и в исполнениях Бузони (например, в известной его записи Прелюдии ля мажор ор. 28 N 7 и Этюда сольбемоль мажор ор. 10 N 5 Шопена). Лист, по его признанию, «без всякого утрызения совести менял и темп, и характер исполняемых произведений» и «доходил до того, что прибавлял от себя немало пассажей, каденций и органных пунктов» [3, с. 84].

в мир чувств исполняемого свое собственное великое „я“» (А. Страдель); не трактовка стиля Бетховена или Вебера привлекала в игре Листа, а прежде всего то, что «тут отражается вся его душа» (Буасье) [3, с. 84, 187]. Аналогичны оценки и рубинштейновской игры. Так, Л. Келлер пишет в рецензии на выступление пианиста: «Рубинштейн сам творит музыку... <...> ...Натура Рубинштейна изменчива. Мы не знаем, как он исполнит пьесы» [4, с. 35]. Данные свойства концертно-сценических гениев романтизма были столь почитаемы и самими музыкантами, и их слушателями, что можно было бы говорить не столько об индивидуальной листовской, или тальберговской, или рубинштейновской манере, сколько об универсальном артистическом принципе, концентрировавшем в себе суть, дух и пафос времени².

В таком контексте утверждение нового, самого, пожалуй, популярного концертного жанра транскрипций и их разновидностей (фантазии, каприччио, попури, парафразы и др.) воспринимается как историческая закономерность. Ведь именно транскрипция символизирует бескомпромиссное встречное движение «чужого» и «своего»³. Идея транскрипции как раз и дает исполнителю желанную власть над чужим музыкальным материалом. Вседозволенность исполнителя-соавтора вступает здесь в свои права: не важно, демонстрирует ли виртуоз свой артистический императив, представляя хорошо известный музыкальный прототип в новом эффектном фактурном одеянии или в искусном «пересочинении» самой драматургической структуры «чужого» сочинения, положенного в основу транскрипции. В конце концов, для меломана романтической эпохи было более важным, как именно преображается присвоенный их кумиром оригинал, как высвечена личностная уникальность того, кто исполняет фантазию на темы модных опер Беллини, Моцарта или Верди. Сама идея концертной транскрипции как раз и могла родиться в эпоху артистического индивидуализма, исповедующего единственный закон — «произвол поэта», о котором так пафосно говорил еще Фридрих Шлегель на заре романтической эпохи⁴. Здесь личностная воля исполнителя могла практически беспрепятственно реализоваться, подчиняя себе чужой материал, который под руками мастера-виртуоза становится отражением уже не авторского (в данном случае побочного и в принципе несущественного) замысла, а собственного исполнительского императива.

² Изменчивая природа артистического вдохновения, импровизационность, субъективность — все это, конечно, не могло не проявляться и в поэтике игры, в характере конкретных пианистических приемов и выразительных исполнительских средств. Так, рубинштейновская свобода выражалась в заострении темповой и динамической стороны исполнения; о его любви к преувеличениям свидетельствовали многие критики. Писали, что при повторении одной и той же программы Рубинштейн был порой неузнаваем, он «накладывал на всю программу новые оттенки, краски, иногда даже настроение», что Рубинштейн «может дать случайно слишком много в отношении силы и быстроты» [4, с. 35]. В связи с венскими концертами пианиста критика в конце 60-х гг. отмечала, что «некоторые его достижения утрачивают художественный покой... <...> Allegro бетховенской сонаты (ор. 111. — В. Ч.), скерцо си минор Шопена и отдельные номера из „Карнавала“ были явно исполнены слишком быстро» [4, с. 25]. Постоянны упоминания о знаменитых рубинштейновских резких контрастах динамического рисунка, темповых сопоставлений. Например, Клара Шуман не без сарказма замечала (в 1869 г.): «Он уже не играет, а бессмысленно колотит или шепчет под левой педалью» [4, с. 34]. По свидетельству Берлиоза, Лист также играл с большой ритмической свободой, с преувеличениями музыкальной экспрессии. Вспомним высказывания и других его современников, например М. Вильгорского: «Темпы его... скорые — необыкновенно скоро, а медленные — протяжнее также обыкновенных экзекуторов. Переходы от fortissimo к pianissimo неимоверны» [10, с. 112].

³ Характерно, что к достоинствам романтического жанра концертной фантазии Рубинштейн отнес «величайшую свободу и субъективность толкования» [11, с. 93].

