

СЛОЖНОСТИ ПЕРЕВОДА ПРИ ПОСТИЖЕНИИ СМЫСЛОВ, ЗАЛОЖЕННЫХ В МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

DIFFICULTIES OF TRANSLATION IN COMPREHENDING THE MEANINGS INHERENT IN MUSICAL WORKS

ЛОМАНОВИЧ ВАЛЕНТИНА ВИКТОРОВНА
LOMANOVICH VALENTINA VIKTOROVNA

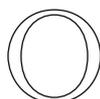
музыкант, скрипач, педагог
musician, violinist, teacher

Ключевые слова: музыкальный текст, послание человечеству, выявление и постижение заложенных смыслов, И. С. Бах, диалог, М. В. Юдина.

Keywords: musical text, message to humanity, identification and comprehension of the inherent meanings, J. S. Bach, dialogue, M. V. Yudina.

Аннотация. Процесс создания и развития литературного художественного языка тождественен процессу создания и развития музыкальной художественной речи. Одним из элементов литературной художественной речи является диалог, часто наиболее сильно и точно выявляющий смыслы, заложенные в художественных произведениях. В предложенной вниманию читателей статье дается попытка смыслового анализа фрагмента «Хроматической Фантазии и фуги» И. С. Баха, написанного в форме диалога.

Annotation. The process of creating and developing a literary artistic language is identical to the process of creating and developing musical artistic speech. One of the elements of literary artistic speech is dialogue, which often most strongly and accurately reveals the meanings inherent in artistic works. In the article offered to the attention of readers, an attempt is made to semantic analysis of a fragment of "Chromatic Fantasy and Fugue" by J. S. Bach, written in the form of a dialogue.



значении и функции диалога в художественной литературе написаны статьи, диссертации, учебники и монографии.

Но, несмотря на то что музыкальная речь великой европейской культуры была создана по образу и подобию речи человеческой, исследований на подобную тему немного. Диалогу в художественной литературе с почетом отдают должное: он часто является раскрывающим смысл фактором, помимо других функций, которые он способен осуществить: эмоционального подогрева, например. Смысл лите-

ратурного произведения постигается читателем постепенно, мы выстраиваем целостную картину задуманного, усваивая авторское повествование и диалоги персонажей. В какой-то момент нам кажется, что смысл выявлен — смысл, заложенный автором. Хотя часто это оказывается самонадеянной и наивной иллюзией.

Таких гигантов мировой литературы, как Лев Николаевич Толстой, единицы. Редко кто, как он, решался давать оценки описанным в литературных произведениях событиям от первого лица, от себя

лично. Редко кто берет на себя ответственность заявить открыто что хорошо, а что плохо. Писатели, лукавая или вполне искренне, считают, что читатели сами разберутся. Свой взгляд на мир, на природу человека, на происходящие или происходившие события они щедро излагают устами персонажей своих произведений. У этих персонажей есть конкретные имена, истории, они являются носителями определенных идей. Но кто из читающих, часто довольно опытных, не сталкивался с желанием «по прочтении» того или иного литературного произведения чтобы кто-нибудь более компетентный и прозорливый разъяснил смысл написанного даже на его родном языке? Что уж говорить о смыслах литературных произведений, написанных на чужом языке, хоть и в хороших переводах, да еще и несколько веков назад. Почему утопилась Офелия? Ведь сказал же Гамлет, что любил ее, как сорок тысяч братьев любить не могут? Неужели этого мало для того, чтобы уже как-то оправдать свою жизнь и ценить ее? Оказалось, слишком много — он действительно любил ее не как брат. И с последствиями этой любви Офелии было бы проблематично жить. Ответ нашелся в толстой книге комментариев, и ее высказывание о какой-то карете становится вполне понятным. Знатоки английского языка объясняют ее высказывание: «Вперед, моя карета!» обычным для женщин, вынашивающих плод. А нам казалось, что Офелия обезумела от известия о смерти отца. Хотя, знатоки тоже могут ошибаться.

