

СЕМАНТИКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ В РАЗЛИЧНЫХ ТИПАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

М.Г. Карпычев

Новосибирская государственная
консерватория (академия) им. М.И. Глинки

info@conservatoire.ru

Статья посвящена семантике интерпретации в различных типах музыкальной культуры: сначала рассматривается семантическая функция интерпретатора в письменной традиции, затем – устно-профессиональной. Вывод, к которому впервые в музыковедении приходит автор: во втором случае данная функция проявляет себя активнее вследствие сущностных особенностей профессиональной культуры устной традиции.

Ключевые слова: музыка, семантика, интерпретация, письменная культура, устно-профессиональная культура.

Прежде всего – три важных исходных тезиса.

1. Соотношение объективной и субъективной сторон в функции интерпретатора предстает как соотношение исполнителя и интерпретатора.

2. Соотношение исполнения (в узком смысле) и интерпретации свойственно обоим типам музыкальной культуры, которые будут рассмотрены, – и устно-профессиональному, и письменному.

3. Научная оппозиция «исполнение-интерпретация» является проекцией на феномен исполнительства (в широком смысле) оппозиции «канон-оригинальность». Исполнение (в узком смысле) соответствует институту канона, а интерпретация – оригинальности.

Целесообразно сначала рассмотреть семантическую функцию интерпретатора в музыкальной культуре письменной традиции. Она функционирует в условиях разделения деятельности композитора, исполнителя и слушателя. Роль композитора имеет в триаде основополагающее значение. Продукт первичной худо-

жественной деятельности – композиторское произведение – питает собой жизнедеятельность музыкальной культуры письменной традиции. Творческая фантазия, индивидуальные особенности музыкального мышления, самобытный композиторский почерк имеют важнейшее значение как для определения ценности музыкального произведения, так и в отношении самого факта его написания. Композиторское творчество есть явление оригинальное, семантика произведения – семантика авторская, оригинальная. Канон же в композиторском творчестве олицетворяют ограничения свободы творчества: консервативные вкусы аудитории и исполнителей, общепринятая на данный исторический момент система музыкального формообразования, жанрового арсенала, принципов организации музыкального языка, т. е. разнообразный круг традиционности, который «встречает» композитора в начале его творческой деятельности. Творчество композитора, как правило, направлено на преодоление канонической традиционности.

Творчество исполнителя (интерпретатора) в письменной традиции в определенном отношении находится в абсолютной зависимости от композитора. Наличие зафиксированного нотами произведения жестко детерминирует исполнительскую деятельность. Интерпретатор выступает как исполнитель чужой воли. Отъединение исполнительства в самостоятельный блок, обретение самостоятельной исполнительской автономии сочетались с установлением «рабской» зависимости от продукта творчества композитора, который должен быть исполнен абсолютно точно. Слово «исполнитель» адекватно передает данное качество вторичности и заставляет вспомнить внемзыкальные значения этого слова – исполнитель заказа, поручения и т. д. Абсолютное следование предписаниям нотного текста в принципиальном смысле определяло освоение и передачу исполнителем семантической информации слушателям.

Как соотносится статус исполнителя письменной-традиционной культуры с категориями канона и оригинальности? Кратко определим основные параметры феномена канона. Один из них – каноническое – является как неизменное, противоположное разнообразному. Ясно, что исполнительство музыки письменной традиции удовлетворяет этому качеству, так как бесчисленное количество вариантов исполнения всегда исходит из неизменной основы – нотного текста. Далее – каноническое существует как свод правил, предписаний, которые выступают как требования к выполнению, т. е. как заданное (задача). И в этом отношении исполнение канонизировано, ибо его деятельность протекает прежде всего в русле решения исходной композиторской задачи. Наконец, канониче-

ское фигурирует и как эталонное, образцовое. Понятно, что и в этом аспекте статус исполнителя канонизирован – он контактирует с музыкальным произведением, существующим лишь в данной, единственной инвариантной модификации, выступающей как образец для последующих вариантов исполнения. Как пишет Р. Лейбовиц, текст инвенции Баха, сонаты Бетховена, экспромта Шуберта предстает в форме... целостности, которая обладает смыслом, существующим в одном-единственном виде¹. Если выше была подчеркнута неизменность феномена музыкального произведения, то в данном случае маркируется его однозначность, моновариантность.

