

IX



А. Малинковская

ФОРТЕПИАННО-
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ
ИНТОНИРОВАНИЕ



ix
M-19

А. Малинковская

ФОРТЕПИАННО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИНТОНИРОВАНИЕ

ПРОБЛЕМЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИНТОНИРОВАНИЯ НА ФОРТЕПИАНО
И АНАЛИЗ ИХ РАЗРАБОТКИ
В МЕТОДИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
XVI – XX ВЕКОВ
ОЧЕРКИ



Москва «Музыка»

1990

Музыка не существует вне процесса интонирования. Создавая музыку, композитор интонирует внутри себя или импровизируя за фортепиано. Слушатель интонирует «на память», напевая или наигрывая то, что оставило впечатление. И, конечно, по самой сущности своей деятельности, всецело интонационной, исполнитель в интонировании осуществляет музыку: отсюда и вырастает сугубая важность стилей исполнения.

Б. В. Асафьев



ВСТУПЛЕНИЕ

В этой книге впервые систематизируются и изучаются проблемы художественного интонирования на фортепиано. Начав таким образом *in medias res* (с самого главного, с сути дела), необходимо договориться о терминах. Что следует понимать под интонированием на фортепиано?

Интонирование в пианистической сфере исполнительства не принадлежит ни к числу теоретически оформившихся, ни даже эмпирически устоявшихся понятий. Пианисты-практики используют термин «интонирование» произвольно, его многозначность граничит с неопределенностью, нередко в нем сквозит оттенок условности, метафоричности. Последнее объясняется тем, что долгое время представление об интонировании относилось исключительно к инструментам с нефиксированной высотой звуков и подразумевало, главным образом, акустическую чистоту, точность воспроизведения тона. Фортепиано же, как и орган, арфа и другие инструменты с фиксированной высотой ступеней, по обратной аналогии считалось неинтонирующим. А по прямой аналогии с пением, с исполнительством на струнно-смычковых, духовых инструментах, у пианистов издавна сложилась прочная традиция связывать интонирование только с исполнением мелодии.

Представление об интонировании на фортепиано, которым оперирует современная методическая мысль, можно сформулировать следующим образом. Это раскрытие образного содержания и выявление логики развития мелодии посредством мотивно-фразировочного членения, динамико-агогической нюансировки с подчеркиванием наиболее выразительных, опорных тонов и оборотов, ладовых тяготений, альтераций и т. п. Сюда же примыкают представления об интонационной энергии, чередовании в движении мелодии фаз ее подъемов и спадов; о повышениях-понижениях эмоционального

тонуса; о сменах дыхания в паузах, цезурах (см. об этом: 5, с. 76—90). Названные представления вобрала в себя художественный опыт многих выдающихся исполнителей, отечественных и зарубежных.

В достаточной мере разработанные как принципы фортепианно-мелодического интонирования, они являются весьма плодотворными в практике формирования у пианистов важных компонентов исполнительского мастерства.

Что касается многих других проблем художественного исполнения на фортепиано (воспроизведения многоэлементной фортепианной ткани в разных ее фактурных видах; красочно-тембровой стороны звучания; временной организации и ритмической выразительности исполнения; использования артикуляции, педализации и других средств и приемов пианистической выразительности, закономерностей их взаимодействия; воссоздания формы произведения и т. п.), то, издавна являясь предметом активного изучения, методической разработки, они существуют как бы в другом, внеинтонационном измерении. Их теоретическое осмысление традиционно не связывается с понятием интонирования.

В то же время в теории исполнительства на струнных смычковых, духовых инструментах это понятие развивается в последние десятилетия как комплексное, целостно охватывающее связи «звукорысительного интонирования, темпа, динамических оттенков и других элементов музыкального исполнения со строением произведения, с мелодией, гармонией, фактурой и т. д.» (70, с. 8). В обобщающем исследовании «Проблемы музыкального интонирования» Н. К. Переверзев отмечает, что в арсенале средств исполнительского интонирования первое место принадлежит выявлению ладофункциональных связей между звуками, обострению ладовых тяготений. При этом он добавляет: «Непосредственное влияние на интонирование оказывают и другие объективные факторы: ритм, темп, направление мелодической линии, гармония, форма изложения, характер и стиль произведения... Можно думать, — заключает эту мысль Переверзев, — что к интонированию имеют отношение все факторы, участвующие в музыкально-исполнительском процессе» (80, с. 7).

Нельзя не увидеть известной парадоксальности ситуации, сложившейся в теории пианизма. Казалось бы, сама специфика фортепиано, инструмента многозвучного, полифонно-гармонического, педально-обертонного, должна была предопределить комплексный подход к изучению интонирования. Однако указанное противоречие возникло не случайно. Оно имеет объективное объяснение, как и то обстоятельство, что в пианистической теории, в отличие, скажем, от теории струнно-смычкового исполнительства, интонирование до сего времени еще не выделилось в самостоятельный предмет изучения. Способствовать формированию такой предметной области — одна из задач настоящей книги.

В определенных фазах своего становления каждая сфера познания испытывает потребность в пересмотре существующего опыта, переходе на новый уровень его теоретического осмысления. Как известно, для этого необходима смена методологии, выдвижение принципиально новых познавательных установок. Такие условия возникли в связи с созданием Б. В. Асафьевым учения об интонации, обозначившего крупнейший качественный рубеж в развитии музыкальной науки, в том числе — в исполнительском музыкознании. В трудах Асафьева об интонационной природе и сущности музыкального искусства, об интонационной специфике музыкального мышления понятия «интонация», «интонирование» были радикально переосмыслены, а вернее, заново разработаны. Это же относится и к исполнительскому интонированию, проблемы которого составили логически необходимую часть асафьевской теории интонации.

Включив музыкальное исполнительство в систему идей и положений своего учения, Асафьев полнее и глубже, чем кто-либо и когда-либо прежде, обосновал и раскрыл диалектику связи исполнения музыки с двумя другими видами музыкально-интонационной деятельности: композиторским творчеством и слушательским восприятием. Тем самым он проложил пути к дальнейшему изучению специфики исполнительства как «явления интонации», к исследованию природы исполнительского творческого мышления. Выведенное Асафьевым из традиционной ограниченности, интонирование предстает как сложный и целостный процесс творческого воспроизведения исполнителем музыки, вбирает в себя широкий спектр различных, но тесно взаимосвязанных вопросов художественного исполнения — эстетических, теоретических, психофизиологических, инструментально-технологических. Таким образом, понятие интонирования поднимается на новый категориальный уровень, выходит на центральное место в теоретической системе музыкального исполнительства. Оно обретает способность повсему объяснить существующую совокупность знаний и представлений, выявить их внутреннюю взаимосвязь, вскрыть новые закономерности изучаемого искусства, обнаружить неизученные области и т. п. Думается, есть основания продолжить мысль Е. М. Орловой: «Учение об интонационной специфике музыкального искусства не могло не возникнуть...» (79, с. 9), сказав: как не может не возникнуть в его рамках интонационная теория исполнительства. Столько предпосылок для этого создано в многовековой художественной практике музыкального исполнительства и педагогики, как и в сфере критико-публицистической и методико-теоретической мысли, и столь значительна ценность интонационного учения Асафьева как методологического аппарата для анализа конкретного опыта исполнительского искусства и науки.

Практика, теория и методология — вот три вершины «треугольника познания».

Практика всегда умеет больше, чем знает. Теория

зачастую знает больше, чем понимает, если подразумевать под пониманием в данном случае уровень концептуальной целостности теоретических знаний и представлений (о такой теории некогда сказал К. Г. Юнг: «Мы стали богатыми в познаниях, но бедными в мудрости»). Методология же, обладая мудрым пониманием сути вещей, нуждается для своих концептуальных построений во всем богатстве конкретного, «живого» опыта, накопленного в соответствующей области познания.

Соотнести три названные вершины применительно к изучению исполнительского интонирования — насущная задача современных исследователей, теоретиков исполнительства. Важным этапом на этом пути должен явиться анализ исполнительско-теоретических знаний и представлений в системе положений интонационной теории Асафьева. Отсюда — задача настоящей книги и ракурс исследования: проблематика, составляющая основной фонд пианистической теории и методики, изучается в процессе ее исторического развития, сквозь призму асафьевской концепции исполнительства как «явления интонации».

Предметом рассмотрения являются, в частности, взгляды, представления, касающиеся звуко-технических возможностей клавирного инструментария и фортепиано; норм произношения мелодии, воспроизведения фортепианной фактуры в соотношении горизонтальной и вертикальной перспектив; использования средств и приемов художественного исполнения; виртуозно-технических аспектов фортепианной игры, вопросов формирования двигательного мастерства; закономерностей и принципов исполнительской организации формы; интонационно-стилевых сторон исполнения; развития комплекса способностей и мышления пианиста, в том числе его интонационно-слуховой культуры и т. п. Все упомянутые вопросы центростремительно тяготеют к проблеме природы и сущности выразительного исполнения — этой альфе и омеге теории исполнительства на всем протяжении ее эволюции.

Развитие последнего тезиса имеет в книге особое значение. Исторически формировавшиеся представления о специфике творческого мышления исполнителя, в том числе исполнителя-пианиста, как уже говорилось, по большей части не осознавались и не формулировались в связи с понятиями «интонация», «интонирование». Однако они были интонационными по своей объективной сути, ибо выражали глубинную художественно-реалистическую направленность развития прогрессивной методико-теоретической мысли в области исполнительства. Названную направленность движения идей и делает зримой асафьевское учение об интонации как концепция музыкального реализма. Вот почему вне этого подхода не может быть по-настоящему осмыслен и решен вопрос о закономерностях и принципах выразительного исполнения — сущностный вопрос искусства интерпретации.

Синхроническое и диахроническое связывание звеньев интонационно-пианистической проблематики в данной работе имеет некую отправную точку — обнаруженный у Асафьева *argumentum ad rem* (аргумент к делу). В Послесловии к книге «Интонация», там, где речь идет об интонационной специфике инструментов и связанных с нею путях развития различных инструментально-исполнительских культур, встречается одна из примечательных асафьевских формулировок: «История конструкций фортепиано раскрывает в своих „сменах типов“ борьбу интонационных целеустремлений» (15, с. 363). Интонационные целеустремления общества: их возникновение, развитие, расслоение и борьба, обновление, смена, утверждение — вот главный создающий фактор музыкальной культуры в целом. Ведь сама по себе «смена типов» инструмента есть лишь наиболее наглядная, материализованная форма проявления названного фактора. Эволюция инструмента происходит в ансамбле со всеми другими компонентами культуры: композиторским творчеством, практикой исполнительства и педагогики, способами бытования и распространения музыки, движением эстетико-теоретической мысли. Каждый из компонентов по-своему отражает и преломляет интонационные идеалы общества.

В методико-теоретической сфере, к которой обращена данная работа, пианистическая культура наиболее полно осознает сама себя. В трудах, посвященных проблемам исполнительства и обучения исполнителей (как и в критико-публицистической литературе, лишь изредка затрагиваемой в настоящей книге), интонационные целеустремления времени находили свое, прямое или косвенное, обоснование, осмысление, оценку. Теория отразила не только отношение компонентов во внутренней сфере музыкальной культуры, но также ее социально-исторический контекст, общекультурный фон времени; запечатлела многочисленные точки соприкосновения с различными направлениями философской, эстетической мысли, художественно-прикладными традициями, другими искусствами и научными достижениями эпохи.

Поставив в центр настоящего исследования область методико-теоретической мысли, пришлось избирательно подходить к анализу этого наследия, подробно останавливаясь в основном на наиболее значительных, этапных — в отношении изучаемой проблематики — явлениях. Такими явлениями можно с полным основанием считать и целые труды, и порой отдельные идеи, счастливые догадки и озарения. Приходится главным образом обращаться к достаточно известному материалу (памятуя мысль Г. В. Ф. Гегеля: известное не значит познанное), хотя возникает также необходимость извлечь из «исторических ниш» давно забытые работы и идеи. Сказанное имеет целью объяснить две особенности книги: а) как первое исследование такого рода, она не претендует на полноту обзора методико-теоретического материала и последовательно-непрерывное его освещение; б) избранная форма очерков позволяет охватить значительный период истории, «пунктирно»

прочертив внутри его траекторию изучаемого процесса — формирования и развития проблематики фортепианно-исполнительского интонирования. Главным стремлением при этом было связать имеющиеся знания и представления единой проблемной нитью, придать существующему конкретному опыту «теоретически последовательную форму» (1, с. 497), ту форму, какую определяет взятый за основу методологический подход.

Еще одним, последним ориентиром, который понадобится для чтения предлагаемой книги, станет рабочее определение исполнительского интонирования, построенное на основе некоторых положений теоретической концепции Асафьева. Опорой на этом пути послужит асафьевский тезис, взятый в качестве эпиграфа к книге, в нем мысль о специфике исполнительского интонирования выражена афористически точно и ёмко.

«...Исполнитель в интонировании осуществляет музыку» — что за этим стоит? Предпримем попытку развернуть содержание этой мысли автора «Интонации».

Прежде всего, речь в данном тезисе идет о музыкальном искусстве развитой письменной традиции, когда, как отметила в книге «Интерпретация музыки» Н. П. Корыхалова, стабилизировалось понятие музыкального произведения как «продукта композиторского и объекта исполнительского творчества» (47, с. 7—8). Здесь также сопоставлены три основных вида музыкально-интонационной деятельности — в их тесной сопряженности: создание музыки, исполнение музыки и восприятие ее слушателями.

На первый взгляд кажется, что Асафьев в этом сопоставлении акцентирует как будто бы внешнее, самоочевидное различие: если композитору (и слушателю) достаточно интонировать «внутри себя», то исполнителю необходимо уметь воспроизвести звучание акустически полноценно, согласно конкретным нормам инструментальной или вокальной техники. Однако в анализе специфики исполнительского интонирования указанное различие целесообразно принять как стартовую ступень — акустическую (или акустико-психофизиологическую). Эту сторону интонирования Асафьев определял как «обнаружение звучания», «звукоспроизведение», обусловленные тем, что «надо принимать во внимание затрату энергии на преодоление сопротивления материала, ибо музыкальный тон не есть нечто отвлеченное: он обнаруживается через посредствующую звукоизвлечению материальную среду (инструмент и его механизм)» (18, с. 55). К этому следует добавить, что на данном уровне интонирования «зрительное постижение музыкальной архитектуры через нотную запись или акустический и математический анализ музыки, как ряда отношений чисел воздушных колебаний», может реализоваться путем «механической артикуляции, пассивной подачи звука» (там же).

«Но акустически качественная сторона звучания (чистота, точность), — как не раз подчеркивал Асафьев, — в активном процессе звукоизвлечения находится в тесной связи с стремлением к выра-

зительности (...). Осмысленное (осознанное) обнаружение музыки, реализация звукоотношений в их отвечающей данной системе сопряжения тонов чистоте и точности, т. е. интонация, является именно тем процессом, в котором „снимаются“ акустическая и физиологическая стороны звукоизвлечений и музыка становится социальным фактором, могучим средством общения людей в силу вызываемых ею интеллектуальных эмоций» (там же).

Таким образом, акустическая сторона исполнительского интонирования снимается (то есть, как пояснял ученый, не отрицается, а переключается в высшую стадию становления) семантической стороной. Рассмотрение исполнительского интонирования как осмысленного звукоспроизведения, вернее, звукоспроизведения, где объединены «психический тонус, настроенность и смысл»¹, выводит анализ его специфики на такие категориальные понятия учения об интонации Асафьева, как отношение, система, процесс оформления звукоотношений и, оперируя которыми он исследовал закономерности музыкального мышления².

Мыслительные операции сопоставления, выявления сходства и различия, равновесия и его нарушения, изменений, противоречий и т. п. есть операции установления отношений. «...Всякая самая простейшая музыкальная интонация предполагает наличие двух моментов: звукопроявление и отношение этого звукопроявления к последующему», — читаем в «Музыкальной форме» (15, с. 198). Взаимодействие различного рода отношений: ладофункциональных, метроритмических, тембровых, фактурных, артикуляционных, динамических, агогических, масштабно-временных; отношений в последовательном сопряжении звуков и звукокомплексов и на расстоянии (по Асафьеву, звукоарки) — определяет представление о музыкальной форме как «синтезе звукосопоставлений и соотношений», «организованном содержании» (см.: 18, с. 166). При этом восприятие и постижение отношений между элементами музыкальной формы имеет временную, процессуальную природу: в движении звукового материала каждый момент звучания функционально зависит от предыдущего и обуславливает последующий. Говоря: «Музыка — мир отношений, мир функциональной зависимости...» (7, с. 19), Асафьев следующим образом раскрывал связь между категориями «отношение» и «процесс оформления»: «Главное — это свойство музыкальных композиций существовать (пребывать) только в становлении, только в воспроизведении, то есть будучи крепко спаянными в некое единстве и целостности. Такое их свойство ведет к тому, что в самом процессе воплощения они, чтобы быть воспринятыми, должны являться

¹ Эти слова Асафьева, записанные им в блокноте, приводит Е. М. Орлова в своей работе «Асафьев Б. В. Путь исследователя и публициста» (см.: 77, с. 402).

² Единство категорий: интонация, отношение и процесс как «исток целостности» теоретической концепции Асафьева обнаружил и подробно раскрыл М. Г. Арановский в статье «Интонация, отношение, процесс» (см.: 6).

миру каждый раз в состоянии развертывания, в процессе оформления, где каждый отдельный момент, одновременно, есть ничто в своей отдельности и есть важный элемент целого, если постигать его в функциональной зависимости, иначе говоря, каждый звучащий миг есть отношение» (там же, с. 17).

Далее, важной стороной дела является то, что интонирование как осмысленное обнаружение музыки представляет собой реализацию звукоотношений в определенной системе «сопряжения тонов». Система, детерминирующая характер отношений между элементами музыкальной формы, есть сложное многоуровневое понятие. Так, музыкальное произведение Асафьев понимает как «замкнутый комплекс звучаний». В этой системе, определяющей внутреннюю сферу звукосопряжений, в свою очередь можно обнаружить подсистемы, микросистемы, микроструктуры и т. п.³ Над произведением же надстраиваются системы более высоких уровней: стиль композитора, стиль национальной школы, художественное направление и т. п. до макросистемы, какую являет собой определенная историко-стилевая эпоха со сложившимися в ней типическими нормами музыкального мышления.

Вопрос оформления звукоотношений обуславливает необходимость подробнее остановиться на инструментальном факторе интонирования. Звуковая реализация музыки всегда имеет инструментально конкретный характер. Восприятие отношений непосредственно зависит от акустико-конструктивных особенностей инструмента и выработанных на этой основе в исполнительской практике средств выразительности, приемов произношения. Утверждая, что интонационность свойственна всем инструментам, но в каждом выступает качественно особо, Асафьев писал: «„Тоновость“, то есть напряженность звукоизвлечения и выражения („произнесения“), ведет к различной степени „весомости“ интервалов. Дыхание и ритм управляют звуконепрерывностью и образуют „мелодийность“. Тембр определяет эмоциональный тонус, выражение» (15, с. 362).

Итак, Асафьев в своей концепции исполнительства снимает традиционное различие в интонировании между инструментами с фиксированной и нефиксированной высотой звуков. К звуковысотному параметру интонирования добавляются тембровый, артикуляционный, динамический, «дыхательно-мускульный» (степень напряженности в выявлении звукоотношений) и иные. Качественный критерий исполнительского интонирования становится, таким образом, комплексным: интонационная специ-

фика каждого инструмента (вида) выявляется во взаимодействии всех параметров, всех конкретных норм, средств и приемов реализации музыки в звучании. То, что инструмент в исполнительском произнесении музыки выступает как фактор, существенно влияющий на процесс исполнительского формирования, означает следующее. Включаясь в этот процесс, различные компоненты инструментально-интонационного комплекса также оказываются детерминированными стилевыми, жанровыми особенностями музыки, композиционной логикой произведения и также вступают между собой в определенные отношения. Это требует от исполнителя продуманной их организации, приведения их взаимодействия в целостную систему. Так, структура (состав, иерархия, характер взаимодействия компонентов) интонационно-пианистического комплекса будет различной в интонировании музыки барокко, классического или романтического стилей, современной музыки.

Мир отношений, таким образом, для исполнителя пополняется еще одной гранью — отношениями между компонентами инструментально-интонационного комплекса.

Но проблема интонирования этим еще не исчерпывается. Осуществляя музыку, исполнитель должен пройти путь, обратный композиторскому, — возродить к жизни звуковой образ, созданный воображением автора музыки и зафиксированный в нотном тексте, воссоздать, по словам Асафьева, процесс формирования.

Нотный текст есть еще один фактор исполнительского интонирования, требующий осмысления.

Согласно некоторым современным эстетическим концепциям исполнительства, объектом интерпретации является не нотный текст, но, как указывает Корыхалова, «звуковые структуры, „извлекаемые“ исполнителем из нотной записи» (47, с. 161). Приведенная мысль известного исследователя проблем интерпретации заслуживает пристального внимания. Останемся на том, что представляет собой самый процесс «извлечения» из нотного текста звуковых структур.

Общеизвестно, что в сложившейся в европейской музыкальной культуре системе нотной записи звуковая картина, создаваемая творческим воображением композитора, фиксируется неполно и неоднозначно. Параметром звучания, фиксируемым наиболее объективно, является звуковысотный. Однако если у пианистов (органистов, арфистов и т. д.) обозначение высоты тонов точно соответствует своим звуковым эквивалентам, то при игре на инструментах со свободным звуковысотным интонированием (также и в пении) нота указывает на обобщенное частотное значение ступени — интонационную зону, по Н. А. Гарбузову (см.: 31). Выбор исполнителем интонационных оттенков из зоны является неотъемлемым и важнейшим компонентом художественного интонирования. Что же касается обозначений темпа, агогики, динамики, артикуляции, тембро-красочной стороны звуча-

³ М. Г. Арановский в названной статье, в частности, конкретно показывает, как «открывается путь семантике интонаций»: «Отношение к тону, проявляемое в момент его произнесения, помноженное на отношение между тонами в микроструктуре, создает столь „насыщенный раствор“, что все возникающие при этом качества звучания в целом, в синтезе, мы воспринимаем и переживаем как присущую этой микроструктуре выразительность, как ее „значение“» (6, с. 84).

ния, педализации (на фортепиано), различных способов звукоизвлечения и приемов игры, то все они для исполнителей на любых инструментах имеют не абсолютное, но относительное значение, исполнительский выбор здесь осуществляется в условиях больших или меньших пространств свободы.

Помимо нормативных графических и общепринятых вербальных обозначений нотная запись музыкального произведения обычно включает в себя еще те или иные творчески индивидуализированные комментарии «от автора» (разного рода исполнительские указания, ремарки, касающиеся эмоционально-образного строя музыки, характеристики психологического плана, художественные ассоциации, программно-сюжетные расшифровки или намеки и т. п.). К тому же и самый способ организации графических знаков и формул у каждого композитора вырабатывается свой; даже в традиционной нотной записи обычно бывает нетрудно узнать «почерк» автора музыки, а многие композиторы XX века пользуются своей собственной системой нотации.

Таким образом, авторскую запись конкретного музыкального произведения правомерно именовать авторским текстом⁴. Он является уникальным историко-культурным документом, своеобразно запечатлевающим черты личности и творческого облика художника. Исполнитель, имеющий глаза, чтобы слышать (здесь вспоминается строчка из сонета Шекспира: «Глазами слышать — тонкий дар любви»), умеет постигнуть в этих «письменах» (и между ними) звукотворческую волю композитора. В такой записи музыкального произведения нет ни одного случайного элемента, графически-кодového или вербального; все они между собой взаимосвязаны, соотносены, объединены внутренне необходимыми закономерностями целостной системы. Авторский текст музыкального произведения для исполнителя-художника становится неисчерпаемым объектом познания (конечно, при условии художественной ценности произведения), материально-духовной основой для творческого диалога с композитором — субъектом познания. Здесь начало проникновения исполнителя в замысел композитора, в мир произведения, начало пути к созданию исполнительской интерпретации.

При «интонационном» подходе процесс извлечения звуковых структур из нотного текста — необходимая сторона художественного интонирования, один из «срезов» того осознанно-прочувствованного воссоздания композиторского процесса формирования, о котором говорил Асафьев. Каждый миг превращения единицы графического текста в единицу звукового текста есть микротворческий акт, в котором, как во всяком творчестве, осознанное рациональное усилие сплавлено с интуитивно-иррациональным, так как извлечение и организация звуковых

структур происходят в условиях согласования-соотнесения множества зыбких, подвижных, текучих, гибко сцепленных между собой, переходящих друг в друга «многозначностей» и «относительностей». В этом процессе каждый тон или звукокомплекс становится моментом пересечения дискретного с индискретным, определенного с неопределенным, приобретающим мгновенную определенность в «значении» конкретной микроструктуры и тотчас же ее теряющим, чтобы устремиться к новой ускользающей определенности.

Таким образом, система (мир) звукоотношений, заключенная в музыкальном произведении, реализуется исполнителем на основе авторского нотного текста, являющегося также целостной замкнутой системой, вероятностной моделью звуковых структур. Превращение одной знаковой системы в другую — неотъемлемая сторона художественной интонационной деятельности исполнителя.

Из всего сказанного понятно, что осмысленное произнесение исполнителем музыки, даже наипростейшей, представляет собой весьма сложную деятельность, невозможную вне творческого подхода к интонируемому материалу. Вот как описывает Асафьев вариантную множественность исполнительского интонирования: «Допустим, что несколько выдающихся пианистов сыграли одну и ту же вещь. У каждого она видоизменится. Конечно, основные звукосопряжения формально останутся неизменными (например, интервалика или конструктивные грани и объем пьесы), но динамика становления, агогические и колористические его стороны — а ведь для вникающего и формирующего слуха эти качества звучания суть также главные интонационные факторы — требуют творческого осознания. Перемещение акцентов образует ритмические сдвиги, выделение какого-либо голоса или комплекса тонов и затенение других заново перемещает звукоотношения — словом, даже в условиях совершенной точности воспроизведения все-таки конкретно обнаруживаемую музыку составляет некая сумма факторов, проявляющая себя только в процессе интонирования. Даже наиформальнейшие восьмитакты „дышат“ при исполнении» (15, с. 91).

В эту сумму факторов, проявляющихся только в процессе интонирования, входит еще один, весьма существенный — направленность произнесения на слушательское восприятие. Интонирование — это художественно-коммуникативный процесс, в ходе которого реализуется творчески-посредническая функция исполнительства в социально-культурном обмене. Данный фактор, образующий ядро исполнительского интонирования, можно определить как собственно выражение, подразумевая под этим процесс передачи художественной информации другим — слушательской аудитории. И не просто передачи, а приобщения других к слышанию-пониманию музыки исполнителем, вовлечения их в совместное переживание художественного акта. Ни композиторское, ни исполнительское творчество не возможно без специфического для музыканта «умения общаться

⁴ Е. Я. Либман, автор книги «Творческая работа пианиста с авторским текстом», полемизируя с утверждением Н. П. Корыхаловой о том, что «в музыкальном искусстве отсутствует понятие оригинала (подлинника)», считает таким оригиналом именно «подлинный авторский текст» (53, с. 36).

и быть общительным» в сфере «синтаксиса музыки как „речи в точных интервалах“». Цитированные слова взяты из статьи Асафьева «О направленности формы у Чайковского», где он особо подчеркивал то обстоятельство, что музыка выросла из форм устного общения, «из звуконаправленности на восприятие, на овладение вниманием путем эмоционально-смыслового „произнесения тонов“, и создала их, и создает постоянно» (16, с. 68).

Что означает выражение «эмоционально-смысловое произнесение тонов»? Общеизвестно, что осознанная ориентация интонационного процесса на восприятие другими людьми прежде всего сильно влияет на эмоциональный тонус исполнения, рождая у артиста подъем творческих сил, ощущение свободы, спонтанности музыкального высказывания. Но фактор направленности на восприятие самым непосредственным образом связан и с художественно-логической стороной интонирования, воздействуя на процесс исполнительского оформления звукоотношений. Творчески избирательное отношение исполнителя к интонируемому материалу, выявление ключевых по смысло-выразительной значимости звукокомплексов, «вех, узлов, центров, приковывающих внимание» (Асафьев), отбор и организация средств оформления, приемов интонирования и т. п. связаны не только с его стремлением осмыслить музыку самому, «для себя», но и — изначально — с необходимостью выразить свое понимание и передать, заразить им слушателей. «...Услышать в себе мало, — говорил Асафьев, — и надо уметь в найденном убедить других — вот и путь техники!» (9, с. 301). Вливаясь в каждую «клетку» музыкальной формы, пронизывая собой каждый момент ее развертывания, направленность произнесения на восприятие входит в саму структуру художественного образа, создаваемого исполнителем⁵.

Исходя из всего сказанного, сформулируем определение исполнительского интонирования. Это — осмысленно-выразительная, направленная на слушательское восприятие реализация музыки (голосом или на инструменте) в процессе выявления и оформления отношений между элементами музыкальной формы на всех уровнях их системной организации в исполняемом произведении и на основе целостного взаимодействия компонентов конкретного инструментального комплекса.

Данное определение необходимо соотносить с двумя основными понятиями, связанными со спецификой исполнительства как вида музыкального искусства, — с понятиями исполнения и интерпретации.

Процесс интонирования осуществляется на разных уровнях организации музыкальной формы. Не столь уж трудная задача — выразительно произнести те или иные фразы сочинения, логично объединить небольшие построения в более крупные и т. п. Значительно сложнее исходить в интонировании из целостного художественного замысла и, сообразуясь с ним, соподчинять и соотносить между собой интонируемые «единицы» формы. Интонирование может носить прерывно-фрагментарный характер (при разучивании произведения, шлифовке исполнения, репетиционной работе и т. п.). Но оно может протекать и в условиях ограниченного во времени (то есть равного объективной длительности сочинения) и непрерывно-поступательного (необратимого) процесса развертывания формы в движении звукового материала. В этом случае результат исполнительского творчества, точнее — один из его потенциально возможных вариантов, реализуется в самом процессе интонирования, сливается с ним во времени. Интерпретация предстает как актуальный «срез» ее потенциального бытия в творческой деятельности исполнителя. Это — собственно исполнение, и исполнительский акт как высшая форма исполнительского творчества, специфическая именно для него.

Таким образом, исполнение-интонирование обретает значение художественного явления, включается в процесс «социально-культурного обмена» (Асафьев) лишь тогда, когда оно направляется творчески ярким и целостным интерпретаторским замыслом, впитавшим в себя лучшие стороны культурно-исторической традиции и опыта и одновременно несущим в себе черты новаторского прочтения и толкования произведения. Именно тогда исполнитель в интонировании осуществляет музыку и она становится социальным фактором, могучим средством общения, «включается в „слуховую память“ людей, интересующихся музыкальным искусством, а следовательно, и в „сокровищницу“ общепризнанного общества, средой, эпохой и, конечно, классом интонаций, „питающих мысль и волнующих сердце“» (15, с. 295).

Затронутые проблемы исполнения, интерпретации в их соотношении с проблематикой исполнительского интонирования, конечно, заслуживают более углубленного рассмотрения. Но эта тема уже выходит за рамки данной работы. В настоящей книге краткая методологическая преамбула, содержащая размышления об исполнительском интонировании и рабочее определение последнего, призвана послужить компасом для путешествия в историю вопроса, предпринятого в последующих очерках. Суть же замысла в том, чтобы побудить пианистов (исполнителей, педагогов, специалистов, занимающихся вопросами истории, теории исполнительства, методики) глубже осмыслить некоторые профессиональные проблемы и истины, одновременно и старые (вернее, вечные), и всегда обновляющиеся в сознании каждого нового поколения. Ныне же они приобретают неоспоримое значение для дальнейшего познания музыкального исполнительства как вида художественного творчества, как «явления интонации».

⁵ Наиболее непосредственно это обнаруживалось в искусстве импровизации, когда, как отмечал Асафьев, «возникало еще более тесное общение и обоюдное интонационное внимание между ним (композитором-импровизатором. — А. М.) и слушателями: происходила проверка и оценка воздействия и значимости музыки, создававшейся, как говорится, «из-под пальцев», «на слуху», и композитор — по реакции слушателей — мог и ощущать и осознать смысл и степень интонационной значимости «звучащего материала», которым он пользовался, и содержательности исполнения» (15, с. 296).

ФОРМИРОВАНИЕ ПРОБЛЕМАТИКИ ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО ИСПОЛНЕНИЯ В ПРАКТИКЕ И ТЕОРИИ КЛАВИРНОГО ИСКУССТВА

1. Некоторые исторические предпосылки

История формирования проблематики, связанной с выразительным исполнением на фортепиано, уходит корнями в традиции клавирной культуры. Ведь и само фортепиано с его новыми в сравнении с органом, клавесином и клавикордом интонационными качествами, и фортепианное мышление вызревали именно в недрах клавирной культуры, под воздействием происходивших в то время интонационных исканий. В чем же суть этих исканий? Чем они стимулировались и направлялись? В чем ценность для последующих творческих эпох традиций исполнительского интонирования, созданных в практике клавирного искусства и отраженных в методико-теоретической литературе?

Зародившись более пяти веков назад и со второй половины XVI века начав выделяться в самостоятельную ветвь инструментализма (в это время стала создаваться музыка специально для клавира), клавирное искусство пережило этапы развития, величественного расцвета и постепенного угасания в последних десятилетиях XVIII века. На судьбы его, как и всей западноевропейской художественной культуры, сильнейшее воздействие оказывал ход истории в рубежную ее пору — пору ломки феодального уклада и утверждения капитализма. Сознание поколений формировалось в условиях непрерывных социальных потрясений, затяжных войн, революционных столкновений между молодой буржуазией и не желавшей умирать феодальной системой. Под напором бурных исторических событий происходило стремительное обновление всех сторон общественной жизни. Шло интенсивное формирование наций, что было сопряжено с развитием самобытных национальных художественных школ: итальянской, французской, испанской, английской, немецкой, чешской, польской и других. В русле основных стилевых направлений времени — барокко и классицизма — каждая из них выделяется своими особенностями и художественными достижениями.

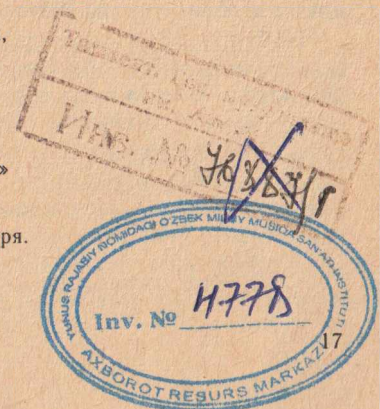
На протяжении переломного в истории европейских народов XVII века происходило радикальное обновление общественного

сознания людей, их духовной жизни, художественных идеалов. Менялись в сравнении с эпохой Ренессанса образно-эмоциональный строй и тематика произведений искусства. Мироощущение художников позднего Возрождения было в целом еще гармоничным. В него, однако, уже вторгалось осознание противоречий бытия, несовершенства общественного устройства, разлада между высокими и прекрасными гуманистическими идеалами и реальностью, где гуманизм сталкивался с противодействием враждебных сил. Миросоощущение художников Нового времени утрачивает ренессансную цельность и гармоничность. Гуманизм эпохи Возрождения, — пишет в статье «Искусство XVII века и проблемы стиля Барокко» Б. Р. Виппер, — «уже не годился для новой эпохи, когда человек перестал сознавать себя центром мироздания, когда он почувствовал всю сложность и противоречия жизни, когда ему пришлось вести жестокую борьбу против феодально-католической реакции». Новый гуманизм Виппер, как и А. А. Смирнов, называет трагическим, потому что «он основан на представлении о человеческой личности как о сложном, многоплановом явлении, непрерывно развивающемся и изменяющемся, полном противоречий и постоянной борьбы с самим собой, с окружающим обществом и миром, столь же сложным, противоречивым и многоплановым... В этом бесконечном, полном противоречий и непрерывно изменяющемся мире человек чувствует себя ничтожной песчинкой, и в то же время ему свойственна большая самоуверенность, так как при всей сложности мироздания он проник в его тайны» (30, с. 253, 254)¹. Главное во внутреннем мире личности, воплощенном в искусстве барокко, — повышенный драматизм жизнеощущения, требующий напряженного, патетического выражения. Важнейшими особенностями искусства — поэзии, драматур-

¹ Иллюстрацией сказанного может послужить один из шедевров барочной поэзии — стихотворение немецкого поэта XVII века Пауля Флеминга «Зачем я одержим...». Жажда познания, ощущение могущества человеческих возможностей, а вместе с этим смятение, горечь разочарования — вот пафос этого произведения, основанного на типичных для барокко трагических оппозициях:

Зачем я одержим духовным этим гладом,
Пытаясь в суть вещей проникнуть алчным взглядом?
Зачем стремлением мой ум воспламенен
Прозреть событий связь и сложный ход времен?
Когда б постиг я все искусства и науки,
Все золото земли когда б далось мне в руки,
Когда бы я — поэт — в отечестве моем
Некоронованным считался королем,
Когда б (чего ни с кем доселе не бывало)
Не дух, а плоть мою бессмертье ожидало
И страха смертного я сбросил бы ярем, —
Могли бы вы сказать: «Он обладает в се м!»
Но что такое «всё» среди земной печали?
Тень призрака. Конец, таящийся в начале.
Шар, полный пустоты. Жизнь, данная нам зря.
Звук отзвука. Ничто, короче говоря.

(Перевод Л. Гинзбурга)



гии, музыки — становятся динамичность в передаче характеров и событий, обострение контрастов, стремление к воплощению сильных движений души, страстей, именуемых аффектами.

Значительное влияние на развитие художественной культуры европейских стран оказало и классицистское направление. Центром его в XVII веке была Франция. В поэзии, драматическом театре, архитектуре, живописи, музыке рождались великолепные образцы классицизма. Ярким воплощением классицистских эстетических идеалов в музыке явилась опера, главным образом «лирические трагедии» Ж. Б. Люлли. В противовес стихийной эмоциональности, чувственности, свойственным барокко, представители классицизма искали ясности, гармоничной упорядоченности и завершенности, стремились подчинить творческие порывы рациональному началу, выводили логические закономерности и нормы выразительности. Блеск классицистского стиля порой скрывал в себе холодноватую рассудочность. В XVIII веке классицизм переживает второй период своего расцвета, вылившийся в движение Просвещения, охватившее многие европейские страны.

Все это обусловило значительные перемены в музыкальном искусстве, его завоевания были многочисленны и велики. Новое, индивидуализировавшееся художественное сознание требовало индивидуализации музыкального высказывания. Этому требованию в большей мере, чем многоголосие, отвечала концентрация музыкального содержания на мелодическом голосе, поющем на фоне гармонического сопровождения. Повсеместное распространение гомофонного письма знаменовало коренное обновление музыкального мышления. Этот процесс был сопряжен с утверждением мажоро-минорной системы, несшей в себе несравненно более богатые выразительные возможности, чем старинные диатонические лады, с развитием мелодики и гармонии; появлением новых музыкальных жанров и форм, новых принципов музицирования. Вместе с тем продолжала развиваться полифония, достигнув своей вершины в искусстве И. С. Баха, Г. Ф. Генделя. Принципы полифонического и гомофонно-гармонического письма плодотворно взаимодействовали в творчестве многих композиторов (к названным именам можно добавить имена Д. Скарлатти, Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо, Ф. Э. Баха), сообщая музыкальному процессу свободу и гибкость выражения, а наряду с этим — значительность мысли, психологическую глубину.