В музыкальном произведении тоже есть замысел, авторское повествование, диалог. Найти диалог в музыкальном произведении не так уж и сложно. В симфонических произведениях композиторы наделяют своих действующих лиц, кроме музыкального тематизма, еще и хорошо узнаваемым инструментальным тембром. Но в произведениях, написанных для одного солирующего инструмента, сделать это сложнее. Но, имеющий уши да услышит, как говорится. Расслышать разговаривающих в музыке можно научиться довольно быстро. Но для того, чтобы понять, о чем они разговаривают, требуется время. Но есть еще один важнейший фактор, от которого зависит наше понимание заложенных в музыке смыслов: личность и компетентность исполнителя, преподносящих нам свое понимание замыслов великих или просто хороших музыкальных текстов.

В Хроматической фантазии и фуге, написанной И. С. Бахом для любого клавишного инструмента, существовавшего в его время, есть один эпизод, обозначенный словом *Recitativ*. Это Диалог. Расслышать вопрошающего и отвечающего несложно, автор

представил их разной манерой высказывания: мелодической и аккордовой. Это хорошо видно в нотном тексте даже без звуковой иллюстрации. А вот когда дело дойдет до звуковой иллюстрации, станет совершенно ясно, что сказать себе, что мы поняли смысл, заложенный в заданных вопросах и полученных ответах, будет самонадеянно и преждевременно.

Хроматическая Фантазия — вещь, как говорится, репертуарная. Ее сыграли в той или иной степени освоения почти все пианисты. Бах, в свойственной ему скромной манере, не написал ни одной авторской рекомендации для исполнителей, не считая возможным ограничивать музыкантов в их попытках постижения его авторского текста.

Среди имен самых знаковых фигур, представивших миру свое понимание Хроматической Фантазии и фуги, мы найдем имя Марии Вениаминовны Юдиной. Со времен своей ранней юности и до конца дней она была духовным другом русского мыслителя Михаила Бахтина, краеугольным камнем философии которого был Диалог, понятие, положенное в основу познания и мира, и себя.

Каким же образом она выявляла содержание Хроматической Фантазии и фуги?

Авторской рукописи этого произведения не сохранилось, хотя в архивах хранятся более тридцати копий, сделанных разными людьми. Основной и наиболее достоверной считают копию, сделанную рукой Иоганна Фридриха Агриколы, ученика Баха. В большинстве рукописей произведений Баха исполнители не найдут исполнительских подсказок, только точную звуковысотность и выписанный ритм. Все остальное Бах в рукописях не писал, надеясь, а, может быть, и будучи полностью уверенным в том, что коллеги по цеху, музыканты, сами способны разобраться, каким образом представить его музыку слушателям, то есть относиться к ним с уважением и доверием. Оправдали ли они его отношение к ним?

Существует красивая легенда о Наполеоне, увидевшем в Вильнюсе Собор Святой Анны, построенный в стиле пламенеющей готики. Наполеон был в полном восхищении от красоты здания и выразил желание уменьшить собор до размеров статуэтки и поставить себе на письменный стол, чтобы любоваться им каждый день. Сам того не понимая, Наполеон произнес своеобразный приговор действительно очень красивому собору, лишив его истинной монументальности. Великие творения теряют свою суть и не выдерживают обратной перспективы, они страдают от этого и в уменьшенной копии выглядят неубедительно. Хорошо реагируют на это сооружения, не претендующие на истинное величие.

Хроматическая Фантазия и fuga написаны Бахом для двухмануального клавесина, оснащенного педалью. Этот факт биографии произведения дает многим музыкантам трактовать его как произведение камерное, и аргументируют они такой подход небольшим звуковым потенциалом клавесина. Один из признанных мэтров исполнения Баховских произведений Андраш Шифф играет Фантазию именно так. Но Андраш Шифф, выдающийся пианист-представитель другого поколения, времени победы аутентиков или, по крайней мере, обширного наступления их на устои академизма. Мария Вениаминовна вошла в музыкальный мир, когда на мировых сценах царили Феруччо Бузони, Вильгельм Кемпф, Эдвин Фишер, Ванда Ландовская, Артур Шнабель... Гиганты, титаны, корифеи. Музыканты, способные на поступок, на сотворчество с творцами-композиторами.