⁴ В 1802 г. Шлегель писал: «Романтическая поэзия... не может быть исчерпана никакой теорией... она бесконечна и свободна, и основным своим законом признает произвол поэта, который не должен подчиняться никакому закону» [12, с. 173].

Но примечательно другое: продолжая утверждать в личной концертной практике принцип вольного обращения с музыкальным оригиналом, адепты романтического пианизма предосудительно относились к фактам подобных проявлений свободы у других. «Находят же нынешние исполнители... удовольствие в произволе при исполнении ими сочинений классиков... в перемене темпов, ферматах, замедлениях, ускорениях, усилениях и т. д., которые не обозначены авторами» [11, с. 150], — заявляет тот же Рубинштейн. Шуман, в свою очередь, писал по поводу Фантазии Тальберга «Воспоминание о Бетховене»: «Бетховен раз и навсегда не допускает виртуозной обработки... <...> ...Мы готовы это рассматривать как проявление Тальбергом неуважения к Бетховену, как полное непонимание его величия» [13, с. 46]. «Вправе ли художник-исполнитель ставить себя выше автора, вправе ли своевольно изменять его произведения?» — задает риторический вопрос своим читателям Шуман в связи с листовскими транскрипциями песен Шуберта и продолжает: «Человеку с богатой фантазией мы это разрешаем, если только он откровенно не искажает смысла оригинала». Что же касается его собственных песен, фортепианные транскрипции которых также были осуществлены Листом, Шуман говорит, что желал бы их видеть «без перца и приправ а la Лист» [9, с. 304]. Но вот высказывания и самого Листа, который, как мы помним, не без бахвальства говорил о собственных привнесениях в сочинения других авторов: «Теперь (т. е. в конце 30-х годов — В. Ч.) я уже не могу отделить какое-либо произведение от времени, когда оно было написано, и претензии приукрасить или омолодить произведения прежних школ представляются мне у музыканта столь же абсурдными, каким показалось бы, например, у архитектора желание увенчать коринфскими капителями колонны египетского храма» [3, с. 85]. Характерно, что едва ли не универсальный для романтического исполнительства эстетический принцип «всцело самостоятельного творца» (напомним о гегелевской формуле исполнительской свободы) и неоднозначная оценка «соавторства» как исполнения, (словами Листа) «рассчитанного лишь на внешний эффект», как «вульгарной продукции» [10, с. 211] декларируются в одном и том же культурном пространстве, образуя вроде бы явное противоречие. Чтобы найти объяснение такому парадоксу, попробуем обратиться к другому явлению, которое, на первый взгляд, имеет лишь косвенное отношение к нашей теме.

II

Как кажется, интерес к музыке прошлого вообще плохо увязывается с веяниями романтического времени, для которого притягательны совсем другие ценности. Субъективная экспрессия «звучащих автобиографий» (Соллертинский) не чувствует себя в долгу перед каким бы то ни было историческим прошлым, не испытывает потребности в каких-либо параллелях, в определении сходства или несходства с другими стилями и эпохами. Исполнительская культура романтизма как бы демонстрирует свою историческую самодостаточность. В исполнительской эстетике романтиков «историческое» означало бы нечто стороннее, отдаленное, а это не могло не вносить дисгармонию в концепцию индивидуалистического артистического «я», субъективность которого пока не хочет ничего знать о том, что входит в противоречие с романтическим культом вольного «движения души» (Шуман)⁵.

⁵ Весьма показательно, что в конце 1830-х — начале 1840-х гг. программы выступлений Листа состояли преимущественно из его собственных сочинений и транскрипций. Так, в легендарном парижском концерте, состоявшемся в 1841 г., Лист наряду с этюдами играл транскрипцию увертюры к опере «Вильгельм Тель», фантазию на темы оперы Беллини «Пуритане», а также импровизации на темы, предложенные

Однако уже тогда, когда виртуозная исполнительская культура только вступала в зенит самолюбования, А. Ф. Ю. Тибо публикует работу с примечательным заглавием «О чистоте в музыке» (1824), автор которой ставит проблему реального историзма в понимании музыки прошлого. А уже в начале 1830-х годов Ф. Фетис организовывает в Париже цикл «исторических концертов», сопровождавшихся лекциями по истории музыкальных стилей. Можно было бы пройти мимо этих фактов, если бы они не указывали на тенденцию, обозначившую явную альтернативу культу личностного диктата и артистической вседозволенности. Важен сам факт пробуждающегося интереса к тому, что выходит за рамки исполнительского эгоцентризма.

