

Морозова Я.В.

УДК 78.071.1

«МИР КОМПОЗИТОРА» ПАУЛЯ ХИНДЕМИТА И СОВРЕМЕННАЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПРАКТИКА

Книга выдающегося немецкого композитора Пауля Хиндемита «Мир композитора» написана более полувека назад, однако вопросы, рассматриваемые в ней, постоянно встают перед музыкантами и сегодня. В своём труде Хиндемит во многом предвосхищает современные вопросы бытования музыки и проводит идею неразрывной взаимосвязи в этом бытовании композитора, исполнителя и слушателя. Как известно, выдающиеся музыканты XX века нередко в своих высказываниях затрагивали острые проблемы, связанные с замыслом музыкального произведения, его исполнением, и в результате очерчивали круг вопросов, связанных с кризисной ситуацией функционирования серьёзной музыки в современном обществе. Это в полной мере может быть отнесено и к Паулю Хиндемиту. Внимательное изучение труда немецкого композитора даёт полное основание утверждать, что его размышления о путях развития музыки, записанные ещё в середине XX столетия, не потеряли своей ценности и своевременности и по сей день, они вполне интересны и полезны как композиторам, так и музыкантам-исполнителям. Это, в свою очередь **актуализирует** избранную тему. Думается, не могут возникнуть сомнения в том, что знакомство с музыкально-эстетическими взглядами выдающегося композитора, осознание тонкой связи мира музыки и человеческого общества, ответственной миссии музыканта-исполнителя может только помочь современным музыкантам – особенно, молодым – в их исполнительской, а также педагогической практике, способствуя повышению уровня их профессионализма.

О Пауле Хиндемите существует большое количество работ, в том числе, в российском музыковедении. В них анализируется, преимущественно, композиторский стиль его произведений, его теория тональной системы. В масштабной монографии О.Леонтьевой и Т.Левой даётся обзор «Мира композитора». В статье «Теоретические основы курса гармонии Хиндемита» Н. Гуляницкая описывает и обобщает гармоническую теорию, а также эстетические принципы композитора, изложенные им в книгах «Руководство по композиции», «Традиционная гармония» и «Мир композитора». Н.Шахназарова в книге «Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шёнберга, Хиндемита» представляет обзор «Мира композитора». Музыковед приводит опорные точки концепции композитора: специфика самой музыки как вида искусства, музыка и история, музыка и общество. Советский теоретик отмечает, что в своём труде Хиндемит стремился представить последовательную концепцию музыкального искусства, и книга является обобщением размышлений и практической деятельности музыканта. Менее всего автор анализирует исполнительскую проблематику, затронутую в данном труде; это представляется упущением.

Вследствие этого **научная новизна** настоящей статьи заключается в исследовании исполнительского аспекта книги Хиндемита, а также проведении аналогий между идеями немецкого композитора и размышлениями об исполнительском искусстве XX века выдающихся музыкантов столетия. В данном ракурсе труд Хиндемита ещё не был достаточно изучен. **Цель** же данной статьи – обозначить связь между проблемами исполнения, поднятыми П.Хиндемитом, и современным исполнительским искусством.

Выдающийся немецкий композитор Пауль Хиндемит - музыкант-универсал. Он сочинял практически во всех жанрах – от инструментальных упражнений для любителей до опер и симфоний. Композитором написаны произведения для самых различных инструментальных и вокальных составов. В художественно-эстетическом отношении его творчество открывает новую страницу в европейском музыкальном неоклассицизме XX в. Напомним, что Хиндемит был не только композитором, но и ярким концертным исполнителем. Он закончил консерваторию по классу скрипки, выступал в концертах как альтист, но мог сыграть партию практически любого инструмента в своих симфониях. Будучи замечательным дирижёром, Пауль Хиндемит поддерживал традицию совмещения в одном лице композитора и дирижёра.

Особая заслуга Хиндемита в развитии музыкальной культуры XX столетия заключается также в том, что он ратовал за возрождение любительского музицирования, и для этого писал специальные пьесы для любителей. Композитор надеялся, что высокохудожественная музыка для любителей сможет успешно конкурировать с музыкальным китчем, и источник возрождения музыкальной культуры он видел в возникновении нового движения любителей музыки. Надо отметить, что для музыкантов - любителей Хиндемит написал большое количество произведений различных жанров. Это, например, «Упражнения для игры в ансамбле» ор.44, «Вокальная и инструментальная музыка для любителей и друзей музыки» ор. 45, «День музыки в Плёне» , 1932 г., «Три лёгкие пьесы для виолончели в первой позиции и фортепиано», 1938 г. Для скрипки это – «Два канонических дуэта для 2-х скрипок», «Четырнадцать пьес в первой позиции для 2-х скрипок», «Канонические вариации для 2-х скрипок».