Итак, категория оригинальности в музыке письменной традиции соотносится прежде всего с композиторской деятельностью, категория канона в большей мере соотносится со статусом исполнителя.

Говоря о канонизированности исполнительской (интерпретаторской) функции в музыке письменной традиции, мы не случайно употребляем термин «исполнитель». Действительно, канонизирована деятельность именно исполнителя, если обратиться к дифференциации понятий «исполнитель» и «интерпретатор». Исполнение (в узком смысле слова) объективно как нейтральный акт озвучания музыкального текста и канонизировано им. В общем, весь профиль исполнительства, обращенный к данному произведению, к воплощению самых различных его компонентов, имеет объективный, канонизированный и исполнительский (в узком смысле) статус. Но, разумеется, этим статусом функция исполнителя не исчерпывается.

¹ Leibowitz R. Le compositeur et son double. Essais sur l'interprétation musicale. – Paris, 1971. – P. 454.

Подобно тому, как композиторское творчество являлось, будучи в принципе оригинальным, в каких-то отношениях и канонизированным, так и исполнительство, будучи в принципе канонизированным, имеет несомненные субъективные оригинальные черты. Черты эти и составляют собственно искусство интерпретации в точном значении этого слова.

В интерпретации представлено собственное видение музыкантом-исполнителем музыкального произведения. Интерпретация репрезентирует исполнителя как творца, который доносит до аудитории свою, личную семантическую информацию. Если вопрос «что» в музыкальной культуре письменной традиции однозначно относится к прерогативе композитора, то вопрос «как» раскрывает перед исполнителем, выступающим в этом смысле в роли интерпретатора, определенный коридор художественной свободы. Границы этого коридора обозначены нотным текстом, композиторскими ремарками по поводу темпов и характера исполнения, авторским определением исполнительского состава ансамблевого сочинения. Тем не менее для интерпретатора остается весьма обширное пространство приложения собственных творческих потенций. Не случайно поэтому одно и то же произведение имеет зачастую разнообразную историю интерпретаторских решений, иногда значительно отличающихся друг от друга, несмотря на точность исполнения авторских указаний. Музыкальные шедевры всегда оставляют возможность появления оригинально-семантических интерпретаторских версий (яркий пример – творчество И.С. Баха в интерпретации Г. Гульда).

Семантическая информация, преподносимая слушателю интерпретатором му-

зыка письменной традиции как автономным творцом, не может быть охарактеризована как новая в точном значении этого слова. Фактор новизны как таковой свойствен семантической функции композитора. Интерпретаторская трактовка произведения направлена на глубинное постижение композиторского замысла, на обнаружение его скрытых семантических ресурсов. Поэтому семантическая новизна, оригинальность интерпретаторской версии есть, в сущности, семантическая глубина интерпретаторского прочтения сочинения. Здесь, предваряя последующие соображения, уместно отметить: весьма характерно, что данное явление (глубина как новизна), свойственное целостной музыкальной единице устно-традиционного канонического творчества, условно говоря – «произведению» музыки устной традиции, оказывается присущим именно интерпретаторской стороне музыки письменной традиции. То, что характерно для «произведения» устной традиции – «произведения» в принципиальном смысле канонического, характерно для исполнительства письменной традиции, также в принципиальном смысле канонизированного.

Итак, семантическая функция интерпретатора (исполнителя – в широком смысле) в музыкальной культуре письменной традиции актуализируется как оригинальное исполнительское творчество, раскрывающее автономный пласт музыкального содержания произведения. Вместе с тем важно отметить, что эта функция «работает» в условиях в высшей степени жесткой, многосторонней детерминации со стороны детально зафиксированного нотного текста, ставящего предел в собственно интерпретаторской устремленности исполнителя-творца.

Теперь – о музыкальной культуре устно-профессиональной традиции. Важнейшая ее особенность – соединение в одном лице автора и исполнителя. Исследуя семантическую функцию интерпретатора, мы должны разъять это единство и выделить функции автора и исполнителя как самостоятельные. Для этого зададимся вопросом – что интерпретируется в музыке устной традиции?