Особенно ярко обновление музыкального искусства сказалось в грандиозном и быстром расцвете жанра оперы. В опере с наибольшей полнотой воплощались драматические коллизии, активное действие, сильные характеры и страсти, подвиги, величие самопожертвования и т. п. Сольные номера в опере открывали возможность свободного, богатого эмоциональными оттенками мелодического высказывания. Именно здесь рождался новый характер и психологический тонус интонирования: насыщенный, напряженный, патетический. Анализируя исторический процесс развития оперы, Асафьев писал: «Великое движение Ренессанса,

создавшее искусство „нового человека“, провозгласившее право свободного выявления душевности, эмоции вне ярма аскетизма, вызвало к жизни и новое пение, в котором вокализируемый, распеваемый звук стал выражением эмоционального богатства человеческого сердца в безграничных его проявлениях.

Этот глубочайший в истории музыки переворот, изменивший качество интонации как искусства произнесения, то есть выявления человеческим голосом и говором внутреннего содержания, душевности, эмоциональной настроенности, только и мог вызвать к жизни оперное искусство» (11, с. 63).

В опере, а также близких к ней в жанровом отношении оратории, кантате, пассионе особенно интенсивно шел процесс выработки и закрепления «звукообразных» (Асафьев) комплексов, в которых объединялись слово и выраженное в нем эмоциональное состояние, момент сценического действия (жест), мелодический оборот, характер инструментального сопровождения, особенности нюансировки, приемы интонирования². Семантику этих комплексов активно впитывала инструментальная музыка; впитывала различными путями — и через оркестровые части, непосредственно включавшиеся в оперу (увертюра, симфонии) и черпавшие в оперной мелодике основы тематизма, и более опосредованным образом. Инструментальная музыка обретала большую смысловую, эмоционально-образную конкретность. Происходил процесс, имевший огромное значение для развития инструментальной музыки и культуры инструментально-исполнительского интонирования, — «...постепенное обособление, отпочковывание „чистой выразительности“ в пределах того или иного жанра и стиля от ее первоначальной, почти всегда программной основы...» (46, с. 26). Данная «общая закономерность музыкального искусства», сформулированная В. Дж. Конен, реализовалась в широком спектре явлений: наряду с индивидуализацией тематизма это были и поиски соответствующих интонационных качеств в инструментальной, и выработка необходимых средств и приемов интонирования. Так, стремление приблизить звучание инструмента к тембру человеческого голоса, поиски звуковой мощи, широты мелодического дыхания, одухотворенной виртуозности, подобной колоратуре бельканто, поиски тонкой нюансировки, способной передать вибрирующее чувство, — все это стимулировало расцвет скрипичного

² В. В. Медушевский связывает это с выдвинутым в искусстве Нового времени персонажа, как с одной стороны, «действующего элемента изображенной объективной реальности», а с другой — носителя «живого чувства»: «Интонация персонажа наиболее рельефна, жизненно-конкретна. Произнесенная „сейчас и здесь“, именно в „этой“ — уникальной — ситуации общения, она отличается выпуклостью динамического профиля, филигранностью звучания, активной артикуляцией, отчетливостью штрихов и ритма, ясностью тембра, звукоизвлечением, нередко достаточно громкого. ... Суть „персонажной“ интонации — оплотнение речевого или пластического жеста, в котором с очевидностью угадывается характер действующего лица, его намерения, эмоциональные порывы, испульсы воли (например, в интонациях просьбы, мольбы, совета, убеждения, призыва, заклинания)» (64, с. 84, 87).

искусства, сольных скрипичных жанров сонаты и концерта.

Сказались процессы обновления музыкального искусства и в клавирной его ветви, также испытавшей воздействие оперы. «Столь значительное и ярко выраженное светское течение в музыке XVII—XVIII столетий не могло не поддаться воздействию оперного стиля, — пишет Конен в книге «Театр и симфония». — И в самом деле, следы его ощутимы во многих чертах клавирных произведений предсимфонического периода. Так, по сравнению с вирджиналистами и ранней, ренессансной школой, мелодический стиль новой клавирной музыки отмечен большей напевностью. В картинной программности французских клавесинных миниатюр мы узнаем воздействие театральной музыки Люлли. Итальянская клавирная соната несет следы тематической контрастности и рельефности оперной увертюры и т. д.» (46, с. 82).

Развитие клавирного искусства шло в русле общего развития инструментализма, который постепенно становился значительной областью музыкального искусства. В ходе активного развития сонатно-симфонического мышления вырабатывались собственно инструментальные принципы формирования тематизма, приемы развития, средства выразительности. Происходило обособление областей внутри инструментальной музыки, жанров — внутри каждой из ветвей инструментализма. Жанры, некогда унаследованные от других инструментальных культур, далее развивались уже на основе специфических инструментальных свойств, качеств интонационности, присущих ассимилировавшей их культуре. Одновременно происходил процесс непрерывной эволюции и совершенствования инструментария, в том числе клавирных инструментов.

2. Особенности клавирно-исполнительской практики. Интонационное мышление клавириста

Какие же особенности отличали практику клавирного исполнительства в ту эпоху активного движения, непрерывных изменений, множественности творческих тенденций и устремлений?

Выделение исполнительства в самостоятельную отрасль музыкального искусства происходило постепенно. Прежде чем исполнение стало пониматься как истолкование музыкального произведения на основе полного и подробного нотного текста, прошло длительное время. В интересующую нас эпоху музыкант должен был владеть искусством и непосредственным, в процессе общения со слушателями, импровизационного создания музыки, и досоздания ее на основе неполной, фиксировавшей лишь главные вехи музыкального развития, нотной записи (например, в практике аккомпанемента и ансамблевой игры по цифрованному басу), и воссоздания музыки по более полному, но все же оставлявшему немалый простор для импровизации тексту. Словом, импровизация всегда, в той или иной степени, входила в процесс исполнения.

Музыкант, а клавирист в особенности, был разносторонним мастером, оснащенным многообразными теоретическими знаниями и практическими умениями. Владение техникой композиции придавало его исполнению ту внутреннюю свободу высказывания, какую всегда чувствуют и на какую всегда откликаются слушатели. Музыкальное мышление клавириста в русле интенсивных и многообразных процессов развития музыкального искусства было «*sempre in motu*» (всегда в движении). Музыка существовала в сознании «играющего композитора» тех времен как нечто «неокончательное», незастывшее, текучее и вариативно-изменяемое. Опора на типизированные образцы, общезначимые нормы импровизации и исполнения была в такой же мере свойственна интонационному мышлению старинного музыканта, как и постоянное стремление к варьированию типических формул, собственным изобретениями, отклонениям от устоявшихся норм во имя большей выразительности и оригинальности.

Немалой профессиональной сноровки требовала расшифровка при аккомпанементе или игре в ансамбле цифрованного баса — «то с большим, то с меньшим количеством голосов; иногда гармонически строго, а иногда галантно; порой при недостаточной цифровке, а порой при слишком подробной; иногда обходясь и нецифрованным, либо фальшиво цифрованным басом», — как писал Ф. Э. Бах в Предисловии к «Опыту об истинном искусстве игры на клавире» (114, с. II). Импровизационная практика развивала у клавириста умение в процессе исполнения активно искать слухом наиболее выразительные интонационные решения, «на ходу» оформлять музыкальный материал, в непрерывном движении музыкальных мыслей поддерживая психологический контакт со слушателями. Столь же высоко развитой была культура орнаментирования мелодии, также основанная на импровизации. Импровизационность была синкретической формой единства композиторского и исполнительского начал, образом мышления музыканта того времени. Скупой нотированный текст старинной музыки нередко представляется материалом, имеющим лишь теоретический интерес, однако дыхание импровизации, застывшее в нем, всегда способно ожить при истинном слышании и умелом воспроизведении, и тогда раскрывается подлинная художественная ценность этой музыки. Чем «зрительно» статичнее выглядит нотный текст какого-либо клавирного произведения, тем большая активность музыкального воображения, интонационно чуткого слышания требуется от современного исполнителя. Необходимо, разумеется, и основательное знание стиливых закономерностей и традиций исполнения.

Клавирно-исполнительская практика формировала у музыканта определенный тип интонационного мышления. Его отличали емкая и цепкая память, активность в изобретении и развитии музыкальных идей (*inventio*). Импровизация или импровизационное исполнение (то есть ситуация ежесекундного творческого поиска и отбора «аргументов» в условиях непрерывного развертывания

музыкальной речи) обостряют чувство музыкального процесса, как и его обращенности к слушательскому восприятию. Все это было присуще истинным мастерам клавирного искусства. С этими качествами естественно соединялась требовательность слуха к связности звучания, к гибкой непрерывности звукосопряжения. Данная слуховая потребность вытекает из интонационной, всегда действующей закономерности: «тоновая непрерывность», «становление в тоне» (Асафьев) есть «база музыки и поэзии». «...Живой тонус звукового языка, жизнь тонов и слов... таится в текучести и непрерывности эмоционально-голосового, тесно спаянного с дыханием, „тонного“ усилия, напряжения. Напряжение это своей текучестью отражает непрерывность мышления, ибо мышление как деятельность интеллекта лишь частично выражается в мелькающей в сознании „прерывистости слов“, а в существе своем оно — „мелосно“, „мелодийно“, текуче и обусловлено своего рода „умственным дыханием“ и ритмом, являясь „мыслимым интонированием“» — так формулирует данную закономерность Асафьев (15, с. 355).

Искание звуковой связности и гибкости, неотделимое от стремления к осмысленно-выразительному произнесению музыки, было обусловлено всеми факторами формирования художественного мышления клавириста. Клавирная музыка наследовала многие жанры, возникшие и развивавшиеся в инструментальных культурах, где интонирование было основано на непрерывном звуковедении, а вместе с этим — настроенность слуха на певучее произнесение. Немалое значение имело и то, что клавиристы обычно владели несколькими инструментами, а «полиинструментальность» мышления создает более богатый интонационный потенциал слуховых представлений. Пение на инструменте, искусство игры *cantabile* — вот поистине девиз исполнительства и педагогики клавирной эпохи, ее сквозное интонационное целеустремление. Необходимо подчеркнуть следующее: проблема пения на инструменте понималась передовыми музыкантами той эпохи как, в первую очередь, проблема содержательности музыкального высказывания, выразительности, вобравшая в себя целый комплекс явлений музыки Нового времени — и обновленный строй образности, и новый психологический тонус музыки, и идеалы вокально-речевого произнесения. Так, идея *Cantabile Art im Spielen zu erlangen* (Добиться певучей манеры в игре), выдвинутая И. С. Бахом в заголовке Инвенций для клавира, думается, несла в себе не просто образ вокализированного инструментального звучания. Ее, на наш взгляд, следует понимать как целостный художественный комплекс, в котором содержательность тематических тезисов («хороших инвенций») предполагает и обуславливает логичное и изобретательное их развертывание («приличную их разработку») с «правильным и красивым» голосоведением; ясность же и пластика ведения голосов, в свою очередь, предполагают «певучую манеру игры». Певучесть, таким образом, здесь неотделима от развития-оформления музыкальных мыслей

в процессе интонирования. (Слова в кавычках взяты из баховского пояснения на титульном листе Инвенций.)

Эволюция клавирной литературы от XVI к XVIII веку, проходившая в русле общих процессов эволюции музыкального мышления, отмечена неуклонным возрастанием динамизма формообразования. Это выразилось, в частности, в постепенной интенсификации мелодико-гармонического развития, в повышении внутренней смысловой сцепленности материала, напряженности звукоотношений. Данные качества обусловили необходимость более эластично и рельефно исполнительски интонировать-формовать звуковую линию. Как же отвечали этому требованию интонационные свойства клавирного инструментария, прежде всего — наиболее универсального клавесина?

Достаточно большой диапазон (до 4,5—5 октав), надежность строя (в отличие, например, от нуждавшихся в частой настройке струнно-щипковых), тембровое богатство (в частности, способность имитировать звучание флейты, фагота, лютни), значительные красочные и динамические ресурсы регистровки, возможность воспроизводить полифоническую, гомофонную музыку, играть в переложении вокальную и инструментальную литературу, использовать в ансамблях, оркестрах, для аккомпанемента — все это давало клавесину немалые преимущества перед многими другими инструментами, делало его всеохватывающим «инструментом музыки» (выражение А. Г. Рубинштейна). В то же время акустическая прерывность звучания (в основе звукообразования — единственный импульс, момент зашпиливания струны пером или плектром), краткость жизни тона, выделявшие клавесин на фоне голоса и других инструментов, воспринимались как недостаток, требовавший компенсации. Главное же препятствие к интенсивности выявления звукоотношений заключалось в отсутствии возможности динамически дифференцировать, индивидуализировать звуки, оттенять каждый тон в отдельности, что является одним из самых действенных факторов выразительного и рельефно-пластичного звукосопряжения.

Это обстоятельство чрезвычайной значимости. Благодаря возникшему противоречию между интонационными целеустремлениями и возможностями инструмента, в слухомышлении клавириста создавался сильный внутренний интонационный потенциал, порождавший потребность его реализации путем оптимального использования наличных средств инструмента в их взаимодействии. Именно в этих условиях начался процесс борьбы стремления петь на инструменте с его механико-акустической природой. Свойства будущего фортепиано рождались в творческих мечтах клавиристов, определяя пути дальнейшего развития инструментария.

Практика исполнительства на органе, на инструментах семейства клавирных — клавесине, клавикорде, ранних фортепиано — еще больше обостряла чуткость музыкантов к процессу интонирования. В силу различий в звукообразовании и звуковедении эти инструменты требовали от исполнителя умения гибко пере-

страивать технику интонирования, приемы игры. Точная корректировка приемов (удар, нажим, характер атаки, прием снятия пальцев и т. п.) зависела от многих условий (например, от более или менее тугого оперения клавиесина, натяжения струн, резонанса и т. п.) и требовала тонкого согласования слуха и двигательного аппарата. Клавикорд, например, был интонационно податливее клавиесина, хотя и слабее его в тоне: он давал возможность дольше тянуть звук, получать род вибрато, так называемый *bebung*, динамически дифференцировать звуки. Следует также помнить, что инструментарий находился в процессе непрерывных изменений, совершенствования, экспериментирования; мастера, изготавливавшие инструменты, стремились индивидуализировать их — трудно было найти и два совершенно одинаковых.

Без преувеличения можно сказать, что в каждом исполнительском акте, в зависимости от различных обстоятельств, клавиристу приходилось решать целый комплекс инструментально-технологических задач, подчиняя их решению выразительному исполнению. В этих условиях даже воспроизведение достаточно полно для того времени зафиксированной в нотном тексте композиции было фактически ее досозданием, аранжировкой — в конкретных интонационных условиях инструмента. Этим, наряду с другими причинами, объясняется частое отсутствие в текстах произведений для клавира (к примеру, в баховских сочинениях) динамических, артикуляционных и даже темповых обозначений. Все это решалось исполнителем в зависимости от конкретных возможностей инструмента и особенностей исполняемой музыки.

Одним из ярчайших выражений высокоразвитой культуры клавирного интонирования было искусство орнаментации. Поскольку творческой проблемой было осмысленно-выразительное (а не только акустическое) связывание тонов, орнаментирование мелодии отвечало стремлению слуха к ее оживлению и одухотворению в непрерывности звукосопряжения. Орнаментика в разных ее видах: диминуировании (колорировании), ритмическом варьировании, мелизматике — имела в процессе выразительного произнесения мелодии много функций. Непрерывность движения в сочетании с мелодическим варьированием достигалась диминуированием — распеванием колоратур на основе ритмического дробления долгих звуков (данное, по своей природе вокальное украшение широко применялось в органной и клавирной практике). Применение различных формул мелизмов имело важную синтаксическую функцию — функцию организации произношения. С помощью мелизмов достигалось осмысленное членение музыкальной речи на произносимые единицы; осуществлялась смысло-выразительная акцентуация, равносильная динамическому акценту, невозможному на клавиесине (орнаментированный звук или группа звуков кажутся на слух выделенными), ритмическая акцентуация, особенно необходимая в подвижных танцевальных пьесах; велико было значение орнаментики вagogической роли, при интонировании мелодии *tubato*. Орнаментика, таким образом, выступает

как концентрированное выражение охарактеризованных выше особенностей интонационного мышления клавириста.

«В стремлении к интонационной текучести клавиесин вырабатывает утонченнейшую технику орнаментации», — замечает Асафьев (15, с. 363). Очевидна недостаточность распространенного в прежние времена обильной орнаментики в клавирной музыке лишь непродолжительностью клавиесинного звука, трудностью связного и певучего исполнения медленной музыки. «...Корни клавирной орнаментики следует искать в глубоких причинах, относящихся к историческому процессу формирования мелодии и музыкальной архитектоники», — справедливо указывает А. Н. Юровский (112, с. XIII). «Инструментальная музыка переживает от вокальной трактовку орнамента как средства повышения выразительности, как своего рода ораторский прием возбужденной речи», — читаем у М. С. Друскина (38, с. 51).

Как видим, каждая из приведенных точек зрения высвечивает какую-то существенную сторону затронутой проблемы. С данными толкованиями вполне согласуется и выдвинутое Г. М. Коганом и А. Д. Алексеевым общестилевое объяснение тяготения клавирной практики к орнаментированию, учитывающее общность художественных принципов разных видов искусства эпохи барокко (см.: 4, с. 134). Ведь обилие орнаментики отличало и вокальную и другие области инструментальной музыки, а также — архитектуру, живопись, садово-парковое строительство, эстетику интерьера, одежды, прически и т. п. Общим эстетическим основанием здесь является повышенная эмоциональность, патетичность выражения, стремление объединить монументальное и величавое с динамичностью, идеей движения, столь влекущей художников барокко. Такого рода тяготение к динамизации было характерно и для пространственных искусств. Так, барочная «певучесть» орнамента в архитектуре своими перетекающими друг в друга извилистыми линиями скрадывает четкость объемов и плоскостей, вносит в конструктивные формы гибкость, динамизм, хотя порой и назойливую вычурность.

Не случайно именно в этом вопросе весьма рано столкнулись вкусы и идеалы, возникла борьба за орнаментацию, оправданную выразительными задачами, против орнаментации, вырождавшейся в манерность и пустое украшательство. Немало аналогов этому встречается далее, в ходе прослеживания развития интонационных представлений в практике и теории музыкального исполнительства.

Постепенно многие функции орнаментики переходили в письменную композиторскую практику и закреплялись в ней. Выразительные формулы орнамента окристаллизовывались одновременно с процессом кристаллизации тематизма (И. С. Бах, венские классики)³. Поэтому связь исполнительской импровизации орнамен-

³ «Тематизм в качестве основного зерна приобретает способность подчинять себе сопровождающие мелодические элементы и действительно организовывать конструкцию целого... Отсюда — избегание всего случайного, прихотли-

тики с процессом индивидуализации тематизма — обратная, что и привело в XVIII веке (а наметилось еще ранее) к тенденции ограничения исполнительской свободы в орнаментации. Нотный текст становился все полнее, вбирая в себя и закрепляя динамизм импровизационного развертывания, перед мышлением же исполнителя, в силу объективного исторического процесса развития музыкального языка, возникали новые задачи внутренне активного формирования материала. Исполнитель стал видеть в нотном тексте много больше, чем прежде, исполнительское же воссоздание музыки требовало иных средств, обрело иные формы.

Таким образом, практика клавирного исполнительства вырабатывала у музыкантов целостную и утонченную культуру интонирования. Какое же отражение получила эта культура в методико-теоретической литературе, посвященной клавирному исполнительству и педагогике?

3. Проблемы исполнительского произношения в клавирно-методической литературе конца XVI — начала XVIII века

В методической литературе XVI—XVIII веков содержится ценная информация о важнейших особенностях исполнительства и педагогики той эпохи, в частности о том, как начиналось и происходило формирование представлений о выразительном исполнении на инструментах семейства клавирных. Однако информация последнего рода не всегда лежит «на поверхности», ее приходится вычитывать в контексте работ (более всего это относится к старинным руководствам XVI — начала XVII века). «При поверхностном знакомстве с клавирными трактатами современный читатель может испытать разочарование, — так пишет Друскин в книге «Клавирная музыка». — В большинстве случаев они очень подробно излагают сведения по элементарной теории, основы учения о генерал-басе... дается описание положения корпуса, рук играющего, ряда аппликатурных приемов, особенностей расшифровки орнаментов и т. п. Но те вопросы, которые нас должны интересовать более всего — проблемы интерпретации в широком значении этого слова, — не получают, казалось бы, исчерпывающего и систематического освещения» (38, с. 57).

Объясняется это тем, что методико-теоретическая мысль на начальных этапах своего развития устремлена, в первую очередь, на наиболее «материальные», технологические вопросы исполнительства, на то, в чем практика формирующейся культуры нуждается прежде всего. Освоить механико-акустическую специфику нового инструментария, наилучшим образом приспособить к

вого, неоправданного конструкцией целого. Импровизационность материала теряет самостоятельное значение и всецело подчиняется общему конструктивному замыслу» (96, с. 53).

ней возможности исполнительского аппарата — с этими ранними заботами клавирной методики связана прочно установившаяся в трактатах традиция посвящать разделы таким проблемам, как инструмент и особенности игры на нем, принципы аппликатуры, принципы расшифровки орнаментики (проблематика трактатов этим, конечно, не исчерпывается, сюда входят также вопросы аккомпанемента по цифрованному басу, переложений для клавира вокальной и инструментальной литературы, импровизации или «игры фантазий»).

Однако уже и в этой стадии формирования методических принципов технологические нормы, наблюдаемые в практике, систематизируемые и фиксируемые, выступают в их отношении к эстетическим вопросам исполнения — вопросам инструментального благозвучия, красоты тона, связно-непрерывного звучания, ясного, чистого произношения. Обнаружить это за кажущимся «прагматизмом» руководств помогает соотнесение направленности методической мысли с творческой практикой времени.

Существенной проблемой ранних клавирных трактатов было изучение особенностей звукоизвлечения и звуковедения на клавишных инструментах. В одной из самых ранних работ, трактате крупного испанского музыканта — композитора, педагога, ученого — Хуана Бермудо «Разъяснение музыкальных инструментов» (1555) предлагается «тройная классификация инструментов (человеческое пение, духовые, струнные)». Автор, как можно предположить, устанавливает эту иерархию, исходя из таких качеств интонационности, как управляемость звучания (в процессе жизни тона), связь звучания с дыханием (см.: 100, с. 125).

Вопросы различий в звукоизвлечении на органе, клавесине, клавинофорде — неперенный предмет обсуждения в старинных работах. Красота звучания клавесина, по словам другого испанского автора XVI века, Томаса де Санта Марии, зависит от совокупности многих условий и приемов, подробно им разработанных в «Искусстве игры фантазии» (1565). Главные из них — «собранность руки», точность и отчетливость удара: «Клавиши надо ударять решительно и энергично... тогда голосам придается... одухотворенность» (цит. по: 101, с. 225). При игре же на клавинофорде автор рекомендует «нажимать клавиши глубоко, насколько это возможно, с тем, чтобы... тангенты хорошо поднимались до струн» (там же, с. 223). Рассматривая различия в игре на органе и «перышковых инструментах», Джироламо Дирута («Трансильванец», 1597) разграничивает технику нажима клавиш на органе и удара по клавишам на клавичембало — стремясь подчеркнуть, что в обоих случаях (но разными приемами) должна быть достигнута связность исполнения: «При нажатии клавиш (на органе. — А. М.) мелодия звучит равномерно и непрерывно, при ударе — разорванно... так, как если бы певец после каждого звука... брал дыхание»; на чембало же «игру следует стараться сделать оживленной, мелодию — непрерывной, разукрасив ее трелями и изящными украшениями. Надо попытаться достигнуть на

перышковых инструментах того же эффекта, какой производит воздух на органе» (4, с. 16, 17).

Клавирное искусство выработало в высшей степени целесообразную двигательную систему, обеспечивающую специфически клавесинную интонацию — чистое в атаке, ясное и отчетливое звучание. Мягкость рук при свободной кисти в сочетании с ловкостью и проворством пальцев, строгая экономия движений обеспечивали при игре точность направления и необходимую дозировку силы удара пальца (при недостаточном отвесном, слишком сильном или, наоборот, слабом ударе звучание выходило некрасивым и даже фальшивым). Клавикорд требовал иной технической установки — мягкого нажима и чрезвычайно близкого положения пальцев по отношению к клавиатуре. Столь же тонко были разработаны вопросы различия в снятии пальцев после извлечения звука на клавесине и на клавикорде, а также способы продления звука (кроме уже упомянутого бевунга, это, например, прием скольжения пальца к концу клавиши, увеличивающий время его контакта с нею). Освоение всех этих приемов требовало активного слухового участия, что осознавалось авторами работ. Об этом свидетельствует, к примеру, замечание Мишеля Сен-Ламбера («Клавесинные принципы», 1702): «Для успешного обучения игре на клавесине необходимо обладать прежде всего слухом и хорошей рукой» (4, с. 20). Четко осознавалась связь двигательных установок с качеством звучания, последнее же — с целями художественного произношения музыки: «Необученный музыкант так же грешит против... законов, как необученный читатель, не изучивший произношения языка... Звук голоса, которому недостает смысла, может доставить удовольствие лишь уху невежественного человека», — гласят прекрасные слова Х. Бермудо (цит. по: 100, с. 122).

Точно так же дело обстояло с аппликатурой. Вовлечение в игру первых пальцев оказалось существеннейшей проблемой трехвековой практики клавирного искусства, так как способствовало решению сразу многих вопросов связного и выразительного исполнения. Помимо возможности исполнять аккорды и октавы, то есть расширить поле охвата звуков по вертикали, применение первых пальцев, например, в гаммообразных последованиях увеличивало скорость и, как можно предположить, давало возможность избегать искривления рук при переключении длинных пальцев через короткие в четырехпальной аппликатуре, отчего, видимо, ухудшалось качество звучания⁴. Принципы группировки пальцев в мотиве, фразе, фигуре орнамента (употребление сильных пальцев на акцентируемых звуках и слабых — на легких), освещавшиеся в руководствах, обнаруживают тонкое понимание авторами значения аппликатуры в функции «организатора» правильного произ-

ношения. Аппликатурные приемы клавиристов, как отмечает В. А. Фролкин, преследовали «цели, диктуемые техникой, а шире — стилем старинной музыки. Только в комплексе выразительных средств клавириста ранняя аппликатура раскрывает перед исследователем свой сокровенный смысл и приближает нас к познанию стилистических особенностей музыки...» (101, с. 233).

Ярким подтверждением этого могут служить аппликатурные принципы Ф. Куперена, раскрываемые им в трактате «Искусство игры на клавесине» (1717). «Совершенно очевидно, что одна и та же мелодия, один и тот же пассаж, в зависимости от аппликатуры, производит на слух человека со вкусом различный эффект», — утверждает французский мастер (49, с. 15—16). Характерным комплексным решением задачи связности звучания является его принцип смены пальца на одной ноте при исполнении мелизма, именуемого *port-de-voix*⁵, а также при соединении ряда поступенно восходящих и нисходящих мордентов и других фигур.

«Я убедился, — замечает Куперен, — что, не видя рук играющего, я различаю, когда два удара делаются одним и тем же пальцем и когда двумя разными» (там же, с. 20—21). Совершенно очевидно, что при смене пальца короткая («потерянная») нота *port-de-voix* в сочетании с последующим мордентом (исполняемые, по совету Куперена, одновременно с гармонией) дают более явственное впечатление небольшого динамико-агогического акцента на задержании, чем при повторении пальца, как это указывалось правилом старой аппликатуры.

В схожей функции выразительного динамико-агогического акцента выступают рекомендуемые Купереном украшения *aspiration* и *suspension*. О том, сколь существенными для интонирования мелодии автор трактата считал эти приемы, близкие по смыслу риторическим фигурам *suspensio* и *suspiratio*⁶, свидетельствуют следующие слова мастера: «Звуки на клавесине даны каждый в отдельности и, следовательно, не могут ни усиливаться, ни ослабляться. Поэтому до сих пор казалось почти невозможным, что на этом инструменте можно играть с душой. Однако... я попытаюсь объяснить, каким образом мне удавалось растрогать обладающих вкусом людей... Вышеупомянутое мной музыкальное впечатление зависит от уместного прекращения и оттягивания звуков в соответствии с характером мелодий, прелюдий и пьес. Противопоставление этих двух приемов (украшений) дает уху впечатление незавершенности. Так что в тех случаях, когда смычковые инструменты усиливают звук, оттягивание звука на клавесине (в силу обратного эффекта) как бы воспроизводит для уха желаемое звучание» (там же, с. 17).

⁵ В комментариях Я. И. Мильштейна «*port-de-voix*» объясняется как «комбинация из мелкой ноты форшлага (именуемого Купереном „*coulé*“) и мордента (именуемого Купереном „*pincé*“)» (см.: 49, с. 125).

⁶ *Suspensio* (сдерживание) — задержки в течении музыки, *suspiratio* (вздох) или *tnesis* (рассечение) — прерывание мелодии путем введения пауз (см.: 39, с. 76).

⁴ Интересную аналогию этому представляло развитие баянной аппликатуры, где первый палец правой руки стал включаться в игру, начиная примерно с 1970-х годов, до этого аппликатура была четырехпальной, как и в практике клавирной игры в старину.

Перейдя, таким образом, к орнаментике, отметим, что исключительное значение, придававшееся ей всеми авторами методических трудов клавирной эпохи, объясняется тем, что исполнение украшений являлось концентрированным отражением складывавшихся норм выразительного произношения на клавире. В орнаментике, связанной со всеми сторонами композиции — темпом и характером движения, мелодическими, гармоническими, фактурными особенностями, ритмической структурой, фразировкой, как бы фокусировались различные средства исполнительского интонирования: артикуляционные, агогические, динамические. Поэтому практика орнаментации осмысливалась в методических руководствах не только в плане систематизации различных фигур и правил их расшифровки, но и с точки зрения их выразительных функций, значения в музыкальном развитии. Главное же, наблюдая практику исполнительства, вдумчивые авторы справедливо усматривали в отношении к украшениям проявление эстетических взглядов и вкусов музыкантов, их общих художественных установок. Борьба против тенденций чистой виртуозности в орнаментировании, против исполнительского произвола или невежества, за орнаментацию, основанную на понимании композиторских намерений, смысла исполняемой музыки, призванную подчеркнуть ее выразительность, пронизывает всю исполнительскую эстетику и теорию клавирной эпохи.

Знакомясь с полемикой вокруг проблемы исполнительского введения украшений, следует принимать во внимание многие обстоятельства, дабы верно судить о позиции того или иного музыканта: к какому времени относится высказанная точка зрения, традиции какой национальной школы за нею стоят, о какой жанровой сфере вокальной или инструментальной музыки идет речь, наконец, какого, конкретно, рода украшений она касается. Все это вместе взятое делает вопрос достаточно сложным, в большинстве случаев решение его не бывает однозначным.

Противостояние мнений относительно использования украшений можно наблюдать не только между представителями разных национальных школ, культивировавших различные традиции в орнаментике, но и среди представителей одной и той же школы. Так, Х. Бермудо, в период господства импровизационной практики исполнения украшений, предостерегал исполнителей от злоупотребления глоссами⁷ при исполнении точно нотированных пьес: «Если музыка старого стиля нуждалась в глоссировании, то для современной музыки глоссы не нужны... ибо современная музыка столь сложна и украшена, что сама является одновременно и текстом и украшением... Не представляю себе, как сможет музыкант, вставляющий глоссы в произведения выдающихся мастеров, избежать обвинения в том, что он дурно воспитан, невежествен и нагл... Ибо если вводят глоссы в какое-нибудь произведе-

ние, то что это значит, как не то, что его желают исправить» (цит. по: 100, с. 138). Томас де Санкта Мария, напротив, допускал значительную самостоятельность исполнителей при введении глоссов, а также — манер (ритмических модификаций мелодии, записанной ровными нотами) и мелизмов (см.: 101, с. 233—241).

В 1702 году М. Сен-Ламбер («Клавесинные принципы»), хотя и с оговорками относительно того, что «украшения никогда не должны менять ни мелодии, ни размера пьес», все же выступает за полную свободу исполнителя в выборе украшений. Двадцатью годами позднее, в Предисловии к Третьему сборнику клавесинных пьес Куперен специально оговорил, что украшения к его пьесам отнюдь не произвольны и что играть их надо, следуя его обозначениям, иначе они «никогда не будут производить нужное впечатление на лиц, обладающих подлинным вкусом» (49, с. 68).

Автор широко известного теоретического трактата «Рассуждения о певцах старинных и современных...» (1728) П. Ф. Този горячо защищает право певцов импровизировать апподжиатуры⁸: «Коль скоро ученик довольно знаком с апподжиатурами... он может... только смеяться над теми композиторами, что их выписывают в нотах, то ли потому, что хотят выглядеть современными, то ли из желания убедить людей в том, что они могут петь лучше певцов. Почему бы им тогда не выписывать и свободные украшения, которые гораздо труднее и более необходимы, чем апподжиатуры?.. Бедная Италия! Неужто правда, что нынешние певцы не знают, где должны быть добавлены апподжиатуры, если композитор не указал это пальцем? В мое время они были искусны довольно, чтобы это определить. О, что за оскорбление вам, певцам новейшей моды, принимающим от композиторов уроки, лишь детям подобающие!» (цит. по: 115, р. 148—149)⁹. Полвека спустя в книге «Перевороты итальянского музыкального театра» Э. Артеага резко критикует тенденцию виртуозничества в итальянской опере, заявляя, что «здравый смысл запрещает употребление каденций... произвольных, кои придуманы с единственной целью блеснуть голосом, без всякого порядка набирая огромное множество звуков и извивая их в тысячи бессмысленных завитушек» (63, с. 72).

Очевидно, что противоречия позиций музыкантов в отношении исполнительской импровизации украшений обусловлены такими факторами, как период, национальная школа и характер украшения, о котором идет речь, то есть степенью его значимости в музыкальном развитии. Общим знаменателем этих причин являет-

⁸ Речь идет об украшении, имеющем значение предъема, — короткой ноте, предворяющей следующий опорный тон.

⁹ Однако тот же Този в работе «Введение в Искусство пения» (1757) высмеивает вокалистов, уснащавших произведение произвольными и чрезмерно долгими колоратурными каденциями: «Помыслы современных певцов направлены на то, чтобы в конце первой части разразиться фейерверком пассажей; оркестру приходится ждать. В конце второй части заряд колоратуры удваивается — оркестранты начинают скучать. Когда же наступает очередь третьей каденции, происходит пассажный взрыв, — оркестр теряет терпение и готов излиться проклятиями» (125, S. 196).

⁷ Глоссы — прием, аналогичный диминуированию, то есть дробление основных тонов мелодии на группы более мелких длительностей.

ся процесс усложнения музыкального языка, приводивший к тому, что взаимосвязь композиторского и исполнительского творчества становилась все более диалектической. Исполнительство постепенно выделялось в самостоятельную отрасль музыкального искусства, исполнитель обособлялся как музыкальный деятель, вместе с тем внутренняя зависимость его искусства от закономерностей музыки, которую он играл, усиливалась. Поэтому и наиболее верно решали вопрос об украшениях теоретики, глубже других понимавшие диалектику отношений между композиторским и исполнительским творчеством. Как писал И. Шейбе в книге «Критический музыкант» (полностью опубликованной в 1745 году): «Не было бы смысла изучать музыку и сочинять, если бы не существовало исполнительское искусство пения и игры на инструментах. В то же время искусство исполнения утратило бы свою основу и смысл, не будь композиции. Из этой неразрывной связи вытекают дальнейшие выводы. Композитор при сочинении произведений должен не забывать о требованиях исполнительского искусства, а певцы и инструменталисты при пении и игре обязаны точно соблюдать указания композитора» (67, с. 320).

Авторы руководств, стоявшие на позиции, близкой к высказанной Шейбе, призывали исполнителей вдумчиво относиться к использованию орнаментики, исходя из всестороннего изучения музыки, намерений композитора. «Кто хочет обойти ошибки в пользовании украшениями, — писал И. И. Кванц в «Опыте наставления в игре на поперечной флейте» (1752), — пусть возьмет господствующий в каждом отдельном случае аффект за путеводную нить; тогда он не впадет ни в ошибку излишества, ни в ошибку недостаточности в украшениях и никогда не превратит одну страсть в другую» (63, с. 94). Аналогичным образом высказывается Ф. Марпург в своей «Клавесинной методе» (1755): «...Чтобы хорошо играть, играть так, чтобы слуху нечего было больше желать... надо играть со вкусом, надо сопровождать игру известными украшениями, не теми произвольными украшениями, с помощью которых исполнитель подменяет вкус композитора своим, но теми существенно-необходимыми, которые выдвигают как того, кто создал пьесу, так и того, кто ее исполняет. Произвольные украшения часто уменьшают красоту мелодии, необходимые же увеличивают ее» (63, с. 104).

Во второй половине XVIII века методико-теоретическая мысль в области музыкального исполнительства и педагогики получает новые стимулы к развитию. Исполнительство все больше выделяется в самостоятельную область музыкальной деятельности, соответственно в нем углубляется интерпретаторская направленность: перед исполнителем встает задача раскрытия перед слушателями не своей собственной, но чужой творческой воли. Это существенно изменяет и психологическую и эстетическую ориентацию исполнителя. Изучение исполнительства как художественного посредничества между автором произведения и слушателями знаменует качественно новую ступень и в методико-теоретической сфе-

ре. Проблематика выразительного исполнения обогащается новыми аспектами, в частности, намечается линия изучения вопросов стильного исполнения. Подробнее становится разработка вопросов, связанных со средствами и приемами выразительности. Выражение, выразительное произношение музыки становится ключевой проблемой исполнительской методики. Большую роль в этом сыграло развитие эстетики и теории музыки. Важное место в музыкально-эстетических трудах занимали вопросы природы и сущности музыки, восприятия музыки, обоснования музыкального выражения и выразительности исполнения.

Остановимся на этом подробнее.

4. От подражания к выражению. Некоторые вопросы музыкальной эстетики XVII—XVIII веков

Господствующими эстетическими теориями XVII—XVIII веков были теория подражания и учение об аффектах, уходящие корнями в античную эстетику и далее разрабатывавшиеся в эпоху Возрождения (Дж. Царлино, В. Галилей) и Нового времени. Подражание природе в различных ее проявлениях признавалось сущностью всех искусств. Главным объектом подражания в искусствах были так называемые аффекты, то есть сильные чувства, страсти.

Важнейшим направлением в музыкальной эстетике XVII—XVIII веков было изучение природы и специфики музыкального подражания. Теоретиков занимали вопросы о том, чему именно и каким образом подражает музыка — в отличие от других видов искусства: «Цель всех искусств — подражание природе, но каждое идет к сему различными способами» (М. Гримм: 63, с. 41). Признавалось, что музыка способна отобразить и передать широкий круг жизненных явлений. Определяя в своем «Музыкальном словаре» (1767) — что есть «музыка подражательная» (то есть музыка как искусство, в отличие от «естественной», то есть народной музыки), Ж.-Ж. Руссо писал, что она «живыми, подчеркнутыми и, так сказать, говорящими интонациями выражает все страсти, рисует все образы, передает все предметы, подчиняет всю природу своему искусному подражанию и доводит до сердца человека чувства, способные его взволновать» (63, с. 9).