Хиндемит был также блестящим педагогом – с 1927 г. он являлся профессором композиции в Берлинской консерватории, а в Йельском университете в Америке он вёл класс камерного ансамбля старинных инструментов, курс истории музыкально-теоретических систем и композиции. П.Хиндемит является автором целого ряда музыковедческих трудов: в частности, это «Руководство по композиции», «Краткий курс традиционной гармонии», «Книга упражнений по элементарной теории музыки», книга «Мира композитора». Последняя занимает особое место в обширном наследии Хиндемита, поскольку в ней затрагиваются практически все проблемы, интересовавшие композитора на протяжении всей его творческой деятельности.

«Мир композитора» охватывает различные темы, связанные с сочинением, исполнением и восприятием музыки. Книга состоит из одиннадцати глав, раскрывающих различные стороны бытия музыки, и имеющих

любопытные названия. Это: «Философский подход», «Воспринимаемая музыка интеллектуально», «Воспринимаемая музыка эмоционально», «Музыкальное вдохновение», «Средства производства», «Техника и стиль», «Исполнители», «Некоторые мысли об инструментах», «Образование», «Деловые вопросы», «Окружение».

Данный серьёзный труд изложен доступно и просто, не без юмора, хотя он является результатом долгих размышлений и практического опыта. Обращение к истории придаёт ему масштабность. В «Мире композитора» автор глубоко и всесторонне рассматривает идею взаимосвязи композитора, исполнителя и слушателя. Особое внимание он уделяет проблемам, связанным с исполнением музыки, и, в частности, фигуре исполнителя. Так, он пишет: «Их (*исполнителей*) возможности, позиции и вкусы являются, возможно, наибольшей силой, которая обуславливает развитие нашей музыки» [9, с.132]. Можно заметить, что выдающиеся композиторы в процессе написания, например, скрипичных концертов, старались прибегать к помощи выдающихся исполнителей. Так, И.Брамс консультировался с Й.Иоахимом, П.И.Чайковский – с Л.Ауэром, Д. Шостакович – с Д.Ойстрахом и т.д. Преимущество Хиндемита состояло в том, что он, как композитор и исполнитель, мог рассматривать проблему сочинения и исполнения с различных точек зрения.

Довольно часто Хиндемит акцентирует внимание на роли виртуозности в донесении смысла, содержания музыки. Вопрос о гармоничном сочетании в исполнителе виртуозности и умения адекватно передать смысл произведения, заложенный композитором, остро встал в истории европейской музыки в XIX веке, в эпоху романтизма. Как известно, в образном наполнении и исполнительском воплощении романтической музыки чрезвычайно расширилась эмоциональная шкала: от самых тончайших движений души до яркого взрыва чувств. Романтик-исполнитель непременно должен был быть носителем незаурядного, впечатляющего личностного начала, столь интересного и важного для его времени. Исполнитель становился творцом. Э.Курт в книге «Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера» пишет: «...уже в простой мелодической линии подлинное и гораздо более значительно содержание заключено в неслышимом, или же, чтобы обозначить это более отчётливо, - в той линии, не отмеченной в записи, которая подразумевается между двумя нотами» [3, с.20]. Выявление, смысловое наполнение этой реально незафиксированной, подразумеваемой «линии стало важным для исполнителя-романтика. Музыкант утверждал свободу исполнения, своё право на творческую независимость, и часто как бы отодвигал композитора на второй план. Публику нередко интересовала личность исполнителя даже более, чем музыкальное произведение. Виртуоз романтизма часто был ещё и сочиняющим виртуозом, однако он рассматривал композиторское творчество как средство подчеркнуть свои чисто исполнительские качества. В исполнении таким музыкантом не собственных произведений существовала, а нередко и реализовывалась большая опасность преобладания внешних эффектов в ущерб передачи смысла, заложенного композитором.