В русле данной тенденции обращает на себя внимание и нотоиздательская деятельность⁶. Примечательно, что вопрос об искажениях и неточностях нотных первоисточников ставился тут во главу угла. Так, Шуман в статье «О некоторых предположительно искаженных местах в произведениях Баха, Моцарта и Бетховена» утверждает: «Как бы то ни было, но оригинальная рукопись остается наиболее авторитетной инстанцией, к ней именно и следует обращаться» [9, с. 52]. При этом Шуман упоминает издательство Петерса в Лейпциге, цель которого — максимальное приближение к оригиналу и исправление всевозможных неточностей, допущенных в тех или иных изданиях старой музыки [9]⁷.

Требования текстовой аутентичности, предъявляемые к издателям, могли бы показаться несущественными и слишком локальными, пребывая в тени яркой романтики концертной жизни 1830–1840-х годов, если бы они не являлись важнейшим свидетельством внутренних перемен в артистической ментальности романтической эпохи.

Исполнительская культура зрелого XIX в. уже не может ограничить себя пределами только своего времени: для самоидентификации ей необходимо расширение исторических и стилевых границ. Так, в концертных программах 1860–1880 гг. уже почти не встречается музыка «вульгарной продукции»: здесь доминируют сочинения Шопена, Листа, Шумана, Брамса. Показательны в этом смысле, например, программы Г. фон Бюлова, Клары Шуман (обращавшейся к высоким образцам клавирно-фортепианного репертуара и раньше), Карла Таузига. Кстати, именно им принадлежит заслуга формиро-

публикой. Такой характернейший тип программы, свойственный не только Листу, но и большинству его современников, как нельзя лучше выражен известной листовской фразой: «Концерт — это я». Молодой Рубинштейн в начале 50-х гг. также ограничивал свои выступления, как правило, авторскими исполнениями. По этому поводу он даже иронизирует: «Программа состояла из моих произведений (ничего, кроме новинок, и только мои, и снова мои)» [4, с. 148].

⁶ В 1837 г. выходит в свет сборник «Старинная музыка для клавира. Избранные пьесы для фортепиано знаменитых мастеров XVII и XVIII веков, собранные К. Ф. Беккером», на который появляется рецензия Шумана. В частности, он отмечает как «наиболее интересные» пьесы Куперена, Кунау и Бема и восклицает: «Разве не назрело время и до известной степени необходимость, чтобы немецкая нация все же как-нибудь решилась собрать и издать все произведения И. С. Баха?» [9, с. 53]. Вскоре (в конце 1830-х годов) издатель Хаузер составляет каталог всех сочинений немецкого мастера. Напомним, что к этому времени уже существовала черниевская редакция «Хорошо темперированного клавира». В контексте историзации появление первого полного издания баховских прелюдий и фуг — факт знаменательный, ведь редакция Черни положила начало самостоятельной истории редакций ХТК. Этот факт не упраздняет, конечно, тех несовершенств, которые были присущи редакции и которые резко критиковались сторонниками текстового пуризма (например, Бюловым).

⁷ Подобно Шуману, Рубинштейн указывает на нежелательные факты редакторских «вольностей». «Издание фортепианных сочинений с „усилением эффектов“ (Гензельт и Таузиг), переработки, добавления оркестра к сочинениям, написанным для одного фортепиано, соединение двух сочинений в одно (Лист)... совершенно произвольное игнорирование знаков повторения и многое другое» подвергаются им такой же критике, как и аналогичные «вольности» исполнителей [11, с. 150].