При этом постепенно становилось ясно, что главным объектом музыкального подражания являются все же не предметы как таковые, воспринимаемые зрением и слухом и воспроизводимые в музыке путем прямого изображения (как, например, столь характерные для музыки того времени и в изобилии встречающиеся подражания пению птиц, журчанию ручья, звону колокольчиков и т. п.), но чувства, возбуждаемые в душе человека различными жизненными явлениями. «Разумный человек, более о сердце, чем

об ушах помышляющий, часто сии поверхностные добавления в небрежении оставит: ибо он тщится передать мысли и чувства стиха, а не отдельные слова живописать» (Г. Мабли: 63, с. 21); «Цель, кою в работе своей должен поставить себе композитор, есть подражание природе, возбуждение по своему усмотрению страстей... изображение движений души и наклонностей сердца» (Ф. Марпург: 63, с. 22).

Изображение и описание начинали осознаваться как более низкая ступень отображения действительности в музыкальном искусстве, эмоциональное же выражение — как более высокая и отвечающая самой природе музыки¹⁰.

В центре разрабатывавшейся проблематики музыкального подражания была проблема взаимоотношения музыки с речью, поэтической декламацией, ораторским искусством. В соответствии с теорией подражания смысл и выразительность музыкального высказывания оценивались в их соотношении с выразительностью речи: «Из многих преимуществ, коими музыка украшается, первое место по всеобщему согласию занимает способность, ей присущая, подражать смыслу слов и сим подражанием пробуждать в душе различные чувствования» (Дж. Риккати: 63, с. 25—26).

За смыслом слов, однако, стал обнаруживаться иной, более сокровенный смысл — смысл музыкальной интонации. Это вдохновенно выразил Руссо в «Новой Элоизе» (данные вопросы вообще особенно активно обсуждались во Франции, в русле эстетики Просвещения). Руссо поражался тому, что в «интонациях мелодии, соотнесенных с интонациями речи» присутствует «могучая и тайная связь страстей и звуков»; тому, что, «подражая различным выражениям говорящего голоса, одушевленного чувствами, поющий голос приобретает власть над нашими сердцами, что бурные движения души, передаваемые слушателю музыкантом, и составляют истинное очарование музыки» (67, с. 426). Интонационная выразительность мелодии, как можно судить, осознается Руссо не только в ее связи с конкретным словесным содержанием речи, но проступает как бы сквозь смысл слов, подобно ритмо-мелодическому «соку» (Асафьев) высказывания, воплощаясь в «тонусе» — подъемах и спадах напряжения, модуляциях голоса, дыхании, паузах, цезурах, вибрации. Таков был исторический путь «обособления чистой» интонационной выразительности как качественно особого отражения жизненной реальности в человеческом мышлении-чувствовании: от художественной речи к речитативному стилю пения и далее к мелодическому пению бельканто. «Музыкальная интонация, — характери-

¹⁰ В теоретических работах того времени об искусстве можно встретить и прямое отождествление изображения и выражения: «Выражение, по моему мнению, есть простое и естественное сходство вещей, которые изображаются», — писал французский художник Ш. Лебрен в своем трактате «О методе изображения страстей» (51, с. 285).

зует этот процесс Асафьев, — продолжая обнаруживать себя в нормах ритмо-интонации, в декламационном, теперь сильно повышенном драматизированном стиле, находит основное формирующее ее русло в пении-дыхании и в человечнейшем из всех элементов музыки средстве выражения — в мелодии...» (15, с. 321). Отсюда в музыкальной эстетике того времени огромный интерес и внимание к мелодии и заключенным в ней возможностям выражения. Формирующиеся в русле всех охарактеризованных исканий интонационные предствления сконцентрировались, как в лозунге, в утверждении: «музыка есть язык» — оно красной нитью проходит через всю эстетическую мысль времени.

Поскольку музыка есть язык, существенной линией ее эстетико-теоретического изучения было осмысление коммуникативных закономерностей музыкального языка: каким образом воздействует музыка на слушателей, благодаря чему у них возникают впечатления, представления и эмоциональный отклик, соответствующие содержанию музыки; опираясь на какие принципы композитору и исполнителю следует добиваться требуемого воздействия на слушателей. Данные вопросы рассматривались так же, разумеется, в рамках теории подражания и учения об аффектах. Здесь с особой отчетливостью сказалась тенденция музыкальной теории того времени к жесткой классификации наблюдаемых явлений и связей, нормативности в рекомендациях музыкантам-практикам, композиторам и исполнителям. Изучая связь музыки с ее восприятием, авторы эстетических и теоретических работ стремились точно и однозначно классифицировать аффекты. Так, например, у А. Кирхера в трактате «Мусургия универсалис» (1650) их насчитывается восемь: радость, отвага, гнев, страсть, прощение, страх, надежда и сострадание. Рассматривая вопрос соотнесенности аффектов со средствами их изображения в музыке, теоретики закрепляли за каждым из аффектов соответствующий круг выразительных средств и приемов письма (ладотональность, интервалику, темп, мелодические, гармонические, ритмические средства), разрабатывали систему нормативных правил, необходимых композиторам, а также исполнителям, — дабы не возникало ошибок в распознавании господствующего аффекта¹¹. Самые подробные указания на этот счет дает Кванц в его «Опыте наставления в игре на поперечной флейте». Он выделяет следующие основные признаки, которые надлежит учитывать «вместе взятые»: 1) тональность (мажорные тональности соответствуют веселым, решительным, серьезным и возвышенным аффектам; минорные — ласковым, печальным, нежным); 2) интервалика (ласковым, грустным и нежным аффектам отвечает неширокая интервалика, связное произношение; веселой, энергич-

¹¹ Тенденция к нормативности была свойственна не только музыкальной эстетике. В упомянутом трактате Лебрена, например, художникам дается готовая и подробная «рецептура» изображения различных аффектов в выражении человеческого лица (восхищения, страха, любви, отчаяния, надежды и т. п.).

ной музыке — широкие интервалы, скачки, требующие раздельного штриха, акцентуации); 3) диссонансы и, наконец, 4) слова, определяющие в начале произведения его выражение (*Allegro*, *Presto*, *Andante* и т. д.) (см. 124, S. 108). Кванц указывает также на ритмические особенности: «Пунктированные и выдержанные ноты выражают серьезное и патетическое, быстрые ноты, звучащие на фоне длинных — половинных и целых, — величественное и возвышенное» (124, S. 108). В наше время этот метод кажется наивным, однако следует учитывать, что при всей схематичности и ограниченности он дал значительный импульс к дальнейшему изучению закономерностей музыкального выражения, в том числе — выразительности исполнения. Данная система ориентиров может быть полезна и современному исполнителю в его поисках пути к интерпретации музыки XVII—XVIII веков.

Теория аффектов, безусловно, сыграла очень большую роль в изучении закономерностей музыкального выражения. Однако на фоне интенсивно развивающейся композиторской и исполнительской практики, в особенности второй половины XVIII века, явно обнаруживается и ее ограниченность. В представлении об аффекте как о чувстве «вообще», чувстве внеличном, лишенном индивидуальной окраски, жизненной психологической конкретности; в непонимании сложной природы чувства, наличия в нем внутренних противоречий, являющихся стимулом к движению, развитию; в отрыве эмоциональной сферы от интеллектуальной («Музыка действует на человека не постольку, поскольку он думает, а постольку он чувствует» — так категорично высказался на этот счет И. Г. Зальцер: 63, с. 34) — во всем этом проявилась метафизичность учения об аффектах. Общее здесь мыслится вне единичного, объективное — вне субъективного. Это не давало возможности объяснить многие явления современной музыки, где шло активное развитие сонатно-симфонического мышления с его диалектичностью, выдвинувшей на первый план противоречие, контраст как источник процесса развития. Опережавшая эстетику композиторская практика эпохи наталкивала наиболее проницательных теоретиков на поиски более глубоких истолкований явлений музыкального искусства — истолкований, способных преодолеть метафизичность, схематизм и рецептурность учения об аффектах. Именно противоречие между практикой и господствующими теоретическими представлениями приводило к идеям, двигавшим вперед теоретическую мысль.

Начинали пробивать себе путь представления о том, что природа музыкального подражания более гибка, богата и сложна, что чувств и их оттенков, передаваемых музыкой, неисчислимо множество и что «каждый аффект может быть выражен в каждом отдельном случае различно». «Мы имеем в музыке неизмеримое море для выражения слов и аффектов», — восклицает И. Гейнхен (63, с. 19). Стремление к преодолению статичности, одноплановости сложившегося подхода заметно в высказывании И. Д. Энгеля: «Соната, симфония... развитие в себе одной страсти

заключать должна, но страсти, в сторону разнообразных ощущений отклоняющейся» (63, с. 35).

Возникающие суждения о том, что чувство в музыкальном подражании неотделимо от мысли, идеи сочинения; стремление отойти от натуралистичности подражания; признание того, что искусство не сводится к копированию действительности, а содержит в себе художественное обобщение, — знаменовали иную, более высокую ступень эстетического осмысления сущности музыкального искусства. «Цель искусств подражательных не есть просто изображать природу, какова она есть, но изображать оную украшенную. Подобно тому как статуи Геркулеса и Антиноя суть соединения черт, соразмерность и силу выражающих в наиболее особых существах рода человеческого, ваятелем наблюдаемых... так и прекрасный речитатив или прекрасная ария не что иное суть, как собрание множества изменений голоса и акцентов, кои вырываются из лиц чувствительных при движении какой-нибудь страсти и засим по законам музыки композитором располагаются», — писал Э. Артеага (63, с. 36—37). В одной из своих работ 1780-х годов М. Шабанон цитирует знаменательные слова аббата Мореле: «Все искусства суть нечто вроде договора души с чувствами... Сие, конечно, несколько искажает правдивое подражание, но увеличивает в то же время красоту и копии придает прелесть, в коей природа отказала оригиналу... Сие потому, что искусства суть нечто большее, чем точное подражание природе» (63, с. 43).

Особенно важным сдвигом в сознании музыкантов было признание за инструментальной музыкой ее самостоятельной, независимой от слова содержательности. «Можно прекрасно изобразить с помощью простых инструментов благородство души, любовь, ревность и т. д. Можно передать все движения души простыми аккордами и их последованиями без слов, так, чтобы слушатель схватил и понял ход, сущность и мысль музыкальной речи, как если бы сие была настоящая разговорная речь», — писал И. Маттесон. — «...» Если артист, сам растроганный, пожелает в свою очередь растрогать и остальных, он должен уметь выразить все движения сердца одними звуками и сочетаниями оных, не прибегая к словам, таким образом, чтобы слушатель мог уловить в оных, как бы в настоящей речи, — побуждение, смысл, идею и силу выражения» (63, с. 22, 24).

Приведенные суждения чрезвычайно важны как свидетельство того, что в эстетике шло формирование представлений об интонации как специфической форме выражения человеческого сознания, как материальном начале музыкального отражения жизни, как «проводнике» музыкального смысла от композитора к слушателю, как основе музыкального выражения. Свободная от слова, интонируемая мысль была внятной и выразительной, еще более выразительной, чем язык словесный. Музыкальные мысли и их развитие не только подражали речевой логике, определенному соотношению единиц речи и т. п. — они имели свои собст-

венные закономерности, специфические для музыки. «Мелодия не только подражает, — подчеркивал Руссо, — она говорит, и ее язык, нечленораздельный, но живой, пылкий, страстный, имеет в себе в сто раз больше энергии, чем сама речь. Звуки мелодии действуют на нас не только как звуки, но как символы наших чувств, наших страстей» (63, с. 52). Сформировалось убеждение в том, что музыка, не связанная с однозначно конкретизирующей мыслью содержанием слов, несет в себе большую гибкость и многозначность, а потому тоньше отражает психическую жизнь человека: «Что такое музыка? Это более трогательный, более энергичный язык, нежели язык обычный; это речь, коя лишь из простых звуков состоит, вместо того чтобы заключать в себе отдельные звуки, вместе соединяющиеся для образования слов. Посему она и обладает значительно большей выразительностью, чем обычный язык, ибо гораздо больше разнообразия давать может. Действительно, разве музыкальные звуки, то есть те, которые еще не подверглись каким-либо изменениям, не могут в значительно большей степени изменяться, нежели артикулированные звуки, то есть те, которым уже придана определенная форма слов?» (Б. Ласепед: 63, с. 39).

Таким образом, можно заключить, что в музыкальной эстетике изучаемого времени, в русле теории подражания и учения об аффектах зрели более глубокие представления о сущности музыки, о ее связи с жизненной человеческой реальностью и о музыкальной специфике отражения этой реальности. Нарождались идеи, несшие в себе зерна диалектики и реализма. В недрах теории подражания развивалось понимание сущности музыкального выражения, основывавшееся на проникновении в интонационную природу музыки. Приведем определение музыкальной выразительности, данное Руссо в «Музыкальном словаре»: «Выразительность есть качество, благодаря коему музыкант живо чувствует и с силой передает все идеи, кои он передать должен, и все чувства, кои выразить должен. Есть выразительность творчества и исполнения, та, что получается от слияния оных и что делает музыкальное впечатление самым могущественным и самым приятным.

Дабы придать произведениям своим выразительность, композитор должен схватывать и сравнивать все соотношения, кои могут быть найдены между чертами его предмета и произведениями его искусства» (63, с. 30).

Данная формулировка великого французского мыслителя заслуживает пристального внимания. Здесь, в соответствии с убеждениями эстетики Просвещения, отражено понимание музыки не только как языка чувств, но также — идей, мыслей. Руссо указывает на необходимость полного и правдивого отражения жизненной реальности в произведении искусства («схватывать и сравнивать все соотношения»). Из дальнейшего изложения в статье «Выразительность» явствует, что, помимо соотношения элементов музыкального языка (мелодии, гармонии, темы, тембров и

т. п.) с «грамматическим и разговорным акцентом» — то есть с логикой строения речи, следует учитывать также их соотношение (то есть способность передать, выразить) и с душевным настроем, состоянием психики человека. Наконец, в определении подчеркнута неразрывная связь музыки и ее исполнения, их слияние в производимом на слушателей впечатлении. Таким образом, выразительность предстает не как результат некоего мистического «заражения» исполнителя и слушателей аффектом произведения, но как результат художественного общения, осуществляемого на реальной интонационной основе. По своей объективной сути данное определение выразительности обнаруживает понимание ее интонационной природы, интонационной обусловленности связи композиторского творчества, исполнения и восприятия музыки.

5. Проблемы выразительного произношения в клавирно-методической литературе второй половины XVIII века.

«Опыт об истинном искусстве игры на клавире» Ф. Э. Баха

Как же сказались охарактеризованные искания музыкально-эстетической мысли в области методики музыкального исполнительства?

Вернемся к затронутой ранее проблеме выразительного исполнительского произношения. Она имеет важнейшее значение для понимания целого комплекса вопросов, связанных с развитием теории и методики клавирного и затем фортепианного исполнительства.

Изучение произношения музыки, систематизация его правил были первой стадией теоретического осмысления функций и задач исполнителя по отношению к исполняемой музыке. Система правил произношения, сложившаяся в устойчивую традицию, призвана была обеспечить исполнителям владение общелогическими, типизированными нормами организации музыкальной речи, важнейшими из которых были принципы членения ее на произносимые единицы — мотивы, фразы; осмысленное акцентирование; динамическое, артикуляционное, агогическое оттенение произносимых синтаксических единиц. Поскольку музыка есть язык, первая задача исполнителя заключается в том, чтобы научиться «говорить» правильно: чисто, внятно, членораздельно, сообразно с принятыми нормами произношения. Комментируя в Предисловии к Третьей тетради клавириных пьес введенный им знак цезуры ('), Куперен указывал, что «он служит для обозначения окончания мелодии или гармонической фразы, а также указывает на то, что конец одной мелодии нужно несколько отделить от начала следующей. Эта маленькая пауза почти незаметна, но когда ее не соблюдают, люди со вкусом чувствуют, что в исполнении есть какой-то изъян.

Одним словом, — продолжает автор, — различие между двумя

видами исполнения можно сравнить с различием между людьми, которые читают, не соблюдая точек и запятых, и людьми, которые их соблюдают; такого рода паузы должны ощущаться без нарушения размера» (49, с. 67). Как видим, различие это, по мнению Куперена, было столь велико, что он даже усматривал за ним «два вида исполнения».

Значение для восприятия музыки «грамматической» логики отношений частей музыкальной речи, синтаксических правил подчеркивали Руссо и Д. Дидро: «Вообще,— писал последний,— наслаждение состоит в восприятии отношений. Сей принцип равен для поэзии, живописи, архитектуры, морали, для всех искусств и наук» (63, с. 58). Как не вспомнить здесь строки Буало из его стихотворного трактата «Поэтическое искусство»? Крупнейший теоретик французского классицизма провозглашает одно из основных требований рационалистической эстетики — руководствоваться разумом, стремиться к порядку, соразмерности, гармонии:

Поэт обдуманно все должен разместить,
Начало и конец в поток единый слить
И, подчинив слова своей беспорной власти,
Искусно сочетать разрозненные части.

(Перевод Э. Линецкой)

Как уже говорилось, критерии правильности произношения инструментальной музыки выводились из норм речевого и вокального произношения. Подражание голосу, красоте и наполненности тембра, эмоциональной насыщенности, вибрации, продолжительности дыхания, подъемам и спадам силы звучности определяло эстетическую полноценность инструментальной интонации. По речевому синтаксису, дикции, сменам дыхания, цезурам, паузам, закруглениям, модуляции голоса строились принципы инструментального произношения. Обобщением требований к исполнителю в этом отношении могут служить слова И. А. Хиллера, автора трактата «Наставление к музыкально-правильному пению» (1774): «Искусство прекрасно петь состоит из следующих четырех частей: 1. следует иметь хороший голос в сочетании с чистым, отчетливым произношением; 2. все ноты и образуемые интервалы точно и правильно согласовывать, или, как говорят, попадать в тон (то есть точно интонировать в звуковысотном отношении.— А. М.); 3. все ноты в соответствии с их значением и длительностью выдерживать, то есть играть точно в такт; 4. вносить в пение надлежащие ударения и подобающие украшения» (118, S. 3).

Большая роль в формировании норм исполнительского произношения принадлежала законам риторики. «До сих пор очень мало... учитывалось воздействие на формы музыкальной речи и на конструкцию музыкальных произведений методов, приемов, навыков и вообще динамики и конструкции ораторской речи, а между тем риторика не могла не быть чрезвычайно влиятельным по отношению к музыке как выразительному языку фактором», — отмечал Асафьев (15, с. 31). Типизированные смысло-выразительные

формулы, ораторские фигуры оплодотворяли инструментальную речь, освещали ее светом общепонятных значений, обеспечивали ее коммуникативность. Текст произведения расшифровывался исполнителями с помощью неких символизированных формул выражения, передававших движения, жесты, вопросы, восклицания, вздохи, жалобы, призывы, убеждения. Музыкально-риторические фигуры направляли исполнительское произношение. Запечатленные в структуре мелодии (восходящем и нисходящем движении), в гармонии (особенностях употребления диссонансов и консонансов, их соотношении, характере), ритмических средствах (задержках, остановках-обрывах, «рассечениях»), они организовывали исполнительскую интонацию. «Риторика сыграла важную роль в закреплении семантики, выработке музыкального „лексикона“, впервые с такой полнотой и силой раскрывшего возможности музыки как выразительного языка, подобного поэтическому или ораторскому. С возникшего в этом процессе учения о музыкально-риторических фигурах начиналась теория музыкальной выразительности», — пишет О. И. Захарова в книге «Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века» (39, с. 9). Кванц, автор одного из самых содержательных и обстоятельных руководств для исполнителей и педагогов XVIII века, предвзвешивает главу «О хорошем исполнении в пении и игре на инструментах» сравнением музыкального исполнения с выступлением оратора: «Оратор и музыкант, как с точки зрения предварительной разработки исполняемого, так и самого выступления, одинаковые цели преследуют: себя соответственно настроив, страсти возбуждать и успокаивать, и слушателей то в один, то в другой аффект ввергать. Обоим будет выгода, если один у другого знания почерпнет, для дела необходимые» (124, S. 100).

Каковы же были основные нормы исполнительского произношения, сложившиеся к середине XVIII века?

Важнейшее значение имел верно выбранный темп, отвечающий господствующему в произведении аффекту и метроритмической организации музыки. О «верной мере времени для выражения страстей» говорит, например, Л. Моцарт в трактате, известном в переводе на русский язык под названием «Основательное скрипичное училище»: «Должно свойство темпа и способ движения, сочинением требуемого, сыскать» (66, с. 199). Другим важным требованием было точное соблюдение временных соотношений между звуками и различий между опорными (тяжелыми) и проходящими (легкими) нотами в такте (опорные ноты по традиции времени на итальянский лад иногда именовались «хорошими» — «Buone note»). Игра «точно в такт», различие между «крепким и слабым» временем, наряду с правильно избранным темпом, служили основой отчетливого, ясного произношения. На этой основе важно было подчеркивать акцентами звуки, требующие с м ы с л о в о г о выделения: «Находятся также некоторые тоны, которые особой силы требуют, но сие лучше можно чувствовать, чем

правилами изъяснить... однако за истинно можно сказать, что несогласные тоны (*dissonantes notes*) такое имеют качество, а именно: они требуют большую силу в ударе, нежели согласные (*consonantes notes*); ибо они служат к украшению, и от них больше вкус происходит, так как в живописи тенью цветные части больше возвышаются», — читаем в «Клавикордной школе» Г. С. Лелейна (52, с. 68). Существеннейшим правилом произведения было употребление украшений, соответствующих характеру и темпу музыки. Авторы руководств в особенности предостерегали исполнителей от искажений медленной и певучей музыки «светными манерами», трелями и т. п. Резко осуждал подобную, широко распространенную практику Л. Моцарт. Исполнителей, игравших в *Adagio* протяженные звуки непременно с трелью, он называл «губителями нот». Чрезвычайно важным было требование соотносить аффект, темп и характер движения с правильной артикуляцией. Клавиристам необходимо было соблюдать различие в ударе (туше), в произношении *legato* или *non legato*, о чем уже говорилось; исполнителям на струнно-смычковых — в движении смычка, штрихах. Наконец, существенное значение придавалось тембровому и динамическому разнообразию, где главным было соотношение *forte* и *piano*, понимаемое в то время как контраст света и тени.

Суммируя в уже упоминавшейся главе своего руководства признаки хорошего исполнения, Кванц ставит во главу угла следующее: 1) чистоту и отчетливость; 2) закругленность и точность (имеется в виду порядок в темпоритме); 3) легкость и текучесть, свободу; 4) разнообразие в динамике (светотень); 5) выразительность, соответствующую предписанному аффекту (124, S. 104—107). В заключении этой главы Кванц своеобразно, «от противного» резюмирует сказанное, перечисляя признаки плохого исполнения, дабы исполнители их знали и всемерно избегали: «Исполнение плохо, когда интонация нечиста и тон форсирован; когда ноты неотчетливо, неясно звучат, вяло и лениво волочатся, либо грубо или сухо играют; когда ноты без различия между ними друг к другу липнут или выталкиваются; когда такт не соблюдается и ноты в своих длительностях не выдерживаются; когда манеры в *Adagio* слишком растянуты и с гармонией не согласуются, когда они плохо заканчиваются или комкаются...» (124, S. 110).

Так в методико-теоретической литературе второй половины XVIII века систематизировались требования к музыкально-исполнительскому произношению. Данную систему норм можно рассматривать как определенную стадию и качественный уровень теоретического освоения закономерностей выразительного исполнения, наблюдаемых в художественной практике. Правила произведения выступают на этом уровне прежде всего как обобщенные нормы хорошего музыкального вкуса, как логико-эстетические критерии произношения языка музыки в вообще. Вместе с тем заметно стремление авторов методических трудов ориентиро-

вать эти правила на конкретные признаки исполняемого произведения, то есть придать общим нормам более индивидуализированную направленность. В этом обнаруживалось постепенное углубление в исполнительстве интерпретаторского начала. Главным ориентиром исполнительского выразительного произношения являлся господствующий в произведении аффект как обобщенно-типизированное представление о содержании произведения. Аффект выступал и в качестве фактора, связывающего между собой основные компоненты произношения: темп и характер движения, артикуляцию, туше, динамику. Таким образом, теоретики исполнительства в XVIII веке мыслили себе выразительность исполнения как определенный комплекс взаимосвязанных средств и приемов, что следует отметить как примечательную особенность методической мысли того времени: сформировавшаяся система представлений о хорошем произношении тяготела к целостности. При определенном схематизме, связанном с ограниченностью охарактеризованной концепции музыкального выражения, выработанная исполнительской методикой система норм выразительности способна была организовать исполнительское мышление в соответствии с особенностями содержания и строения произведения, основные средства и приемы интерпретации.

По мере развития исполнительской теории все больше ощущается стремление теоретиков выйти за пределы сковывающей «школьной» доктрины. Начало ее внутреннего кризиса сказалось в признании авторами методических трудов того, что хорошее, выразительное исполнение не укладывается в рамки установленных предписаний и что существует еще «нечто» помимо них. Марпург в «Клавесинной методе» пишет о том, что передача мелодии пьесы нота в ноту, правильный темп, соблюдение такта — это всего только умение хорошо читать музыку; «надо что-то помимо сего, чтобы хорошо играть» (63, с. 104). «Хорошее сочинение по нынешнему вкусу не так легко выразить можно, как многие то себе воображают...» — говорит Л. Моцарт. Он объясняет это тем, что надлежит «не только все замеченное и предписанное хорошо наблюдать и точно так, как там поставлено, сыграть, но еще с некоторою чувствительностью играть, и выражаемую страсть в себе возбудить...» (66, с. 197, 198). «...Приятность в музыке не можно всю изъяснить правилами. Когда музыкант имеет понятие и чувство, то сие ему больше помогает, нежели все скучно сысканные правила», — вторит им Лелейн (52, с. 70).

Выход методической мысли в области клавирного исполнительства на новые рубежи полнее всего обозначился в «Опыте об истинном искусстве игры на клавире» Ф. Э. Баха (I ч. — 1753; II ч. — 1762). «Опыт» — вершина методики клавирного искусства, венчающая ее двухвековую эволюцию; он оставил поистине неопределимое наследство для методико-теоретической мысли будущего.

Выдающийся музыкант своей эпохи, композитор, педагог и исполнитель, Ф. Э. Бах проявлял активный интерес и к вопросам музыкальной эстетики. В его эстетических взглядах заметна близость идеям Просвещения, более всего Ж.-Ж. Руссо и Г. Э. Лессинга. С последним Бах встречался в берлинском литературно-музыкальном клубе (см.: 98). Мысли о высоком назначении музыки, о необходимости сделать ее доступной многим слушателям, а не только избранным ценителям, и связанные с этим принципы естественности выражения оплодотворяли искания Баха и в сфере методики исполнительства. Творческая практика и теоретическая мысль в их единстве обусловили целостность и масштабность его мышления. Его взгляды на сущность исполнительского искусства, суждения о мастерстве клавириста и путях его воспитания обнаруживают не столько систематика и диакта, сколько большого и самобытного художника, привыкшего глубоко осмысливать проблемы своего искусства. Во многом чувствуется преемственная связь с музыкальными идеалами И. С. Баха.

Являясь представителем сентименталистского направления, Ф. Э. Бах и в своем искусстве и в музыкальной педагогике на первый план выдвигал принципы непосредственности и искренности выражения чувств. Думается, что, подчеркнув в названии своего трактата, что речь в нем идет об истинном искусстве, автор прежде всего имел в виду содержательность музыки, ее способность глубоко воздействовать на восприятие: «Музыка имеет... высокие цели,— утверждал он.— Ей надлежит не уши ласкать, а приводить в движение сердце» (цит. по: 98, с. 61).

Оставаясь в русле аффективной концепции выражения, Ф. Э. Бах рассматривал ее шире и свободнее, чем многие его современники. Ключевое значение для понимания баховского трактата имеют мысли, высказанные им в III главе первой части «Опыта», названной «Об исполнении». «В чем же заключается хорошее исполнение? — гласит § 2. — Ни в чем ином, как в умении пением или игрой донести до слушателя истинное содержание музыкальных мыслей и аффект. Различия в исполнении одной и той же музыкальной мысли могут быть столь велики, что слух с трудом распознает, что это одна и та же музыкальная мысль» (114, S. 117). Смысловой акцент в этом высказывании (как и в названии всего трактата) падает, несомненно, на слово «истинное». Но что может здесь означать «истинное» как не «задуманное композитором»? Подчеркивая далее, что музыкальную мысль можно изменить до неузнаваемости, Бах, скорее всего, говорит не о плохом, неумелом исполнении, а об исполнении, вносящем импровизационные изменения в авторский текст. Проводя границу между исполнением импровизационным, допускающим различные вольности, и исполнением, верно, истинно передающим слушателю (буквально — «делающим внятными слуху») мысль автора музыки, Бах выражает требование эстетики исполнительства уже как искусства интерпретации, а не импровизационного творчества; компо-

зитор, исполнитель и слушатель связываются единой нитью истинного музыкального содержания.

Существенно и другое: речь идет не только об аффекте, но в первую очередь о «содержании музыкальных мыслей». Музыка постигается как единство чувства и мысли¹² — не это ли следует читать между строк баховского ключёвого тезиса? «Для игры, трогающей душу, необходима хорошо работающая голова, чтобы подчиняться определенным разумным правилам, в соответствии с которыми следует исполнять произведения», — подтверждает автор «Опыта» это предположение (114, S. 117).

Как же проникнуть исполнителю в истинное содержание музыки? Не предлагая, подобно другим авторам руководств, системы ориентиров, позволяющих распознать аффект произведения, Бах неоднократно подчеркивает, что выявить аффект и содержание произведения трудно, что далеко не все исполнители «умеют в этом содержании разобраться», что есть музыканты, «владеющие тайной выразительной игры». Здесь автор «Опыта» выступает как приверженец искусства переживания. «Музыкант может растрогать слушателей, только если сам растроган; поэтому он должен погружаться в те аффекты, кои хочет передать слушателям» (114, S. 122).

Итак, выразительная игра все же остается тайной, и тем большей, что «музыка может возбуждать множество аффектов; поэтому совершенный музыкант особым дарованием обладать должен и пользоваться им с большим разумением, чтобы довести содержание произведения до слушателей в соответствии с их душевным расположением, строем мыслей, местом и разными прочими условиями» (114, S. 123). Резко отвергая механическую подражательность в исполнении («Из души надобно вдохновение черпать, а не играть подобно заведенной игрушечной птице»), глубоко понимая сложность и многозначность музыки, чье содержание не может быть сведено к определенному количеству однозначных аффектов, провозглашая единство «сердца и головы», музыкальных мыслей и аффекта, главное же, подчеркивая необходимость для исполнителя проникнуть в задуманное композитором содержание музыки, Бах указывает единственный путь к этому — путь переживания, заражения аффектом.

Этому весьма способствует приобретение практического слухового опыта. Ф. Э. Бах настоятельно советует приобретать его, слушая музыку в хорошем исполнении, как сольным, так и ансамблевым, копируя исполнение больших мастеров. Особенно это касается вокального искусства: «Надо стараться не упускать возможностей слушать искусных певцов; это учит певчому мышлению; полезно затем самому пропеть для себя отдельные мысли,

¹² Вспомним определение выразительности музыки, данное Руссо в «Музыкальном словаре», — общность представлений Руссо и Ф. Э. Баха здесь очевидна. Однако «Музыкальный словарь» вышел в свет на 14 лет позднее первой части баховского «Опыта». Речь, следовательно, может идти об идеях, владевших умами передовых художников эпохи.

чтобы истинное исполнение усвоить. Отсюда много больше пользы произойдет, чем от пространных книг и статей» (114, S. 122).

«Man lernet dadurch singend denken» («Это учит певуче мыслить» или «Таким образом научишься мысленно петь»). Это — еще одна ключевая мысль баховского трактата, поэтому здесь существенны даже нюансы перевода («певуче мыслить» или «мысленно петь?»). Как бы то ни было, мы вправе, думается, усмотреть в этих словах нечто большее, нежели только призыв к клавиристам подражать вокальной манере — плавности, округлости, широте дыхания, гибкости переходов и т. п. В контексте труда Ф. Э. Баха эти слова приобретают более глубокий смысл, восходящий к идее певучей игры И. С. Баха — к идее пения на инструменте как последовательного развертывания в исполнении художественной логики музыкальной композиции. Нет ли в трактате Ф. Э. Баха внутреннего соответствия между «певуче мыслить» и «укреплять связь между нотами», и «о сочетании и связи мелодий заботиться», и «менять характер игры, внося разнообразие, играя то ласкающим, то вкрадчивым, то блестящим звуком» (там же, S. 51, 55, 116). Примечательно, что, останавливаясь на вопросе о разнице между инструментом и голосом («о которой всегда надлежит помнить»), Бах указывает, как на преимущество инструмента, на многообразие его красок и выразительных средств (в том числе гармонических, тембровых, дающих возможность «внимание слушателей непрерывной сменой впечатлений удержать» (там же, S. 54). Непрерывная смена впечатлений, когда «едва один аффект успокоится, тут же возгорается другой и страсти следуют непрерывной чередой» (там же, S. 122), необходима, по мнению Баха, «в произведениях, написанных выразительно», то есть в музыке лирического характера. Именно такой тип выразительности, в импровизационной текучей непрерывности воссоздающий жизнь души в ее тонких, почти романтически-интимных движениях, был свойствен лирическим композициям Ф. Э. Баха, особенно — медленным частям его клавирных сонат. Итак, «певуче мыслить» и играть выразительно оказывается, по существу, почти синонимами. Суть выразительности — в непрерывной связи и развертывании музыкальных мыслей и чувств; представление о выразительности как «интонируемом смысле» (Асафьев) прорывает здесь статику исполнительской «репрезентации» аффекта в его однозначности, обретает динамический, процессуальный характер.

Конкретизируя далее в III главе «Опыта» вопросы исполнения, автор широко охватывает современные ему проблемы исполнительской выразительности. Ф. Э. Бах не стремится классифицировать средства и приемы интонирования и выстраивать их в определенную систему (это, однако, не относится к содержанию II главы, где речь идет о манерах). В одном из параграфов перед нами предстает почти поэтически вольный эскиз, где вдохновенно набрасывается картина художественных средств исполнения, «звуковая палитра» исполнителя; в самой этой незаконченности, недосказанности, в нанизывании антитез угадывается мысль о бес-

конечности искусства: «Средства исполнения суть: сила и слабость, туше, отрывистость и связность, акценты, вибрация, зыбкость и устойчивость, замедления и ускорения» (там же, с. 117).

Исчерпывающее освещение получают в «Опыте» вопросы орнаментики. Не отвергая, по всей видимости, исполнительскую инициативу в отношении манер, Бах обращает внимание исполнителей на необходимость учитывать при выборе украшений многие факторы музыкального содержания и развития. В первую очередь это аффект и темп. Важное значение имеет логика строения мелодии. Автор советует «избегать украшений на звуках, не играющих большой роли во фразе», а также остерегаться, напротив, слишком часто акцентировать посредством украшений значительные в выразительном отношении ноты: «Исполнитель бы в этом случае уподобился оратору, — замечает Бах, — подчеркивающему ударением каждое слово, утратилось бы разнообразие и, следовательно, смысл» (там же, S. 54).

Автор «Опыта» говорит о значении манер для «смены впечатлений» при игре, то есть для варьирования исполняемого: «Можно сыграть фразу один раз совсем просто, без всяких манер... но по правилам хорошего исполнения» (там же, S. 55). Особенно интересно замечание выдающегося немецкого мастера относительно связи манер с законами гармонии (с правилами генерал-баса); в этом проявилось понимание Ф. Э. Бахом взаимосвязи мелодии и гармонии, их взаимообусловленности в музыкальном развитии. Это особенно важно потому, что в это время в теории эстетике дискутировался вопрос о приоритете мелодии или гармонии; сконцентрировался этот спор в знаменитом противостоянии убеждений Рамо и Руссо. «Кто хочет композицию правильно представлять, должен мыслить мелодию и гармонию одновременно», — указывает Бах во второй части «Опыта», где речь идет об аккомпанементе и свободной фантазии (там же, S. 212). В соответствии с этим, при исполнении украшений он рекомендует следить за гармоническим развитием: «Тот, кто не овладел законами гармонии, при использовании манер наугад действует, в потемках, и его хорошие решения не от выбора зависят, на знании основанного, а от счастливого случая» (там же, S. 56).

Обобщая в начале II главы значение в музыке и исполнении украшений, Бах отмечает: «Они связывают звуки, вносят в них жизнь, придают им, когда сие необходимо, особый смысл и весомость; они изящество привносят, привлекающее внимание слушателей; они помогают содержание музыки осветить, — грустное оно либо веселое, или еще какое-нибудь, они всегда его так или иначе оттеняют. В них существенная часть возможностей и материала для хорошего исполнения заключена» (там же, S. 51).

Громадное значение теоретической разработки Ф. Э. Бахом закономерностей и правил орнаментации полностью сохраняется до наших дней. Особенно следует отметить, что, как и в своей композиторской практике, он объединяет в руководстве «манеры

разных наций»: «Лучшим стилем исполнения, касается ли то игры на клавире или других инструментах, будет тот, в котором с блеском и чистотой французского вкуса сочетается обаятельная певучесть итальянского. Немцы к такому соединению особенно склонны, — добавляет автор, — благодаря присущей им свободе от предрассудков» (там же, S. 60).

Действительно, объединение традиций орнаментики, созданных в практике различных национальных школ, — одна из сторон той синтезирующей творческой тенденции, которая столь глубоко проявилась в искусстве И. С. Баха и которую продолжил Ф. Э. Бах.

Очерк второй

РАЗВИТИЕ ПРОБЛЕМАТИКИ ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО ИСПОЛНЕНИЯ В ФОРТЕПИАННО-МЕТОДИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

1. Фортепиано и его новые интонационные качества

Рождение и развитие нового инструментализма в недрах исторически предшествовавших культур — неотъемлемая сторона «социального отбора, осуществляемого „ухом“ общественного человека» (15, с. 364). Эволюция инструмента и инструментального мышления выступает своеобразным проявителем интонационных исканий, происходящих в музыкальной культуре. Так, история клавиризма отразила в себе многое связанное с эпохой становления гомофонии (об этом шла речь в первом очерке). В разных ветвях европейского инструментализма этот процесс отразился по-разному. В клавирной музыке осуществилось как движение от полифонического многоголосия к гомофонному стилю, так и в значительной мере синтез принципов полифонического и гомофонного мышления. В этом была специфика и историческая миссия клавиризма. Как сказался данный синтез в комплексе выразительных средств и технике исполнения на инструментах семейства клавирных?

Особенности этого комплекса следует наблюдать в точке пересечения интонационных качеств органа и струнно-щипковых: полифонической горизонтально направленной текучести звукового потока, с одной стороны, и с другой — гомофонной четкой расчлененности его, ацентности, подчеркивающей смену гармонических вертикалей, периодичность этих смен, легкую пластику танцевального кадансирования. Пересекаются и такие качества, как органная «прямызна», жесткость звуковой линии на упругом воздушном потоке¹ и струнно-щипковая «чуткая выразительная интервальность (тоносопряженность), обусловленная „языком руки“» (15, с. 363). В точке пересечения этих генетически различных качеств интонационности обнаруживаются два общих фактора интонирования: артикуляция и агогика. Именно взаимодействие артикуляции и агогики является основой комплекса

¹ «Органный звук, взятый сам по себе, слишком неподвижен и механичен, чтобы быть выразителем мелодических или симфонических замыслов композитора», — отмечал И. А. Браудо. (25, с. 106).