Предметом интерпретации здесь служит художественный канон. Здесь функция канона выступает условным аналогом функции композитора в письменной традиции, где предметом интерпретации является произведение. Именно канон в устной традиции олицетворяет продукт первичной художественной деятельности. Феномен канона как такового представлен параметрами незыблемости, заданности и эталонности, образцовости. Все эти параметры отражены в музыкальном каноне устной традиции и касаются обеих его сторон – содержательной и структурно-формообразующей.

«Композитор» (т. е. канон) в устной традиции не есть конкретно-персонифицированная категория, но есть свод творческих усилий некоторой группы лиц, зачастую обособленных во времени и пространстве. Вместе с тем канон устной традиции имеет и оригинальные региональные и исторические черты.

Объективность, заданность семантического профиля канона устной традиции (его «композиторского» аспекта) характеризуется, пожалуй, даже большей стабильностью, чем его формообразующий срез. Вместе с тем фиксация обеих сторон канона опредмечена весьма условно. Можно сказать, что канон устной традиции – это идеальная, абстрактная категория, хотя его письменная фиксация

имела место (особенно в научной литературе) в трактатах о музыке. Однако она в принципе обращена, так сказать, в «прошлое», т. е. констатирует прошлый опыт интерпретации и его постулатов, представляя по преимуществу запись уже исполненных образцов того или иного жанра (композитор же тщательно фиксирует свое произведение в расчете на будущего исполнителя). Эти записи представляют так называемую «расшифровку» уже имевших место исполнительских актов. Фиксация семантического канона тонко дифференцирована – но только как задача, как цель. Например, азербайджанский мугам Хумаюн требует от исполнителя выражения более глубокой печали по сравнению с мугамом Шуптэр². Средства же к достижению этой семантической задачи не канонизированы. Интерпретаторы макамого «произведения» не нуждаются в узкоконкретных семантических указаниях.

Интерпретация в устной традиции, как и в письменной, может быть условно подразделена на исполнительство как таковое (т. е. в узком смысле) и собственно интерпретацию. При принципиальном сосуществовании двух сторон в исполнительском искусстве в музыке устной традиции несомненный перевес характерен для интерпретационного профиля, а не узкоисполнительского. Поэтому исполнительское искусство устной традиции как целостное явление сопоставляется с категорией оригинальности. Как в целом оригинальном статусе исполнительства устной традиции наличествуют канонические черты, так в канонизированном исполнительстве письменной традиции присутствуют оригинальные качества.

² Гаджибеков Уз. Основы азербайджанской народной музыки. – Баку: Язычы, 1985. – С. 16.

Основная причина оригинального статуса исполнительства устной традиции состоит в том, что функция исполнителя в устной традиции в гораздо меньшей степени детерминирована по сравнению со степенью детерминации исполнительства письменной традиции. Здесь, на наш взгляд, уместно вспомнить латинское изречение «*non multum, sed multum*» (немного, но много): детерминирована в меньшей степени, но в самом существенном.

Канон задает тему содержания (совершенно справедливо С. Галицкая говорит о макомной импровизации как о «вариациях на тему»)³ и схему его материальной актуализации. Причем и схема может претерпевать интерпретационную коррекцию, т. е. тоже пребывает в виде некоей «темы» как типа, модуля звуковысотной кривой – незыблем лишь принцип движения вверх по ступеням (в прямом и переносном смысле этого слова) устоев, достижения вершины и спуска к подножию. Поэтому исполнитель макама испытывает несравненно большую творческую свободу по сравнению с исполнителем произведения. Соотношение свободы и необходимости аналогично соотношению оригинальности и канона.

Р. Ингарден пишет о музыке письменной традиции: «Любое определенное музыкальное произведение... в противоположность множеству своих возможных исполнений является одним-единственным. Уже одно это исключает возможность отождествления произведения с его исполнениями»⁴. Прямо противоположное положение характерно для музыки устной

традиции. Произведение в статусе «одного-единственного» здесь отсутствует. В роли «одной-единственной» субстанции, т. е. инварианта, присутствует канон, схема, которая никак не репрезентирует феномен законченного произведения, а лишь создает предпосылки к его созданию. Именно исполнение, интерпретация оживляет эту схему.