В 1920 году издательство Брейткопф и Гертель выпустило первую семитомную серию произведений И. С. Баха в редакции Феруччо Бузони. С этим изданием окончившая Петроградскую консерваторию Мария Вениаминовна, скорее всего, была знакома. Ей это просто по статусу полагалось, раз уж она была приглашена в столь юном возрасте преподавать в консерватории. «Вольное» обращение с текстом тогда, как и во времена Баха, не считалось преступлением.

В упомянутом издании была транскрипция для фортепиано скрипичной Чаконы Баха. Бузони использовал весь грандиозный звуковой потенциал современного рояля и представил миру шедевр — звуковую проекцию танца, как это не уничижительно звучит для великой Чаконы, на другой инструмент. При увеличении звукового и фактурного объема произведение не только не пострадало, а и выявило то, что скрипка, в силу просто динамических ограничений, не могла воплотить. Но при желании можно представить себе Чакону, исполненную на лютне. Она была бы очаровательной, мистической, почти бесплотной и способной вызвать эстетический восторг, но не экзистенциальное потрясение.

Хроматическая Фантазия и fuga-произведение экзистенциальное, просто по факту своего названия. Барочные композиторы прекрасно знали цену и силу воздействия хроматических мелодических последовательностей и использовали их строго по назначению, в произведениях трагических и безысходных. Хроматический ход сам по себе являлся музыкально-риторической фигурой, то есть почти законодательно закрепленным сильнодействующим средством для использования в произведениях или в определенных

их фрагментах, связанных со смертью. Кроме того, изобилие уменьшенных септаккордов, использованных Бахом в этом произведении, просто поражает, они являются основным типом аккордов. Репутация этого аккорда, построенного на двух тритонах, тоже хорошо известна, и композиторам вменялось не использовать их все, дабы не привести слушателей в состояние безутешной скорби. Напрашивается вывод, что Бах хотел ввести слушателей в это состояние. У него были для этого причины. Горем, как и радостью обычно люди делятся друг с другом, для того чтобы разделить ношу с кем-то. А творческие люди сублимируют избыток горестных переживаний в произведения искусства.

Датировка написания Хроматической Фантазии и fugи не уточнена. По мнению некоторых исследователей, она все же была написана гораздо ранее, чем датированная 1730 годом копия. Исследователи деликатно предполагают кетенский период с 1717 по 1723 год. Уже упоминаемая Чакона была написана в 1720 году, манускрипт сохранился и датирован. Обстоятельства жизни Баха в тот период тоже хорошо известны. Летом этого года Бах, вернувшись из поездки в Карлсбад, куда он сопровождал с капеллой князя Леопольда, был извещен о скоростижной кончине своей супруги. Бах не всегда был пожилым человеком в парике, он тогда был тридцатипятилетним мужчиной в самом расцвете сил, и эта потеря, хотя далеко не первая в его жизни, почти сломала его. В десятилетнем возрасте Бах был круглым сиротой, а в своей счастливой семейной жизни он уже успел потерять троих детей. Но потеря Марии-Барбары, которая была для него двоюродной сестрой, подругой, женой, хозяйкой его дома, матерью его семерых детей, судя по некоторым произведениям, написанных в это время, повергла его в отчаяние, поколебав даже основы его веры в Бога, если это только можно представить себе. Мотив истовой веры, как называли его классификаторы музыкально-риторических фигур, появлялся очень часто в его музыке. Будет он и в Хроматической Фантазии, в fugе. С него начинается ля-минорный Концерт для скрипки, написанный тоже в этот период. Будут и музыкально-риторические фигуры Искушения, выписанные кольдами, змеобразные мелодические линии.

Хроматическая Фантазия и fuga, судя по названию, состоит из двух частей. Фантазия, сама по себе тоже двухчастна, и написана в форме классического диалектического диалога. В ее первой части пространно изложена основная тема, Событие, которое будет предметом обсуждения в разделе под названием *Recitativ*. Эта форма изложения матери-

ала была известна еще в Древней Греции. Вспомним «Диалоги» Платона, где процесс познания Истины представлял собой разговор двух собеседников в форме вопросов и ответов. Вопросы задавались в ображаемому оппоненту по-разному: иногда прямо и решительно, иногда деликатно и тонко. Они вели беседу к своей конечной цели, к взаимопониманию. Собеседник-оппонент был поставлен перед свободным выбором, обогащенный полученными знаниями в ходе этого диалога. И все же этот «свободный» выбор был обусловлен полученными аргументами в процессе диалога. Аргументами могли быть убедительные научные факты или эмоциональные риторические внушения.