выразительных средств ранних клавишных инструментов, это общий внутренний «стержень» их интонационности. Остальные компоненты выразительного интонирования группируются вокруг этого стержня по-разному в клавишинном и клавикордном звуковом комплексе.

Клавесин обрел органное «широко раскинутое» звучание (выражение Браудо: 25, с. 146), обогащенное регистровкой, верхними и нижними октавными удвоениями, двухмануальную контрастную динамику, ярко дифференцируемую тембровую красочность. Ступенчатость динамических и тембровых контрастов, достигаемая регистровкой, означает, что исполнительское управление ими, как средством формирования, возможно лишь на уровне относительно крупных участков и граней композиции. То же относится и к динамическим эволюциям *crescendo* — *diminuendo*, достигаемым путем изменений фактурной плотности. Тонкая динамическая обработка звукоиниции неосуществима внутри малых масштабных единиц формы — мотивов и фраз. Интонационный комплекс клавесина внутренне неоднороден: одни его компоненты подчиняются непосредственно руке, они управляемы через контакт пальца с клавишей на уровне непрерывно последовательного звукосоприжения; другие — результат включения и выключения регистров. Клавесинный интонационный комплекс слагается, таким образом, из взаимодействия компонентов органической и механической природы. «Свое существо, скрытое в игре одного регистра, орган делит с клавесином... — писал Браудо. — ...Сила и качество извлеченного звука из органной или клавесинной клавиши не зависит от силы удара по клавише» (25, с. 102).

Клавикорд, где прием контакта пальца с клавишей отражался на характере колебания струны («удлиненный палец»), давал возможность тонкого динамического формирования звукоиниции, что отвечало новому строю выразительности, однако терял в мощи, монументальности, красочности. Звуковой идеал клавирного искусства оказался раздвоенным, однако именно благодаря этой двойственности и произошло зарождение звуковой идеи фортепиано, а затем и самого инструмента. Каковы же были пути развития нового — фортепианного интонационного комплекса?

Начальное накопление внутреннего потенциала «фортепианности» в практике господствовавшей клавирной культуры затем перешло в стадию опытов и исканий мастеров, строивших и совершенствовавших ранние фортепиано. Качественный скачок, который привел к окончательному закреплению фортепиано и вытеснению клавирного инструментария, произошел в конце XVIII века под влиянием глубокого и интенсивного обновления интонационного строя европейской музыки. Идеи Просвещения и затем героико-этические идеалы и свершения Великой французской революции, подобно мощному рычагу, сдвинули с места и привели в движение все сферы общественной жизни, осуществили широкую демократизацию культуры и искусства. Простота, общепонятность и эмоциональная сила интонаций, на которые опиралась

музыка революционных торжеств, отвечали духовным запросам масс. Революционная эпоха не только сделала энергичным и героически-лапидарным интонационный строй музыки — она вынесла музыку в новые пространства улиц, площадей, больших залов для массовых собраний. Говоря о воздействии этого исторического сдвига в сознании людей на инструментализм, пути его развития, Асафьев отмечает: «...Утонченность (клавесина. — А. М.) подвергается забвению под натиском мелодической антикамерной культуры с ее концертирующим стилем, который, конечно, грубее клавесинности, но отвечает новой выразительности. Естественно, фортепиано и рояль с их мелодическими возможностями побеждают клавесин» (15, с. 363).

Проблемы соответствия инструментария «новой выразительности», разумеется, не исчерпываются акустическим отношением между музыкой и пространством, в котором она звучит. Глубинные связи между процессами интонационного обновления музыки и обновлением инструментария обнаруживаются по линии музыкального тематизма, фактуры, принципов развития музыкального материала. «...Чрезвычайно важный фактор, влияющий на процесс музыкального формирования и на результат процесса — на произведение, — это музыкальные инструменты, их материал, их строй, тембр, техника игры на них...», — писал Асафьев в книге «Музыкальная форма как процесс». Пути этого влияния прослеживаются в «мелодическом рисунке, в его протяженности, в расчленении его, в длительности, в диапазоне, в его, так сказать, мускулатуре и дыхании» (15, с. 31).

Таким образом, освоение новых качеств фортепиано в конце XVIII — начале XIX века и усовершенствования в его конструкции следует осмысливать в соотношении их с новыми утверждающимися принципами развития — сонатно-симфоническими. Вызревшие в пору господства клавиризма идеалы пения на инструменте как выявления смысла музыки в развитии, как выражение «мыслящего творческого сознания» композитора и исполнителя обретают качественно новое содержание в музыке венского классицизма, в связи с иным, более высоким уровнем диалектичности музыкального процесса. Ярче всего это проявилось в творчестве Бетховена.

Требования, предъявляемые к фортепианному интонационному комплексу бетховенской музыкой, обусловлены большим внутренним динамизмом формообразования. Упруго-напряженный, взрывчато-контрастный тип развития, потенциал которого, заложенный еще в начальных мотивных сцеплениях темы, получает затем соответствующее раскрытие на всех масштабных временных уровнях композиции, — это становится главным в новой выразительности, «воспламенившей» звукотехнические возможности фортепиано. Речь идет, конечно, о бетховенской симфонизированной фортепианности. «В сущности именно у Бетховена, в чьем творчестве воплотились сущные жизненные задачи музыки на великом историческом перевале с XVIII на XIX век, развитие как

основа симфонизма, как ключ к сказочным возможностям мышления в музыке и музыкой проявляется впервые в полноте всех своих средств. Точно так же возрастает и углубляется значение интервала как носителя интонационного напряжения, потому что соотношение тональностей, их взаимозамещение, их звеньевое включение друг в друга и «арочное» переключение обуславливаются их интервальными сопряжениями — качеством интонационных расстояний. Иначе говоря, роль «интервалики» в движении и образовании мелодики и в статике и динамике аккордов, т. е. в гармонии, переносится и на взаимоотношение тональностей и их взаимосопряжения. Интервал, показатель степени напряжения интонации, вступает теперь в строение формы...» — так характеризует Асафьев особенности формообразования у Бетховена (15, с. 261—262). Несколькими упрощая, это можно сформулировать и так: музыкальный процесс у Бетховена характеризуется высокой степенью внутренней интонационной сопряженности всех масштабно-временных уровней формообразования, что и обуславливает симфонизм развития². Развитием асафьевского тезиса о том, что у Бетховена «интервал... вступает в строение формы», звучит мысль, высказанная Л. А. Мазелем в очерке «Заметки о тематизме и форме в произведениях Бетховена раннего и среднего периодов творчества»: «Роль Бетховена заключается... в том, что закономерности диалектического развития и его различных этапов выражены в его творчестве с гораздо большей последовательностью, полнотой, определенностью и силой, что он увеличил число форм, разделов форм и различных аспектов, в которых эти закономерности проявляются, распространив их, в частности, на развитие внутри темы, где описанные стадии нередко выступают очень ярко, а с другой стороны — на целую сонатно-симфоническую циклическую форму, пронизанную у него единой линией диалектического развития в такой степени, какой не достигали его предшественники» (57, с. 56).

Как же конкретно связаны эти новые качества музыкального мышления с новыми интонационными свойствами фортепиано?

Отмеченные качества бетховенского симфонизированного развития имеют некий общий энергетический знаменатель — значительно более высокую, чем в музыке предшествующих стилей, интенсивность процесса формирования звукового потока за счет повышения напряженности сцепления между собой интонируемых единиц музыкальной речи. Данное качество должно реализоваться через соответствующее повышение энергии инструментально-исполнительско-

² Интонируя мелодию, мы осуществляем непрерывное звукосопряжение, варьируя интонационную энергию, чередуя ее расширения и сжатия, приливы и отливы. Мысленно спроецировав этот процесс на более крупные построения, на разделы формы, на всю композицию, — мы обнаружим те же закономерности, только в иных масштабах. Однако в разных стилях, жанрах и формах взаимосвязь уровней формования проявляется по-разному.

го интонирования. Это и произошло в фортепианном интонационном комплексе³ — в него влились новые факторы.

Главным рычагом, трансформировавшим прежний клавирный звукокомплекс, стала фортепианная динамика. Это была не прежняя динамика светотени, динамика «эха», пространственных представлений (близкое — далекое), но психологическая динамика душевного тона и движения, способная отразить упруго-напряженность непрерывностью развития творческой мысли. Именно такого типа динамика и стала выразителем углубившегося значения интервала как носителя интонационного напряжения, как и интервала, вступившего в строение формы, так как динамическое формование на фортепиано стало возможным на всех масштабно-временных уровнях формообразования, более того, динамика стала одним из ведущих факторов их сопряжения.

Влившись в охарактеризованный выше комплекс средств клавирной выразительности, ядром которого было взаимодействие артикуляции и темпоритма, фортепианная динамика расковала его, придала ему несравненно большую гибкость, маневренность и мощь. Возникли новые возможности формования звукового потока — и внутри мотива, фразы путем артикуляционно-динамико-агогической его обработки, и внутри более крупных построений с использованием длительных динамических эволюций *crescendo* и *diminuendo*, и в комбинировании разных типов динамики: контраста и постепенности (примером может служить типично бетховенская динамика «обрыва»: *crescendo* — *subito piano*). Подобно тому как взаимодействие артикуляции, агогики и динамики делает более выпуклым микрорельеф мелодической линии, взаимодействие динамических эволюций *crescendo* — *diminuendo* с темповыми отклонениями типа *accelerando* — *rallentando* является средством крупного формования звукового потока, фактором «дыхания формы». Интересно в этом смысле сопоставление с оркестром органа и клавирина, с одной стороны, и фортепиано — с другой: если два первых инструмента способны ближе имитировать оркестральные тембры, то фортепиано, уступая им в этом отношении, глубже воплощает внутреннюю сущность оркестра, его симфоническое дыхание.

Таким образом, если клавириный комплекс выразительности, в силу неоднородной — органической и механической — природы его компонентов, есть во многом результат сложения факторов выразительного интонирования, то фортепианный — это взаимопроникновение, интеграция, сплав факторов. Сильнейшее интегрирующее действие оказала демпферная педаль, используемая в

³ Закономерности, связывающие принципы музыкального развития и свойства инструментария вообще, трудно осознать, наблюдая лишь отдельно взятые средства формообразования и приемы исполнения. Глубинные связи формообразования с интонационными качествами инструментария могут быть прослежены в каждом стиле лишь через наблюдение над взаимодействием средств, на уровне их целостного функционирования.

фортепиано с начала 80-х годов XVIII века (а в виде рычагов, нажимавшихся коленями, еще несколько ранее, такими педалями, как известно, пользовался Моцарт)⁴.

Таким образом, фортепианный интонационный комплекс и монолитнее, и одновременно пластичнее, маневреннее клавирного. Повышение его энергетики, его динамизма, процессуальной управляемости произошло за счет возникновения центростремительного взаимодействия составляющих его компонентов. Это и сделало возможным воплощение посредством фортепиано нового музыкального мышления, новых принципов развития, новой выразительности.

Необходимо оговорить один немаловажный момент: предыдущие рассуждения о новых интонационных качествах фортепиано строились на обобщении, пренебрегающем различиями между фортепиано разных периодов времени, различных национальных фирм и потому в определенной мере схематизирующем реальное положение дела. Различия же между ними были весьма существенны, как и различия между фортепиано первой половины XIX века и более поздними роялями. Однако речь шла о Бетховене, а несомненно, что Бетховен, как и в свое время И. С. Бах, создавал свою музыку, слыша в большей степени рояль будущего, чем современные ему инструменты, потому и мог столь действительно влиять на процесс их совершенствования (см.: 99). Поддерживая тесный контакт с мастерами, изготавливавшими фортепиано, Бетховен побуждал их формировать новые качества звучности инструмента — те, что отвечали интонационно-стилевым особенностям его музыки, а также — его исполнительским и педагогическим исканиям. Звуколиния у Бетховена формуется не текуче-свободно, ее внутренне напряженная непрерывность, упругость — результат преодоления той самой «углубившейся в своем значении интервалки», что служит показателем пронизанного диалектикой развития. Вот почему Бетховен — исполнитель и педагог искал приемы игры *cantabile* не в арфообразно струящемся звуке ранних венских фортепиано — ему необходим был инструмент, дававший «свободу самому вырабатывать свой тон» (99, с. 192). «По совету и желанию Бетховена Штрейхер стал придавать своим инструментам больше сопротивляемости и эластичности, дабы виртуоз, играющий с энергией и с глубиной, мог иметь в своем распоряжении более протяженный и связный звук», — писал один из современников (цит. по: 99, с. 193)⁵. Вот поистине один из ярких

⁴ Нельзя упустить момент, относящийся и к технологии фортепианного удара. Эраровское изобретение 1820-х годов — двойная репетиция — высвободила резерв времени и силы, что в совокупности с другими средствами формирования звукового потока оказалось весьма важным для выработки принципов крупноплановой, «фресковой» фактуры, достижения вибрирующей тембродинамики, как в излюбленных Листом тремоло, стремительных октавных и аккордовых репетициях, мартеллато и т. п.

⁵ Как известно, Бетховен высоко ценил качество роялей английской фирмы «Бродвуд»; один из своих инструментов эта фирма подарила Бетховену в 1817 году.

исторических примеров «материализации» в инструменте, его эволюции интонационных целеустремлений времени, воплотившихся в творческой воле гениального музыканта.

В развитии всякой инструментальной культуры можно наблюдать по крайней мере два этапа. Вначале искания новых качеств интонационности идут путем акустико-механического совершенствования инструмента — одновременно и в соответствии с теми процессами музыкальной практики, что вызвали к жизни данный инструментарий. Как бы длителен ни был этот период, он неизбежно завершается тем, что возможности конструктивного совершенствования оказываются исчерпанными. Тогда наступает следующий этап: дальнейшее освоение выразительных свойств инструмента идет на основе в целом уже сложившихся и стабилизировавшихся норм конструкции — за счет композиторских и исполнительских исканий внутренних резервов интонационности. Возрастает значение новых приемов игры, фактурных изобретений, поисков новых звуковых эффектов. На этом пути могут быть находки величайшего художественного значения, этот же путь чреват кризисами и срывами. Драматичным этапом в развитии фортепиано и пианистической культуры были 30—40-е годы прошлого столетия, о чем пойдет речь в одном из следующих разделов очерка.

Теперь же вернемся к основному руслу, в котором протекало методико-теоретическое осмысление практики фортепианного искусства, — к руководствам в области фортепианного исполнительства и педагогики первой половины XIX века.

2. Об исполнении «правильном» и «выразительном»

Поколение музыкантов конца XVIII века, того времени, когда, по словам Р. Геники, клавианисты превращались в пианистов (33, с. 152), — то есть эпохи Ф. Э. Баха, Гайдна, Моцарта, уже ушло. В первой половине XIX века в ходе интенсивного процесса совершенствования конструкции, механико-акустических свойств фортепиано прочно утверждается пианистическое мышление. Музыкантов нового поколения с детства обучают на фортепиано, инструменте, чье господствующее значение в массовой музыкальной практике стало неоспоримым.

Теоретическое освоение фортепианного опыта осуществлялось в то время в фундаментальных руководствах, создававшихся виднейшими представителями пианистических школ, занимавших ведущее место в развитии европейского фортепианного искусства, — венской, лондонской и парижской. Среди этих трудов выделяются: «Фортепианная метода для начинающих» М. Клемента (издана в Париже в 1801 году); «Новая метода для фортепиано» (1802) и «Фортепианная метода для консерваторий» (1805) Ж.-Л. Адана, «Подробное теоретико-практическое наставление» (1828) И. Н. Гуммеля, «Метода обучения игре на фортепиано с

применением руко-сопроводителя» (1830) Ф. Калькбреннера, «Метода метод» (1840) Ф.-Ж. Фетиса и И. Мошелеса, «Полная теоретико-практическая фортепианная школа» (1846) К. Черни и некоторые другие.

Названные труды имели разностороннюю направленность. Они были призваны служить практическим руководством и давали подбор репертуара для исполнителей и педагогов. В них, в частности, уделялось большое внимание начальному обучению; в них обобщались теоретические знания и опыт, накопленные в клавирную эпоху, а также осуществлялось их переосмысление и развитие на основе новой, фортепианной практики; в них, наконец, запечатлелись различные явления современной музыкальной культуры. Последнее особенно существенно: в фортепианных школах первой половины XIX века можно с достаточной полнотой увидеть, как происходил отбор и закрепление интонационных норм фортепианно-исполнительского мышления, как «дирижировали» этим процессом социально-культурные условия времени. Более всего это, конечно, относится к «Полной школе» Черни — не только весьма обширному, но и самому содержательному руководству того периода, отразившему почти полувековую картину развития европейского фортепианного исполнительства и педагогики.

Упомянутые руководства неоднородны по их стилевой ориентации. Если школы конца XVIII — начала XIX века (Д. Г. Тюрка, Ж.-Л. Адана, И. Н. Гуммеля) запечатлели в себе классические принципы фортепианной техники, произношения, использования выразительных средств, то в «Школе» Черни отразились особенности не только классического, но также и романтического пианизма. Более классицистскими оказались разделы, посвященные начальному обучению, техническому развитию учащихся, аппликатуры, исполнению, в отличие от воспринявшего романтические идеалы Приложения к «Школе» — «Искусства исполнения старых и новых фортепианных сочинений». Руководство Черни запечатлело «блестящий стиль», расцвет которого пришелся на 1830—40-е годы.

Любая система методических принципов всегда явно или скрыто ориентируется на некий идеальный образ того, чье воспитание она ставит своей целью (вспомним Предисловие-декларацию Ф. Э. Баха к его «Опыту»: «Кто не знает о том, сколько требований предъявляется клавиристу!»). В фортепианных методах интересующего нас времени также вырисовывается собирательный образ пианиста первой половины XIX века. Каков же он, пианист прошлого века?

Это, во-первых, профессионал, зарабатывающий музыкальной деятельностью себе на жизнь, отдающий избранному делу с детских лет основное время и силы, в частности, посвящающий много часов в день трудоемкой работе за инструментом. Это, во-вторых, не универсального типа музыкант клавирной эпохи, но уже только исполнитель, полностью сосредоточенный на данной области музыкальной деятельности (сочинительство «прикладного» характера сути дела не меняло).

Профессионально-исполнительская направленность фортепианных методов видна весьма отчетливо, она связана со все большим разделением деятельности композиторов и исполнителей, с профессионализацией музыкантов, с развитием музыкального образования — в ряде крупных культурных центров Европы (в Париже, Лейпциге, Праге) действовали консерватории. Новые руководства отражают возросшую сложность фортепианной музыки, для овладения которой требуется разносторонняя техническая оснащённость. Сказываются и изменившиеся социально-культурные условия: новая буржуазная публика, стремящаяся в концертные залы не для духовного обогащения, а ради модных сенсаций концертного сезона, предъявляла к исполнителям свои требования. «Конкурентоспособный» виртуоз (самой распространенной его разновидностью в середине века был «сочиняющий виртуоз») являлся не просто исполнителем, достигшим высот технического мастерства, но носителем определенной идеологии, эстетики и стиля, выразителем массового интонационного идеала своего времени. В фортепианных руководствах не только чрезвычайно возрастает значение формирования и развития исполнительской техники, но также исполнительского мастерства в широком смысле слова; активно разрабатываются новые нормы фортепианного произношения.

Таким образом, в-третьих, в центре внимания авторов методических руководств — исполнитель-солист, выступающий в платных публичных концертах с заранее подготовленными произведениями и целыми программами. Сохраняется и значение сольных импровизаций, чем объясняется внимание, уделяемое авторами методу этой стороне развития музыканта; принципам импровизации посвящаются либо разделы руководств, либо специальные пособия, как, например, «Систематическое руководство по импровизации на фортепиано» Черни (конец 1820-х годов).

Заметно в методах первой половины XIX века и усиление интерпретаторской направленности. Исполнитель — это не только сочиняющий виртуоз, но также истолкователь музыки современных ему композиторов и великих мастеров прошлого. Он имеет дело с законченным текстом музыкального произведения, где с возможной полнотой и подробностью отражен замысел композитора. Это сыграло свою роль в углублении стилевой проблематики, наметившейся еще в руководствах клавирной эпохи. Наиболее полно и интересно вопросы стильного исполнения фортепианной музыки развернуты в «Школе» Черни.

Изучая складывавшиеся в первой половине прошлого века нормы фортепианного интонирования, необходимо прежде всего обратить внимание на то, как они соотносились с основным вопросом исполнительской эстетики, уже вполне определенно поставленным в клавирную эпоху, — вопросом о природе, сущности, закономерностях исполнительской выразительности. В центре оформившейся в клавирной методике системы представлений о выразительном исполнении,

как это было показано в предыдущем очерке, находился аффект, «репрезентирующий» содержание произведения. Вокруг него группировались компоненты выразительного произношения: темп и характер движения, туше, артикуляция, динамика и т. п. Определенная система ориентиров призвана была помочь исполнителю верно определить аффект и, в соответствии с ним, выразительные средства исполнения. Аффект произведения мало было распознать, следовало проникнуться выраженной в музыке страстью. К союзу мысли и чувства, как мы помним, призывал исполнителей Ф. Э. Бах.

Постепенно в данной концепции наметилось внутреннее противоречие. Оно заключалось в том, что авторы руководств, подробно разрабатывавшие правила выразительного произношения, в то же время отмечали, что подлинная выразительность исполнения, помимо знания и соблюдения правил, предполагает еще и многое другое: музыкальное чутье, художественный вкус, опыт слухового восприятия. Мысль о том, что «не все в музыке можно изъяснить правилами», явилась естественной реакцией на рационализм и рецептурность рассмотренной концепции выражения, признанием творческой сущности исполнительского воспроизведения музыки.

Как же решали этот вопрос авторы руководств первых десятилетий прошлого века? Сопоставим несколько высказываний, касающихся проблемы выразительности, из наиболее значительных трудов по методике фортепианного исполнительства.

Ж.-Л. Адан: «Стиль исполнения мы понимаем в двух разных смыслах: с одной стороны, это установившаяся, общепринятая манера исполнения, с другой стороны — искусство придать каждой пьесе подобающее ей выражение; первое относится к области механики игры, второе — к области чувства» (113, р. 78).

И. Н. Гуммель проводит границу между исполнением «правильным», «красивым» и «выразительным». Относя первое к области «механики», второе — к области культуры, вкуса, понимания стиля и формы, третье же — к сфере чувства, Гуммель утверждает: «Выражение проистекает непосредственно из чувства и зависит от способности и готовности исполнителя проникнуться теми чувствами, что композитор вложил в свое произведение, и своей игрой донести их до сердца слушателей. Все это не может быть никак обозначено, разве что общепринятыми терминами, которые в своей неопределенности могут быть полезны лишь тем, кто и так обладает всеми указанными способностями. Коли дело обстоит так, то отсюда следует, что выразительность исполнения можно лишь пробудить, но невозможно выразительности научить или научиться, потому что она заключена в душе исполнителя и прямо оттуда переходит в исполнение» (119, S. 417).

Ф. Калькбреннер находится в некоторой оппозиции к цитированным авторам, принимая рационалистические принципы искусства представления и вместе с ними «правила выразительности». В своей «Метод» (раздел «О выразительности и об оттенках») Калькбреннер приводит в качестве «великолепного примера для

всех, кто играет перед публикой» слова знаменитого актера Тальма, говорившего в период наивысшего расцвета своего таланта, что воспроизводимые им эффекты «обдуманы и рассчитаны». «На первый взгляд кажется невозможным составить правила выразительности, порождающейся лишь импульсом души, — пишет Калькбреннер. — Однако опыт учит обратному: никогда не ошибается только тот, кто возвысился до анализа впечатления, которое он хочет произвести» (4, с. 93).

Позиция Черни не оставляет возможности для неоднозначных толкований — он проводит различие между «двумя видами исполнения»: «...Первый связан с точным соблюдением всех знаков исполнения, расставленных в произведении самим автором, а второй — с тем выражением, которое исполнитель может или должен придать произведению, руководствуясь собственным чувством» (4, с. 102).

О чем свидетельствуют приведенные суждения? Прежде всего, бесспорно, что всеми авторами роль исполнителя понимается как посредническая: он должен донести до слушателей именно то, что задумано композитором, и именно так, как оно задумано. Вслед за Ф. Э. Бахом и другими теоретиками предшествующего века утверждается специфика исполнения-интерпретации как воссоздания в исполнении творческой воли другого художника, запечатленной в произведении. В связи с этим акцентируется значение «фактора переживания» (здесь также ощутимо влияние «Опыта» Ф. Э. Баха), эмоционального начала в исполнении. Однако, в отличие от авторов предшествующей эпохи, видевших истоки выразительности все же во взаимодействии разума, следовавшего правилам, и непосредственного чувства, выступавших за союз «голова и сердца», авторы руководств Нового времени сводят проблему выразительности исключительно к области чувства, ставят ее в полную зависимость от способности или неспособности исполнителя интуитивно воспринять, «заразиться» эмоциональными переживаниями, заключенными в музыке. Трещинка скептицизма, лишь наметившаяся в методической мысли ранее, ныне углубилась, превратилась в некий разлом. По одну его сторону оказалось «правильное», рациональное, познаваемое и объективируемое — то есть то, чему можно научиться и научить. По другую — одухотворенное чувством, но чувством субъективной природы, непознаваемым, иррациональным, потому и непередаваемым. Отсюда утверждение: подлинной выразительности нельзя научиться и научить. Что же явилось причиной такого поворота теоретической мысли?

Главная причина заключалась в том, что традиционная, сложившаяся в XVIII веке система «нормативов выразительности» с центром в виде однозначного и неизменного аффекта уже давно устарела. И прежде весьма условно применимая к явлениям живой практики музыкального искусства (что глубоко понимали такие музыканты, как Л. Моцарт, Ф. Э. Бах и другие), она окончательно перестала «работать» в условиях творческой практики нового

столетия. Сведение выразительности исполнения к субъективной области исполнительского чувствования музыки означало косвенное признание сложной, многозначной, гибкой и подвижной природы содержания музыкального произведения как художественного отражения жизненной, человеческой реальности. В этом смысле был сделан шаг вперед в сравнении с рационалистическими принципами распознавания аффекта по системе правил, сковывающих возможности постижения произведения. С другой стороны, эстетика и теория музыки того времени еще не были в состоянии обосновать объективные закономерности отражения действительности в музыкальном образе, дать анализ этого отражения в художественной логике музыкальной композиции, во взаимодействии выразительных средств, используемых композитором. Потому-то чувство музыкальной выразительности не осознавалось в теории того времени как фактор интерпретации, связанный с содержанием произведения объективными закономерностями, как результат познания содержания произведения. Таким образом, в новой системе методико-теоретических представлений о выразительности исполнения оказались разобобщенными, разведенными важнейшие, диалектически связанные стороны постижения музыкального образа: эмоциональная и рациональная; субъективная и объективная; постигаемая интуитивно, бессознательно и осознаваемая. Образовались как бы две группы категорий: эмоциональное и субъективное начало — с одной стороны, интеллектуальное и объективное — с другой. За первой признавалась иррационально постигаемая выразительность, второй была подвластна рационально выводимая и систематизируемая правильность. Областью «правильного исполнения» отныне становится еще более детально, чем в клавирную эпоху, разработанная «грамматическая» система исполнительского произношения, основанная на движении к музыкальному смыслу через обобщенную логику музыкального синтаксиса. Областью правильного становится также двигательная сфера, техника исполнения, трактуемая во многом механически.

В значение данного поворота в развитии методико-теоретической мысли следует основательно вдуматься. Явившись следствием и отражением метафизичности и механицизма, присущим методологии того времени, тенденция к расчленению представления об искусстве интерпретации на отдельные, не связанные между собою части имела серьезные, длительные и далеко идущие последствия. Подобно резонансу звуковой волны, концентрически распространяющемуся от центра к периферии, эта тенденция повлекла за собой разведение и обособление, по существу, всех основных компонентов исполнительского искусства. Наступило время многочисленных «антитез» исполнительской теории и методики, которые не могли не сказаться и на практике музыкального исполнительства и педагогики. Одной из них стало разобщение «техники и музыки», системы формирования и развития двигательной культуры и художественного мышления, которые тоже, конеч-

но, оказались по разные стороны возникшей границы между «правильным» и «выразительным». Убежденность в том, что выразительности нельзя научить, уводило массовую исполнительскую педагогику от необходимости изучать, осмысливать закономерности музыкальной композиции, причинно-следственные связи между художественным воздействием музыки и используемыми выразительными средствами. Внимание обучаемых исполнителей фиксировалось в основном на «букве» нотного текста. Размежевание принципов воспитания композитора и исполнителя, связанное с разделением профессий, приводило к еще большему сужению эстетического и музыкально-теоретического кругозора исполнителей.

Оставшись без своего ядра — аффекта, система средств исполнительского выразительного произношения распалась как связь взаимозависимых компонентов. Отныне устанавливается незыблемая традиция их раздельного изучения и освоения. Недооценка вопроса взаимодействия средств исполнительской выразительности остается в теории и методике непреодоленной до сего времени.

Естественно, что методика изучения и освоения фортепианного интонирования была в то время всецело ориентирована на тот, говоря словами Черни, «вид исполнения», который подходил под категорию «правильного». Довел грамматический подход. Иррациональность выразительности, основывающейся на чувстве, методика противопоставляла рационалистическую нормативность, основанную на стереотипных моделях правильного произношения, абстрагированную от конкретного образно-эмоционального содержания музыкального высказывания. Объективным критерием правильности становится точное и тщательное выполнение предписанных в нотном тексте обозначений. Такую модель предлагает в своей «Школе» Черни: «§ 1. Известно, что речь состоит из долгих и коротких слогов; первые, на которые падает ударение, должны произноситься протяжно, веско, вторые — коротко и без ударения. Возьмем следующие слова: **прошлѳе** и **будѳше**. Долгие слоги обозначены знаком —, короткие \smile ; если бы кто-нибудь вздумал произносить эти слова иначе, они прозвучали бы бессмысленно и смешно.

§ 2. Совершенно так же обстоит дело с музыкальными мыслями, где выражение (Ausdruck) всегда должно приурочиваться к определенным звукам... В большинстве случаев новейшие композиторы знаками указывают те ноты, которые они хотят особенно подчеркнуть (>, ^, rf, sf, fz, fp, а также — и т. д.), исполнителю остается лишь точно соблюдать их» (4, с. 104—105)⁶.

⁶ Как видим, многое здесь идет от традиций, выработанных в клавирную эпоху. По-прежнему основой осмысленного и красивого фортепианного произношения является следование речевому и вокальному образцам. В русле интонационных идей эстетиков Просвещения звучат, например, слова Адана в его «Метод»: «Подражать манере пения выдающихся мастеров следует при игре на любом инструменте; лишь имитируя, по возможности, различные изгибы голоса — самого богатого и трогательного инструмента, можно придать фразе ту певу-

Прислушаемся к данной рекомендации: «...Выражение (то есть в данном случае смысловой акцент.— А. М.) всегда должно приурочиваться к определенным звукам». К каким же? И здесь исполнитель, стремящийся найти путь к «истинному искусству», наталкивается на роковое раздвоение этого пути: «направо» ведет точное соблюдение знаков, расставленных в нотах авторами музыки, «налево» — чутье самого исполнителя. В своих «Письмах, или Руководстве к изучению игры на фортепиано» Черни указывает путь объективной «правильности» исполнения еще более определенно: «В каждом сочинении музыкальные знаки (f, p, crescendo, diminuendo, legato, staccato, accelerando, ritardando etc.) всегда так ясно означены, что играющий не может быть никогда в затруднении, где и когда он должен играть сильно или слабо, повышая или понижая тон, связано или отрывисто, ускоренно или с расстановками. Точность, которую вы должны соблюдать в нотах, в переносных знаках, в перемещении пальцев и в такте, необходимо также применять и к музыкальным знакам, показывающим образ выполнения» (104, с. 41).

Этот дуализм и неотделимая от него рационалистическая рецептурность сделали традицией, чрезвычайно долго и прочно удерживавшейся в западноевропейской методике и практике массовой музыкальной педагогики. Черни, как и другие авторы метод, вполне последователен в том, что, оставляя в стороне тот «вид исполнения», который зависит от художественного чутья исполнителя, выводит многочисленные и подробные правила «правильного» исполнения. Вот некоторые из этих правил: «Каждую ноту большей стоимости надо играть с большим ударением, чем предшествующую ей или следующую за ней ноту меньшей стоимости. (...) Диссонирующие... аккорды обычно играют несколько сильнее следующих за ними консонирующих... В некоторых случаях начало каждого такта или даже каждой сильной его доли надо отмечать небольшим ударением и т. п. (...) Как правило, всякий восходящий пассаж исполняется crescendo, нисходящий — diminuendo...» (4, с. 105—107).

Схоластичность приведенных рекомендаций объясняется вовсе не тем, что Черни и другие авторы руководств были плохими музыкантами, педантами с бедным воображением, в чьих руках увядало и засыхало «зеленое древо» живого музыкального искусства. Напротив, и Гуммель, и Адан, и Черни и многие другие теоретики исполнительства были превосходными музыкантами, искусными пианистами, умными педагогами, в чьей деятельности ясно прослеживаются связи с традициями Ф. Э. Баха, Моцарта, Бетховена. Они умели наблюдать и осмысливать явления окру-

чь, какая, единственно, вносит в музыку обаяние, и без которой возникает лишь шум, столь же невыносимый, сколь и бессмысленный (...). В речи, — развивает далее эти мысли Адан, — можно наблюдать различные оттенки силы, различные изгибы (модуляции) голоса, обусловленные волнениями души; музыка подчиняется тем же законам, что и речь, она стремится передать мысль путем варьирования звуков, их движения, их изменения» (113, р. 55).

жавшей их музыкальной практики, прекрасно понимали, какими средствами и приемами достигаются те или иные художественные эффекты и желаемое воздействие на слушателей, какие богатейшие возможности выразительности заключены в фортепианной динамике, артикуляции, педализации, агогике, различных приемах звукоизвлечения. Однако методическая мысль, скованная убежденностью в непознаваемости сущности искусства исполнения, оторвалась от изучения внутренних предпосылок выразительности, заключенных в самой музыке. Потому-то и возможна была лишь нормативно-механистическая фиксация живого практического опыта — выразительный эффект большей частью однозначно связывался с применяемым средством и приемом игры.

Средства выражения, таким образом, осваивались в методике того времени в отрыве от музыкально-художественных целей и задач исполнения. Тем не менее данная сторона методических трудов первой половины прошлого века заслуживает внимания. Детальное изучение выразительных возможностей фортепианного исполнения много дало методико-теоретической мысли последующих периодов. Нередко внутренний художественный стимул, обуславливающий применение того или иного средства, приема, прорывается сквозь деловито-педантичный тон методических предписаний: «...На фортепиано можно извлечь по меньшей мере сто различных оттенков силы звука, подобно тому как живописец может так развести одну и ту же краску, что густой мазок через бесчисленный ряд переходных ступеней, постепенно тая и расплываясь, превращается в тончайший, еле уловимый оттенок (и обратно). Сколько же средств выразительности дает исполнителю лишь одно туше!» (4, с. 103) — это восклицает тот же Черни, чьим указаниям относительно правильного произношения мелодии мы только что внимали. Но сколько в приведенной характеристике фортепианного туше истинного понимания сути интонационных возможностей фортепиано как монотембрового инструмента! Указание на тембро-динамические оттенки интонирования, достигаемые различными приемами звукоизвлечения, безусловно, могли стимулировать пианиста к собственным творческим поискам за роялем в большей мере, чем вышеприведенная «модель» произведения мелодии.

Внимание к моменту звукоизвлечения, к динамико-тембровым оттенкам туше как важнейшему средству выразительного интонирования — одна из новых в сравнении с руководствами клавирной эпохи особенностей фортепианных метод. Разумеется, авторы не могли пройти мимо этого специфически фортепианного средства произношения. Изучение специфики фортепианного удара приводило к методическим положениям неоспоримого значения. Так, Гуммель в своем трактате не только относит проблему туше к наиболее важным сторонам хорошего исполнения, но и устанавливает зависимость между слуховой сферой, приемами звукоизвлечения и эмоциональными предпосылками выразительности. Говоря о необходимости выработки «тончайше-

го внутреннего ощущения пальцев... благодаря чему становится доступным удар любой силы», Гуммель утверждает: «Если исполнитель приобретет это тончайшее внутреннее ощущение и ему станут доступны все виды туше, это не только окажет воздействие на его слух, но через него постепенно повлечет и на чувство, которое станет чище и тоньше» (4, с. 78). Данное суждение Гуммеля интересно тем, что оно явилось одним из ранних примеров прямого обращения методической мысли к проблеме слуховой сферы, ее роли в работе исполнителя: косвенных указаний на этот счет обнаруживалось немало еще и в клавирную эпоху (косвенное признание значения слухового контроля содержится и в только что приведенном высказывании о туше Черни).

Наряду с вопросами туше перед фортепианной методикой вставали и другие вопросы, связанные со спецификой инструмента. Авторы метод не могли пройти мимо тех эффектов выразительности, что давала фортепианная динамика постепенных нарастаний и спадов звучности. В «Школе» Черни подчеркивается значение выработки у пианистов умения тонко градуировать звучность при последовательно непрерывных нарастаниях и затуханиях ее силы. Черни рекомендовал упражнять эти навыки в гаммах. Несомненно, что Черни, как и другие ученики Бетховена, например Ф. Рис, под влиянием своего великого учителя пришли к пониманию важности тех средств исполнения, которые воплощают динамику развития душевных состояний, способствуют передаче оркестральных эффектов⁷. К таковым, кроме динамических эволюций *crescendo* — *diminuendo*, относятся и агогические оттенки. Не бетховенская ли мысль о том, что «чувство имеет свой собственный такт, который невозможно вполне выразить определенной градацией» (цит. по: 99, с. 197), и не ритмическая ли свобода бетховенской игры побудили Черни объявить «едва ли не важнейшим средством исполнения... разнообразные изменения предписанного темпа путем... замедления и ускорения» (4, с. 110)? Здесь особенно ощутима разница с отношением к темповым изменениям в руководствах более раннего периода, например, в школе Гуммеля, настороженно и с неодобрением писавшего о частых произвольных изменениях основного темпа, о *tempo rubato* (4, с. 78).

К наиболее детально разрабатываемым методикой фортепианного исполнения средства выразительности относится артикуля-

⁷ Нельзя исключить воздействие на фортепианно-исполнительскую теорию наивных, но несших в себе зачатки понимания психологии художественного творчества исканий некоторых теоретиков предшествующего столетия, представителей теории подражания, с ее устремленностью в область движения страстей, в область человеческой психики, находящейся в постоянном движении. Еще в конце 60-х годов XVIII века английский эстетик Д. Уэбб исследовал действие применяемых в музыке динамических нарастаний и спадов на восприятие: «Музыка становится подражательной, если она соразмеряет усиление или ослабление звука с нарастанием или спадом страсти, заставляя душу, как эхо, реагировать на впечатления разной силы. (...) Взаимосвязь между музыкой и страстью сказывается наиболее отчетливо именно при этих переходах и изменениях движения, доставляющих наибольшее удовольствие...» (67, с. 612—613).