вания принципиально новой исполнительской эстетики, ориентированной на стилевую достоверность и пиетет к авторскому замыслу; принцип точности и корректности исполнительского прочтения нотного текста становится альфой и омегой их творческих концепций. Несмотря на принципиальные различия эстетик Бюлова и Рубинштейна, исторический и историко-стилевой диапазоны рубинштейновского репертуара второй половины XIX в. также весьма широки. Если в 1840-е годы юный Рубинштейн играл сочинения Тальберга, Гензельта, Герца, модные транскрипции (из «серьезных» произведений в эти годы скромно представлены лишь «Хроматическая фантазия и фуга» Баха и «Адажио и фуга» Генделя), то в 1860-е годы это уже Сонаты и концерты для фортепиано с оркестром Бетховена, концерты Моцарта, Баха, Шумана, ряд сочинений Шопена. Знаменитые «Исторические концерты» Рубинштейна, репрезентировавшие эволюцию клавирно-фортепианной музыки, говорят сами за себя. В 1850-е годы концертные программы Листа наряду с его собственными сочинениями включают последние сонаты Бетховена, «Карнавал» и «Крейслериану» Шумана, сочинения Рубинштейна и других современников. Нельзя пройти мимо того факта, что и Лист — законодатель идеи концертного «соавторства» — небезразлично относился к проблеме историзации: именно этот процесс видится ему как прогрессивный, способствующий углублению сути исполнительского искусства и, одновременно, его будущей эволюционной перспектив. Уже в 1835 г. он говорит: «Не было ли более уместным организовывать концерты, преследуя две цели — сохранение традиций и прогресс, концерты, программы которых не исчерпывались бы гениальными творениями Вебера и Бетховена, оставляя в забвении, как это часто случается, Моцарта, Гайдна, Генделя, Баха...» [14, с. 119]. Идея сохранения традиций получит свое развитие и в теории, но главное — в практике его веймарского периода, когда Лист, как известно, был уже далек от прежнего имиджа «пламенного виртуоза». По его убеждениям, утверждение на концертной сцене подлинного искусства зависит от того, насколько возобладает над идеей исполнительского соавторства «более разумный и истинный пиетет в отношении шедевров прежних эпох» [10, с. 209].

Принципиально новым, немислимим во времена Шопена и молодого Листа, типом программ следует считать и монографические клавирабенды, в которых объективные авторские стили Бетховена (интегральный цикл его фортепианных сонат впервые был исполнен в 1852, затем в 1861 г. Шарлем Алле), Шумана или Шопена если не преобладают над «произволом поэта», то во всяком случае ставят под вопрос его безоговорочное всевластие. Меняются и критерии критических оценок той или иной исполнительской манеры: теперь привлекают не столько виртуозные свойства или «душевные биографии» волюнтаристского артистического «я», сколько стилевая чуткость и объективность исполнения. В этом отношении характеристика игры Ш. Алле, данная Б. Шоу в 1888 г., весьма показательна. Шоу пишет: «Алле не является сенсационным исполнителем, но те, кто слышал, как он исполняет *largo* из сонаты ре мажор op.10 N 3 Бетховена, не разделяли мнения, что его игра „холодна и механична“. Секрет в том, что он представлял перед вами как можно меньше Алле и как можно больше Бетховена» [8, S. 94].

Но пока, в середине XIX в., традиция «соавторского» пианизма еще достаточно крепка, культ вольного субъективизма еще довольно долго — вплоть до начала XX в. — будет характеризовать атмосферу так называемого салонно-виртуозного исполнительского стиля. Тем не менее это обстоятельство не отменяет того факта, что «стилизация», «историзм», «объективность» становятся во второй половине XIX в. столь же распространенными спутниками исполнительских характеристик, каковыми

были «пылкое чувство», «демонический артистизм», «субъективный гений» для исполнительства раннего и зрелого романтизма.

Историзация исполнительской культуры принципиально меняет не только ее внешний концертно-программный облик, но и ее внутреннюю иерархическую систему эстетических ценностей, выразительных средств и принципов, где уже не метафизика романтической души, а объективная диалектика стилей венчает иерархическую пирамиду. Прежде главенствующий импровизационный, свободный, «произвольный» пианизм, позволяющий высветить в исполнительском процессе персональное, над-историческое «я», встречается с новым типом исполнительского сознания, устремленного к «историчности слушания» (А. В. Михайлов). Парадокс в том, что эта важнейшая эстетическая трансформация и движение в сторону интеллектуализации исполнительского искусства осуществляются в недрах романтической эпохи, казалось бы, не предрасположенной ни к объективизму, ни к редуцированию индивидуально-личностного артистического пафоса, ни тем более к пересмотру своих главнейших установок, ориентированных на идею соавторской исполнительской креативности. И все же обе тенденции сосуществуют в одном культурном континууме, взаимодействуют, сближаются друг с другом, образуя по-своему уникальный в истории исполнительского искусства симбиоз.

На фоне глобальных исторических процессов, происходящих в исполнительстве романтизма, проблема нотного текста может показаться слишком локальной. Но это не так. В том, как понимается эта проблема самими романтиками, трудно не заметить отражения общих тенденций, которые определяли своеобразие музыкального искусства эпохи.