Пролог к диалогу давал обширную картину изучаемого и дискутируемого вопроса. Что же он представляет собой в Хроматической Фантазии? В традиционном описательном музыковедении вы найдете много правильных слов: монументальность, масштабность, контрастность, энергичность, виртуозность... И все же последнего и главного слова вы, скорее всего, не найдете. Слова, которое определит СОДЕРЖАНИЕ выносимого на обсуждение вопроса.

Таковыми же словами передавали свои впечатления от игры Марии Вениаминовны ее слушатели.

Я. И. Зак:

«Ее искусство я воспринимаю как человеческую речь — величавую, суровую, никогда не сентиментальную. Ораторство и драматизация, подчас... даже не свойственные тексту произведения, были органически присущи творчеству Юдиной. Строгий верный вкус полностью исключал даже тень резонерства. Наоборот, она вводила в глубины философского постижения произведения, что придавало такую впечатляющую силу ее исполнению Баха, Моцарта, Бетховена, Шостаковича. Курсив, отчетливо проступавший в ее

мужественной музыкальной речи, был совершенно естественным, ни в коем случае не навязчивым. Он лишь выделял и подчеркивал идейный и художественный замысел произведения».

С. Савшинский:

«В ее исполнении не было ничего женственного — ни мягкой нежности, ни ласковости, ни грации. Не это присуще артистическому облику Юдиной. Ее игра исполнена покоряющей мужественной силы. Силы и энергия в ее руках огромны.

Д. Шостакович:

«Слушаешь — и оторваться, расслабиться внутренне хотя бы на секунду невозможно».

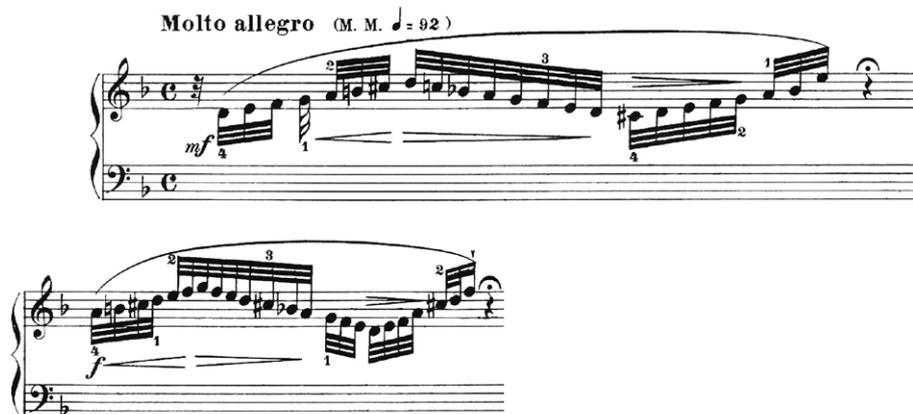
Л. Оборин:

«Больше всего меня поразило в ее игре то, что она мыслит музыкой и высказывается посредством музыки».

И при всей своей точности замечаний коллег-музыкантов в их высказываниях так и не произносится последнее и главное слово, которое выводит игру Юдиной из персональной манеры гораздо выше — к личностному толкованию содержания исполняемой музыки. Лев Гинзбург писал, что критики не добрались до сути искусства Юдиной, опасаясь обнаружить там «что-то опасное, идеологическую бомбу». Очевидно, что для таких опасений у критиков были основания.

О чем же писал Бах в своей Хроматической Фантазии и фуге?

Два начальных пассажа поджигают бикфордов шнур мысли, ее метаморфоз, изменчивости, направления ее движения.