ция. Легато, эта творческая мечта клавиристов, для пианистов становится явью, более того, основным, нормативным способом произношения. «В музыке исполнение *legato* — правило, все остальные способы исполнения — исключения», — отмечает Черни. В своей «Школе» он отчетливо обрисовывает технологию пальцевого легато, заключающегося в том, что «каждый звук выдерживают в течение полной его стоимости и клавишу отпускают не раньше, чем взята следующая нота» (4, с. 107). Исходя из этого основного вида артикуляции, Черни строит артикуляционную шкалу постепенного перехода к раздельному и отрывистому исполнению: *legatissimo* (*molto legato*); *Halbstaccato* (*getragenes Spiel*); *staccato*; *marcatissimo* (*staccatissimo*); *martellato* etc. (подробнее об этом см.: 95, с. 39).

Итак, связанное произнесение звуков — то, с чем были сопряжены постоянные искания клавиристов, ныне в буквальном смысле слова в руках исполнителя-пианиста. Но, как это нередко бывает, с достижением мечты утрачивается пафос стремления к идеалу; в описании Черни приема игры *legato* уже не улавливается внутренних интонационный стимул, его породивший.

Значение правой (демпферной) педали как специфически фортепианного и важнейшего выразительного средства раскрывается в методических руководствах первой половины прошлого века постепенно. В сдержанных высказываниях о педализации Гуммеля обнаруживает себя мышление классика, для которого чистота «линиеволи» (К. А. Мартинсен) — главный закон исполнения. Попытки пианистов молодого поколения создавать с помощью правой педали красочные эффекты воспринимаются им скептически, как «гул от ряда сливающихся звуков», порождающий лишь звон в ушах. Утонченному пианисту более поздней формации — Ф. Калькбреннеру открываются многие существенные выразительные возможности демпферной педали: она скрадывает присущую фортепиано того времени некоторую сухость тона; объединяет звуки одной гармонии, что придает звучности полноту и красочность; помогает усилить уже взятый тон (здесь Калькбреннер анализирует обертоново-резонаторный эффект). Автор «Методы с использованием рукосопроводителя» выявляет мелодическую и гармоническую связующую функцию педали, ее тембро-динамическое использование: «Совершенно необходима она в арпеджио: с ее помощью легче сделать *crescendo*» (4, с. 93).

Что касается Черни, то в отношении к педализации также выявляется определенная двойственность его педагогической позиции. Как уже говорилось, между разделами «Школы» Черни, посвященными задачам обучения пианиста, и разделами, где автор обращается к вопросам интерпретации, есть различие. Первые основаны на классических стиливых принципах, дисциплинирующих технику и мышление: чистоте и четкости произношения, точности метроритмики, минимальном применении педали («Ясная, отчетливая игра остается всегда правилом, остальное является лишь исключением»). Однако Черни оказывается способным отой-

ти от ограниченности рационалистических принципов обучения. В таких разделах, как «Об исполнении страстных и характерных произведений», «Об особенностях исполнения произведений различных композиторов», «О правильном исполнении сочинений Бетховена», Черни — педантичный школьный учитель отступает на второй план и перед нами предстает наблюдательный и мыслящий музыкант, способный гораздо более широко взглянуть на современные ему проблемы музыкальной культуры, осмыслить и оценить пути развития фортепианного исполнительства. Одна из таких проблем, разработанная в «Школе» Черни глубже, чем у других авторов фортепианных руководств данного периода, — проблема композиторских стилей и стильного исполнения. К ней мы далее и обратимся.

3. Интонирование и стиль в фортепианной методике первой половины XIX века. «Блестящий стиль»

Вопрос о том, что исполнителю важно понимать и передавать своеобразие творческой манеры каждого композитора, возник еще в клавирную эпоху. «Страны, национальный вкус народа, гений автора, место, время, сюжеты (тематика) — все это запечатлевается в музыке и выливается в различие манер письма, то есть определяет стили...» — так писал в упоминавшейся работе наставник вокалистов Хиллер (118, S. 209). Значение проблемы стилистических различий в музыке и стильного исполнения с тех пор последовательно выросло соответственно расширению репертуара исполнителей, углублению интерпретаторской направленности в исполнительстве. Стилистическим характеристикам искусства мастеров пианизма авторы фортепианных руководств первой половины XIX века стали посвящать специальные разделы. «Классификацию» выдающихся пианистов прошлого и современности предлагает в своей методике Калькбреннер. Главный критерий, которым он руководствуется, — примечательные особенности мастерства разных пианистов, то, чему у каждого из них следует учиться в первую очередь. Так, Калькбреннер отмечает мужественную виртуозность М. Клементи, мастерство *legato* и искусство фразировки И. Б. Крамера, «тонкую чувствительность и изумительную выразительность» Дюссека и т. д.

Первый серьезный опыт стилистического анализа музыки в связи с задачами исполнения был предпринят Черни в его «Школе», что явилось важным этапом в развитии методико-теоретической проблематики музыкального исполнительства. Чем отличается подход венского музыканта к названной проблеме?

Позиция Черни в данном вопросе — это позиция объективного и добросовестного наблюдателя музыкальной практики, обобщающего свои впечатления в педагогических целях. Перед ним год за годом проходила насыщенная событиями музыкальная жизнь Вены; выездов за ее пределы было сравнительно немного (в 1805 году концертная поездка по странам Европы; в 1836 году посе-

щение Лейпцига; в 1837 году — Лондона и Парижа). Пребывание в Париже, этой «Мекке» фортепианных виртуозов всей Европы, конечно, особенно много открыло многоопытному венскому педагогу в стилистической картине современного фортепианного исполнительства.

Картина стилистических явлений прошлого и настоящего строится у Черни в основном по хронологическому принципу — факторы пианистического прогресса он видит, главным образом, в развитии и совершенствовании возможностей инструмента, выразительных средств, мастерства исполнителей. Черни выявляет «шесть различных способов исполнения и столько же важнейших школ»: Клементи; Крамера и Дюссека; Моцарта; Бетховена и Риса (чьи сочинения, по словам Черни, требуют подобной же выразительности); новую «блестящую школу», основанную Гуммелем, Мейербером, Калькбреннером и Мошелесом; наконец, «новый стиль, который, — отмечает Черни, — можно рассматривать как результат соединения и дальнейшего усовершенствования всех предыдущих», он представлен именами Тальберга, Листа, Шопена и некоторых других молодых артистов (4, с. 121—122).

Конечно, в классификации Черни возникает крупный просчет: взяв за основу хронологический и эстетико-технологический критерии (черты внешнего сходства пианистических принципов и приемов) и оставив в стороне вопросы идейно-художественной основы искусства различных музыкантов, он объединил в рамках одного стилистического явления художников разных творческих рангов. Однако в стилистической типологии, выведенной Черни, можно уловить и назревание иных, более углубленных критериев стилистических различий, критериев художественно-ценностного плана. Момент оценочно-критического подхода выступает у Черни в сопоставлении «блестящего стиля» исполнения как выражения массового вкуса, идеала «смешанной публики» и искусства Бетховена как «высшего рода музыки». Решающее значение в этом смысле имело для автора «Школы» его близкое соприкосновение с искусством Бетховена; три года обучения у великого музыканта наложили отпечаток на последующую музыкальную деятельность Черни, оставили след на всю жизнь. Бетховенские идеалы стали для Черни главным мерилом и критерием истинного в искусстве (немаловажно и то обстоятельство, что Бетховен, занимаясь с юным Черни, опирался на «Опыт» Ф. Э. Баха). Страницы, посвященные Бетховену, — самые вдохновенные в его капитальном труде. Сравним два звуковых образа фортепиано, выступающих в разных стилистических контекстах: в «блестящей манере исполнения» и в исполнении музыки Бетховена.

В описании Черни «бриллиантовой» манеры игры возникает целостный звуковой образ фортепиано, — он обращает внимание не только на характер использования каждого из фортепианно-выразительных средств (динамики, артикуляции, туше, акцентуации и т. д.), но и на их взаимообусловленность в создании надлежащего звукового эффекта. «„Блестящая“ игра, — отмечает

Черни, — должна походить на хорошо распределенное освещение многих тысяч ламп, а не на беспорядочный огонь шутихи в фейерверке» (4, с. 117), подчеркивая, что достаточно масштабная звучность требует в то же время четкой и ясной динамической дифференциации звуковых планов, а также их артикуляционного оттенения. Virtuозность «блестящего стиля» предполагала бравуру, безукоризненную чистоту, блеск, неотделимые от быстрых и весьма быстрых темпов; медленные темпы, связанные с глубоким звукоизвлечением и игрой *legato*, напротив, были этой манере типопоказаны. «...В *Adagio*, — писал Черни, — его (блестящее исполнение. — А. М.) можно использовать в лучшем случае лишь для некоторых пассажей, строение и применение которых делает его уместным. Впрочем, это встречается нечасто» (4, с. 117). Соответственно блестящая школа культивировала *staccato* и другие градации отрывистой игры; при *legato* же погружение в клавиши было неглубоким, звучность имела нежный, элегантно-выровненный характер при довольно мелкой филировке мелодического голоса.

Безукоризненная чистота, блеск, элегантность, утонченность и светский лоск при полной художественной обезличенности — есть в этой «звуковой картине» нечто сродни гейневскому портрету Калькбреннера с его «набальзамированной улыбкой» и других виртуозов, также, по словам поэта, «принадлежащих к числу мумий» (32, с. 209—211).

Совершенно иная «звуковая картина» — описание Черни игры Бетховена: «...С помощью новых смелых пассажей, педали, необыкновенно характерного исполнения, особенно выделявшегося полным *legato* в аккордах, что породило новый вид мелодии, ему удалось извлечь из фортепиано много до той поры неслыханных эффектов. Его игра не отличалась той чистотой, блеском и элегантностью, как игра некоторых других пианистов, зато она была одухотворенной, величественной, в высшей степени полной чувства и романтики, особенно в *Adagio*. Его исполнение, как и его произведения, были звуковыми картинами высшего рода, рассчитанными только на воздействие в целом» (4, с. 121).

Итак, с одной стороны, игра в «блестящей манере», способная привлечь и поразить массовую публику, снискать лавры пианисту, с другой — исполнение «серьезной и классической музыки», отвечающее требованиям «высокой критики», рассчитанное на «воздействие в целом», то есть поражающее не только совершенством пианистического мастерства, но и глубиной и богатством содержания. В том, что старая и вечная проблема истинного и неистинного в музыкальном творчестве и исполнительстве приобрела в середине XIX века новую, небывалую прежде остроту, расцвет виртуозного направления в исполнительском искусстве сыграл весьма заметную роль. В музыкально-критическом, методико-теоретическом наследии, как западноевропейском, так и отечественном, мы встретим множество суждений о проблеме «музыки и виртуозов», суждений, в которых идейно-эстетическая позиция авторов выра-

жена с гораздо большей, чем у Черни, критической определенностью и остротой. Взрыв виртуозничества и порожденная им «блестящая школа исполнения» явились выражением определенной кризисной ситуации в исполнительском искусстве того времени. Обнаружив противоречия в его развитии, они оказались в своем роде катализатором, поднявшим активность публицистической и теоретической мысли. Особенно важным результатом этого явилось более углубленное понимание многими художниками и теоретиками существа стилевых различий, коренящихся в интонационной природе стиля. Целесообразно поэтому присмотреться, с этой точки зрения, к «блестящему стилю» поближе.

Прежде всего, «блестящий стиль» был именно стилевым явлением, своеобразным ответвлением раннеромантического стиля, а не просто манерой исполнения. Характерная для него система выразительных средств и приемов сформировалась под воздействием конкретных социально-культурных условий времени и в связи с определенными закономерностями музыкально-исторического процесса. «Блестящая школа исполнения» явилась зеркалом интонационных целеустремлений части общества и представлявших ее музыкальных деятелей, поэтому ее стилевые принципы могут быть поняты через анализ их интонационной природы⁸. Не останавливаясь подробно на характеристике общественно-исторической обстановки рассматриваемого периода⁹, обратимся к интонационным истокам «блестящего стиля».

Виртуозное направление в исполнительстве и родившийся в этом русле «блестящий стиль» сформировались в фарватере развития оперного жанра, переживавшего в эту пору новый мощный подъем. Расцвет в Италии, Франции, Германии романтической оперы, представленной произведениями комедийного (Россини, Обер,

⁸ «В явлении интонации и действующего через него отбора выразительных средств возникает реалистическое обоснование стилевых тенденций, норм и закономерностей...», — указывал Асафьев (15, с. 364).

⁹ Среди общественно-исторических предпосылок расцвета виртуозного направления в исполнительстве одной из главных было проникновение в искусство капиталистического предпринимательства, сделавшего концертно-гастрольную практику не только ареной борьбы за артистический престиж, но и средством обогащения. Другой предпосылкой, конечно, тесно связанной с первой, стало резкое изменение социального состава публики открытых платных концертов. Тон в них задавала денежная буржуазия, отличавшаяся невзыскательным вкусом и падкая на эффектное развлекательное искусство. Столицей европейской культурной жизни 1830—40-х годов прошлого века был Париж. В Париж стремились виртуозы-исполнители — пианисты, скрипачи, вокалисты со всех сторон. Весьма живописную и язвительно критическую картину концертных сезонов в Париже дает Г. Гейне в серии очерков под названием «Лютеция»: «...Триумфальные шествия пианистов-виртуозов характерны для нашего времени и особенно ясно свидетельствуют о победе машины над духом. Техническое совершенство, точность автомата, отождествление себя с поющим деревом, превращение человека в музыкальный инструмент ценится и восхваляется теперь как нечто самое высшее. Как стая саранчи, в Париж каждую зиму прибывают пианисты-виртуозы, не столько ради денег, сколько для того, чтобы создать себе здесь имя, которое принесет им в других странах тем более богатую денежную жатву» (32, с. 205—206).

Буальдые), сказочно-фантастического (Вебер, Маршнер), героико-патриотического и исторического (Россини, Беллини, Мейербер), лирического и лирико-драматического (Верди, Доницетти) жанров, покоряющее искусство многих выдающихся мастеров оперного исполнительства — все это привело к массовому, невиданному до того увлечению оперой. Отсюда возникла потребность в более мобильных и общедоступных средствах распространения образцов того жанрового пласта музыки, на котором сконцентрировались интересы и интонационные предпочтения слушателей, — оперные спектакли не могли эту потребность удовлетворить. Тогда-то и произошел в фортепианной литературе «взрыв» в жанре вариаций и транскрипций на материале оперной музыки. «В то время вся музыка сосредоточилась для публики на итальянской опере; ее распространение и увлечение ею было беспредельно, благодаря истинно великим певцам того времени (Рубини, Лаблаш, Персиани, Малибран)... Даже в концерте нельзя было появиться иначе, как с любимыми мотивами из любимых опер. Это породило бесконечное число ничтожнейших вариаций» — так описывает это явление А. Рубинштейн в своих «Лекциях по истории фортепианной литературы» (88, с. 84).

Фортепианные транскрипции, вариации, фантазии, парафразы, попури на популярные оперные темы отвечали потребности в отборе, «тиражировании»¹⁰, закреплению в слуховой памяти и сознании масс полюбившегося и характерного, а с ними — устойчивых смысло-выразительных комплексов», в том числе и манеры произнесения, оттенков выражения. Фортепиано — «оркестр», фортепиано — «оперный ансамбль», фортепиано — «гравюра» с живописного полотна (Лист сравнивал фортепиано с гравюрой, а А. Рубинштейн — с фотографическим аппаратом) — вновь инструмент выступил как мобильное средство реализации интонационного отбора, осуществляемого общественным слухом.

Само по себе это обстоятельство еще не определяло художественного качества рождавшейся музыкальной продукции — все зависело от меры таланта и мастерства авторов, их эстетических вкусов, идейных позиций. Вершиной развития этого жанра в фортепианном искусстве XIX века явились, как известно, транскрипции Листа, чутко уловившего запросы времени и увидевшего в них не только веяние моды, но и назревший мощный стимул к музыкальному просветительству, равно как и к завоеванию новых горизонтов в искусстве пианизма. Новаторство Листа и лучших, наиболее одаренных представителей виртуозного исполнительства, безусловно, способствовало раскрытию звуковых резервов фортепианного комплекса, ознаменовало новую стадию универсализации фортепиано.

В данном жанровом стиле получили свое дальнейшее развитие принципы поющего инструментализма, особенность воплощения

которых заключалась в соединении приемов певучего и виртуозного письма. Главной особенностью виртуозно-мелодического стиля блестящего пианизма явилось тяготение к крупному плану, масштабности и броскости, что, впрочем, не исключало средств и приемов ажурно-орнаментального, «жемчужного» письма и исполнения. «Бриллиантовые» фантазии на оперные темы впитали в себя многие особенности стиля бельканто в его бравурном варианте: совершенное владение виртуозной техникой, колоратурой, тонкой филировкой звука, мощью звучания в сочетании с широтой дыхания. Все это находит явные параллели с блестящей манерой фортепианного исполнения. В поисках новой звуковой мощи, средств придания фортепианной звучности масштабности, многоплановости изобретались соответствующие фактурно-пианистические приемы: октавное дублирование поющего голоса, регистровые перемещения мелодии, темброво ее обогащавшие, прием игры «в три руки», дававший возможность объединять на педали звучание всех регистров одновременно, — мелодия смогла широко запеть голосом «оперного солиста» с аккомпанементом «оркестра». Соответствующие усовершенствования происходили в конструкции фортепиано, получившего новый значительный арсенал средств блестящего концертного пианизма¹¹.

Оценивая значение виртуозного пианизма первой половины XIX века, Антон Рубинштейн отмечал: «Виртуозность вообще всегда имела влияние на сочинительство — она обогащает средства для сочинения и расширяет горизонты выражения. Так как великие сочинители были сами виртуозами (т. е. отличными техниками на своем инструменте), они своей техникой влияли на сочинителей *minorum gentium* (меньшей братии). Таким образом, одно шло с другим рука об руку: сочинительство находилось под влиянием виртуозности, а она, в свою очередь, под влиянием сочинительства. Кроме того, виртуозность влияла всегда на постройку и усовершенствование инструмента» (87, с. 40).

В целом виртуозное направление в пианистическом искусстве сыграло немалую роль в обогащении комплекса фортепианно-выразительных средств и приемов исполнения. Вместе с тем, как интонационное явление, оно было внутренне противоречивым. С одной стороны, новаторство «блестящего пианизма» было основано на интонационных факторах вокальной природы, в коих инструментальное интонирование издавна и всегда обретало сти-

¹¹ Еще в конце XVIII века фортепианные мастера стали увеличивать длину и массу струн, силу их натяжения, что в свою очередь вызывало необходимость укреплять корпус фортепиано железными распорками, которые со временем были заменены чугунными рамами. «Увеличение силы натяжения струн, в связи с применением более толстых диаметров струн и стальной проволоки, позволило достичь более полного и мощного звука... Этому же содействовало утолщение резонансной деки с 5—6 мм в начале столетия, до 9—11 мм в конце его... Известную роль сыграло также освобождение корпуса и деревянных частей инструмента от того напряжения, которое было неизбежно в инструментах старых конструкций, без металлических рам; это позволило деревянным частям инструментов более свободно резонировать на колебания струн» (40, с. 113).

¹⁰ В этом смысле их роль можно сравнить с ролью в наше время средств массовой информации, в частности звукозаписи.

мулы к одухотворению, содержательному обогащению, раскрытию потенциала интонационно-пианистического комплекса. С другой стороны, в виртуозно-мелодической стилиевой культуре блестящего пианизма, у большинства представляющих его виртуозов-композиторов вокальное, «голосовое» начало реализовалось по линии его внешнего воспроизведения инструментальными средствами. Здесь не происходило такой инструментальной ассимиляции вокально-мелодического интонационного строя, которая бы затронула глубинные уровни музыкального процесса, организовала изнутри музыкальную ткань, воздействовала на логику формообразования. «Мелодия-королева» (Шуман) и фортепиано в качестве вассала, набрасывающего на нее сверкающие фактурные одежды, облакающего ее гирляндами пассажей, но в интонационно-содержательном, функциональном смысле нейтрального по отношению к ней, — в этом слух подлинных художников и наблюдательных теоретиков обнаруживал ремесленную сущность продукции большинства виртуозов-транскрипторов, хотя порой это ремесло было очень высокой пробы. Именно отсутствие внутренней интонационной сопряженности между первостепенными и второстепенными элементами формы выдавало в этой музыке ее вторичную, а не первичную творческую природу, ибо сущностно-интонационное начало в музыке, как органическое в природе, отличается прежде всего способностью к самодвижению, прорастанию вглубь, к всепроникающей реализации его внутренней «генетической программы».

Итак, мелодической, но не мелосной¹² была в массе своих проявлений интонационная природа данного стилиевого явления. Мастерство, отторгнутое от авторства, содержание, взятое «напрокат», «наряд гения» без его «пламени» (Гёте), прекрасные цветы в вазе без почвы и корней. Стилиевая культура «блестящего» пианизма несла в себе наряду с новаторством предпосылки кризиса. Наиболее впечатляющим выражением его противоречивой сущности явилось искусство З. Тальберга, одного из самых блестящих представителей «блестящего стиля». Неудивительно, что борьба мнений, эстетических оценок и суждений, затрагивая множество имен, сконцентрировалась на Тальберге.

Черни, как явствует из его классификации, ставит на один уровень имена Тальберга, Шопена, Калькбреннера, Листа, впрягая их в одну колесницу современного пианистического прогресса. В оценках других музыкантов выявляется понимание качественного различия художественной природы искусства разных композиторов. А. Рубинштейн в цитированных «Лекциях» отдает дань

¹² От слова «мелос» в асафьевском его понимании, где он на первый план выдвигал «качество и функции мелодического становления... Мелос, подчеркивал Асафьев в «Музыкальной форме», — прежде всего включает в себя главное в музыке: напевность, сопряженность и динамичность». В то время как «обычное понятие — мелодия — давно уже ассоциировалось с ограниченными формами проявления музыки и не объединяло всех свойств и возможностей мелодического становления» (15, с. 197).

мастерству и изобретательности Тальберга: «...Вариации писал и Тальберг, но он в них вложил гораздо более творчества и фантазии, чем его предшественники Калькбреннер, Герц и другие. У Тальберга являются богатые аккомпанементы с оркестровыми эффектами, среди которых рельефно выступает пение; у него является соединение двух мотивов — новинки, которые тогда повергли публику в удивление и привели в восторг. Фантазии Тальберга произвели переворот в фортепианной технике, создали для нее новую эру. (...) В то время публика не предполагала возможным одновременное исполнение аккомпанемента и темы серенады „Дон-Жуана“. Тальберг доказал, что это можно сделать не только двумя руками, но даже и одной; отсюда восторг и обожание Тальберга» (88, с. 84—85)¹³. В своей книге «Преподавание фортепиано. Практические советы, наблюдения и заметки» известный кёнигсбергский профессор Луи Кёлер сравнивал Тальберга с Листом: «Фантазия у Тальберга не то, что у Листа: она не хватается в экстазе за клавиши под влиянием поэтической и человечески страстной восторженности, напротив — ее возбуждает к сочинительству скорее сама тастатура (то есть — клавиатура. — А. М.) и ее услужливый механизм в применении к образованию музыкальных форм... Но в своем жанре, сверкающей механике пальцев Тальберг был продуктивен: он расширил поле фортепианного предложения (то есть архитектонику сочетания на клавишах рукою мелодической и гармонической форм) и сообщил ему более разнообразную, иногда тонкую и оригинальную конструкцию, отдельные звенья которой способны получать разносторонние оттенки. В этом звучном, богатом эффектами модернизировании фактуры... остается несомненная положительная заслуга Тальберга как виртуоза» (42, с. 25—26).

Фантазия, новаторство, возбуждаемые фактурно-пианистическими предпосылками, самим «услужливым механизмом» фортепиано. В этом пронизательном суждении теоретика заметно осознание качественного различия между такими стилиевыми явлениями, как искусство виртуозов-композиторов, с одной стороны, и творчеством истинных художников — Листа, Шопена — с другой. Ясно выступает различие между интонационным новаторством двух родов: тем, что несет в себе глубинное интонационно-содержательное обновление (на уровне интонационного строя, тематизма, принципов развития и формообразования), и тем, что

¹³ Приведем и оценку, данную Шуманом знаменитой Фантазии Тальберга на темы из «Моисея» Россини: «Фантазия... — знаменитейшая из триумфальных вещей Тальберга, всюду приносящая ему лавры, особенно своими заключительными арпеджио, летающими вверх и вниз, так, что кажется, играет не один, а двое и инструмент звучит по-новому.

Фантазия эта рождена счастливым салонным вдохновением, она дает в руки виртуозам все роды оружия, дабы завоевать публику. Взамен совершенно бесплодным и бессодержательным пьесам, вроде вещей Гелинека, можем ли мы пожелать что-либо более удачное, чем этот исполненный идей и искусных комбинаций лучший вид салонной музыки, в коей Тальберг является в облике виртуоза-матадора» (117, S. 410).

направлено, в первую очередь или всецело, на инструментально-технологический комплекс, выразительные средства, фактурно-пианистические приемы. Если новаторство первого рода вызывало перестройку пианизма изнутри, по-новому организуя фортепианную ткань, фактуру, художественные средства исполнения, то новаторство второго рода¹⁴ искало непосредственные пути обновления фактурных форм, арсенала инструментально-технических возможностей. Эти две линии в параллельном либо взаимопересекающемся движении были и остаются постоянно действующими факторами развития всякой инструментально-исполнительской культуры. С первой из них нередко бывают связаны трудности восприятия, исполнительского осмысления и воплощения, со второй — опасность мельчания содержания, формального экспериментаторства.

Вернемся к Тальбергу. Свои исполнительские принципы он изложил в руководстве «Искусство пения в применении к фортепиано», явившемся одним из эстетико-технологических обоснований виртуозно-мелодической культуры «блестящего стиля». Нормы инструментального интонирования автор «Искусства» всецело выводит из вокальных: «Лучший совет, какой мы можем дать... лицам, серьезно занимающимся на фортепиано, — это учиться прекрасному искусству пения, изучать его и хорошо его себе уяснить... Да будет известно молодым артистам... что сам я обучался пению в течение пяти лет под руководством одного из самых знаменитых профессоров итальянской школы» (4, с. 128). Внимание Тальберга сосредоточено на исполнении мелодического голоса; он заботится о рельефном, ясном и отчетливом произнесении мелодии («как голос хорошего певца на фоне очень нежного аккомпанемента оркестра...»), о приемах, позволяющих «мелодии широкого, благородного и драматического характера... петь грудью, используя все возможности инструмента, извлекая из него весь звук, который он может дать...» (там же, с. 127). Гибкость вокального аппарата подсказывает Тальбергу мысли о необходимости достижения такой же гибкости в пианистическом аппарате, об освобождении его от напряжений, о подвижной сопряженности пальцев, запястья и предплечья.

Как видим, в рассматриваемый период времени происходит дальнейшее развитие сквозного «интонационного целеустремле-

¹⁴ Понятия интонационного новаторства первого и второго рода здесь употреблены по аналогии с понятиями темы первого и второго рода, введенными Л. Мазелем в его статье «О типах творческого замысла»: «Иногда основной смысл пьесы... ее непосредственное творческое задание состоит в раскрытии новых выразительных возможностей какого-либо средства. Убедительная демонстрация таких возможностей окажется в конечном счете связанной с воплощением при помощи этого средства того или иного жизненного эмоционального содержания. Но подобные случаи надо отличать от тех, когда отражение более или менее определенных явлений действительности и выражение авторского отношения к ним выступают как основная тема и непосредственное творческое задание произведения, а не возникают лишь в конечном счете — как доказательство ценности и перспективности какого-либо средства» (59, с. 20).

ния» фортепианного искусства — к певучей трактовке инструмента. В стилевой культуре «блестящего» пианизма были найдены и закреплены существенно новые средства и приемы фортепианного поля — рассчитанные на акустику больших концертных залов, полнозвучного, темброво и динамически насыщенного, широкого фразировочного дыхания. Выработанная новая технология значительно обогатила арсенал фортепианно-интонационных возможностей, в то время как сама музыкальная продукция, созданная в русле данного стилового явления, в массе своей осталась в «архивах» музыкально-исторического процесса. Причины ее недолговечности ясны: формально-технологические достижения оказались здесь оторванными от содержательной сущности идеи пения — пения как «интонирования смысла», как обнаружения и развертывания в исполнении музыкального содержания в «непрерывности выведения мысли за мыслью... звена за звеном» (Асафьев), как выявления интонационной логики, всепроникающего и всеорганизующего фактора формосодержательного художественного единства.

Параллельно с этим фортепианное пение как культура интонирования продолжало оставаться красной нитью развития пианизма, реализуясь в искусстве великих романтиков — Шуберта, Мендельсона, Шумана, Шопена, Листа. В каждом из названных стилей данное начало проявилось особым, неповторимым образом. Наличие этого сущностного, всепроникающего начала не только обуславливает целостность художественного явления (произведения, стиля, исполнительской интерпретации) — оно освещает и путь его теоретического осмысления, помогает понять, как связаны и взаимодействуют между собой элементы целостности.

Какова интонационная природа стиля, элементом должен быть и склад, и ход мысли о нем, и путь овладения им. Обратимся с этих позиций к методической работе, резко выделяющейся из ряда работ рассматриваемого периода.

4. «Метода фортепианной игры» Ф. Шопена

«Метода» Шопена, как известно, осталась незаконченной и являет собой отдельные фрагменты, лишь первоначально систематизированные наброски. В этом смысле правильнее говорить о методическом эскизе Шопена¹⁵. Однако по существу своего содержания данная работа — образец целостности методической мысли в ее охвате задач и проблем обучения пианиста. Эта целостность обусловлена единством мышления Шопена — композитора, исполнителя и педагога и раскрывается в контексте интонационно-стилевых особенностей его искусства. С этой точки

¹⁵ Впервые на русском языке «Метода фортепианной игры» Шопена полностью приведена в книге В. А. Николаева «Шопен-педагог» (см. 74). Фрагменты из «Методы» цитируются по указанному изданию.

зрения «Метода фортепианной игры» Шопена будет рассмотрена ниже¹⁶.

Пение на фортепиано как претворение всепроникающего и всеорганизующего мелосного начала, как непрерывность выявления интонационной логики в содержательно-функциональной «заполненности» каждой единицы музыкального времени-пространства есть главное качество шопеновского стиля. Мелосная природа шопеновского мышления порождает не столько господство в его фортепианной ткани мелодического плана, сколько прорастание интонационно индивидуализированных элементов в глубь ткани, ее тематическое насыщение и пронизывание. С другой стороны, шопеновская мелодия часто строится по принципу развертывания гармонических функций, аккордовых структур, их мелодического опевания, заполнения, «сцепления», исполненного чисто славянской гибкости и пластики. Отсюда возникает особого рода динамическое равновесие сил мелодии и гармонии в формообразовании, внутренняя мелодико-гармоническая сопряженность, равно как и интонационно-функциональная сопряженность голосов и фактурных планов¹⁷, их «подвижная относительность», «взаимопревращения», когда, по словам С. С. Скребкова, «главное, сложное, индивидуальное не только противостоит подчиненному, простому, общему, но и возникает из него, а также превращается в него» (91, с. 257).

Шопеновская фортепианная ткань постоянно пронизывается восходящими и нисходящими потоками обертоно-гармонической энергии, ее дыхание имеет циклический, волновой характер. Образующееся педально-гармоническое, резонирующее тонам мелодии звуковое пространство внутренне закономерно связано с фактором времени, в течение которого эти циклы нарастания и спада энергии, циклы дыхания музыки, естественно осуществляются. Этим объясняется особый характер временной организации шопеновской музыки, свойство его *rubato*, которое и сложно и просто одновременно, так как является не отклонением от основного движения, а по существу способом его реализации.

Охарактеризованные стилевые особенности обусловили качественный сдвиг в использовании интонационно-пианистического комплекса, отразились на функционировании пианистического аппарата, вызвав глубокое переосмысление принципов его формирования и совершенствования. Новой ступенью в развитии форте-

¹⁶ Шопеновский эскиз фортепианной школы, опередивший методическую мысль своего времени, долгое время оставался не оцененным по достоинству. Настоящее освещение он получил лишь сравнительно недавно, в частности, в работах советских авторов (см., например, 74).

¹⁷ «В произведениях Шопена нельзя отделять тематический материал от сопровождения, — замечает С. Е. Фейнберг. — Мелодия так неразрывно связана с фактурой сопровождения, что нам иногда кажется, словно она выносятся наружу энергией и скрытой поэтической динамикой фигураций» (97, с. 91).

пианно-двигательных аппликатурных принципов стал отход от старого мануального представления: звучит лишь то, что держится пальцем. В «континууме» шопеновского звукового пространства, где мелодия, поддерживаемая восходящими токами обертоно-гармонической энергии, смогла парить, как «птица на простертых крыльях» (Бузони), там и руки смогли оторваться от клавиатуры, обрели свободу для плавных, гибких перемещений. Описанные свойства шопеновской ткани не могли не породить соответствующего двигательного «рисунка», типично шопеновского принципа дыхания кисти, свободы и пластической скоординированности частей игрового аппарата — через особенности позиционного членения фактуры, фразировку, артикуляцию.

Все это предопределило в пианизме Шопена и в его методических принципах идею раскрепощения аппарата в противовес господствовавшим в то время механистическим принципам изоляции и фиксирования его частей, индивидуализацию пальцев — в противовес их уравниванию. Необходимость в исполнении «передачи тонких звуковых градаций» (фортепианная специфика), а не «игра всего выровненным звуком» (клавесинная специфика), закономерно выдвигала требование развивать естественные качества каждого пальца, а не «портить их индивидуальность» тренажем, направленным на механическое их выравнивание. «Очень важно использовать форму пальцев и всей руки: кисти, плеча и предплечья. Неправильно играть исключительно кистью, как этому учит Калькбреннер», — убеждает учащихся и коллег-педагогов Шопен. Конструкцию фортепиано Шопен оценивает как нечто «предельно разумное»; «движение руки пойдет за естественной ее формой», — говорит автор «Методы», указывая на преимущество своей позиции: крайние пальцы на белых, средние, длинные — на черных клавишах. Шопеновская начальная позиция, позволяющая не «ставить» руку, а организовать ее для свободных и естественных перемещений, обнаруживает в своей основе не классическую статичность, но мобильность — залог достижения связанного исполнения нового типа. Отсюда же установка на *non legato* как изначальный прием исполнения данной формулы — связность исполнения понимается не как пальцевое *legato*, но как интонационно-смысловое. Все эти новые двигательные принципы интонационно обусловлены, ибо условие жизни интонации есть непрерывное движение, процесс.

В своей «Метод» Шопен уделит внимание и основному вопросу исполнительской эстетики — о природе и сущности выразительности. В тезисах шопеновского эскиза она обретает вполне конкретное, реалистическое обоснование. Сюда относятся записи Шопена о генезисе речевой и звуковой (музыкальной) интонации, о многозначности музыкальной интонации, множественности заключенных в ней смыслов: «Звук существовал до появления языка»; «Слово родилось из звука»; «Слово является определенным родом звука»; «Неопределенное слово — это звук».

С этим же связаны мысли об отношении музыки к миру человеческих мыслей, чувств, воззрений («Выражение мысли... чувств, воззрений звуками... при помощи звуков»); отсюда вытекают и принципы шопеновской программности, как реализация эстетических взглядов польского мастера: «Нет музыки без скрытого смысла».

Искусство для Шопена есть непрерывная борьба «бесконечного, неопределенного» в звуковой сфере с упорядочивающей, организующей, управляющей волей художника — как композитора, так и исполнителя, педагога¹⁸. «Хотя искусство бесконечно, есть средство его ограничить. Надо, чтобы обучение ему употребляло одни и те же средства», — записывал Шопен, имея в виду как необходимость конкретизировать, «свести к определенным категориям формы его познания» (74, с. 5), так и единые, общие закономерности, пронизывающие язык музыки, специфику музыкальной речи, их преломление в исполнительстве, в фортепианных средствах выразительности, их требования к пианистическому аппарату.

Путь шопеновской мысли от тезисов о бесконечности скрытых в музыке смыслов через рассуждения об искусстве управлять этими смыслами и далее — к идеям о «разумном», гармоничном и естественном пианизме есть путь интонационной логики. Человеческие чувства, мысли, воззрения, выраженные в звуках, ищут и находят адекватные формы своего воплощения в механике инструмента и пианистическом аппарате. Регулятор этого воплощения — звук, интонация, «мастерство тонких звуковых градаций», «изменение их напряженности». Главное же во всем этом — диалектика, движение, развитие, становление, процесс «свободных взаимопереходов» (Скребок), подвижная относительность при высочайшей внутренней логике организации целого.

Что было бы, если бы Шопен завершил и опубликовал свою «Методу фортепианной игры»? Фортепианная педагогика пошла бы по этому и только по этому пути? Разумеется, нет, ибо массовая педагогика и методическая мысль в середине XIX века еще не были к этому готовы. Им предстоял долгий путь постепенного завоевания того, что предвосхитила гениальная интуиция великого польского музыканта.

¹⁸ Здесь можно увидеть связь с современной Шопену философией искусства, в частности с идеями Ф. В. Шеллинга, выстраивающего систему искусств, ищущего определения сущности и специфики каждого из них, а также — их связи между собой. В знаменитой работе «Философия искусства» Шеллинг, например, писал: «Неразличимость облечения бесконечного в конечное, воспринятая как чистая неразличимость, есть звук. Или: в облечении бесконечного в конечное неразличимость, как неразличимость может выступать лишь как звук». Приведем еще одну выдержку («Из философских фрагментов»): «Звучание есть первоначальное облечение бесконечного в конечное; поэтому с завершением облечения, когда вечное прорывает временное и утверждение — утверждение, звучание непременно вновь оживет и, будучи первым, станет и последним» (68, с. 106, 122).

РАЗВИТИЕ ПРОБЛЕМАТИКИ ФОРТЕПИАННОГО ИНТОНИРОВАНИЯ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ И РУССКОЙ МЕТОДИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

1. Новое в теории фортепианного исполнительства

Во второй половине XIX века изучение пианистического искусства вступает в новую фазу — теория фортепианного исполнительства становится самостоятельной отраслью музыкальной науки. Повсеместный подъем музыкальной культуры раздвинул и горизонты методико-теоретической мысли; происходит углубление прежней проблематики, выдвигается немало новых вопросов. Стимулами к этому послужили, с одной стороны, интенсивное развитие исполнительства почти во всех европейских странах, размах концертной практики, дальнейшая профессионализация музыкального образования, с другой — активное продвижение вперед музыковедения. Упрочение связи истории и теории исполнительства с теорией музыки и одновременное ее обособление в отдельную область музыкознания — две стороны одного процесса формирования научной теории исполнительства.

Преобладавший в первой половине прошлого века тип фортепианного виртуоза, исполнявшего преимущественно собственные сочинения, более не отвечал художественным запросам передовой части общества. Утвердился новый тип исполнителя — интерпретатор, который нес слушателям шедевры мировой музыки, поднимал музыкальную культуру общества, создавая противовес салонно-виртуозному искусству. Именно пианисты-интерпретаторы, такие, как Х. Бюлов, К. Таузиг, Э. д'Альбер, А. Рейзенауэр, Л. Дьемер, Ф. Плантэ, Л. Брассен, М. Балакирев, А. и Н. Рубинштейны, В. Тиманова, В. Сафонов, и другие стали выразителями новых прогрессивных тенденций в исполнительском искусстве. Руководствуясь просветительскими целями, некоторые исполнители вводили в концертную практику циклы клавирабендов, построенные по монографическому принципу, другие — воссоздавали картины исторического развития фортепианной музыки¹.