III

Бальзак не случайно назвал музыку «чудесным текстом, который каждый толкует по-своему» [14, с. 188]. «Вот она становится литературой, — замечал, в свою очередь, Сен-Санс, рассуждая о современной музыке. — Следуя инстинкту, писатели ненавидят музыку... <...> Литература учуяла соперницу» [14, с. 252]. Отвечая модным тенденциям, исполнительское искусство уже не хочет манифестировать себя лишь в ошеломительных техницистских формах «блестящего стиля», оно стремится быть пафосно-нарративным, его задача подобна той, которую ставит перед собой писатель-беллетрист романтической эпохи, «влюбленной в драму» (Бальзак). Не далек от истины был и Гюго, когда восклицал, что «в современной поэзии все стремится к драме... в ней одной есть бездны и бушуют бури» [цит. по: 3, с. 186].

Склонность романтического музыкального творчества к возвышенной патетике и романной интриге, тяготение к пышной и вычурной образности (нередко и просто иллюстративности), почерпнутой не столько из жизненных реалий, сколько из их литературно-поэтических имитаций, отражают общее художественное веяние времени — любовь к беллетристике, на каком бы уровне артистического сознания и вкуса она ни проявлялась. Беллетристичность становится и особенностью мировосприятия, и художественным принципом.

Надо понять, что все атрибуты такой пролитературной нарративности преследовали одну единственную цель: облечь порывистость неуловимого чувства и субъективного душевного переживания в формы звуковой графомании. Отсюда эта повсеместная мода на программные толкования, «тайные либретто», поэтические аллюзии и даже прямые поэтические цитаты, предпосылаемые к музыкальным пьесам. Обычай

наименований и литературных комментариев к музыкальным сочинениям стал чем-то вроде артистического допинга, привычка к которому была столь сильной, что программные словесные спутники стали сопровождать порой и те сочинения, которым образно-смысловая сюжетика изначально чужда.

Насколько были желательны (но часто и ущербны) такие «романные» комментарии, говорят сами музыканты. По свидетельству современников, Рубинштейн снабжал такими сценариями не только свои произведения, но и сочинения других композиторов, например, баллады Шопена или «Карнавал» Шумана. Известны расписанные буквально по тактам «сценарии» Листа к Фантазии фа минор Шопена, Таузига к шопеновской Баркароле, программные комментарии Бюлова к Прелюдиям ор. 28 Шопена. Будто в оправдание таких беллетристических кунштюков Берлиоз рассуждал об «образах и подобиях» явлений, отраженных в сочинении, и пояснял, что слушатель (как и исполнитель) «должен быть предупрежден каким-либо намеком о замысле композитора» [14, с. 161, 146]. Практика подобных «намеков», или «тайных либретто» (выражение Ф. Бальденспергера), была весьма распространена. Так, по поводу своих «Характерных этюдов для фортепиано ор. 95» Мошелес писал: «Играющий должен особенно стремиться к тому, чтобы его исполнение выражало все душевные движения, страсти и эмоции, которые вдохновляли автора во время написания этих музыкальных пьес; он мог лишь слегка намекнуть на них при помощи характерных заглавий, предпосланных каждой пьесе, а также при помощи условных обозначений, уточняющих исполнение» [цит. по: 9, с. 100].

По поводу распространенной практики сопровождения пьесы всевозможными характеристическими заглавиями, поэтическими эпиграфами, детализированными ремарками Шуман, между тем, замечал: «В наше время они уже не редкость. <...> Для композитора это наиболее верный способ предотвратить явное искажение характера пьесы. Ведь это делают и поэты, пытаясь облечь в какое-нибудь заглавие общий смысл стихотворения». Но тут же он и критикует те не менее многочисленные ситуации, когда за названиями тех или иных пьес обнаруживаются либо пошлость, либо пустота. По поводу «Трех песен без слов» Ю. Шеффера он высказывается весьма беспощадно: «Эти „Песни без слов“ тоже имеют заглавия; но лучше бы их не было. <...> Наш композитор изображает лишь хорошо известные состояния, для которых такие обозначения, как „Морская тишь“, „Снится ли мне? Нет, я бодрствую“, „Тоска“, кажутся слишком жеманными, второе же мы считаем даже безвкусным» [13, с. 37]. Еще более ироничен и резок Шуман в своей характеристике пьес Ш. В. Алькана: «Его вкус, сильно отдающий Эженом Сю и Жорж Санд. Страшно делается от такой нехудожественности и неестественности. Лист преувеличивает, по крайней мере, вдохновенно... Здесь же мы ничего не находим, кроме немощи и пошлости, лишенной всякой фантазии» [9, с. 98]. «Благодарственная песнь после бури», «Хоровод эльфов», «Пляска ведьм», «Ночное шествие призраков» (так назывались этюды Гензельта) и другие подобные названия явно спекулировали на ходовой романтической образности. Сниженная эстетическая ценность музыкального китча, весьма распространенного в середине XIX в. и размывающего высокий пафос музыкальных и литературно-поэтических прототипов, нередко провоцировала аналогичную удешевленность и самого звукового результата.