Именно исполнительский процесс, вернее – его результат, отождествляется с «произведением» музыки устно-профессиональной традиции, которое, в отличие от письменной традиции, не отчуждается от «композитора». И поскольку результат этот в каждой новой интерпретации иной, то в каждом случае ново и «произведение». Как пишет Х.Х. Тоума: «Макам создается каждый раз заново»⁵. В принципе можно сказать, что в письменной традиции произведение создается композитором, в устной традиции оно создается интерпретатором.

Почему мы говорим «в принципе»? Потому что и в музыке письменной традиции интерпретация рождает звучащий образ, который и есть собственно произведение. Но если функция интерпретатора музыки письменной традиции есть функция озвучания произведения (безусловно – озвучания творческого, немеханического, оригинального), ибо произведение в его потенциальной форме все же существует и вне, вернее – до интерпретации, то функция интерпретатора музыки устной традиции – это функция подлинного создания (хотя, строго говоря, статус создателя макама еще не эквивалентен статусу композитора). Ибо из трех форм бытия музыкального произведения – по-

³ Галицкая С.П. Теоретические вопросы мододии. – Ташкент: ФАН УзбССР, 1981. – С. 89.

⁴ Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. – С. 421–422.

⁵ Тоума (Тоума) Х.Х. Макам. Импровизационная форма // Музыка народов Азии и Африки. – М.: Советский композитор, 1980. – Вып. 3. – С. 420.

тенциального (закрепленного в нотной записи), виртуального (совокупность свершившихся исполнительских реализаций) и актуального (совершающийся в данный момент времени исполнительский акт при слушателе)⁶ – первая в устной традиции отсутствует. Бытие макама до акта его интерпретации есть абсолютная абстракция.

Факт отождествления условного произведения музыки устной традиции с актом интерпретации, «организующей» (Г. Джани-заде) музыкальное послание аудитории в его целостный вид, означает, что интерпретатор макама частично решает композиторские задачи. Х.Х. Тума верно подмечает, что от музыканта здесь требуется «умение и способность сочинять»⁷. Как правило, исполнителям письменной традиции это качество ни в какой мере не свойственно (последние явления этого рода – сочинение исполнителями каденций в инструментальных концертах).

Необходимость сочинять и обуславливает в устной традиции феномен не исполнителя, а автора-исполнителя, а также возникновение термина «авторская версия». Наличие в интерпретаторской деятельности композиторских элементов определяет безусловный статус оригинальности исполнительства в устной традиции.

Ясно, что, решая некоторые композиторские задачи, интерпретатор музыки устной традиции выдает новую семантическую информацию слушателям. То есть новизна здесь фигурирует не как глубина постижения авторского замысла, а в

своем непосредственном виде – подобно информативно-семантической новизне композиторского опуса. Примечательно, что явление (абсолютная новизна), свойственное произведению письменной традиции, оказывается присущим интерпретаторской стороне музыки устной традиции. То, что характерно для произведения письменной традиции, произведения в принципиальном смысле оригинального, характерно и для исполнительства устной традиции, также в принципиальном отношении обладающего статусом оригинальности.

Итак, в устной традиции статус каноничности присущ функции, которую мы условно называем функцией «композитора», т. е. собственно художественному канону, статус оригинальности – функции интерпретатора. Семантическая функция интерпретатора активнее проявляет себя в устно-профессиональном типе музыкальной культуры.

Литература

- Гаджибеков Уз. Основы азербайджанской народной музыки. – Баку: Язычы, 1985. – 146 с.
- Галицкая С.П. Теоретические вопросы модии. – Ташкент: ФАН УзбССР, 1981. – 91 с.
- Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. – 572 с.
- Корыхалова Н.С. Интерпретация музыки. – Л.: Музыка, 1979. – 207 с.
- Тума (Тоума) Х.Х. Макам. Импровизационная форма // Музыка народов Азии и Африки. – М.: Советский композитор, 1980. – Вып. 3. – С. 415–421.
- Leibowitz R. Le compositeur et son double. Essais sur l'interprétation musicale. – Paris, 1971. – 500 p.

⁶ Корыхалова Н.С. Интерпретация музыки. – Л.: Музыка, 1979. – С.148–149.

⁷ Тума (Тоума) Х.Х. Указ. соч. – С. 420.