¹ Так, в Петербурге, в начале 1850-х годов с историческими программами выступил польский пианист Мортье де Фонтен; в концертных сезонах 1880-82 годов Л. Брассен сыграл все сонаты Бетховена; кроме прославившихся на весь мир «Исторических концертов» А. Рубинштейна, с историческими программами выступал К. Сен-Санс; Л. Дьемер сыграл «Исторические фортепианные концерты» на Всемирной парижской выставке 1889 года.

Концертные программы пианистов обогащались за счет современной музыки, в частности произведений композиторов молодых национальных школ (Новой русской школы, норвежской, испанской, чешской), а также благодаря углублявшемуся интересу к классическому наследию. Серьезному изучению классики способствовали полные издания сочинений И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, начавшиеся в 1850-х годах в Лейпциге (Брейткопф и Хертель), затем — Бетховена (с 1864 г.), Моцарта (с 1876 г.). Эти публикации были связаны с необходимостью тщательного изучения авторских текстов, стиливых принципов великих композиторов. Заострение внимания на стиливой проблематике стимулировали также труды, посвященные жизни, творчеству крупнейших мастеров прошлого и проблемам исполнения их произведений².

Дальнейшее углубление интерпретаторского начала в исполнительстве вызвало серьезные изменения эстетических установок в теории и методике фортепианной игры. Тенденция к пересмотру взглядов, унаследованных от теории первой половины века, особенно отчетливо проявилась в отношении проблемы исполнительской выразительности. Вопрос о сущности и истоках выразительного исполнения приобретает одно из ведущих мест. Ему посвящаются не только разделы в капитальных систематических теоретико-практических руководствах, но также специальные работы, как, например, «Теория музыкального выражения» М. Люси (1874), «Учение о едином художественном средстве при игре на фортепиано» Ф. Кларк-Штейнигера (1885), книга Х. Шмита «О естественных законах музыкального исполнения» (см.: 108) и некоторые другие. Вырабатывается принципиально иной подход к проблеме выразительного исполнения. Задачи проникновения в композиторский замысел, в стиливые особенности музыки рождали потребность в познании объективных закономерностей организации музыкальной композиции для обоснования ими тех или иных используемых исполнителем выразительных средств и приемов. Категория выразительности, прежде почти единодушно относимая к области субъективного чувствования музыки и считавшаяся поэтому непознаваемой, начинала изучаться с материалистических позиций. Истоки выразительности музыки и исполнения авторы новых трудов стремятся искать не только в аналогиях с законами речи, поэзии, пения, но также привлекая сведения из области физиологии, психологии, расширяя таким образом связи с явлениями и процессами действительности.

Как уже говорилось, исследования природы и закономерностей выразительного исполнения все больше опираются на теорию му-

² Назовем некоторые работы: *Spitta Ph. J. S. Bach* (1873—80); *Jahn O. W. A. Mozart* (1856—59); *Lenz W. de. Beethoven et ses trois styles* (1852); *Lenz W. von. Beethoven: Eine Kunst-Studie* (1855—60); *Lenz W. von. Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft*. Liszt. Chopin. Tausig. Henselt (1872); *Marx A. B. Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke* (1863); *Karasowski M. Fr. Chopin* (1877); *Niecks F. Friedrich Chopin als Mensch und als Musiker* (1890); *Kleczyński J. O wykonywaniu dzieł Szopena*, 1879, (рус. пер.— *Клециньский Я. Как исполнять Шопена?* 1897).

зыки, интенсивно развивавшуюся в Европе, особенно в Германии. Плодотворным было обращение к вопросам музыкального исполнения видных теоретиков музыки — Л. Кёлера, М. Люси, Х. Римана. Благодаря активному изучению в науке того времени строения музыкальной речи, развитию общей теории формы, получают новое движение и вопросы исполнительского произношения. Главное, что здесь следует отметить, это направленность внимания на принципы исполнительского формообразования. Если прежде за основу представления исполнителем структуры музыки брался такт (соотношение в нем опорных и легких долей), мотив (вспомним хотя бы модель произношения в «Школе» Черни), то ныне ведущее значение приобретает синтаксический масштабный уровень: соотношение между собой фраз, предложений внутри периода. Объединение мелких построений в более крупные изучается с точки зрения метрических, а также тонально-гармонических отношений.

Внимание исследователей направляется на те средства исполнительской выразительности, которые способствуют выявлению указанных отношений, прежде всего — акцентуацию, динамику, агогику и их совокупное действие. В масштабе законченного по смыслу музыкального построения эти средства ясно обнаруживают взаимосопряженность; отсюда интерес к параллельному эффекту динамико-агогической «обработки» материала; действие динамико-агогического оттенения ярко проявляется на синтаксическом уровне при фразировочном членении материала.

Уделяется внимание также вопросам педализации, продолжается изучение и систематизация функций фортепианных педалей (таковы работа Х. Шмита «Фортепианная педаль, ее функции», книга Л. Кёлера «Педализация, ее сущность и художественное применение»).

2. Вопросы художественного фортепианного интонирования в «Теории музыкального выражения» М. Люси

В теоретических работах второй половины прошлого века, посвященных проблемам фортепианного исполнения, заметно стремление авторов осмыслить специфику исполнительства как вида музыкального искусства, вдуматься в сущностные закономерности исполнительского воссоздания музыкального произведения. Под этим углом зрения стремится рассматривать искусство пианизма Адольф Куллак, автор одной из наиболее значительных работ данного периода — «Эстетики фортепианной игры» (1860). Эта книга явилась среди первых³, в которых систематизирована вся совокуп-

³ Ей предшествовал капитальный труд в двух томах Л. Кёлера «Систематическое руководство для обучения фортепианной игре и музыке» (1857—58). В I части первого тома подробно систематизированы двигательные предпосылки фортепианной игры, во II части дана методическая разработка (для учителей) этого материала. По тому же принципу (I ч.— система, II ч.— методика) построен второй том, где рассматриваются метрические и гармонические законы музыкальной формы.

ность знаний и представлений о технических и художественных проблемах фортепианного исполнения. Куллак затрагивает вопросы о том, как связаны между собой в исполнении духовное и материальное начала, как взаимодействуют факторы объективного теоретического знания законов музыки и исполнения с субъективными представлениями, как из элементов исполнения формируется целое. В конце книги выражено кредо и направленность этого труда: «Думать и исследовать, изучать произведение в мельчайших элементах, составляющих Прекрасное, обосновать его положительным научным знанием — вот в чем задача. Ибо хотя фортепианная игра есть прежде всего репродуктивное искусство, тем не менее лежащее в его основе творение нельзя воссоздать, не достигнув высшего уровня образования. Исполнителю также присущ пафос Целого. Постичь наряду с обучением фортепианной игре и музыкальное искусство в целом, понять, как они связаны, и суметь дать выражение второму через первое, используя возможности всех наук — прежде всего эстетики и психологии, подчинить единству художественной идеи и поэтическое воображение, и духовно-нравственные желания и стремления — все, до последнего указания пальца, — в этом заключается эстетика фортепианной игры» (121, S. 370).

Во второй части книги, посвященной принципам художественного исполнения (в первой рассматриваются в основном вопросы двигательной техники), Куллак характеризует выразительные средства фортепианного исполнения: ритм, акцентуацию, динамику, агогику, педализацию, аппликатуру, касается вопроса определения темпа произведения. Обобщая изложенное в этой части, он указывает на то, что в процессе исполнительской нюансировки эти средства взаимодействуют, подчиняясь художественному единству (гл. 17). Идея взаимообусловленности и взаимодействия элементов и средств исполнения, объединяющихся на основе всепроникающей художественной логики произведения, — то теряясь в поворотах истории, то ярко разгораясь вновь, настойчиво пробивает себе дорогу. Историческое движение ее образует весьма важную линию формирования интонационно-исполнительских представлений, ибо искомая теоретиками художественная целостность, единство есть единство содержания и формы, реализуемое в процессе интонирования.

Существенное место в «Эстетике» Куллака отводится вопросам структурно-смыслового (синтаксического) расчленения музыкального материала. На «тактировании» не может основываться осмысленно-выразительное исполнение. Метроритм как фактор формы — эта проблема отныне занимает в фортепианно-теоретических работах прочное место. «Искусство правильно воссоздать ритм музыкального сочинения обычно сводится к пресловутой задаче соблюдения такта, — пишет Куллак. — Между тем, ритм в общем и целом есть нечто большее, нежели простое тактирование; искусство акцентуации принадлежит к области ритма в широком смысле слова и выражается в охвате целого посредством пра-

вильного соотношения его частей» (там же, S. 253). Поскольку бесконечная череда тактов не может быть охвачена восприятием, автор, в качестве простейшей группировки, предлагает взять за основу группы из четырех, восьми, 2×4 , 2×8 тактов (S. 257). Помимо метрического акцента важная роль в исполнении принадлежит смысловому или «декламационному» акценту. Их совокупное действие открывает путь к выразительному произношению. «Акцент как часовой механизм формы призван ее упорядочить, сделать ясно различимым простейшее ритмическое членение, выявить ее родство с речью. Таким образом передается, однако, лишь некий обобщенный смысл — то, что предстает глазу в виде тактовых делений на нотном листе. Восприятию же сущности музыкального содержания способствует более интенсивное выделение определенных звуков, и в этом состоит цель акцентирования» (там же, S. 266).

Противоречие между метрическим и смысловым акцентом наталкивает чутких музыкантов на ощущение двойственности музыкальной формы — в ее статических (устойчивость симметрично-квадратных «окристаллизовавшихся» построений) и динамических (асимметрия смыслового членения, вносящая импульсы движения) свойствах. У Куллака мы находим следующее философско-поэтическое высказывание на этот счет: «Акцент имеет свойство оживлять звуковую картину. Ясность, внятность, наглядность принадлежат к тем материальным силам, которые в своей двойственной сущности способны воплотить как совершенство формы, так и некий непрерывно стремящийся поток, воссоздающий жизнь души как ничто другое истинно. В этом, ночным мраком окутанном отражении, правда, и сама душа предстает погруженной в сумеречный свет неопределенных предчувствий, побуждений, стремлений» (там же, S. 300).

Исполнение как непрерывно стремящийся поток, в котором сопряжены время и звук, поток, ощущаемый как некий особый вид энергии, — подобные представления начинают встречаться в литературе этого периода, они симптоматичны, как свидетельства постепенного развития «динамического» подхода к изучению исполнительского воспроизведения музыки. Интересные мысли на этот счет находим в работе Л. Кёлера «Преподавание фортепиано. Практические советы, наблюдения и заметки»⁴, представляющей собой, в отличие от «Систематического руководства», собрание небольших статей, заметок, тезисов. «Подобно звуку и элемент времени в музыкальной пьесе надо представлять себе некоторого рода эфирной массой, которая растягивается в *ritardando* и сжимается в *accelerando*. Звучащие элементы времени в пьесе можно представить себе также в виде извилистого потока, который в общем течет равномерно, в неизменном темпе и размере, но здесь

⁴ На русском языке эта книга вышла в 1880 году (перевод с 4-го немецкого издания, пересмотренного и дополненного автором). 1-е немецкое издание появилось в 1860 году.

он вздымается выше и порывистее, там он пробирается исподволь и гладко, то стремительно рвется, то медлит, но при всем том это один и тот же поток и в том же самом русле. Точно так же течет и музыка в движении времени или движение времени в музыке» — так пишет Кёлер (42, с. 302—303). Из этого представления у него рождается понимание «сущности фортепианной игры» как возникающего в этом непрерывном движении взаимопрониновения и слияния компонентов: музыка-инструмент-исполнитель-слушатель: «Между образованным пианистом и... пьесой устанавливается тесное взаимодействие, как телесное, так и духовное. У пьесы есть также своя душа (настроение), свой прочный остов (в такте и ритмическом расчленении), своя теплая кровь (в непрерывной струе ее музыкального темперамента), свои нервы (в известных, особенно влияющих на исполнение мелодических и гармонических звучных тонах, на которые падает ритмический акцент)... Во время игры музыкальный смысл действует на пальцы, так что в них до последнего мышечного волокна происходит своего рода игра жизненной вибрации, которая в своих колебаниях, ускорении и замирании соответствует жизни тонов в музыке. Таким образом, нервная деятельность и техника, пальцы и фортепианный механизм находятся во взаимодействии. Музыка пьесы и настроение духа художника взаимно электризуют друг друга. <...> Клавиатура перестает быть мертвым механизмом, клавиши под одушевленным прикосновением к ним руки пианиста становятся для него самими тонами, и только эти одни он чувствует во время туше пальцев. Таким образом, туше пальцев, этот телесный элемент игры, получает непосредственно духовную деятельность, подобно тому как у оратора — механизм речи. Если рассматриваемая с этой точки зрения цепь фортепианно-музыкальных, практически действующих сил замыкается в исполненной жизни игре, то она продолжается далее в слушателях... она приводит их в возбуждение, воспаляет их умы, заставляет сильнее биться их пульс... Такова должна быть живая связь между музыкальной пьесой, инструментом и пианистом» (там же, с. 322—323).

Подобного рода прозрения в интонационную сущность музыки и исполнения были для теории животворными; рождаясь в представлении чутких музыкантов в качестве целостных образов, поэтических метафор, они стимулировали и теоретическую мысль, побуждали ее искать, исследовать источники и действующие силы этого процесса одухотворения материального и материализации духовного.

Во второй половине XIX века музыкальное воспитание, особенно обучение игре на фортепиано, приобретало все большую массовость, оно рассматривалось как необходимая составная часть общего культурного развития. Однако массовая фортепианная педагогика, много внимания уделяя формированию технических навыков, значительно хуже справлялась с задачами музыкально-художественного развития учащихся, воспитанием мышления,

вкуса, культуры. В вопросах выразительной игры господствовали самые примитивные представления; педагоги часто ограничивались требованиями «игры точно в такт», соблюдения обозначения оттенков в нотном тексте, не будучи в состоянии раскрыть ученикам стоящие за этими указаниями смысл и значение происходящих в музыке событий. Все это глубоко понимали музыканты, занимавшиеся теорией музыки, поэтому они живо интересовались проблемами исполнительско-педагогической культуры, стремились помочь ее развитию, создавая теоретико-практические руководства.

Среди работ такого рода центральное место занимает «Учение о музыкальном выражении» (Traité de l'expression musicale) швейцарского музыканта Матиса Люси⁵. В этом труде, вышедшем в свет в середине второй половины прошлого века (1874), сконцентрировались многие проблемы, волновавшие думающих исполнителей-практиков, учителей и учащихся. Им, главным образом, адресована книга Люси, в которой удачно совместилась содержательная и стройно изложенная теоретическая концепция и практическая разработка ее положений в музыкальном материале. Работа Люси написана увлеченно, в горячем и убеждающем тоне; живо чувствуется стремление автора помочь массовой педагогике подняться на более высокий уровень, уверенность в том, что теоретическая мысль призвана и в состоянии освещать путь практике: «Отныне научный метод... становится на место субъективного эмпиризма», — пишет Люси в Предисловии к книге.

Создавая свою теорию, Люси опирался на многолетнее целенаправленное изучение практики вокального и фортепианного исполнительства; во время концертов известных артистов он фиксировал особенности исполнения, а также изучал исполнительские обозначения в текстах сочинений Моцарта, Бетховена, Мошелеса и многих других авторов. В «Теории музыкального выражения» широко используются сведения из области грамматики речи, законов стихосложения, пения — все это составляет фундамент концепции Люси; он также основывается на законах физики, некоторых психофизиологических наблюдениях⁶.

Что же представляет собой «Теория музыкального выражения»?

Прежде всего, это первый опыт создания теории, в которой обосновываются, обобщаются и систематизируются закономерности и принципы осмысленно-выразительного, то есть художественного произношения музыки. Опираясь на традиции теории XVIII — первой половины XIX века, в частности на «Школу» Черни, исполь-

⁵ В России эта книга Люси была издана в 1888 году под названием «Теория музыкального выражения. Акценты, оттенки и темпы в музыке вокальной и инструментальной» (пер. с франц. В. А. Чечотта). Выдержки из книги Люси мы приводим по русскому изданию (см. 55).

⁶ Автор «Теории выражения» был разносторонне образованным человеком с широким кругом интересов. Он имел музыкально-теоретическое и фортепианно-исполнительское образование, кроме того был основательно знаком с вокальной музыкой, а также изучал в Париже медицину. Все это проявилось в его трактате. Из других трудов Люси получили известность: «Le rythme musicale» (Paris, 1883); «Grammaire de l'exécution musicale...» (Paris, 1903).

зую наблюдения и выводы предшественников в отношении применения выразительных средств и оттенков, Люси вместе с тем радикально пересматривает некоторые важнейшие положения теории прошлого. Основной предпосылкой его учения является возможность познания объективных закономерностей выразительного исполнения и, как следствие, возможность научить и научиться выразительности. «...Учение о выражении так же возможно, как и учение о гармонии и мелодии», — утверждает Люси (55, с. 3). Система теоретических положений автора «Теории» строится на признании существования объективных причинно-следственных отношений между музыкой, ее особенностями и ее восприятием, возникающими впечатлением и чувством.

Представим в сжатом виде систему рассуждений Люси.

Выразительность исполнения проистекает не из субъективного чувства исполнителя — она обусловлена причинами, заключенными в самой музыке: «...Источники выражения содержатся в музыкальной фразе...», они имеют «чисто материальную оболочку» («Нельзя чувствовать то, чего нет»), поддаются анализу (там же, с. 2—3)⁷.

Определенный «склад музыкальной фразы» воздействует на исполнителей определенным образом, причем — на всех одинаково; возникающее впечатление связано с особенностями музыки причинно-следственными связями; это впечатление и лежит в основе художественного исполнения. Если исполнитель не одарен способностью к выражению и ему трудно передавать впечатления, возбуждаемые в нем особенностями музыки, то на помощь ему должен прийти разум — начало «общее и неизменное», через посредство разума исполнителю станет доступна «система положительных правил», которые сделают его игрой выразительной⁸.

Цель автора «Теории» — «...изложить неисследованные до сих пор основания, управляющие артистами в деле музыкальных оттенков, и дать систему правил, по которым каждый исполнитель мог бы исполнить любое произведение вокальной и инструментальной музыки с выражением...» (там же, с. III—IV).

Исследуя «источники выражения», заключенные в музыке, Люси выделяет три главных элемента ее организации: 1) ладотональность и гармонию; 2) метр и 3) ритмоструктуру. Эти элементы организуют музыку по принципу правильной периодичности. Чередование устоя и неустоя, равномерность метрической

⁷ «Можно лишь удивляться тому, что выражение приписывается субъективному чувству или даже капризу исполнителя. Простое ощущение является уже продуктом внешней необходимости; никто ничего не ощущает свободно, а только под влиянием известной силы. Организм, одаренный способностью чувствовать, подлежит воздействию со стороны окружающих его явлений», — читаем в теоретической части книги (там же, с. 2).

⁸ «Чувство, — замечает Люси, — представляет, очевидно, элемент существенно индивидуальный и непостоянный, между тем как разум является понятием общим и неизменным; просветлять и исправлять первое посредством другого — вот задача по преимуществу прогрессивная» (там же, с. IV).

(долевой и тактовой) пульсации, периодичность ритмоструктурных отношений образуют инерцию восприятия: «Эти три элемента, — пишет Люси, — возбуждают в нашем чувстве тройкую потребность: притяжения, правильности и симметрии; они приучили нас к пониманию» (logique) «чрезвычайно отчетливому, но весьма узкому и рутинному» (там же, с. 6). Отмечая, что у исполнителя и слушателя возникает инерция восприятия, автор подчеркивает важность факторов, нарушающих эту инерцию: «Чувство музыкального выражения не исчерпывается... ясным сознанием тональности, наклонения, размера и ритма; оно обнаруживается всего более в высокой впечатлительности по отношению ко всяким отклонениям от тональности, наклонения, размера и ритма. Продукт такой впечатлительности дает музыкальное выражение, как результат борьбы и возбужденного состояния души артиста» (там же, с. 7). Исследователь так конкретизирует это положение: «Иногда появляются ноты, которые одновременно передвигают тонику, изменяют наклонение, разрушают правильность размера и уничтожают симметрию ритмов.

Такие неожиданные, неправильные и исключительные ноты, нарушающие обыкновенную музыкальную логику, оказывают... возбуждающее влияние на впечатление.

Как представительницы движения, возбуждения, чувства, силы и контраста — эти-то именно ноты производят выражение» (там же, с. 6).

Вот сердцевина теории Люси. Он обнаруживает диалектические закономерности музыкального становления, выявляет противоречия, являющиеся стимулами движения, развития, приходит к пониманию таких факторов, как повторность и обновление (или тождество и контраст), инерция и толчок, регулярность и нерегулярность, симметрия и асимметрия, устойчивость и неустойчивость.

Еще одна примечательная сторона работы Люси — тенденция изучать действие выразительных средств — акцентуации, агогических и динамических оттенков — не только по отдельности, но также и в комплексе, в той, по словам Люси, «общей среде», в которой их взаимодействие обнаруживается. Эта общая среда — именно движение музыки. «Сила метрического, ритмического и патетического акцентов, — указывает он, — зависит в самом деле от общего движения пьесы, следовательно, темп определяет и стиль исполнения. Темп — это душа хорошего исполнения. Этому элементу принадлежит значение, аналогичное тому, какое Архимед придавал точке опоры для своего рычага: укажите нам, скажем мы, точное движение данной пьесы, и тогда мы безошибочно определим свойственные ей акценты, оттенки и моменты страстного движения» (с. 11).

Изложив вначале обобщающие положения своей теории («Источники выражения», «Теория музыкального выражения», «Явление музыкального выражения»), автор затем подробно, основыв-

ваясь на большом количестве образцов вокальной и фортепианной музыки, раскрывает их в такой последовательности: закономерности метрической организации музыки («О метрическом акценте»); принципы фразировки и мотивного членения мелодии («О ритмическом акценте»), включая и вопросы артикуляции, цезур, вообще — музыкальной пунктуации; принципы «патетического акцента», то есть выявления важнейших в мотиве или фразе смысло-выразительных вершин — звуков или групп; принципы «патетического движения» (агогические оттенки); принципы динамического оттенения; наконец, темп и характер движения как фактор, регулирующий и объединяющий средства выражения.

Наибольшую ценность в практической части книги Люси представляет разработка принципов фразировки. Понятие фразы определяется через понятия «ритм», «ритмический акцент»; имеется в виду взаимоотношение между тактовой группировкой и относительно завершенной по смыслу единицей музыкальной речи, занимающей промежуточное положение между мотивом и предложением. В основу выразительного произношения кладется, таким образом, принцип структурно-смыслового членения музыки. Осмысленная фразировка, согласно Люси, главное условие художественного исполнения; плохая фразировка «равносильна дурному соблюдению знаков препинания и интонации при произношении слов; правильность акцентов и ритма (то есть фразировочного членения. — А. М.) в музыке так же необходима, как верное ударение при произношении слов, частей периодов и целых периодов в живой речи» (там же, с. 36).

Примечательно, что, раскрывая смысл фразировки, автор «Теории» вначале опирается на образцы вокальной музыки с текстом; посредством усвоения смыслового акцента в вокальной фразе, связи масштаба фразы с естественным песенным дыханием (а не только с количеством тактов), посредством уяснения противоречия между тактовой структурой и логикой членения, идущей от словесного содержания фразы, — учащийся постигает и принципы фразировки в инструментальной музыке без текста.

Далее Люси разъясняет логику объединения фраз в предложения и периоды, проводя аналогию с правилами употребления пунктуации в речи (запятые, точки с запятой, двоеточие, точки). Затем же излагает правила мотивного членения внутри фразы, связывая группировку звуков в мотивы со слоговым строением слов, а в инструментальной музыке — с явлениями чередования опорных и легких тонов, повторности и подобия малых ритмических групп, гармоническими факторами и т. п. В соответствии с классическим учением о строении музыкальной речи (Маттесон, Кирибеггер, Кох), Люси берет за основу нормальный период из четного числа тактов, делящийся на два предложения по две фразы в каждом, однако показывает и явления неквадратного членения.

Заложив таким образом фундамент для воспитания музыкального «инстинкта и разума», автор «Теории» переходит к рассмотре-

нию явлений музыкального выражения, связанных с различного рода нарушениями правильности, равномерности, периодичности, симметрии, — вступает в область чувства. «Патетический» (или поэтический, как еще называет его Люси) акцент, «страстное движение» (агогика, tempo rubato), динамические оттенки обусловлены модуляциями, отклонениями, синкопами, особенностями интервального строения мелодии (например, появлением широкого интервала посреди плавного поступенного движения). Автор трактата привлекает внимание к характеру ритмического рисунка, к восходящему либо нисходящему движению мелодической линии, к нотам «особой длительности» и т. д. «...Все это, — указывает Люси, — дает нам возможность определения тех отрывков или нот, на которых артист... должен делать акценты, играть с одушевлением или пафосом, ускорять или замедлить движение и проч.» (там же, с. 3).

Здесь, при правильных общих посылках, в конкретной разработке материала у Люси обнаруживаются издержки излишней рационализации. Стремясь всюду «поверить алгеброй гармонию», дать правило буквально на каждый случай, Люси излишне детализирует предписания, впадает в рецептурность; среди безусловно верных, тонких наблюдений встречаются и надуманные, искусственные рекомендации.

Существенно, что на основе своих наблюдений «явлений музыкального выражения» автор «Теории» приходит к выводу о том, что средства выразительности проявляют тенденцию к взаимоприятию; будучи направлены на выделение особо важных моментов в произнесении музыки, они действуют обоюдозависимо: «Патетический акцент, страстное движение и оттенки... неразлучны». Люси объясняет этот факт психофизиологическими причинами: возбуждение, преодоление внутренней инерции и т. п. находят свое инстинктивное выражение в ускорении движения, связанном с усилением звучности (утомление — наоборот); достижение вершины («победа над препятствием») вызывает желание сделать остановку (фермата на кульминационных звуках). Опираясь на опыт, приобретенный человеком в жизненной практике (на апперцепцию), Люси находит естественные объяснения применяемым в музыке приемам интонационного развития, энергетике интонационного процесса, в частности, например, циклическому характеру подъемов и спадов интонационной энергии: «...Нельзя бороться, проявить значительную энергию без того, чтоб не являлось соответственного оживления, уступающего в свою очередь место утомлению, замедлению, со всеми бесчисленными промежуточными оттенками» (там же, с. 113).

Таким образом, в учении швейцарского музыканта содержится немало положений, выдвинувших его на уровень новаторской для своего времени концепции. Многие в работе Люси сохраняют свое значение и до нашего времени. Хотя в методологических предпосылках теории обнаруживаются противоречия и ошибки, в целом ее автор стоит на диалектико-материалистических позициях. Обо-

сновывая выразительность исполнения зависимостью восприятия от опыта, разнообразными связями с реальностью, утверждая взаимосвязь объективного и субъективного, рационального и эмоционального начал в искусстве исполнения, автор «Теории музыкального выражения» способствовал движению эстетики и теории исполнительства в реалистическом направлении.

Самым существенным достижением Люси стало выявление им закономерностей и принципов исполнительской организации формы. Люси изучает их, ограничиваясь, главным образом, масштабом музыкальной фразы. Однако явления внутри фразы, а также — предложения, периода он рассматривает в динамическом ракурсе. Художественное исполнение понимается им как организация исполнителем элементов произношения в процессе противоборства сил оформления. В конечном счете, все действующие силы исполнения проявляют себя в общем движении пьесы, взаимодействуя в динамике становления, находясь постоянно в «состоянии неустойчивого равновесия»⁹.

Есть в теории Люси и заблуждения. В духе метафизического рационализма XVIII века он убежден, что существует постоянное отношение между «причиной и действием»¹⁰ и что поэтому «ввиду одинаковых текстов артистами испытываются одинаковые впечатления» (с. 1). Отсюда его уверенность в том, что у исполнителя, вооруженного его «системой положительных правил», появляется «возможность исполнять художественно и с выражением любое музыкальное произведение...» Люси недооценивает как значение стилевых различий в музыке (точнее говоря, он от них сознательно абстрагируется), так и принципиальную возможность различных вариантов исполнительских решений, одинаково отвечающих критериям художественности; полемически заостряя значение объективного и рационального подхода, затушевывает субъективный фактор в исполнении, потому-то нередко его рекомендации приобретают однозначно-рецептурный характер.

Работа Люси более всего вооружает исполнителя знанием и пониманием обобщенных «грамматических» норм осмысленно-выразительного произношения. Произведение как художественное це-

⁹ В этом отношении Люси мыслит весьма прогрессивно. «Все привычные определения ритма страдают тем, что они статичны, что они, выдвигая на первый план одинаковость и повторность, — утверждают не ритм, а инерцию ритма, — отмечает Асафьев. — На самом же деле в музыке нет одинаковости без неравенства, нет симметрии без асимметрии, равномерности акцентов или долей без синкоп, четности без нечетности и т. д. Ритм существует только во взаимной обусловленности противоречий. Отсюда все попытки... свести музыку непременно к благодушному равновесию всех элементов как к идеалу всегда и всюду разбивались о реальность музыки как состояния неустойчивого равновесия. Форма как становление включает в себя ритмо-конструктивные элементы в сопоставлении их противоречий» (15, с. 185).

¹⁰ Приходит на память «Жак-фаталист» Д. Дидро: «Дайте причину, и от нее произойдет действие: от слабой причины — слабое действие; от мгновенной причины — мгновенное действие; от перемежающейся причины — перемежающееся действие; от временной причины — временное действие; от прекращенной причины — никакого действия» (37, с. 454—455).

лое, в «микрокосме» которого описанные закономерности и принципы освещаются всякий раз по-особому, обретают конкретность, исходя из индивидуального содержания сочинения, остается за пределами данной теории.

Для своего времени работа Матиса Люси была крайне актуальной и необходимой. Оказав большое влияние на западноевропейскую и русскую методико-теоретическую мысль, она дала значительный толчок дальнейшему развитию в исполнительской теории проблематики художественного интонирования.

3. Принципы исполнительского произношения в работах Х. Римана

Новым этапом в разработке принципов осмысленно-выразительного произношения и организации исполнителем формы стали труды Хуго Римана, посвященные проблемам взаимодействия формообразующих элементов, главным образом — гармонии и метроритма. Среди западноевропейских деятелей музыкальной науки Риман выделяется широтой интересов и устремлений. Будучи не только крупнейшим музыковедом, историком и теоретиком, но также и исполнителем-пианистом, педагогом (он, в частности, преподавал фортепиано в Гамбургской консерватории), Риман направлял свои теоретические идеи в русло практической педагогики. Среди его многочисленных работ есть «Сравнительная теоретико-практическая фортепианная школа» и получивший широкую известность «Катехизис фортепианной игры»¹¹. Риман также занимался редактированием фортепианных произведений.

Музыкально-эстетические идеалы и теоретические воззрения Римана формировались, главным образом, под воздействием немецкой классической музыки. Его теоретическое мышление явилось в такой же мере выражением классической «звукотворческой воли» (К. А. Мартинсен), как в области практического исполнительства и педагогики мышление Х. Бюлова, который, кстати, одобрял и использовал некоторые римановские принципы.

Как теоретик фортепианного исполнительства и методист Риман стоит на прогрессивных позициях. В своем «Катехизисе фортепианной игры» он указывает на значение для исполнителя постижения характера музыкального произведения и его стиля — «индивидуальности его творца» (правда, в дальнейшем изложении он больше не возвращается к этим вопросам и не конкретизирует их). «...Музыкальное чувство, — говорит Риман в разделе «Эстетическое развитие пианиста», — способно к дальнейшему развитию и усовершенствованию» (84, с. 66). Во главу угла этого развития автор «Катехизиса» ставит изучение «общих

¹¹ *Katechismus des Klavierspiels*, Leipzig, 1888. Первое русское издание «Катехизиса» в переводе и с комментариями А. Н. Буховцева вышло в 1892 году; «Катехизис» приобрел популярность в России и неоднократно переиздавался.

законов музыкального исполнения». Риман стремился создать «систематическую теорию выразительного исполнения», где проявились бы закономерности взаимосвязи различных элементов исполнения¹².

Прежде чем обратиться к рассмотрению римановской теории выразительного исполнения, выясним, что заставило его обратиться к данным вопросам. Риман, как и многие другие музыканты, понимал, что практическая музыкальная педагогика не оснащена в должной мере принципами подхода к работе над музыкальным произведением, что, в частности, немалая часть фортепианных педагогов не имеет представления о закономерностях художественного исполнения: «...Многие ли из занимающихся фортепианной игрою ощущают вообще потребность идти дальше того, чтобы требуемые тоны лишь были воспроизведены при должном способе игры, в верном темпе и ровно в такт?» (84, с. 93). Автор руководства резко критикует массовую современную педагогику за «полнейшие произвол и неопределенность» в области фразировки, ведущие к бессмысленному и бесформенному исполнению. Метрическому «тактированию», расчленяющему музыку формально, вопреки истинному смыслу музыкальной речи, — как довольно распространенному способу игры — и стремился Риман противопоставить свои принципы произношения: «...Надеюсь, скоро нельзя будет найти ни одного оркестрового музыканта, не говоря уже об образованном художнике-солисте, который настолько ошибался бы в главной сущности всякой вообще музыки, что мог думать или предполагать в музыкальной пьесе продолжительный непрерывный ряд чередующихся ударений — сильного и слабого — в большей или меньшей степени...» (там же, с. 77).

К художественно осмысленному членению музыки, имеющему своим образцом речевую синтаксическую логику, призывал исполнителей и Бюлов. В Лекциях Бюлова, составленных Т. Пфейфером, есть такое высказывание на этот счет: «В музыке мы должны интерпретировать, фразировать, делать различные перерывы; мы должны на фортепиано говорить, а не болтать вздор. Восставить против скучной правильности (названной некоторыми классическим исполнением) я чувствую себя призванным...» (82, с. 112).

Первостепенным делом в исполнительском освоении сочинения является, согласно римановскому учению, верное членение музыкальной речи на составляющие ее части — мотивы и фразы. «...Всегда будет главной задачей, — подчеркивает он, — прежде всего правильно определить фразировку. Но лишь только будут определены встречающиеся всякого рода сплетения, расширения и изменения в значении, то не трудно уже будет найти верное средство и для выражения всего этого. Ведь играть с вы-

¹² Риман говорит об этом в своем «Музыкальном лексиконе», указывая, что основы данной теории изложены им в работе «Музыкальная динамика и агогика».

ражением — то же, что говорить осмысленно. Если смысл предложения будет понятен, то едва ли окажется надобность в более подробных указаниях для его произношения, потому что логические ударения сами собой упадут тогда на соответствующие слова. То же самое бывает и в музыке: если только мы распознаем центры тяжести низшего и высшего порядка и границы фраз и мотивов, то остальное определится как бы само собой» (84, с. 93).

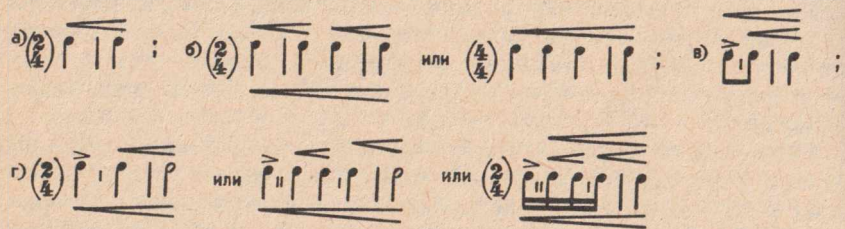
В результате правильного определения центров тяжести низшего и высшего порядка и границ мотивов и фраз малые построения складываются в более масштабные, осуществляется переход восприятия на более высокие уровни; таким образом происходит исполнительская организация формы, воссоздание ее в целом¹³. Каков же конкретно механизм такого формообразования?

Наименьшей «строительной» ячейкой музыкальной формы является такт, не совпадающий, однако, у Римана с традиционным представлением о такте как о единице метрической организации музыки (заклученной между двумя тактовыми чертами). «Тактовые черты нашей нотной системы, разделяя ее на небольшие группы из нескольких нот, не ограничивают собой мотивов... они только дают точку опоры (Anhalt) для их распространения и указывают высшие динамические точки мотива. Нота, следующая за тактовой чертой, всегда образует центр тяжести мотива» (85, с. 5), — разъясняет Риман. Таким образом, в римановском понятии о такте отражено противоречие между метрической ячейкой и самостоятельной смысло-структурной единицей¹⁴. Такт по Риману — это мотив или фраза,

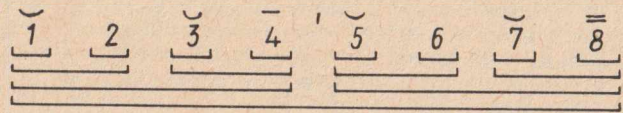
¹³ В своей работе «Систематическое учение о модуляциях как основа учения о музыкальных формах» Риман так описывает этот процесс: «Рассматривая какое-либо архитектурное произведение, мы обыкновенно окидываем его взором во всей его целостности и только затем переходим аналитически к изучению деталей. Наоборот, понимание музыкальных произведений достигается совершенно противоположным путем; даже напечатанная и лежащая перед нами пьеса не может быть воспринята сначала целиком и затем в частностях, так как весть и читатель (который тоже слышит силой воображения) лишь постепенно, из небольших, следующих друг за другом отрывков строит более значительные по размерам отделы. Понимание целого является, таким образом, результатом непрерывного синтеза. Очевидно, этот результат будет безобразен, если недостаточно усвоена симметрия в мелких частях...» (86, с. 10—11).

¹⁴ Аналогичным образом мыслит и Бюлов: «Тактовый штрих — только опора для глаз. Такт, как скандировка при чтении стихотворения должен подчиняться декламации; вы должны... говорить на фортепиано» (82, с. 79). Широко известные слова Бюлова «Сначала был ритм», изъятые из контекста, обычно понимают как утверждение приоритета ритмической организации в музыке вообще. Полностью же мысль Бюлова, приведенная Т. Пфейфером, звучит так: «Сначала был ритм; можно играть в такт и все-таки — не ритмично, но никогда не наоборот» (82, с. 15), что, конечно, меняет смысл афоризма. Его можно было бы истолковать следующим образом: мотивная или фразировочная единица в ее смысловой и времяизмерительной функции имеет приоритет над метрической организацией музыки (поэтому можно сказать и так: сначала был ритм, а не метр).

образующие «самостоятельную часть ритмического симметричного построения», где обычный тактовый штрих можно рассматривать как ось симметрии. «Простым тактом» следует считать построение, включающее сильное (время) и предшествующее ему слабое, составляющее с сильным симметричное построение: «...из двух тактовых времен первое, прежде всего, — естественно слабое, а второе (отвечающее) — сильное» (84, с. 67). Отсюда — путь, с одной стороны, к объединению простых тактов в более крупные, с другой — наоборот, к дроблению счетных времен внутри такта:



В этом и в другом случаях действует принцип ямбической организации мотивных и фразовых форм, при котором расчленение музыкального потока происходит всегда в направлении от слабого времени к сильному. Исходя из этого принципа, Риман формулирует «первый закон для исполнения»: «...Обязательное отчисление к предтакту коротких нот и выделение сильных нот сосредоточением в них динамического и агогического акцента» (там же, с. 68). Эти сильные ноты и образуют центры тяжести. Между малыми и более крупными построениями образуется иерархическая зависимость — центры тяжести низшего и высшего порядка. В восьмитактовом «квadratном» периоде выявляется «опорность каждого четного такта по отношению к предшествующему ему легкому нечетному („принцип ямбизма“ Моиньи — Римана). Далее точно так же второй двутакт тяжелее первого двутакта, второй четырехтакт тяжелее первого четырехтакта. В результате опорный такт второго двутакта (то есть 4-й такт) оказывается вдвойне тяжелым, а опорный такт второго четырехтакта (то есть 8-й такт) — втрое тяжелым. Схематически (по Риману):



Это — „гармонический кристалл“ метра в музыке» (см.: 102, с. 116).