Но подобные предпослания — только лишь преамбулы к собственно «душевным программам» (Лист), каковыми являлись обильно детализированные, и в этом смысле уникальные во всей предшествующей истории, нотные тексты романтической эпохи. Собственно, уже из одних только ремарок, указывающих на то или иное эмоцио-

нальное состояние, из обильных, часто избыточных, обозначений динамики, агогики, акцентуации, фразировочных лиг, фермат и т. д. можно было бы составить самостоятельный «сценарий» драматургического действия. Пальма первенства здесь принадлежит Листу. В качестве одного из многочисленных примеров таких исполнительских «сценариев» можно привести листовскую фортепианную пьесу «Сонет Петрарки № 123», к которой помимо упомянутых текстовых деталей предпослан, в качестве эпиграфа, и знаменитый сонет поэта⁸.

Однако в таком внимании к литературно-драматической стороне сочинения и связанной с ней детализации нотного текста была и другая, более существенная для нас подоплека, не имеющая ничего общего с феноменом романтического беллетристизма.

IV

В то время когда романтическое исполнительское искусство переживает апогей всевластия артистического «я», Вагнер в статье «Виртуоз и художник» (1840) высказывает мысль, кажущуюся совершенно несвоевременной: «Что-то вызвало разрыв между исполнителем и композитором» [15, с. 76]. Вагнер утверждает, что для исполнителя высшая заслуга — «абсолютно чистая передача мысли композитора», а его замысел должен быть воссоздан «добросовестно и точно, чтобы творческая мысль была воспринята слухом неискаженной и непоблекшей» [15, с. 73]. Что же обеспечит такое требование? — «Полный отказ от собственных выдумок». Вагнер объясняет: «Исполнителям надо проявить достаточно скромности и позабыть свои индивидуальные свойства, какими бы они ни были, чтобы при исполнении эти свойства — как положительные, так и отрицательные — не вылезали на первый план, ибо в конечном счете перед нами должно предстать только произведение искусства в его чистейшей передаче, а особенности исполнителей ни в коем случае не должны привлекать наше внимание, иначе говоря, отвлекать нас от самого произведения» [15, с. 74]. Вагнеровская логика ведет к весьма жесткому и бескомпромиссному заключению. Как бы обращаясь к своему второму «я», композитор пишет: «Ты сам ведь хочешь только одного: чтобы твоё музыкальное произведение было передано так, как оно задумано; чтобы исполнитель ничего не добавил и не убавил, чтобы он стал тобой» [15, с. 76].

Десять лет спустя в эстетическом труде «Опера и драма» (1851) Вагнер высказывает аналогичные идеи. Для того чтобы отразить в момент исполнения мир субъективных чувствований композитора, исполнитель, по Вагнеру, «должен поступать прямо противоположно»: он должен апеллировать «не к чувству, а к рассудку» и «обратить... чувство в мысль»; «чувство мешает» артисту, и его надо «преодолеть». Теперь именно рассудок является «той человеческой способностью, к которой хочет обратиться современный поэт». Для Вагнера актуален лишь художественный язык, «отвлеченный от чувства»; в свои права вступает «комбинирующий, разлагающий, делящий, разграничивающий рассудок» [15, с. 398–400].

Как далеко это, однако, от гегелевского понимания исполнителя как «всецело самостоятельного творца». Вагнер четко проводит границу между композитором

⁸ Адресуем читателя к книге Мильштейна, где приводятся внушительные реестры листовских аффектных обозначений и терминов, как и прочих ремарок, фигурирующих в его фортепианных сочинениях. Надо согласиться с тем, что «в выборе всех этих терминов Лист всецело находится под влиянием поэтического языка французских романтиков, главным образом Гюго и Ламартина» [3, с. 62; см. также с. 54, 61, 77–78, 81–82].

и исполнителем — теперь между ними возникает дистанция. А поскольку для Вагнера композиторское и исполнительское творчество уже не представляет былой целостности, открываются и новые условия их дистанцированной взаимосвязи. Для Вагнера «путь через человека чувства к человеку рассудка является путем увеличивающихся опосредованностей» [15, с. 164]. Сразу объясним: «увеличивающиеся опосредованности» суть не что иное, как нотный текст — то послание, которое передает автор своему интерпретатору.