В XX же веке в исполнении стало более цениться донесение до слушателя замысла произведения и стиля композитора. Выдающиеся музыканты высказывали мысли о проникновении в замысел композитора и бережном отношении к тексту. Так, дирижёр Э. Ансерме в статье «Музыка и её исполнение» пишет: «...сочинение композитора закрепляется только в музыкальной нотации и осязаемую форму принимает лишь при исполнении, следовательно, для своего завершения нуждается в исполнителе. ...Исполнитель... перед лицом текста, чтобы отдать себе отчёт в замысле автора, должен прежде всего проанализировать, а это значит проникнуть за пределы текста вплоть до смысла музыки, который автор схематизировал в записи» [1, с. 112-113].

И.Стравинский в «Хронике моей жизни» отмечает: «Достоинство исполнителя определяется одной особенностью: он видит в партитуре именно то, что на самом деле в ней заложено, и не ищет в ней того, что ему хочется видеть» [8, с.125].

В свою очередь А.Онеггер в статье «Стравинский – музыкант-профессионал» подчёркивает эти же важные качества исполнителя: «Если говорить о Стравинском как о дирижёре и пианисте – нет более точных, сознательных и требовательных художников, чем он. Чувствуешь себя в присутствии строителя, который следит за исполнением всех правил ремесла» [7, с.159].

Эти мэтры акцентируют мысль, что главным в исполнении является проникновение в замысел композитора, бережное отношение к тому, что он вкладывает в своё произведение. Бесспорно, что исполнитель должен выполнить всё, что записано в нотном тексте, но формальной точности здесь, естественно, недостаточно. Музыкант-исполнитель должен передать авторский стиль. Этому, конечно, помогает знание традиций исполнения произведений того или иного композитора. Однако очень важной является сама личность исполнителя, который не просто исполняет написанное, но одухотворяет его. Грань между тем, что подразумевал композитор, и тем, что вносит интерпретатор-исполнитель, является тонкой: когда слушаешь лучших исполнителей, воспринимаешь музыку как одно целое, и кажется, что сыграть данное произведение возможно только таким образом, а не иначе.

Пауль Хиндемит в «Мире композитора» обращает внимание на роль личности, обаяния артиста при воздействии его на публику, и это влияние, как он пишет, «не имеет строго музыкальной природы» [9, с.133]. Наоборот, оно скорее является барьером для восприятия собственно музыкальных идей автора. «Подлинное музыкальное понимание достижений исполнителя, - говорит автор книги, - зависит во многом от его технической сноровки» [9, с.133].

В данном положении Хиндемит высказывает свою позицию музыканта как ремесленника – в хорошем смысле этого слова. С ним можно согласиться в том, что личное обаяние артиста – это качество, которое

проявляется внешне, при визуальном контакте со слушателем. Обаяние исполнения основывается уже на музыкальных характеристиках. То, что немецкий композитор ставит на первое место техническую сноровку, говорит не о сухости и педантизме, а о профессиональном подходе к вопросу исполнения, где техническое умение является основой, костяком. Без этой основы невозможен подъём на высокую ступень интерпретации. Говоря об обаянии исполнителя, можно добавить, что само имя и появление на сцене известного, признанного артиста настраивает слушателя на положительное восприятие исполнения, тогда как молодой, неизвестный исполнитель должен завоевывать аудиторию и может полагаться только на качество своей игры.

Весьма своевременно П.Хиндемит поднимает такую актуальную проблему, как соответствие цели, смысла того или иного произведения месту и антуражу его исполнения. Данная проблема является одной из наиболее острых и болезненных в современной практике бытования музыки. Из-за легкодоступности классической музыки снижается острота её восприятия. Серьёзная музыка может звучать как фон, рассеивающий внимание.

Известно, что очень часто место исполнения совершенно не соответствует музыкальному жанру. Так, в XX столетии, ещё со времён Хиндемита, широко распространились фестивальные концерты на площадях, стадионах как расширяющие круг слушателей и, по предположению, средство демократизации. При поверхностном подходе это вроде бы и хорошо, но не следует забывать, что на таких концертах используются микрофоны, динамики, и, кроме акустической ситуации, изменяется и сама атмосфера слушания музыки. Здесь возникает, скорее, отдельная разновидность классической музыки – находящаяся где-то на грани поп-музыки и музыки классической. Кстати, в этой сфере сформировался даже определённый репертуар своего рода классических шлягеров.

П. Хиндемит весьма недвусмысленно отзываясь об исполнении серьёзной музыки на огромных площадях огромными оркестрами. С его точки зрения, это губительно для музыкальных произведений, написанных для определённого состава исполнителей и определённого места исполнения.