Римановский принцип ямбизма имеет, конечно, классические немецкие корни, исходит из наблюдений над особенностями музыкального мышления Баха, Бетховена, Шумана, Брамса. Когда Риман «исправляет» на свой лад метроритмическую струк-

туру одной из шопеновских мелодий (ноктюрна Es-dur op. 9, — «к сожалению, — замечает автор «Катехизиса», — Шопен поставил тактовый штрих не так, чтобы он указывал центр тяжести сильного такта») — то не чувствует, что в интонировании появляется не свойственный музыке императивный оттенок, чужеродным элементом вторгающийся в вольное дыхание шопеновской фразы.

Охарактеризованные принципы членения музыкальной речи определяют собой использование двух главных средств исполнительского выразительного произношения — динамических и агогических оттенков. Они совокупно служат рельефному выявлению в мотивах и фразах центров тяжести и их соотношения между собой. В простом такте («маленьком организме с самостоятельной жизненной силой») это осуществляется путем усиления звука и параллельного небольшого ускорения движения к сильному времени («crescendo-мотив»); симметричный *diminuendo*-мотив сопровождается соответственно небольшим замедлением. «Самую совершенную картину органического развития и прекращения жизни дают те мотивы, у которых сила тона сначала растет и затем ослабевает» (85, с. 5):



Чисто динамическое осуществление представления о непрерывном синтезе построений («в примитивной своей форме», замечает Риман) «дает не что иное, как непрерывное *crescendo* от каждой меньшей длительности к ближайшей большей, от слабого такта к сильному, от сильного второго такта к еще более сильному четвертому и т. д., следовательно, в действительности должно получаться постоянное нарастание силы звука» (с. 68). Естественно, подобное буквальное осуществление принципа ямбизма привело бы к абсурду. Вместо этого выступает принцип «пластической обработки» малых симметричных построений, «пластического воспроизведения каждого маленького рисунка отдельно» путем параллельного действия динамических и агогических нарастаний и спадов, когда динамический акцент совпадает с агогической задержкой в момент достижения центра тяжести такта. Однако, как можно предположить, не могущее быть реализованным в непрерывном *crescendo* постоянное ямбическое устремление как бы уходит в подсознание, становится фактором процессуального и энергетического порядка, внося в «строительство» формы непрерывное движение, создавая своего рода процессуальную «над-форму».

Римановский принцип фразировки и нюансировки предполагает при работе над конкретным музыкальным материалом гибкость и свободу, для достижения которой необходимо как аналитическое изучение музыки, так и художественная интуиция, вкус, понимание стилевых особенностей. Одна и та же форма

предтакта, как указывал Риман, не должна в исполнении проводиться равномерно в течение всей пьесы или темы. Варьируя, смешивая тактовые формы различной протяженности, «балансируя» между частями фраз и мотивов *crescendo* и *diminuendo*, исполнитель избегает монотонии и статики, вносит в исполнение живое дыхание. Большое значение имеет и гармоническое развитие, часто вступающее в противоречие с метроструктурным, перемещающее центры тяжести. Между парой главных формообразующих элементов — гармонией и метроритмом и парой главных организующих исполнение средств — динамикой и агогикой должна установиться естественная, живая и гибкая связь. Однако в практике не очень искусных исполнителей этот метод приводил к постоянной «мелкой зыби» *crescendo* и *diminuendo*, став в своем роде символом академизировавшегося классицизма. Истинный пафос классической «формирующей воли» воплощал в своем исполнении Бюлов; его игре была свойственна особая рода «напряженность, которая и в момент исполнительского творчества вибрирует в каждой мельчайшей детали с такой же интенсивностью, с какой вибрировала душа композитора во время творческого акта. Тем самым все эти мельчайшие частицы необходимо и органически становятся в акте воспроизведения единым целым» — так писал о Бюлове К. А. Мартинсен в своей «Индивидуальной фортепианной технике» (60, с. 98).

Выдвижение проблемы исполнительского формообразования было чрезвычайно важным достижением немецкой теории исполнительства. Однако на рубеже 1880—90-х годов в западноевропейской теории фортепианного исполнительства наметился определенный застой, она замкнулась в кругу одних и тех же вопросов. Выработанные принципы двигательной техники и нормы произношения, не получая дальнейшего развития, начинали догматизироваться. Между тем музыкальное искусство стремительно обновлялось под напором творческих процессов, происходивших в последней четверти века. Дальнейшее изучение проблем художественного исполнения требовало выхода теоретической мысли на новые рубежи; ей необходимо было подняться на более высокий уровень целостности представлений об искусстве интерпретации, его эстетико-теоретических, психофизиологических закономерностях. Устаревшие принципы академической школы становились барьерами на этом пути. Техническое и музыкально-художественное формирование исполнителя по-прежнему оставались двумя разобщенными сферами исполнительской теории. В области развития двигательного мастерства пианиста не преодолевались установки, связанные с преимущественным формированием мелкой пальцевой техники в ее «независимости» от крупных частей пианистического аппарата. Аналогичная скованность и ограниченность проблематики наблюдалась и в отношении развития исполнительского мышления — выработка принципов выразительного произношения кон-

центрировалась в рамках малых масштабных единиц формы. Произведение как целостный объект исполнительского воспроизведения оставалось за пределами пианистической теории. Как писал впоследствии К. А. Мартинсен, «преобладающее увлечение мелким и мельчайшим, преобладающая работа над мельчайшими деталями ведут за собой опасность затеряться в них. Школа как таковая поплатилась за нее. Все больше и больше отходили от школы и ее технических принципов, как от устарелой, педантической учебной установки» (60, с. 101—102).

4. Русская методико-теоретическая мысль о вопросах фортепианно-исполнительской выразительности

Теоретическая литература, посвященная вопросам художественного фортепианного исполнения, стала появляться в России со второй половины 80-х годов прошлого века. Естественно, что отечественная методико-теоретическая мысль широко использовала опыт значительно более зрелой зарубежной науки о пианизме. В 1880—90-х годах было опубликовано немалое количество трудов зарубежных авторов в переводе на русский язык. Среди них уже рассмотренные книги Л. Кёлера, М. Люси, Х. Римана, а также пфейферовское собрание лекций Х. Бюлова, книга Г. Гермера «Как должно играть на фортепиано», работа венского профессора Х. Шмита «О естественных законах музыкального исполнения», книжка Г. Эрлиха «Как должно экзерсироваться», «Музыкальный катехизис» И. Лобе и другие. Появлялись и публикации русских музыкантов, освещавшие различные вопросы методики фортепианного обучения и искусства пианизма.

Освоение русскими музыкантами опыта, закрепленного в трудах видных представителей западноевропейской (главным образом немецкой) музыкальной науки, было внимательным и углубленным, но при этом отнюдь не ученическим, а критически-избирательным. Характерно, например, что известный русский фортепианный педагог и методист А. Н. Буховцев, изучивший зарубежные работы по теории пианизма, не только перевел некоторые из них на русский язык, но и сопровождал комментариями, нередко содержащими полемику с авторами по поводу тех или иных теоретических положений. Эти комментарии представляют немалый интерес и ценность, так как в них проступает собственная позиция русского музыканта, отражающая особенности развития отечественного искусства фортепианной игры и молодой науки об исполнительстве. Что же обуславливало и определяло эту позицию?

Формирующуюся отечественную методико-теоретическую мысль питали два великих источника: русское фортепианное искусство, стремительно восходившее к вершинам творчества, и передовая музыкальная эстетика, критика, публицистика. В русле ху-

дожественной практики русского композиторского творчества и музыкального исполнительства, а также — теснейшим образом связанной с нею сфере эстетики развивался метод реализма, определивший самобытность достижений русской музыкальной школы. Этим обрисовывается направленность мышления музыкантов, обратившихся к изучению зарубежного опыта в области пианистической теории и создававших собственные работы. Художественная практика как главный критерий истинности теоретических положений и принципов — на этом основывалась развивающаяся отечественная теория исполнительства. Сила творческого воздействия выдающихся мастеров фортепианного исполнительства — М. А. Балакирева, А. и Н. Рубинштейнов, Т. Лешетицкого, В. И. Сафонова, С. И. Танеева, А. Н. Есиповой, убеждающая власть их искусства будили теоретическую мысль, предохраняли от догматического следования зарубежным системам. Так, нетрадиционность подхода к интерпретации, своеобразии исполнительской манеры А. Рубинштейна, нередко противоречившие нормам академической школы, давали возможность более объемно увидеть те или иные теоретические проблемы.

Русские музыканты, обратившиеся к вопросам художественного фортепианного исполнения, не тяготели к построению логически завершенных теоретических систем, к детальной разработке отдельных областей теории (хотя у Буховцева есть работы, специально посвященные музыкальной метрике и педализации). На первом плане были общеэстетические аспекты художественного исполнения: идейность и жизненность, правдивость интерпретации, где определяющим началом является истина чувств, глубина проникновения в образ произведения; нравственные и психологические основы исполнения; неразрывность техники и художественного мышления, индивидуально своеобразное проявление этого единства в искусстве больших мастеров исполнительства.

Почва, из которой вырастала эта проблематика, была возделана художественными заветами М. И. Глинки, публицистической деятельностью В. Ф. Одоевского, А. Н. Серова, членов «Могучей кучки», В. В. Стасова, П. И. Чайковского, представителей музыкально-эстетической мысли конца века — Г. А. Лароша, Н. Д. Кашкина. Выработывавшиеся взгляды, идеи, установки служили важнейшими предпосылками и обоснованиями будущей интонационной концепции музыки¹⁵.

Большую роль в этом сыграли и труды русских революционных демократов. Заметно взаимовлияние их воззрений на вопросы художественного творчества и взглядов представителей музыкальной эстетики, что плодотворно сказалось на укреплении метода реализма в русском искусстве в целом. Отношение искусства к жизни, природа художественной правды, общественно-преобразующая роль искусства, единство содержания и формы

в произведении, обусловленность целостности произведения его главной художественной идеей — эти и другие общеэстетические проблемы преломлялись и в музыкально-эстетической мысли, в частности в сфере эстетики исполнительства. Здесь формируются такие магистральные ее линии, как проблема раскрытия в исполнении художественного замысла композитора, истинность интерпретации; сущность исполнения как творческого посредничества между композитором и слушателем и другие. В процессе обсуждения этих вопросов накапливались представления об интонации как специфической материальной субстанции, в которой реализуется весь комплекс названных отношений, обнаруживается их связь и взаимообусловленность; музыка представала как форма общественного сознания, исполнительство — как форма общения между людьми.

Обращает на себя внимание значение, какое приобрел вопрос о сравнительной ценности в музыкальном искусстве вокальной и инструментальной ее ветвей. Почему этот вопрос оказался столь важным и каковы предпосылки его возникновения? Выяснение этих моментов выводит на истоки музыкального реализма в отечественном искусстве и эстетико-критической мысли.

Как и в Западной Европе, инструментальная музыка в России развивалась под влиянием народно-песенной и профессионально-вокальной культур. В России этот процесс отличался некоторыми особенностями. Длительное преобладание вокальной культуры над инструментальной, живая и непосредственная связь с народно-песенной традицией, в частности русской крестьянской песней и городским романсом, соответствующим образом воздействовали на развитие инструментализма, на формирование идеалов инструментального интонирования. Как отмечает в книге «Русская фортепианная музыка» А. Д. Алексеев, интенсивное развитие в России вокального искусства заключало в себе две стороны: это «способствовало приобщению инструментальной музыки к народному творчеству и утверждению искусства пения на инструментах в качестве характернейшего творческого принципа национальной композиторской и исполнительской школ.

Вместе с тем создавшиеся исторические условия тормозили самостоятельное развитие фортепианного искусства» (3, с. 14—15). Данное противоречие явилось одной из причин возникновения вопроса о приоритете и преимуществах вокальной музыки над инструментальной, за которой вначале признавалась лишь прикладная, вспомогательная роль. Подоплека этого вопроса заключалась в стремлении увидеть, вскрыть жизненные первоисточники выразительности музыкального языка, проникнуть в тайну преображения правды жизни в правду художественного произведения.

Эти искания проявились в публикациях Серова, относящихся к началу 1850-х годов, — в статье «Музыка и виртуозы» (1851), «Письмах о музыке» (1852). Возвращался он к этой

¹⁵ Данная тема глубоко и обстоятельно раскрыта в книге Е. М. Орловой «Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления».

теме и позднее. «Завязкой» первой из названных работ стал спор между Любителем пения, утверждавшим, что «оркестр и инструменты вообще, относительно важности значения своего в искусстве, никак не могут идти в сравнение с голосом человеческим, с пением», и Скрипачом, считавшим, что «при нынешнем развитии музыки одного пения недостаточно для полного музыкального наслаждения» (90, с. 27).

Прежде чем напомнить читателям мнение Капельмейстера, диалектически разрешившего сей спор, обратимся к суждениям Н. Г. Чернышевского, предпринявшего исследование этого же вопроса в своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855). Весьма возможно, что не без влияния серовских работ Чернышевский задается вопросами, «в каком отношении находится инструментальная музыка к вокальной и в каких случаях вокальная музыка может называться искусством?» и другими, в частности «какова первая потребность, под влиянием которой человек начинает петь...» (105, с. 77). Далее выстраивается цепь отношений, первым звеном которой оказывается непосредственная потребность человека выразить в пении охватившие его чувства радости либо грусти: «Пение первоначально и существенно — подобно разговору — произведение практической жизни...» (там же, с. 78). Это, по Чернышевскому, «естественное пение», которое он, исходя из ключевого тезиса своей работы «прекрасное есть жизнь», ставит превыше всего с точки зрения истинности проявления чувств и силы их выражения. Каково же отношение «искусственного пения к естественному»? «...Вся ученость гармонии, все изящество развития, все богатство украшений гениальной арии, вся гибкость, все несравненное богатство голоса, ее исполняющего, не заменят недостатка искреннего чувства, которым проникнут бедный мотив народной песни и неблестящий, мало обработанный голос человека, который поет не из желания блеснуть и выказать свой голос и искусство, а из потребности излить свое чувство» (там же, с. 79). Однако «искусственное пение» тем ближе к идеалу, чем больше «искусный и впечатлительный певец может войти в свою роль, проникнуться тем чувством, которое должна выражать его песня, и в таком случае он пропоет ее на театре, перед публикою, лучше другого человека, поющего на театре, — от избытка чувства, а не на показ публике; но в таком случае певец перестает быть актером, и его пение становится песнью самой природы, а не произведением искусства» (там же, с. 79—80).

Решение вопроса об отношении музыкального искусства к жизни Чернышевский, таким образом, всецело подчиняет идее непосредственности, истинности и силы выражения в музыке чувств, эмоциональной стороны человеческого жизневосприятия. Отсюда и безоговорочное признание приоритета пения и вокальной музыки, где жизненно-интонационные связи сохранены в их минимально опосредованной форме. Поэтому инструментальной музыке в исследовании Чернышевского отводится вспомогатель-

ная функция: «Первоначальное и существенное назначение инструментальной музыки — служить аккомпанементом для пения». Идеал инструментальной музыки, претендующей на самостоятельное значение, — в приближении звучания инструмента к пению: «Выше всех инструментов ставится скрипка, потому что она „ближе всех инструментов подходит к человеческому голосу“; высочайшая похвала артисту: „в звуках его инструмента слышится человеческий голос“» (там же, с. 80)¹⁶.

Принцип художественной правды в отражении сферы человеческих чувств становится главным идеалом русского музыкального искусства. Как интонационное целеустремление он выразился в использовании музыкального языка как точнейшего и тончайшего инструмента художественно-психологического анализа. Пение или песенно-речевой строй интонирования предстает часто своеобразной психогаммой человеческого душевного состояния в динамике его внутреннего развития. Это прежде всего относится к Мусоргскому, который в «Автобиографической записке» подчеркивал: «Исходя из убеждения, что речь человека регулируется строго музыкальными законами (Virchow, Gerwipus), он (Мусоргский пишет о себе в третьем лице. — А. М.) смотрит на задачу музыкального искусства как на воспроизведение в музыкальных звуках не одного только настроения чувства, но и главным образом настроения речи человеческой» (69, с. 270). В одном из писем к Стасову (1872 года) находим интереснейшую конкретизацию этой мысли — Мусоргский говорит о музыке как специфическом художественном анализе природы и социальной сущности человека: «Тончайшие черты природы человека и человеческих масс, назойливыековыряние в этих мало изведанных странах и завоевание их — вот настоящее призвание художника... В человеческих массах, как в отдельном человеке, всегда есть тончайшие черты, ускользающие от хватки, черты, никем не тронутые: подмечать и изучать их в чтении, в наблюдении, по догадкам, в самом нутром изучать и кормить ими человечество как здоровым блюдом, которого еще не пробовали. Вот задача-то!..» (69, с. 141)¹⁷.

Таким образом, в русской мысли о музыкальном искусстве

¹⁶ Тезисы труда Чернышевского, суть которых в анализе связей музыкального искусства с жизнью через интонационную субстанцию музыки (за основу здесь берется эмоциональный слой содержания интонации), привлекли внимание Асафьева, использовавшего идеи Чернышевского в своей теории интонации.

¹⁷ В работе 1932 года «Музыкально-эстетические воззрения Мусоргского» Асафьев связывает эстетическую позицию Чернышевского с воззрениями Мусоргского, сложившимися, по мнению Асафьева, не без влияния идей автора «Эстетических отношений». «Мусоргский в своем упорном стремлении к тому, чтобы сделать музыку выразительницей чувств человека и жизненной правды, мыслит вровень с настроениями эпохи, высказанными Чернышевским, — писал Асафьев в названной статье. — ...Живой чувствующий человек — с присущими ему интонациями воплощается („воспроизводится“) в музыке. Такая музыка не может быть непонятна людям, ибо она то, что создается из говора человеческого, — вот стимул и конечная цель музыкального искусства и понимания Мусоргского» (8, с. 36).

происходило движение к пониманию интонации как целостного содержательного комплекса, запечатлевшего жизнеощущение общественного человека, комплекса, где сплавлены эмоциональные и интеллектуальные стороны, жизневосприятия, где проявления психики отражены в их нерасщепляемом единстве. Необходимы все возможности, все веками выработанные средства музыки, чтобы воплощать мир чувствующего и мыслящего человека. Такова была эволюция эстетических взглядов Серова. Возвращаясь к статье «Музыка и виртуозы», напомним суждение Капельмейстера, диалектически примиряющего противоположные мнения относительно сравнительного значения вокальной и инструментальной музыки: «К чему спорить о большем или меньшем значении, большей или меньшей важности двух сторон одного и того же искусства, двух сторон, из которых каждая служит необходимым дополнением другой?.. В вокальной музыке есть совершенство, не доступные никаким инструментам, но... и в массах оркестра, и в отдельных инструментах есть сокровища звуков, невозможные для голосов. Наконец, музыка в своем историческом ходе развилась разумно, органически; мы живем в такое время, когда развитие инструментальной стороны с последней половины XVIII века почти уравновешено с развитием стороны вокальной» (с. 28)

Но что означает «развитие инструментальной стороны» как не расширение сферы музыкального отражения жизни, картины мира, формирования в музыке без текста собственной художественной логики выражения, специфических закономерностей развития идей. Анализ этой проблемы Серов продолжает в «Письмах о музыке»: «Язык музыкальный... в музыке с текстом идет параллельно с поэзией слов, не всегда, не во всем с ней совпадая, чего и не должно быть, иначе музыка окажется лишней или только подчиненною слугою поэзии. В музыке без текста музыкальный язык отрешается от своей союзницы — поэзии словесной, но не перестает быть поэтическим языком, то есть выражением поэтических идей. Иначе музыка должна перестать быть изящным искусством наряду с поэзией, должна превратиться в довольно пустое чувственное удовольствие...» (90, с. 231).

В «Музыке и виртуозах» спор Любителя пения, Скрипача и Капельмейстера от начальной проблемы как бы непреднамеренно, сам собой переключился на вопрос об исполнительском воспроизведении музыки, об исполнителях-художниках и их анטיפодах — виртуозах («Как жаль, — восклицает Капельмейстер, — что между людьми, посвятившими себя музыкальному исполнению и достигшими известности как виртуозы, так мало встречается настоящих художников»). Однако такое переключение внутренне глубоко предопределено логикой темы. И в вокальной, и в инструментальной музыке, при условии, что это настоящая музыка, «...присутствует логика, потому что... присутствует истинная поэзия, которая без смысла обойтись не

может...» (с. 33). Именно данный смысл, поэтическая идея должны быть восприняты слушателями. Но музыка нуждается в исполнении. Исполнитель, будь то вокалист, руководствующийся в постижении музыки словесным текстом, или инструменталист, проникающий в смысл чисто инструментальной интонации, — посредник между мыслью композитора и впечатлением слушающего, от исполнителя зависит, дойдет ли до слушателя истинное содержание музыки или оно будет до неузнаваемости искажено отсутствием понимания со стороны исполнителя, ложным его толкованием, либо виртуозным шукачеством, ухищрениями «механического» искусства.

Отсюда возникает ключевой тезис серовской статьи — «Музыка вся в выражении». «Довольно, например, взять темп вдвое скорее или вдвое тише настоящего, чтобы исказить весь смысл музыкального произведения... Далее: одна и та же нота в исполнении может получить бесконечное множество оттенков, насколько непохожих друг на друга; что же сказать об исполнении звуков в их связи, о музыкальных фразах, о целых группах фраз и периодов, одним словом — о целом музыкальном сочинении, где надобно понять и выразить в общем и в подробностях весь характер, всю душу поэтического создания!» (там же, с. 32). При этом инструментальная музыка в большей мере, чем драматическая поэзия или произведения для пения, нуждается в тонком проникновении и выразительной передаче исполнителя, ибо она «вся состоит из тонких, уловимых только для поэтической организации оттенков... ничего не значит — верно разбирать письменные знаки языка звуков, а надо развить в себе искусство понимать смысл музыкальной речи, уразуметь тайну музыкальной поэзии, приучить себя читать... между строк, как незримые, но понятные поэтическому чувству письмена...» (там же, с. 40).

Так происходило в русской музыкально-эстетической мысли осознание интонационной сущности музыки как особого, единственными в своем роде выразительными средствами обладающего «языка души, отражения нашей духовной и душевной жизни» (Серов); осознание связи через явление интонации композиторского творчества, исполнительского воспроизведения и слушательского восприятия.

Ясное понимание самобытности путей отечественной музыкальной культуры слышится в «диалоге», который ведут представители русской методико-теоретической мысли с авторами зарубежных работ в области теории фортепианного исполнительства. Ими руководит стремление к органической ассимиляции установок и принципов западной школы в практике отечественного исполнительства и педагогики. Читая не только упоминавшиеся комментарии к изданным в России фортепианно-теоретическим работам зарубежных теоретиков, но и собственные публикации русских музыкантов, отчетливо ощущаешь, что все теоретические положения пропущены через интонационно-слуховой

опыт, сформированный в атмосфере национального музыкального искусства.

Критика А. Н. Буховцева в основном направлена на те моменты переводившихся им книг, где были заметны признаки ограниченности и догматизации подхода к вопросам художественного исполнения. Это относится, например, к вопросам фразировки. Комментируя в римановском «Катехизисе» рассмотренные нами ранее принципы фразировки, переводчик замечает, что они не могут иметь абсолютного значения, быть пригодными для всех случаев. Слушателям, «хорошо знакомым с приемами фразировки, употреблявшимися... великими пианистами, как, например, братьями Рубинштейнами,— лишет Буховцев,— должен быть неизвестен совершенно обратный прием, при котором каждый рисунок выступает гораздо рельефнее, пластичнее, что всегда облегчает понимание исполняемого» (84, 69). Под обратным приемом подразумевается атакирование начала фразы, а не выделение ее «центра тяжести» в симметричном построении. В другом месте того же «Катехизиса» Буховцев еще определеннее критикует монотонную «правильность» римановской фразировки: «Хороший пианист должен быть вполне ознакомлен с различными, наиболее целесообразными приемами фразировки и нюансировки, без чего он может играть хотя и п р а в и л ь н о, но недостаточно ясно, не всегда п о н я т н о, сухо, черство... Приемы фразировки и нюансировки у хорошего пианиста настолько разнообразны, что в каждом данном случае он может употреблять и наиболее подходящий прием, вследствие чего исполнение его не страдает монотонностью, ничуть не утомляет слушателя и поддерживает интерес до самого конца пьесы... Кроме того, от современного пианиста требуется также и основательное знакомство с ролью фортепианных педалей и функциями их при воспроизведении музыкального сочинения на фортепиано» (с. 93).

Что имел в виду комментатор, говоря о противоречии между «правильностью» и «ясностью, понятностью» музыкальной речи, о том, что «каждый данный случай» требует определенного приспособления к нему приемов произнесения? Думается, что прежде всего речь здесь идет о стилевых факторах интонирования, требующих от исполнителя большой чуткости к характеру мелодической линии, особенностям «дыхания» фраз, распределению внутри них смысловых акцентов и т. п. и вызывающих необходимость подчинять им «общелогические» нормы произношения. Следует обратить внимание и на то, что Буховцев указывает на сопряженность принципов фразировки и педализации, чего мы не обнаруживаем в зарубежных работах, где эти две важнейшие стороны интонирования изучаются порознь, вне их связи и взаимообусловленности. В противовес утверждаемым немецкой школой фразировочным нормативам, Буховцев ссылается на образцы фразировки, приводимые им в его «Руководстве к употреблению фортепианной педали с примерами, взятыми

из исторических концертов А. Г. Рубинштейна» (см.: 28)¹⁸. На названной работе Буховцева следует остановиться подробнее, это одна из наиболее оригинальных и значительных его публикаций.

В отношении к педали, «душе фортепиано», различия в западноевропейском и русском фортепианно-интонационных идеалах проявились достаточно отчетливо. Декламационно-речевые принципы произношения, дробность членения мелодической линии, первостепенная роль «рисунка», культивируемые немецкой академической школой, обусловили известную скупость, осторожность в употреблении демпферной педали; это стало одним из критериев хорошего вкуса пианиста (небезызвестный афоризм Бюлова гласит: «Педаль существует для того, чтобы попить ногами хороший вкус»). В работе Шмита «Фортепианная педаль. Ее отношение — к фортепианной игре и обучению композиции и акустике», на которую Буховцев опирался при составлении своего «Руководства», даются следующие основные ориентиры для применения правой педали: смена гармонических функций; объединение на педали звуков гармонической фигурации; удержание звуков мелодии при исполнении в одной руке мелодии и фигурации; дополнительное средство усиления звучности при *crescendo*; обертоно-гармоническое и тембровое обогащение звучания (средство улучшить качество тонов среднего регистра фортепиано за счет родственных гармоник). Формулируются и правила, ограничивающие употребление педали: не следует смешивать звуки мелодии; нельзя педализовать слишком часто — это создает звуковой хаос и некоторые другие.

Буховцев стремится расширить трактовку педали как средства художественного исполнения. В своем описании функций правой педали (всего он устанавливает 16 функций правой педали) он приближается к пониманию ее организующей роли в процессе взаимодействия элементов композиции и фортепианной ткани, средств выразительного произношения. Говоря о том, что «правильное и искусное употребление педали имеет очень большое значение в фортепианной игре», автор «Руководства» подчеркивает роль педали в верной передаче «орфографии» пьесы, то есть имеет в виду, вероятно, то, что мы сейчас называем фактурно необходимой педалью. Указывается в руководстве на связь педализации с фразировкой и нюансировкой¹⁹, выявляется роль

¹⁸ В число публикаций А. Н. Буховцева, явившихся также следствием изучения им искусства братьев Рубинштейнов, входят «Объяснительный текст к собранию фортепианных пьес и характеристика особенностей игры преимущественно Н. Г. Рубинштейна» (1896); «Чем пленяет нас А. Г. Рубинштейн?» (1889).

¹⁹ Здесь, например, Буховцев приводит в пример уже упоминавшуюся манеру фразировки, свойственную А. Рубинштейну и впоследствии ставшую в какой-то мере традиционной для русского вокального и фортепианного интонирования (Рахманинов, Шаляпин): «Начало фразы или ритмического рисунка исполняется с педалью, а окончание — без педали» (28, с. 15, примеры 37—40).

педали в создании педально-динамических и педально-беспедальных контрастов, что имеет значение в исполнительском формообразовании, отмечаются мало используемые пианистами возможности получения с помощью педали оркестральных, инструментальных эффектов. Наконец, придается значение педали как красочному, живописному, экспрессивному средству: «шорох, шелест, гром, порывы ветра», приближения-удаления; эти эффекты подсказывает Буховцеву звучание произведений романтиков — Шумана, Шопена, Листа в исполнении А. Рубинштейна.

Для пианистов того времени работа Буховцева оказалась весьма ценным пособием, она существенно расширила и обогатила представления о выразительной роли педали в фортепианном исполнении. В наши дни «Руководство» представляет интерес как опыт фиксации (в отсутствие тогда еще средств звукозаписи) особенностей игры А. Рубинштейна.

Целостностью понимания задач пианиста-интерпретатора отличается изданная в конце века работа М. Н. Курбатова «Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано» (1899). Это, как уже явствует из названия, — не руководство в традиционном смысле, а скорее эссе о проблемах фортепианного исполнительства. Тем не менее автор поднял важнейшие эстетико-теоретические вопросы интерпретации, фортепианной игры и воспитания исполнителя. Книга написана увлекательно, глубина проникновения в специфику предмета сочетается с публицистической направленностью.

Как и Буховцев, Курбатов строит свою концепцию искусства интерпретации на осмыслении и обобщении практических достижений русской фортепианно-исполнительской школы — главным образом искусства А. Рубинштейна и Сафонова. Так же как и Буховцев, Курбатов интересовался зарубежными трудами по теории пианизма, тщательно их изучал. Опираясь на ряд выработанных немецкой теорией положений и принципов, он подвергает их критическому пересмотру.

Главная эстетическая позиция автора «Нескольких слов» выражена убежденно и четко. Она отражает сущность русской реалистической эстетики исполнительства. Курбатов смело выдвигает идею единства в интерпретации глубокого изучения сочинения, постижения авторского замысла и индивидуально-творческого его воплощения исполнителем. Проблема отношения объективного и субъективного начал в интерпретации продолжала волновать умы зарубежных и русских музыкантов. Если в воззрениях Серова, братьев Рубинштейнов и других музыкантов сформировался диалектический подход к данной проблеме, то в сфере методико-теоретической мысли еще ощутим был консерватизм, боязнь отойти от представлений о задачах исполнителя, сложившихся в начале XIX века. Так, в переведенном П. И. Чайковским на русский язык «Музыкальном катехизисе» Й. Лобе, имевшем широкое распространение и выдержавшем множество изданий, на вопрос «Что называется в музыке ху-

дожественным исполнением?» дается следующий ответ: «Исполнение музыкального сочинения согласно всем требованиям композитора», при этом под требованиями композитора подразумеваются «те выражения и знаки, которыми композитор объясняет исполнение пьесы» (54, с. 133). На вопрос же о том, достаточно ли всех этих выражений для понимания требований композитора, автор «Катехизиса» отвечает: «Нет. Исполнитель, и при помощи их, не в состоянии выразить мысль автора, если он не имеет природной способности погружаться своим чувством в чувство композитора. Но хотя и нельзя изменить природу человека, прилежное изучение и анализирование хороших сочинений может способствовать к развитию музыкального понимания и вкуса» (там же, с. 135). Как видим, здесь искомое решение базируется на положениях, развивавшихся в свое время Гуммелем и Черни.

Буховцев, комментируя в своем переводе книги Х. Шмита «О естественных законах музыкального исполнения» мысль автора о том, что естественным исполнением следовало бы называть такое, «которое всегда точно соответствовало бы нотным знакам», замечает: «Такое исполнение часто также называют объективным, хотя и не совсем основательно»²⁰ (108, с. 12).

На фоне всего этого в книжке Курбатова прозвучали слова о том, что верно воспроизведенные нотные знаки и другие обозначения суть лишь «внешняя сторона, оболочка произведения», цель же исполнителя в том, чтобы сквозь них добраться до «мысли композитора» и усвоить ее до того, что она становится «личным достоянием исполнителя» и воспроизводится им на инструменте «именно так, как она звучит в его представлении в данный момент...». «Только в этом случае звуки становятся живыми и производят глубокое впечатление», — утверждает Курбатов. Оживление нотных знаков, прекрасный курбатовский образ тающих ледяных кристаллов (схожий образ — оживления окаменелой нотной записи — родился у Бузони), — все это не только удачные метафоры. Эти представления свидетельствуют о понимании русским музыкантом динамической, процессуальной сущности искусства исполнения. Важно при этом отметить, что Курбатов не останавливается на уровне эстетических деклараций и поэтических образов — он стремится обнаружить путь, механизмы реализации в интерпретации единства объективного и субъективного начал: как конкретно осуществляется в исполнительском акте «пропускание» тщательнейшим образом изученного текста и подтекста, художественных намере-

²⁰ В своем Предисловии к названной книге Шмита Буховцев пишет: «Как известно, наша музыкальная периодическая печать ни разу не касалась такого важного и интересного предмета, как „естественные законы музыкального исполнения“, многие даже отрицают самую возможность существования таких законов; но это указывает лишь на то, что светлый луч науки еще не успел проникнуть в область музыки».

ний композитора через индивидуальное сознание исполнителя, как все это претворяется в живом течении музыки под пальцами пианиста? Отсюда — его пристальный интерес к проблеме работы слуха исполнителя.

Курбатов был не первым и не единственным русским музыкантом, обратившим внимание на необходимость всестороннего изучения слуха, его функций, путей его воспитания у исполнителя. Метод слухового осознания пианистических задач был основным в педагогической деятельности Т. Лешетицкого. Затрагивалась эта проблема и в некоторых изданных в России методических руководствах, например в работе К. Э. Вебера «Путеводитель при обучении игре на фортепиано...». Автор названной работы, останавливаясь на вопросе о выработке у пианиста красивого, певучего звука, в частности, писал: «„Звучно играть“ в строгом смысле значит: если исполнитель слышит и чувствует звук прежде удара (рождения) его; и согласно с этим внутренним чувством придает ему известный оттенок, необходимый для выражения силы или нежности, требуемых характером музыкального смысла; только при таком исполнении звук может истинно влиять на наши эстетические чувства» (29, с. 12). Речь здесь идет о внутреннем слуховом представлении звучания — одной из существеннейших функций слухомышления в процессе исполнительского интонирования.

Через год после выхода в свет книжки Курбатова появилась большая работа С. Майкапара «Музыкальный слух». В том же 1900 году в Петербурге была издана работа С. Шлезингера «Обучение игре на фортепиано как наука». Примечательно, что в этой — во многих отношениях весьма интересной и содержательной работе — едва ли не главное внимание уделено вопросам формирования и развития слуха исполнителя-пианиста, рассматриваются особенности его функционирования при игре по нотам, наизусть, с листа, при работе над произведением без инструмента и т. п. Автор названной книжки отводит слуху решающую роль в выразительном исполнении: «Общепринятое выражение „играть с чувством“ мы должны понимать как умение сильно пережить известное душевное настроение при посредстве своих слуховых ощущений и воспроизвести это настроение в своем исполнении» (107, с. 53). Следует подчеркнуть, что Шлезингер связывает слух не только с эмоциональной стороной исполнения, он указывает на мыслительную и познавательную деятельность слуха: «Чувство слуха имеет большое значение и как источник наслаждения, и как чувство интеллектуальное, то есть дающее известное знание» (там же). «Высшей степенью музыкальной грамотности» Шлезингер считает «внутреннюю напряженность слуха», то есть способность читать ноты без инструмента. Столь же большое значение автор придает критически-оценочной деятельности слуха в процессе исполнения: «Критическое отношение к своему исполнению... принадлежит всецело слуху. Способность себя слышать и умело критиковать

может смело считаться одной из главнейших и важнейших в области совершенного развития слуха» (там же, с. 71).

Все это говорит о том, что изучение слуховой стороны работы исполнителя стало назревшей проблемой фортепианной теории и методики²¹. Курбатов подчеркивает, что этой стороне дела уделяется все еще недопустимо мало внимания. «...Во всех школах, лекциях, статьях и т. д., — указывает он, — говорится о постановках, о технических приемах, и ни слова о самом важном, без чего музыка не мыслима, — о слухе! ...Существует ли какая-нибудь зависимость техники от слуха и в чем она заключается? Какое значение имеет слух для музыканта и как им следует пользоваться?» (50, с. 4).

Отвечая на эти вопросы, Курбатов рассматривает связь и зависимость технического совершенства от «слухового внимания». Не ограничиваясь техникой в узком смысле слова (посадка, туше, ясность, отчетливость, индивидуальные технические приемы и т. п.), автор работы включает сюда достижение определенного характера звучности: «Техника заключается в умении извлечь из инструмента в любом произведении любой звук или ряд звуков именно так, как этого желает (то есть слышит, представляет. — А. М.) исполнитель в данный момент» (там же, с. 18).

Что конкретно является объектом слухового внимания? Курбатов пишет о необходимости высокой степени «слухового внимания исполнителя к звукам, извлекаемым им из инструмента», — внимание слуха обеспечивает в игре бесконечное разнообразие оттенков звучности. От напряжения слухового внимания зависит достижение исполнителем определенной звуковой окраски, присущей музыке того или иного стиля («Отношение композитора к звуку составляет его характерную физиономию, которую исполнитель обязан прежде всего понять и оценить»). В книге обращается внимание на трудности слухового сосредоточения, на зрение и осязание как помехи для внимания слуха. При этом — и здесь заключен один из самых ценных моментов курбатовской концепции — за слухом, его деятельностью признается не только контролирующая функция («проверять слухом каждый звук»), но также — направляющая, руководящая. Исполнитель создает в своем воображении «идеальный проект» звучания, с которым соотносит реальный звуковой результат. В умении исполнителя в процессе работы в полной мере осознавать разницу между идеальным представлением и возникающим звучанием, в его стремлении неуклонно следовать идеалу, заниматься самосовершенствованием — заключается, по убеждению Курбатова, «вся суть художественной техники». Здесь — и нравствен-

²¹ На Западе начало исследованиям слуха положила вышедшая в 1863 году в Германии работа Г. Гельмгольца «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа теории музыки». В России эта книга была издана в 1875 году и, скорее всего, не прошла мимо внимания упомянутых выше авторов методико-теоретических работ.

ное основание исполнительской деятельности, путь к совершенствованию личности художника.

Способность слухового сосредоточения, слуховой контроль и мысленное «проектирование» слуховых образов — всеми этими вопросами поднимается новый и чрезвычайно важный пласт проблематики, связанный с исполнительским интонированием. Внимание методистов и теоретиков все больше начинают привлекать внутренне протекающие процессы исполнительского мышления, психологические условия и закономерности интерпретации.