Разумеется, такое отношение к системе нотной записи характерно не только для Вагнера — он лишь сформулировал и теоретически обосновал явление, которое стало бытующей композиторской нормой. Более того, отсутствие всевозможных обозначений, комментирующих авторский замысел, расценивается теперь как нечто из ряда вон выходящее, исключительное и нетипичное⁹.

Специфика романтического текста заключалась в стремлении композитора максимально точно зафиксировать движение своего прихотливого и непредсказуемого поэтического чувства. И это очень важное обстоятельство. Романтик желает «протоколировать» не только обобщенную картину этого движения, но и все его детали, вплоть до малейших нюансов. Такой текст мог и должен был требовать от исполнителя уже не просто «понимания страстей и чувств» и умения воссоздать «общий тон чувства» или, тем более, некую «идею» (хотя, как мы помним, именно к этому призывали интерпретаторов и Гегель, и Лист, и Рубинштейн), а передачи авторского замысла опосредованно, рационально и бесстрастно — «добросовестно и точно». Этому призвано помочь «воздействие значков» («значками» Вагнер называет нотную запись): исполнители «улавливают в них как раз только то, что я имею в виду им внушить» [15, с. 619].

Вот тут-то вскрывается основной парадокс взаимодействия автора, нотного текста и интерпретатора, толкующего этот текст. Парадоксальна сама природа романтического нотного текста.

V

Текст действительно становится посредником, которого уже нельзя игнорировать, поставив перед собой цель добиться интерпретаторской адекватности авторскому замыслу. Графическая же детализация замысла, призванная насколько возможно приблизиться к ускользающему идеалу и запечатлеть его в тщательно дифференцированной системе «значков», будет, по парадоксальной логике, неизбежно увеличивать опосредованности между волей автора и рефлексией исполнителя. От идеи концертного «соавторства» это, как видим, весьма далеко. Ведь если автор ставит своей главной целью воплощение автобиографической душевности, то исполнитель в своей подвластности тексту уже не может быть беспреградно — непосредственно — равным автору. Он может лишь уподобиться ему, сыграть его роль, перевоплотиться в чужую автобиографичность, используя для этого весь спектр ограничений, которые диктует ему нотный текст. Исполнитель воспринимает его аналитично, как бы бесчувственно. Выполнение «сценария» становится его рациональной работой и объектом профессионального знания — «чувство» действительно обращается в «мысль». Для интерпрета-

⁹ Шуман, например, видел странную отличительность пьес Алькана от большинства современных сочинений в том, что многие нотные тексты Алькана содержат «одни лишь ноты, без всяких исполнительских указаний» [9, с. 98].

тора, исполняющего музыку Листа, Шумана, Шопена, Брамса личностная инициатива ограничена уже свершившимся авторским выбором, жестко и навсегда закрепленным в нотной графике. Свобода одного оборачивается здесь несвободой другого.

Известно, правда, высказывание Шумана (по поводу сочинений Берлиоза) о том, что «просмотра партитуры недостаточно... музыку надо услышать... <...> Часто дело решают эффекты звучания, тембра, своенравно раскиданные комья аккордов, часто — причудливо обволакивающие звучания, которых даже опытное ухо не может себе представить по одной только нотной записи» [2, с. 93]. Шуман пронизательно указал на противоречие, таящееся в природе романтического (да и не только романтического) нотного текста. Ведь текст романтиков в такой же степени точен, в какой и иррационален, поскольку неуловимая стихия *rubato*, pedalных далей, неопределенностей тембровых характеристик оказывается в конце концов неподдающейся точным текстовым фиксациям — стихия выходит из-под контроля очевидных данностей. И не будь романтическая душевность, загнанная в тенета детальной нотной записи, столь неуловимой и неподвластной работе рассудка, не было бы и того рационально точного текстового императива, имеющего своей целью организовать, дать имя обличьям ускользающей и многоликой романтической «души».

Данный феномен балансирования между видимым и невидимым столь интересен, что заслуживает специального исследования. Пока же ограничимся констатацией, что в таком тексте встречаются иррациональная стихия и организующее *ratio*. В их напряженном соприсутствии обнаруживается непреодолимая двойственность, предопределенная уже самой противоречивой природой романтического композиторского творчества — «свободного», но и стремящегося к самоограничению, «импровизационного», но и диктующего свою логику, наконец, изъясляющего «произвол поэта», но в то же время требующего от интерпретатора пунктуальности в его точном воссоздании.