«Однажды я слышал исполнение Девятой симфонии Бетховена на одном из тех огромных стадионов, вмещающих 30 тысяч и более людей. Произведение исполнялось хором из тысячи певцов с пятьюстами оркестрантами. Состав исполнителей, хотя и высокого качества, и величина места были в такой диспропорции к форме и характеру произведения, что это звучало ужасно» [9, с.108].

Добавим, что в последнее время сложилась странная ситуация с использованием известных отрывков из классической музыки: имеются в виду позывные мобильных телефонов. Здесь речь может идти только об извращённом, бессмысленном звучании музыки, вырванной из контекста. Дело доходит до парадоксов, когда люди, не увлекающиеся серьёзной музыкой, знают звучание классических произведений только в варианте звонка, и бывают весьма удивлены, услышав произведение в оригинале. В данном случае даже речь не может идти о популяризации музыкального искусства – выхолащенное звучание динамика не только убивает смысл музыки, но и оскорбительно шаржирует его.

Проблема массовости распространения музыки, её легкодоступности волнует больших музыкантов современности. Оговоримся, что серьёзная музыка не является массовой, и навязчиво звучит со всех сторон именно поп-музыка, количественно во много раз превышая звучание классической. Однако для людей, интересующихся серьёзной музыкой, услышать или увидеть её в записи не составляет труда. Этим снижается активность слушателя, ценность самого акта прослушивания.

В книге нашего современника, выдающегося скрипача Гидона Кремера «Обертонны» есть глава о средствах массовой информации и влиянии их на сознание потребителя, в частности, в отношении музыки. Он пишет: «Нельзя равнодушно проходить мимо звукового засорения окружающей нас среды, когда одурманившие весь мир теле-волны уже не делают различия между «трем тенерами» и фирмой, изготавливающей спортивную обувь “Nike”...Миллионам зрителей настойчиво предлагают лишь то, что легко усваивается» [4, с.53].

И.Стравинский в книге «Хроника моей жизни» отмечает: «Сегодня жителю любой страны достаточно нажать кнопку или поставить пластинку, чтобы иметь возможность прослушать всё, что он хочет. И вот именно в этой-то неслыханной лёгкости, в этом отсутствии всякого усилия и заключается порочность так называемого прогресса. Ибо в музыке, более чем в какой-либо другой области искусства, понимание даётся лишь тем, кто совершает какое-либо действительное усилие» [8, с.220].

Актуальной проблемой нашего времени является также критерий, идеал музыкального звука. Сегодня остро стоит вопрос об аудиозаписях, слушая которые, мы получаем искажённое (в сторону идеализации) исполнение. Ведь во многом результат записи является синтезированным продуктом, полученным способом соединения различных «дублей», улучшения баланса звучания инструментов, и даже усовершенствования интонации, не говоря уже о выборе акустической ситуации.

П.Хиндемит обращает внимание на влияние техники на музыкальное сознание. Так, композитор пишет: «Может показаться странным, однако новый идеал звука вырос как результат технического усовершенствования устройства, которое не было задумано как производитель музыкальных звуков. Это радиоусилитель, репродуктор, который стал стандартом звучащего инструмента, достичь которого стремятся звуки большинства наших музыкальных инструментов» [9, с.154].

Г. Кремер в уже упоминавшейся книге «Обертонны» пишет: «Скрипичную музыку слушают между делом – в лифте, в ресторане, по телефону, когда включён автоответчик, - повсюду, где важны не столько качества инструмента или исполнителя, сколько всё поверхностное, гладкое, безликое, и общепонятное... Неужели совершенство записи на CD или DAT ценнее, чем трепещущее, с неуверенностью и сомнением

нащупывающее свой путь артистическое исполнение, чем сопровождаемый звуковыми помехами поиск единственно верного и неповторимого звучания?» [4, с.285].

П. Хиндемит отмечает такую особенность личности исполнителя высокого класса, как «неудовлетворённость души исполнителя». «Чем выше подъём по тропе совершенства исполнителя, тем сильнее он обычно мучается сомнениями, недоверием и отчаянием», - пишет Хиндемит об этом качестве [9, 144].

Действительно, выдающиеся артисты отличаются от посредственных не только величиной таланта, но и огромной требовательностью к себе. Исполнитель ставит перед собой всё более и более высокие задачи, стараясь приблизиться к идеалу исполнения, звучащему в его внутреннем представлении. Нина Дорлиак в статье «В дуэте с Рихтером» пишет о великом пианисте: «Самое мучительное для всех нас то, что он сам всё меньше удовлетворён своими концертами, хотя для этого нет никаких объективных оснований. Скажем, когда я, все наши друзья совершенно потрясены концертом, он может недовольно сказать: «Сегодня мало что получилось». Когда мы пытаемся его убедить, что даже физическое утомление не отражается на его мастерстве, глаза у него гаснут и он говорит: «Но я один знаю, как это должно быть!» [2, с.67-68].