Мария Вениаминовна так их и играет: сухо, быстро, механистично, потрескивающим звуком. Эта вселенская игра воображения у нее лишена каких бы то ни было человеческих эмоций. Она даже проходит мимо, не особо обращая внимания на искаженные, но легко узнаваемые очертания мотива *Dies Irae* в 7–9 тактах, совершенно не заостряя на них внимания. Ведет все к двадцатому такту с фрагментом мотива предопределения в конце. Эмоции будут позже, в *Речитативе*.

Вслед за Бахом, она повторяет попытку поджечь *Мысль*. На сей раз более пространную. Если выйти за пределы проложенных тропинок музыкального восприятия, за заботливо расставленные стрелочки-указатели: выше-ниже, быстрее-медленнее, весело-грустно, плотно-разреженно, спокойно-раздраженно и т.п. и отважиться задать себе вопрос: а с чем все эти изменения происходят? Ну не с пассажами же! Тут услужливо торопится, просто спрыгивает со страниц рецензий и статей всеобщая палочка-выручалочка — красивое словесное сочетание «философское исполнение», но о конкретном содержании музыки Баха тоже ничего не говорящее. А Бах не писал ничего абстрактного, у него все конкретно, только часто мы не знаем, как это называется, или боимся даже самим себе признаться, что знаем, но не хотим оказаться в дураках перед знатоками, не допускающими конкретного художественного образа в музыке Баха. В эскимосском языке существует более пятидесяти слов, описывающих разное состояние и «настроение» снега. Снег для них — величина экзистенциальная, со снегом связана вся их жизнь. Всю свою музыку И. С. Бах, написал во славу Бога, вера в которого пронизывала животворным сиянием все, что он делал в жизни.

А ведь в *Хроматической Фантазии* перед нами творится Действо, равное по размаху Проекту Создания Мира, оказавшееся даже для Бога невыносимо сложным. И полна *Фантазия* не шестнадцатыми и тридцать-вторыми нотами, пассажами, хотя все они на листе бумаги перед нами, но не для упражнений же в каллиграфии записывал Бах нотными знаками метеоритные дожди, взрывы Сверхновых, и, самое главное, Божественную *Мысль Создателя*. Мелькнувшая гримаса чего-то похожего на День Гнева не насторожила его, он был в экстатическом состоянии от величия и красоты замысла.

Мария Вениаминовна играет все пассажи, несущиеся со скоростью света, не просто механистично, она играет их дьявольски механистично.

И это не метафора скорости, с которой она эти пассажи исполняет. Это замысел. В сотворении Мира принимали участие не только божественные прекраснотворческие силы, но и противоположные-злые и разрушительные.

Наконец, устрашающее Движение закончилось, и проект был вынесен на обсуждение.

Вот мы и подошли к той точке, где в великом тексте сошлись и его творец композитор И. С. Бах, и мыслитель Михаил Бахтин, и музыкант, исполнивший этот текст согласно своему пониманию его содержания-Мария Юдина.

Диалог. Речитатив

Слушая *Речитатив* из *Хроматической Фантазии*, не можешь сопротивляться и с какой-то радостью впускаешь и приветствуешь мысль, что М. М. Бахтин обдумывал фундаментальные основы своей философской концепции, и в том числе — незавершенный диалог культур — под эту музыку в исполнении юной Марии Юдиной на одном из домашних концертов в краю невельских озер.

После космических вихрей, гула, рева точка в Прологе была все же поставлена, но с тяжелым чувством. Радости от результата не было. Было чувство, что произошло что-то непоправимое. Оно и произошло: в великом проекте была допущена ошибка, которую уже поздно исправлять. Проект надо либо претворять в жизнь, либо похоронить его, признав себя виновным в его ошибочности.

Зазвучал «Другой», задающий вопросы. Бах очень просто и наглядно разделяет вопрошающего и отвечающего. Он дает «говорящие» мелодии одному и реагирующие на высказывания аккорды-другому. Как задать вопрос и как ответить — на совести исполнителя. Никаких подсказок в виде динамических оттенков или темповых и артикуляционных указаний нет. Нет ничего, кроме голых нот.