Можно было бы проигнорировать данный локальный парадокс, если бы за ним не открывалась сформулированная Гегелем глубинная сущность романтического искусства, «с самого начала находящегося во власти противоречия. Оно заключается в том, что бесконечная внутри себя субъективность несоединима сама по себе с внешним материалом и должна оставаться несоединимой с ним. Самостоятельное противопоставление этих двух сторон и уход внутренней жизни в себя составляют содержание романтического» [16, с. 194].

* * *

Вагнеровская идея трансформации чувства в мысль придает принципиально иной смысл природе исполнительского искусства: интерпретация как «реальное художественное творчество» (Гегель), равновеликое творчеству композиторскому, уже не может быть со-творением романтически-спонтанного чувства — она становится творчеством мыслительным. Объективизация как отражение культурного историзма и романтическое чувство, «ставшее мыслью», непротиворечивы: их объединяет принцип отстранения, который подразумевается в вагнеровской концепции, и который характеризует хотя и разнопорядковые, но эстетически родственные интенции эпохи. Музыкальное самосознание теперь определяет себя в контексте «историчности слушания» и «глубочайшего респекта» авторского замысла. При таких условиях «чувство» не может не обратиться в «мысль».

В заключение выскажем предположение: не именно ли такой, информационно насыщенный, подробный, текст романтического произведения объясняет (разумеется, не исчерпывающе) историческую закономерность появления самого феномена музыканта-интерпретатора — самостоятельного художника, профессионала нового типа, для которого уже важно и необходимо быть *историком* стиля, *аналитиком* человеческой психологии, объективным *зодчим* архитектуры чувств? Не этот ли текст способствует пробуждению стремления исполнителя к достоверности и точности, в тех случаях, когда он обращен и к другим эпохам? Разумеется, процесс историзации художественного сознания никак не может ограничиться и объясняться лишь своеобразием романтического текста. Но заставляет задуматься тот факт, что требования текстового респекта и актуализация интереса к историческим стилям совпадают: в творческих концепциях музыкантов XIX в. одно здесь как бы продолжается в другом, являясь его следствием.

Симптоматична здесь потребность исполнителя зрелого XIX в. раскрыть отвлеченную красоту стиля как такового, а не эгоцентрическую ценность артистического «я». Насколько «субъективность», «спонтанность», «душа» были центральными категориями в творчестве и исполнительстве первой половины XIX в., настолько же поначалу альтернативные для романтического сознания категории «историзма», «рациональности» и «стилевой объективности» приобретают значение новых артистических универсалий. Исполнительская эстетика второй половины XIX, а затем и XX интеллектуального века ярко это показала.

В конце концов мы убеждаемся, что творческие коллизии могут в такой же степени являться историческими парадоксами, в какой они становятся предвестниками важных и, пожалуй, неотвратимых эволюционных процессов в истории художественной ментальности.

Литература

1. Музыкальная эстетика Германии XIX века: в 2 т. М., 1981. Т. 1. 415 с.
2. Музыкальная эстетика Германии XIX века: в 2 т. М., 1983. Т. 2. 432 с.
3. *Мильштейн Я. И.* Ф. Лист: в 2 т. М., 1971. Т. 2. 599 с.
4. *Баренбойм Л.* Антон Григорьевич Рубинштейн: в 2 т. Л., 1962. Т. 2. 576 с.
5. *Ландовска В.* О музыке. М., 1991. 438 с.
6. *Пфейфер Т.* Лекции Ганса Бюлова. М., 1895. 114 с.
7. *Schonberg H.* The Great Pianists from Mozart to the Present. New York, 1963. 448 p.
8. *Molsen V.* Die Geschichte des Klavierspiels in historisches Zitaten. Balingen-Endingen, 1982. 192 S.
9. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: собр. ст.: в 2 т. М., 1978. Т. II-а. 327 с.
10. *Мильштейн Я. И.* Ф. Лист: в 2 т. М., 1971. Т. 1. 863 с.
11. *Рубинштейн А. Г.* Литературное наследие: в 3 т. М., 1983. Т. 1. Статьи. Книги. Докладные записки. Речи. 214 с.
12. Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. 334 с.
13. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: собр. ст.: в 2 т. М., 1979. Т. II-б. 294 с.
14. Музыкальная эстетика Франции XIX века. М., 1974. 328 с.
15. *Вагнер Р.* Избранные работы. М., 1978. 695 с.
16. Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. М., 1967. Т. 3. 1006 с.

Статья поступила в редакцию 6 июля 2011 г.