Образ подъёма по тропе, ведущей к совершенству, использованный Хиндемитом, подталкивает к мысли, что перед поднявшимися на высоту мастерами открываются новые горизонты непознанного, неисполненного, того, что заставляет исполнителей стремиться к совершенствованию.

Итак, в «Мире композитора» П.Хиндемит раскрывает и многообразный мир исполнителя. В своём труде Хиндемит затрагивает проблемы, уже в давние времена возникшие перед исполнителями (такие, как вопрос виртуозности и осмысленности), и открывшиеся перед музыкантами только в XX веке (технический прогресс и музыка), которые получили продолжение в сегодняшнем дне. Композитор, исполнитель и слушатель неразрывно связаны, они влияют друг на друга, и обуславливают развитие всего музыкального искусства. Исполнитель является связующим звеном в этой триаде, и на нём лежит большая ответственность за звуковое воплощение творения. Мысли, изложенные выдающимся композитором XX столетия Паулем Хиндемитом, могут действительно помочь современному музыканту в его нелёгкой, но благородной деятельности.

Источники и литература:

1. Ансерме Э. Статьи о музыке и воспоминания / Э. Ансерме. – М. : Советский композитор, 1986. – 224 с.
2. Дорлиак Н. В дуэте с Рихтером / Н. Дорлиак // Юность. – 1984. – № 1. – С. 67-68.
3. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера / Э. Курт. – М. : Музыка, 1975. – 551 с.
4. Кремер Г. Обертон / Г. Кремер. – М. : Аграф, 2001. – 352 с.
5. Левая Т. Пауль Хиндемит / Т. Левая, О. Леонтьева. – М. : Музыка, 1974. – 448 с.
6. Леонтьева О. Пауль Хиндемит – критик времени / О. Леонтьева // Пауль Хиндемит. Статьи и материалы. – М. : Советский композитор, 1979. – С. 5-58.
7. Онеггер А. О музыкальном искусстве / А. Онеггер. – Л. : Музыка, 1985. – 216 с.
8. Стравинский И. Хроника моей жизни / И. Стравинский. – Л. : Гос.муз.изд., 1963. – 276 с.
9. Hindemith P. A composer's world. Schott Musik International / P. Hindemith. – Mainz, 1952; renewed 2000. – 221 p.

Пашков К.В.

УДК 008:[322+342.7]

КУЛЬТУРА ПРИМИРЯЮЩЕГО РАЗУМА: «ПОСТСЕКУЛЯРНЫЙ ПОВОРОТ» В ФИЛОСОФИИ ЮРГЕНА ХАБЕРМАСА

Хотим мы того или нет, но история третьего тысячелетия в котором предстоит жить нам и нашим ближайшим потомкам, подобно истории XX столетия, открытой Первой мировой войной, началась с травматического переживания растерянности, уязвимости и беззащитности перед лицом насилия, которое может прийти в наш дом в тот момент, когда его никто не ждет. Терракты 11 сентября 2001 года в США стали только первым актом этого насилия, развертывание цикла которого в глобальном масштабе явственно прослеживается и в росте исламского экстремизма во всем мире, и в череде «войн возмездия» западной коалиции на Ближнем Востоке, и в ужасном массовом убийстве, совершенном Андреасом Брейвиком в 2011 году в Норвегии.

Опасной особенностью сегодняшней эпидемии насилия, является то, что она все чаще начинает оправдывать себя не только политическими или экономическими, но и *религиозными мотивами*, подобно тому, как это было сотни лет назад, еще до того, как Запад, а за ним и весь остальной мир начали модернизироваться и секуляризоваться, т.е. последовательно и целенаправленно уменьшать влияние религии на общество, политику и культуру.

Следует отметить, что социологи религии уже начиная с 80-х годов XX столетия зафиксировали повышение общего градуса религиозной ангажированности не только в исламском мире, но и на Западе, где бурно расцвели многообразные новые религиозные движения (New Age), а также укрепил свои позиции христианский фундаментализм. В 90-х гг. «религиозный ренессанс» охватил также постсоветские государства, Латинскую Америку, страны Азии и Ближнего Востока. В результате, сегодня даже отцы-