Проследим подробно, такт за тактом, вопрос за вопросом развитие диалога, который начинается с сорок девятого такта *Фантазии*. Его первые четыре ноты — «набор» в интервале уменьшенной кварты, из которого строятся все модификации музыкально-риторической фигуры «крест». Заканчивается вопрос вообще-то рыданиями, мотивом, построенном на нисходящей малой секунде-барочное *lamento*. Это мучительно-скорбное высказывание прерывается аккордом, ведущим в никуда.

И вот с этого аккорда начинается целая серия знаменитых «Юдинских ударов», которые ввергали публику в смятение. Она строила этот диалог на предельной конфликтности, категорично и без всякой надежды на какой-либо компромисс.

Г. Коган писал:

«Как по стилю, так и по масштабу своего дарования, эта пианистка настолько не укладывалась в привычные рамки нашего концертного исполнения, что повергает в состояние некоторой растерянности музыкантов, воспитанных в традициях романтического эпигонства».

Если послушать записи ее европейских коллег и современников, исполняющих Хроматическую Фантазию и фугу, то разница в подходе к этому важнейшему эпизоду будет огромная. Хотя, справедливости ради, следует признать, что хлесткое и безжалостное исполнение аккордов в речитативе отличало и интерпретацию Феруччо Бузони. В его издании динамика выставлена точно такая же, по крайней мере, в начальных тактах диалога.

Эдвин Фишер играет аккорды почти шепотом, прозрачно, с каким-то мистическим ужасом.

Второй «вопрос» обрывается тоже совершенно безжалостно.

Третий «вопрос» начинается с опевания, соединенного с нисходящим тетракордом: музыкально-риторических фигур рыдания и *anabasis*'а и приводит в первую узнаваемую тональность си-бемоль минор, правда, не задерживаясь в ней ни на секунду. Ни на один заданный вопрос мы не получаем ни одного ответа. Буквально не за что зацепиться (как это похоже на фрагмент из одного из последних интервью М. М. Бахтина, где он произнес практически такие же слова).

Бах проводит «вопросы» по очень далеким тональностям, как бы прощупывая какие-то точки соприкосновения. Иногда что-то вселяет слабую надежду, что вот-вот..., но все опять обрывается очередным уменьшенным септаккордом, затягивая диалог в трясины. Признание вины-поступок, а вины роковой, планетарного масштаба требует концентрации всех духовных и душевных сил. Мария Вениаминовна строит это диалог совершенно безжалостно, реагируя на все подходы, доводы, аргументы и откровенные мольбы хлесткими и даже болезненными для уха аккордами. Но признание произойдет, это случится в самом конце Фантазии. Пропустить это невозможно. Мария Вениаминовна

делает это уступами, по два аккорда, играя их в контрастной динамике, как последние тщетные попытки защититься и оправдаться совершившего и виноватого.

В барочной сокровищнице есть один уникальный образ: Спящий (Уснувший Бог), который, не вынеся человеческого несовершенства и чувствуя свою вину в этом, удалился на покой, оставив Человечество справляться со своими бедами самостоятельно. Вот у Марии Вениаминовны Бог и засыпает, в конце обретая покой.

*Молчи, прошу не смей меня будить.
О, в этот век преступный и постыдный
Не жить, не чувствовать удел завидный.
Отрадно спать, отрадней камнем быть.*

Ф. И. Тютчев

А в Фуге проросли зерна, раскрылись с легким хлопком листочки, побежали ручьи, закапала капель, закричали играющие дети. И появились долгожданные квартовые интонации, музыкально-риторические фигуры Веры, утраченной и обретенной вновь. Заговорили ГОЛОСА, неслиянные и самостоятельные в общем потоке всеобщего разговора, всего со всем.

Allegro moderato (♩ = 120)

И мы увидим яркий и мощный луч прожектора из далекого прошлого, когда совсем молодые люди, среди которых мы легко узнаем юную Марусю Юдину и учителя Невельской Рабочей школы Михаила Бахтина, с энтузиазмом и темпераментом молодости обсуждали, блуждая по тропинкам вокруг «озера нравственной реальности» взаимную ответственность Жизни и Искусства, незавершенный Диалог культур, полифоничность романов Достоевского, философию поступка, этику Баха...