В русле этой же проблематики находятся и вопросы временной организации музыки и исполнительского их решения, что выводит на важнейший аспект интерпретации — исполнительское формотворчество. Каким образом взаимодействуют метр и ритм, что есть «метр живой» в отличие от «мертвого метра»? Как происходит в исполнении охват крупных разделов композиции? Как сочетается крупный охват с выразительным произношением внутри раздела и как при этом распределяется слуховое внимание? Как все это отражается на восприятии слушателей? Данные вопросы родились не «на бумаге», не путем теоретизирования. Все это у Курбатова «проверено слухом», явилось осмыслением и обобщением впечатлений, вынесенных из общения с искусством больших русских пианистов. Так, свойственные русской исполнительской школе стремления к широте охвата музыкальных построений, к свободе и гибкости исполнительского дыхания приводит Курбатова к пересмотру некоторых положений немецкой академической теории.

Критикуя гермеровское определение ритма как «мелких делений метра» (в книге Гермера «Как должно играть на фортепиано»), Курбатов противопоставляет этому узкому и статичному пониманию диалектическое представление о противоречивом единстве метра и ритма: метр организует движение, но ритм управляет — сообразно логике смыслового объединения исполняемых построений. «Чем более исполнитель придает значение метру, тем более короткое движение метра выбирает он; тем строже, но зато и тем суше его исполнение.

Чем более ищет ритма, тем более широкое движение метра выбирает он, тем жизненнее и оживленнее его исполнение, но зато и тем свободнее» (там же, с. 31). Замечая, что «широкое чувство метра» встречается у исполнителей крайне редко и свидетельствует об исключительной одаренности, Курбатов приводит в пример А. Рубинштейна, который мог «обнять одним движением метра целый период в восемь тактов и поэтому мог весь такой период исполнять исключительно ритмически. Метроном, установленный сообразно темпу исполнения, совпадал с тактовой чертой через каждые восемь тактов, и не совпадал в остальных» (там же, с. 31—32).

Исследуя проблему исполнительского формования, Курбатов указывает на противоборство между метроном как выразителем

статических и ритмом как выразителем динамических тенденций в организации музыки. «Метр, характеризуя движение времени, дает нам, по желанию, большей или меньшей величины промежутки, причем метрические разграничения дают мертвые точки остановок, и звуки, совпадающие с ними, приобретают такое же значение остановок или даже полнейшего покоя. Ритм, характеризуя движение звуков, выясняет нам и в общем, и в деталях стремление звуков к движению, а также логику этого движения (имеется в виду связь ритма с ладо-интонационной и гармонической сторонами организации музыки.— А. М.)... Понятно, почему многие смешивают или сознательно соединяют ритм с построением фраз и периодов» (там же, с. 66).

Таким образом, призывая исполнителей к отказу от «тактирования», к овладению искусством «расширения значения метра и ритма», к широте дыхания, охвату крупных участков формы, автор книги обосновывает принципиально иной, чем в римановском учении, подход к проблеме исполнительского формосозидания. Исполнитель не последовательно «складывает» мелкие части в более крупные, он может сразу как бы подняться на высокую точку «обозрения», «обнять широким метрическим размером целый период» (метр высшего порядка). Данный принцип следует соотносить с конкретным музыкальным содержанием тех или иных построений. Курбатов раскрывает это на примере исполнения *Presto agitato* из сонаты Бетховена *op. 27 № 2*. Вначале, указывает Курбатов, «единица времени обнимает не один, а два такта... Для художественного исполнения здесь важен метр в два такта, причем содержание этих тактов подчиняется только ритму. Но уже седьмой и восьмой такты приобретают самостоятельное значение. Рассматривая весь период в восемь тактов как одно целое, обобщая стремительное, бурное движение этого периода, мы можем обобщить и метрическое деление, приняв весь период за одну метрическую единицу, за один громадный такт...» (там же, с. 68).

Выясняя таким образом закономерности исполнительского творения формы произведения, Курбатов выходит на весьма интересную и новую для теории исполнительства проблему — проблему функционирования слухомышления на разных масштабных уровнях восприятия. Звуковая картина, возникающая при «обобщении» крупных построений, естественно, лишена мелких подробностей: «Чем больше звуков обнимаем мы одним движением метра или ритма, тем менее уделяем внимания каждому из этих звуков в отдельности». Однако особенно значительные в тех или иных отношениях моменты развития (как, скажем, модулирующие такты в приведенном примере из сонаты Бетховена) могут быть выделены и как бы переведены в другой план восприятия сосредоточением на них «внимания слуха».

Указывая на данные особенности воспроизведения музыки исполнителем, Курбатов находит ключ к сложному и существ-

веннейшему механизму интонирования как диалектического процесса исполнительского формообразования.

«Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано» — не просто свод ценнейших мыслей о законах художественной интерпретации, это весьма прогрессивная и цельная концепция эстетики и техники исполнения. Маленькая книжка Курбатова с более чем скромным названием явилась крупным, этапным достижением в истории развития воззрений на проблемы исполнительского искусства.

Очерк четвертый

ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИНТОНИРОВАНИЯ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ТЕОРИИ ПИАНИЗМА КОНЦА XIX — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

1. Рационализация двигательных принципов и динамика исполнительского процесса

Рубеж XIX и XX веков стал в развитии теории исполнительства переломным периодом. Внешне это выразилось в активности, с какой методико-теоретическая мысль устремилась в сферу изучения фортепианной игры. Стремительно накапливалась литература, посвященная пианистическим вопросам и обучению пианистов. Изменился даже стиль и тон работ, прежняя академически спокойная обстоятельность изложения сменилась полемической остротой постановки проблем, между авторами вызывались явные или скрытые дискуссии.

Что же явилось главной причиной подобной активизации теории исполнительства и в чем суть нового этапа ее развития?

Ответ на первый из этих вопросов известен. Перед пианистической (и вообще исполнительской) теорией возникла уже давно назревшая, а в конце XIX века потребовавшая безотлагательного решения задача: помочь массовой педагогике освободиться от тяжелого груза устаревших и ошибочных установок в области формирования исполнительского аппарата и развития двигательной техники. «Несоответствие принципов старой традиционной школы требованиям исполнительского искусства признавалось всеми прогрессивно мыслящими пианистами... Назревала необходимость разработки каких-то новых путей овладения фортепианной техникой, которые освободили бы учащихся от тормозящей движения мышечной скованности и ненужной траты времени на бесконечные пальцевые упражнения, не приводящие, однако, к возможности справиться с техническими задачами исполнения новой музыки», — так обрисовал возникшую проблему А. А. Николаев (73, с. 38).

Область исполнительской техники стала поистине «горячей зоной» теории того времени. Педагоги, практически испытывавшие новые методы, и авторы теоретических трудов направляли свои усилия на то, чтобы обосновать и разработать такие формы пианистических движений, которые были бы естественными, то есть физиологически оправданными, не противоречили

бы двигательному опыту, приобретаемому исполнителем в его практической жизнедеятельности, а опирались бы на этот опыт. Исследуя такие двигательные формы, необходимо было привлечь данные естественных наук, прежде всего анатомии и физиологии¹, активно в то время развивавшихся особенно в Германии, которая и стала центром данного направления в исполнительской теории.

Итак, причина, по которой теоретики пианизма решительно повернулись к проблемам двигательной техники и занялись ее перестройкой, рационализацией, ясна. Не столь ясен другой вопрос — в чем сущность тех целей, которые ставили перед собой авторы новых работ. Ведь правильная организация пианистических движений, будучи основным предметом изучения теоретиков, не могла мыслиться ими как конечная цель их исканий. Не могла потому, что цель музыканта-исполнителя не в абстрактной рациональности двигательной системы, а в том, чтобы посредством верных движений добиваться решения художественных задач. Так ли видели проблему авторы работ нового направления? И если так, то в каком отношении находились разрабатываемые ими двигательные формы и приемы к тем проблемам художественного фортепианного исполнения, которые были уже выдвинуты и решались пианистической теорией? От них уже нельзя было уйти, ибо они образовали ее внутреннюю логическую структуру, были постоянным стимулом ее развития.

И действительно, «физиологическое» направление в теории исполнительства если и ушло от тех вопросов, которые составляли главное содержание предшествующего периода ее развития, то для того, чтобы вновь прийти к ним, но только с другой стороны. На новом этапе разрабатывался как бы технический вход в эстетику и психологию фортепианного исполнения. Если взглянуть на данный пласт фортепианно-теоретической литературы под углом зрения закономерностей художественного исполнительского интонирования, то открывается внутреннее глубинное соответствие между поисками путей рационализации двигательной техники пианиста и развитием представлений о процессуальной специфике интерпретации, о динамической целостности исполнительского процесса. Все эти «крупно-установочные» двигательные принципы — дуговые, вращательные, лётно-размаховые движения, использование веса руки, предполагающее включение плеча, мышц верхней части спины и т. п., — призваны были не только устранить напряжения, зажимы и изоляции. Они должны были физически настраивать исполнителя на крупный масштаб формосозидания, на непрерывность слухового внимания, на энергетику длительного и сквозного развития. Названные двигательные принципы способ-

¹ Отсюда обобщающее наименование этого направления — «естественная», или «натуральная» школа. Позднее основатель советской теории пианизма Г. М. Коган назвал его «анатомо-физиологическим».

ствовали преодолению «мертвых точек» не только в двигательной траектории, но и в сознании исполнителя. Пластическая непрерывность двигательного рисунка рассматривалась авторами классических работ характеризуемого направления как физическая основа непрерывности слухомышления при осуществлении исполнителем интерпретации, ее развертывания во времени.

Обоснованию необходимости слияния отдельных двигательных актов в единый процесс путем использования криволинейных движений (как наиболее естественных и экономичных) уделял главное внимание немецкий фортепианный педагог Л. Дeppe, явившийся основателем нового направления. Ученица Дeppe Е. Каланд, описавшая его метод в книге «Учение Дeppe о фортепианной игре» (в русском переводе — «Учение Дeppe как основа современной игры на фортепиано и технические советы пианистам»; см.: 41), указывает, что учитель ставил во главу угла «простое круговое» движение взамен «двойному ломаному», которым пользуются обычно в практике фортепианной игры (имеется в виду перенос руки с одного места клавиатуры на другое с остановками — «мертвыми точками»). Следовало добиваться того, чтобы плавное и свободное круговое движение было во время игры безостановочным, непрерывным: «Кисть не должна нигде останавливаться, должна быть постоянно духовно оживлена... ее движение должно идти вперед, начинаясь с первым звуком и кончаясь с последним» (41, с. 16). В движении, считал Дeppe, не должно быть пауз; когда паузы встречаются в музыке, кисть продолжает двигаться, переносясь по дуге (величина которой определяется длительностью паузы). Таким образом создавалась как бы непрерывная двигательная нить. Приведенная в соответствие с характером исполняемого сочинения, став в своем роде его пластическим эквивалентом, нить непрерывного движения становилась и «духовной нитью, связывающей мысли всего произведения» (там же, с. 17). «Простое круговое движение», приспособленное к ритму сочинения, слитое с ним, способствовало естественной и рельефной фразировке. Словом, это движение должно было «служить тем фундаментом, на котором просто, естественно вырастает произведение. Это произведение должно произвести своей одухотворенной пластичной цельностью и ясностью в изображении такое впечатление, как будто никаким другим образом оно не может и не должно быть исполняемо» (там же, с. 44).

Свободное и непрерывное движение помогает исполнителю настроиться на внутренний ритм сочинения, все это облегчает, делает естественным связывание звуков и фраз; таким образом достигается плавно-непрерывное развертывание музыкального материала. Этому были подчинены и искания Р. М. Брейтхаупта, делавшего ставку на преимущественную работу крупных и сильных мышечных групп пианистического аппарата и на применение необходимого «размера веса» при игре. Идея весовой игры, свободного падения веса, которую он развивал в первой

части его книги «Естественная фортепианная техника» («Учение о движении», 1905), во второй части («Основы фортепианной техники», 1906) переросла в более диалектично поставленную проблему соотношения активных и пассивных движений. Активным пальцевым движениям, физически нацеливающим пианиста на дробность слуховых представлений, Брейтхаупт противопоставляет активность крупномышечного действия и пассивность пальцев. Так, при игре *legato* кисть действует наподобие «тачки»: «Всякое специальное давление и нажим пальцами, всякое нарочитое задерживание клавиши, всякое растопыривание и схватывание напряженными пальцами во имя *legato* — все это действует утомительно и отнимает время и, следовательно, неправильно! По существу, связывают не пальцами, не кистью, а исключительно непрерывным уверенным скольжением руки по клавиатуре» (26, с. 47—48).

Несомненно, Брейтхаупт недооценивал роль активных пальцевых движений, их функции упруго-чувствительной опоры веса, значения концентрирующихся в концах пальцев тончайших и активнейших тактильных ощущений. Желая обратить внимание на ошибочность и вредность игры изолированными пальцами и «молоточкового» удара, он явно допустил крен в противоположную сторону. Однако весьма существенно, что, выдвигая принцип скользяще-непрерывного связывания движением плечевой части руки, Брейтхаупт и само связывание, представление о *legato* переводит на уровень высшего порядка, в сферу «психического акта». Таким образом понятие *legato* «охватывает и сферу всех гармонических и мелодических связанных рисунков, определяет и подчиняет их себе. Все связывание высшего порядка, все чистые и особые (характерные) виды *legato* (кантилена, тонкие и одухотворенные лиги, грациозные линии и грандиозные напряжения, а равным образом и высокий декламационный стиль) — все это связано с работой плечевой кости при легком „парении“ всех частей руки» (с. 49).

Продолжая мыслить и строить свою концепцию от движения к мышлению, от физического к психическому, автор «Основ фортепианной техники» провозглашает: «Телесный ритм является гармонией всевозможных естественных форм движения всего тела и его частей». Он же (телесный ритм) служит условием выявления «внутреннего», то есть собственно музыкального ритма: «Если двигательный механизм рук работает правильно, то для выявления внутреннего ритма дорога открыта; только при этом условии ритм может найти свое звуковое воплощение в игре на инструменте, и лишь большой талант инстинктивно находит правильный путь к двигательному воплощению внутреннего ритма» (там же, с. 71—72).

Логическим итогом построения теории раскрепощения сознания исполнителя посредством освобождения его двигательного аппарата звучит призыв Брейтхаупта «бросить играть и читать

только ноты и знаки, как это делали прежде». Речь идет о необходимости мыслить каждую исполняемую фразу в ее связи с целым: «Легче найти детали в ткани целого, чем постичь целое на основании деталей» (там же, с. 79). В последнем утверждении Брейтхаупта понимание целостности близко ее трактовке гештальттеорией. Представители школы гештальтпсихологии стремились в анализе психических явлений исходить из принципа целостности, изначально присущей человеческому восприятию (термин «Gestalt» означает «образ», «структура», «целостная форма»). Основположник этой школы, немецкий психолог М. Вертхеймер в докладе «О гештальттеории» (1924) так сформулировал ее основной принцип: «Существуют связи, при которых то, что происходит в целом, не выводится из элементов, существующих якобы в виде отдельных кусков, связываемых потом вместе, а, напротив, то, что проявляется в отдельной части этого целого, определяется внутренним структурным законом всего этого целого» (103, с. 83—86)².

Односторонность подхода гештальтпсихологии к проблеме восприятия, в частности музыкального, установлена современной наукой. «Движение от целого к частям и движение от частей к целому взаимно дополняют друг друга, действуют в сочетании друг с другом и в своей соотносительной интенсивности зависят от характера музыкальной деятельности, в которую включено музыкальное восприятие», — пишет в книге «О психологии музыкального восприятия» Е. В. Назайкинский (71, с. 33). В то время, однако, о котором идет речь, идеи гештальттеории сыграли положительную роль, помогая преодолевать механистические взгляды на восприятие объектов и явлений как складывающееся из отдельных частей, «кирпичиков». Стремление преодолеть укоренившееся представление о том, что целостность произведения в сознании исполнителя последовательно складывается из мелких частиц, и подойти к делу с другой стороны — от начального общего охвата сочинения — наблюдается и в работах теоретиков пианизма характеризуемого направления. Они, как уже говорилось, видели решение в том, чтобы «крупноустановочные» двигательные принципы физически стимулировали сознание исполнителя к укрупнению масштабов восприятия музыки, а безостановочность, пластическая непрерывность игрового процесса помогала включиться во «внутренний ритм» исполняемого произведения.

Следующий шаг в этом направлении был сделан Куртом Йоненом в его работе «Новые пути к энергетике фортепианной игры»

² Цитируемая работа Брейтхаупта вышла в свет в 1906 году, первые же обоснования гештальттеории в статье М. Вертхеймера «Экспериментальное исследование движения» были даны в 1912 году, именно от этой статьи принято считать начало гештальтпсихологии. Однако представление об особом «качестве формы», якобы заложенном в сознании и привносимом в восприятие внешних объектов (пространственных образов) было выдвинуто еще в 1890 году Г. [фон] Эренфельсом.

(1928)³. Йонен стремился обосновать органически целостную двигательную стратегию, которая бы дала как можно больший «рабочий эффект». Он разработал «методы физиологии движения и психотехники», позволяющие использовать «все тело как целостный игровой механизм и эту работу тела привести в созвучие с духовным переживанием художественного произведения» (120, S. 110). В книге Йонена экспериментально изучаются возможности согласовать во время игры ритм дыхания исполнителя и движения верхней части его корпуса с «метрической периодикой» сочинения. Данные физиологии о естественном ритме дыхания, частоте пульса и т. п. Йонен соотносит с объемом музыкальных построений, воспринимаемых как структурные единства (он называет их метрическими единствами — «Metrische Einheit»)⁴. Движения верхней части корпуса выступают при этом своеобразным регулятором между темпоритмикой произведения и ритмом дыхания исполнителя. Верхняя часть корпуса, считает Йонен, должна «функционировать как маятник»: «Это маятникообразное движение при игре может быть без труда приспособлено к метрике исполняемого сочинения таким образом, чтобы верхняя часть корпуса подавалась вперед в момент наступления метрического центра тяжести (построения)... Это движение, разумеется, не должно быть мешающим или некрасивым. Реальная величина колебания может быть столь незначительной, что, смотря по обстоятельствам, перемещение корпуса едва ли будет вообще заметно, однако оно обнаруживается в легком эластичном напряжении и расслаблении сгибателей и разгибателей» (там же, S. 58).

Последнее замечание Йонена, думается, указывает на то, что маятникообразные движения должны у исполнителя перейти из внешнего плана действия во внутренний план представления. Проверив на практике метод Йонена, нетрудно убедиться, что его буквальное применение может привести исполнение к карикатурной механистичности и лишить собственно музыкального смысла. Суть замысла автора «Энергетики», по всей видимости, в другом. Согласованные с метрической периодикой сочинения ритм дыхания исполнителя и маятникообразные колебания его корпуса должны «зарядить» исполнителя и остаться в его ощущении в качестве некой психофизической энергии, непрерывным потоком пронизывающей все произведение. «Даже в паузах, — разъясняет Йонен, — исполнитель, как и слушатель, должен сохранять чувство темпоритмического единства;

³ Во втором издании (1957) книга названа «Пути к энергетике фортепианной игры». Выдержки из книги приводятся по второму изданию.

⁴ Йонен исходил из того, что группа долевых пульсаций, близкая по продолжительности к 4 секундам (то есть — к средней длительности одного дыхательного цикла), воспринимается слухом как единство. Метрическая структура сочинения, полагал Йонен, может быть расчленена на такие группы-единства (и меньшие). Соотнесенное с ними дыхание исполнителя должно отражать все темповые и метрические изменения, происходящие в произведении.

более того, это чувство должно быть столь сильно возбуждено импульсами предшествующего движения, что наступающие в момент метрических акцентов „акценты“ корпуса отчетливо ощущаются и тогда, когда приходится на паузу в музыке. Стоит исполнителю утратить этот единый темпоритм, и его внутреннее ощущение сочинения пропало» (там же, S. 48). Отсюда, кстати, вытекают трудности исполнения медленных сочинений с длительно выдерживаемыми звуками, объясняет Йонен, ссылаясь на Жака-Далькроза, говорившего, что в этом случае «палец и ухо скучают», чего не должно быть при сохранении непрерывающегося темпоритмического чувства.

Поисками естественных физиологических факторов, помогающих преодолеть разного рода пианистические трудности и усовершенствовать художественную сторону исполнения, занималась американская пианистка и педагог Эбби Уайтсайд. Начиная примерно с середины 1920-х годов, в своей практической работе с учениками и многочисленных публикациях она стала развивать идеи о телесной «естественной энергии», об «основном (фундаментальном) ритме». Метод Уайтсайд базируется на представлении об основном ритме как о некоем «ферменте», возникающем в теле, конкретнее — в плече, и становящемся «центральной силой», координирующей движения всего туловища и управляющей всем исполнением. Основной ритм, согласно Уайтсайд, — главный фактор развития слухового представления музыки, активности слухообразного мышления. Основной ритм помогает исполнителю ясно представлять «цель — завершение музыкальной мысли» и неуклонно, непрерывно двигаться к этой цели. «Для того чтобы осознавать произведение в целом, следует привлекать внимание прежде всего к непрерывному физическому действию, от начала до конца, без остановок на деталях, что будет благоприятствовать пониманию общей структуры музыкального произведения» (цит. по: 76, с. 141). «Физическое действие непрерывности» Уайтсайд считала «двойником формы», связывая его с горизонтальным слуховым устремлением, с эмоционально целостным охватом произведения⁵.

⁵ Само собой напрашивается сопоставление некоторых, наиболее перспективных и жизнеспособных идей представителей характеризуемого направления (и даже — терминологии) с методом физических действий К. С. Станиславского, разработанным им на практике и обоснованным теоретически в 1930-х годах. Понимая физические действия как некий материальный, зримый и легко поддающийся фиксации аналог психического содержания роли, как «ход от внешнего к внутреннему» (93, с. 357), Станиславский утверждал: «Через эти (физические. — А. М.) действия мы стараемся узнать внутренние причины, их породившие, отдельные моменты переживаний, логику и последовательность чувствования в предлагаемых обстоятельствах жизни роли. Познав эту линию, мы познаем и внутренний смысл физических действий. Такое познание не рассудочного, а эмоционального происхождения, что очень важно, так как мы на собственном ощущении познаем какую-то часть психологии роли. ...Ввиду того, что эта линия неразрывно сцеплена с другой, внутренней линией чувства, нам удается через действие, возбуждать эмоцию» (93, с. 356).

Путь, которым шли представители так называемого анатомо-физиологического направления, долгое время оценивался преимущественно негативно. Более объективно и полно оценить их вклад в теорию исполнительства позволили исследования проблемы формирования двигательного мастерства музыкантов-исполнителей, предпринятые в последние десятилетия О. Ф. Шульпяковым. Опираясь на анализ творческого опыта Станиславского, на достижения современной физиологии и психологии, Шульпяков убедительно обосновал правомерность привлечения физических действий для активизации сложных психических механизмов, деятельность которых направлена на осуществление исполнительского процесса. Справедливо утверждая, что «„физическое“ и „психическое“, будучи диалектически взаимосвязаны, активно воздействуют друг на друга, постоянно обогащают и совершенствуют друг друга», О. Ф. Шульпяков в книге «Техническое развитие музыканта-исполнителя» указывал на то, что «физическое действие может вызвать к жизни определенное психическое содержание» и что «нередко путь к новой идее или к решению сложной задачи лежит через верно найденное физическое действие» (109, с. 100, 97, 100—101). Продолжая развивать и углублять эти идеи, в своей следующей книге «Музыкально-исполнительская техника и художественный образ» Шульпяков формулирует одно из фундаментальных положений современной теории исполнительства: «...Если безусловно верно то, что настоящая техника никогда не вырабатывается в отрыве от художественных намерений... то в равной степени верно и другое — сами художественные намерения не могут складываться обособленно от техники» (111, с. 39).

В свете современных изысканий все более ясным становится, что и в период формирования теории пианизма как науки между приверженцами «метода физического действия» и музыкантами — теоретиками и практиками, — ставившими во главу угла «слуховой метод», вовсе не было глухой стены. Скорее это было встречное движение двух направлений, какими шли поиски путей рационализации работы исполнителя. В точке их пересечения рождалась качественно новая, научная теория исполнительства, способная раскрыть закономерности исполнения как процесса психофизиологически единого, в котором неразрывно связаны и взаимообусловлены «внешнее» и «внутреннее», зримые двигательные формы и скрытый план сознания музыканта-исполнителя.

Умственно-слуховой аспект рационализации работы исполнителя, начало изучения которого было положено Листом, получили дальнейшее развитие в практической деятельности и теоретических трудах Т. Лешетицкого, В. Сафонова, Ф. Бузони, И. Гофмана, Т. Маттея, В. Бардаса, К. А. Мартинсена и некоторых других музыкантов. В центре их внимания была слуховая сфера, дей-

ствие основанных на слухе механизмов восприятия, представления, памяти⁶.

Особенно важно отметить, что работа слуха исполнителя в различных ситуациях (во время игры, «вне игры» — мысленное представление звучания), вопросы концентрации и распределения слухового внимания, вопросы логического структурирования музыкального материала во имя более быстрой и легкой автоматизации двигательных навыков — все это изучалось в связи с динамическими, процессуальными закономерностями исполнения, шло в русле поисков путей к динамической целостности исполнительского процесса. Достижение в исполнении «непрерывной линии действия» (термин Станиславского), устранение физических и психических трудностей, препятствий на этом пути — именно в этой точке сходились цели исканий сторонников «физического» и «слухового» методов. Первые стремились опереться на полезную инерцию правильно организованной моторики, на рабочий эффект телесного ритма, вовлекающие слухомышление во внутренний ритм музыки, обеспечивающие необходимый энергетический тонус исполнения⁷. Вторые добивались максимальной интенсивности внутренних представлений, слуховых и музыкально-логических, — также в их временной непрерывающейся динамике, в «непрерывной линии действия». Сейчас вполне ясно, что лишь во взаимодействии всех этих условий открывается путь для художественного интонирования как осуществления формосодержательного единства произведения в процессе его временного развертывания — актуализации интерпретаторского замысла. В то время, о котором идет речь, перспективы слияния этих двух русел теории музыкального исполнительства уже обозначались во многих работах.

⁶ Активная разработка теории музыкального слуха велась и в психологической науке. Важную роль здесь сыграли (помимо уже упоминавшейся диссертации о музыкальном слухе Гельмгольца, положения которой изучались Риманом, а в России — Римским-Корсаковым, Майкапаром) труды К. Штумпфа, В. Кёлера, А. Веллека, Г. Ревеша, К. Сишора и др. Слуховой проблеме уделено внимание в книге Э. Курта «Музыкальная психология» (1931).

⁷ Представители этого направления не избежали крайностей и противоречий. Далеко не все из теоретически разработанных ими двигательных форм и принципов целесообразно было применять на практике. Чрезмерная детализация при изучении и описании двигательного процесса, порой сложная анатомическая и физического анализа в их работах требовали и от исполнителей повышенного внимания к этой стороне дела, сознание не освобождалось для решения художественных задач (как того хотели авторы руководств) а, напротив, перегружалось заботами о двигательном контроле, дыхании и т. п. — средство, таким образом, вытесняло цель. Стремясь обосновать универсальные общезначимые двигательные формы, теоретики-«физиологи» не принимали во внимание стилевые факторы, как и фактор исполнительской индивидуальности. На эти и некоторые другие ошибки представителей «естественной школы» обратил внимание Г. М. Коган в статье «Проблемы теории пианизма», впервые опубликованной в 1929 году. В настоящее время, однако, как уже говорилось, появились возможности и основания по-новому взглянуть на искания теоретиков, стремившихся рационализировать двигательную технику исполнителя.

Большая заслуга в освещении процессуально-динамических закономерностей исполнения принадлежит английскому пианисту, педагогу и теоретику Тобиасу Маттею.

2. Принципы исполнительского формообразования в учении Тобиаса Маттея

Приступив к обобщению своего исполнительского и педагогического опыта в начале века (его первая книга «Процесс туше во всем его разнообразии» относится к 1903 году), Маттей в течение своей долгой и плодотворной жизни опубликовал множество работ, внесших существенный вклад в развитие теории пианизма и методики обучения исполнителей. Круг проблем, охваченный английским теоретиком, чрезвычайно широк. Более всего его интересовали психологические аспекты музыкального исполнения и преподавания, вопросы восприятия, внимания, памяти, воли, взаимосвязи интеллектуальной и эмоциональной сфер в работе исполнителя, сознания и подсознания и т. п. Маттей, практик и теоретик, мыслил не только широко, но и концептуально. Его взгляды на различные проблемы исполнения и воспитания исполнителя сложились в целостную концепцию, которую он целеустремленно развивал в своей педагогической работе, в лекциях для учителей фортепианной игры, в своих книгах.

Что же нового внес Маттей в понимание исполнительского процесса, в разработку принципов художественного интонирования? Выделить основополагающую идею концепции Маттея не составляет труда — он постоянно возвращается к ней в своих работах: «Сущность музыки — в непрерывном движении»; цель исполнителя заключается в том, чтобы «сделать это движение или Путь Музыки ясным для слушателя; для этого мы используем все средства выражения» (123, р. 18). Все аспекты учения Маттея в конечном счете направлены на раскрытие процессуальной специфики музыкального исполнения и на обоснование принципов исполнительского формования как достижения целостности произведения в его временном развертывании.

Во главу угла Маттей ставит проблему сосредоточения (концентрации) слуха, слухового внимания, целенаправленное слуховое мышление. В книге «Процесс музыкальной концентрации»⁸ (1934) он говорит о том, что всех подлинно талантливых музыкантов отличает умение максимально сосредоточить слух на получаемых музыкальных впечатлениях, умение наблюдать и анализировать эти впечатления, удивительная острота, живость и уверенная точность слуховой оценки музыки. Однако эти качества, считал Маттей, необходимо формировать у всех, занимающихся музыкой; каждого учащегося, даже наименее одаренного, «следует побуж-

⁸ Перевод слова «the Act» как «процесс» представляется в данном случае более точным по смыслу, нежели дословный перевод: «действие» (см.: 123).

дать к волевым усилиям, чтобы по-настоящему внимательно вникать в музыку — в музыкальный смысл и ценность каждой ноты, которую он слышит и играет. Лишь отсюда начинается долгий путь воспитания истинного музыканта» (там же, р. 9). Напротив, ничто так не губительно для музыкального чувства, как привычка к «расслабленному», рассеянному восприятию, привычка «слушать — не слыша» (122, р. 5).

Итак, по-настоящему слышать — значит вникать, наблюдать, анализировать. Другой важной функцией слуха Маттей считал опережающее слуховое представление, то есть умение мысленно услышать требуемое звучание до момента звукоизвлечения, что в процессе игры превращается в непрерывное слуховое опережение⁹. В книге «Процесс музыкальной концентрации» Маттей говорит об этом как об общепризнанной истине. Действительно, вопросы развития внутреннего слуха, его руководящей роли в процессе исполнения получали освещение в работах многих авторов, в том числе — в такой авторитетной книге, как «Индивидуальная фортепианная техника» К. А. Мартинсена. Следует подчеркнуть, что функция опережающего слухового представления раскрывается в значении фактора динамического порядка, то есть как необходимое условие процесса исполнительского интонирования. Исполнителю мало внимательно вслушиваться в то, что звучит у него в каждый непосредственно воспринимаемый момент, фиксировать уже возникший звуковой результат. Для непрерывно-содержательного развертывания формы — интонирования — необходимо постоянное опережение во внутреннем слуховом плане реального звукообразования. Именно здесь лежит условие логичной связи музыкальных мыслей, сквозного объединения интонируемых единиц формы. С этим качеством связывает понятие «музыкальное мышление» П. Рамуль в книге «Психо-физические основы современной фортепианной техники» (1923): «...Приступая к извлечению звуков, — пишет он, — играющий должен мысленно представить себе эти звуки раньше их воспроизведения на фортепиано; другими словами, «звуковой рисунок» в сознании должен предшествовать „рисунку движений“ на клавиатуре... При исполнении... мы должны иметь в представлении уже целую „тональную (то есть звуковую. — А. М.) картину“ ранее ее воспроизведения на фортепиано» (83, с. 31—32). Автор сравнивает исполнение с речью оратора, который всегда мысленно забегает вперед произносимым словам, и тогда его речь получается связной и красивой. Так же и пианист должен «мысленно в звуковом отношении забегать вперед», тогда он будет готов ко всяким неожиданностям, «у него будет известный план изложения, и он будет располагать соответствующим материалом в каждый необходимый момент». У «музы-

⁹ «Ученик Маттея, английский пианист Ф. Меррик вспоминает, каким образом Маттей вовлекал ученика в ... целенаправленное движение: он все время заставлял „думать вперед“, не забывая о „проявлении общего чувства“» (цит. по: 75, с. 62).

кально мыслящего» пианиста, заключает Рамуль, игра всегда ровная и уверенная (там же, р. 32).

Однако эта установленная в теории истина весьма медленно и трудно пробивала себе путь в практику обучения исполнителей. Поэтому настоятельные призывы Маттея учить пианистов «думать вперед» имели под собой весьма веские основания. «Во-первых,— обращался он к преподавателям фортепиано,— следует показать ученику, как именно нужно соотносить двигательные усилия с представляемыми звуками... в этом — основа всякой техники, техники беглости, техники временной организации исполнения, техники, связанной со звуковым контролем и туше, то есть достижением всевозможных родов и градаций звука. Во-вторых,— продолжает Маттей,— следует настойчиво направлять их внимание к каждому звуку посредством мышечного ощущения сопротивления клавиш, затем — к ритмической пульсации и, отсюда, к задачам интерпретации: звуковой линии, ритмическому рисунку, наконец, к агогике или рубато — самому значительному элементу целого» (123, р. 10). Примечательно: ставя на первое место слуховую концентрацию, Маттей придавал также значение и контролю над мышечными ощущениями во время игры (что он считал более существенным и эффективным, чем контроль над внешними формами движения). Процесс исполнения, таким образом, предполагал двойное регулирование — со стороны слуха и проприоцептивных ощущений (ощущений движений, мышечных напряжений-расслаблений). Установка на подобное распределение внимания явилась прогрессивной для того времени; благодаря этому в учении Маттея преодолевалась односторонность «физического» и «слухового» подхода.

Необходимым условием непрерывности внимания, способствующей целостности исполнения, Маттей считал вовлечение внимания в ритм музыкального процесса. Временная организация внимания и воли (Маттей использовал термин «timing») должна была отвечать иерархической закономерности проявлений музыкального ритма и охватывать все ее уровни: метрико-акцентный ритм или пульс музыки (он сродни физиологическим ритмам организма, ритмам равномерной работы, ходьбы, бега и т. п.); ритм метрической периодичности, способствующий объединению малых единиц формы в более крупные; ритм целого произведения (123, р. 16). В соответствии с этой шкалой уровней ритмической организации формы Маттей выделяет четыре главных «формы движений» при игре: (1) движение клавиш, направленное на воспроизведение звуков; (2) движение звуковых (ритмических) групп в направлении главных акцентов; (3) движение фраз к их вершинам и (4) движение сочинения в целом.

Каким же образом в концепции Маттея раскрываются принципы исполнительского воссоздания формы в ритмически организованном непрерывном процессе исполнения?

Прежде всего Маттей подвергает критике распространенный в массовой педагогике подход к разъяснению формы произведения через установление построений, состоящих из чередования акцен-

тируемых (тяжелых) и неакцентируемых (легких) тактов. Называя это «старым сегментативным способом», Маттей указывал на статичность и механистичность возникающего отсюда представления о музыкальной форме. «Учащиеся,— говорил он,— мыслят музыку в виде мертвых, не связанных между собой кусочков или звуковых блоков, или кирпичей, вместо того, чтобы представлять живые, непрерывно движущиеся звуковые массы, пульсирующие, спиралеобразно наращиваемые» (122, р. 34). «Традиционный подход к изучению формы, к анализу произведения, к структуре и к интерпретации,— продолжает Маттей,— с его ошибочной идеей построения музыки из отдельных сегментов (блоков или кусков) с художественной точки зрения совершенно бесполезен для учащегося. Он не только не может дать ему истинного представления о разворачивании музыки в исполнительском акте, но и не может вовлечь его внимание в Движение как основу всякой музыки, и это поистине губительно с исполнительской точки зрения» (там же, р. 35).

В противовес этому Маттей обосновал принцип «прогрессий как непрерывного целенаправленного движения», в результате которого осуществляется исполнительский охват произведения в целом. Свой принцип прогрессии Маттей выдвигал как ведущий в обучении исполнителя. Сущность принципа прогрессии в непрекращающемся устремлении слухомышления вперед: от одной смысловой вершины (мотива, фразы) к другой, следующей; от менее значительных вершин к более значительным.

Описанным способом соединяются в безостановочном движении вперед не только вершины последовательно связываемых мотивов и фраз, но и более крупные разделы формы, где действуют те же принципы прогрессии. «Так осуществляется,— говорит Маттей,— непрерывное продвижение („Музыкальное Путешествие“) к важным вехам музыкальной формы, при этом пропорции (отношения между вершинами.— А. М.) в меньших частях следует точно соотносить с общим контуром, формирующимся по тому же постоянному принципу прогрессии» (там же, р. 55). Под «прогрессией», однако, по всей видимости, следует понимать не только соотношение вершин построений по линейному принципу, но также и как объемные, «встраивающиеся» друг в друга «пространства» музыкальной формы. Маттей подчеркивал важность сохранения в памяти всех отношений и пропорций внутри общей формы, понимания значения каждой детали в масштабе той части (раздела) формы, к которому она «привязана». «Только помня таким образом все составные части, мы можем надеяться создать музыкальную картину в перспективе, совершенную в общем охвате, как Целое»,— заключает автор «Музыкальной интерпретации» (там же, р. 56). Умение исполнителя слышать (мыслить) каждую деталь в ее относительной значимости к Целому, осознавать относительную значимость каждого мотива, фразы, ноты, понимать, что вносит каждая из этих единиц в построение целого, Маттей сравнивал с умением живописца соотносить каждый от-

дельный мазок кисти с колоритом целого полотна; гармония компонентов формы музыкального произведения, как и гармония красок в картине, — вот цель, к которой должен стремиться истинный художник.

Сформулированный Маттеем «принцип прогрессии» близок ямбическому принципу Римана. Из примеров, приведенных Маттеем, видно, что структурной базой формы является классический восьмитакт, в котором каждая новая вершина (во 2-м, 4-м и 8-м тактах) функционально более значима, чем предыдущая. Наиболее простым выражением принципа прогрессии служит структура суммирования. На представлении Маттея об иерархии уровней ритмической организации музыки интересно взглянуть с точки зрения обоснованных в настоящее время закономерностей масштабно-временного восприятия музыкальной формы (см.: 71). Е. В. Назайкинский выделяет три горизонта или уровня восприятия: уровень мотивов, фраз (фонетический); фраз, предложений, периода (синтаксический); уровень произведения в целом (композиционный). Наиболее четко маттеевский «принцип прогрессии» просматривается на первых двух уровнях (в пределах периода). Далее, в масштабе произведения в целом механизмы реализации соотношения вершин, пропорций и т. п. почти не выясняются (речь идет лишь о памяти, о необходимости помнить все соотношения внутри «общего контура»).

Разработанная Маттеем система приемов давала положительные результаты в работе с учащимися, помогала стимулировать слуховое внимание, интеллект, волю исполнителей и включать сознание в непрерывный поток музыкального движения. Немалое значение в этой системе, по-видимому, принадлежало суггестивным воздействиям. Большая заслуга Маттея — в привлечении внимания исполнителей и педагогов к динамической специфике исполнительского акта, к процессуальным закономерностям исполнительского формирования.

3. Целостность исполнения — высший художественный принцип. Ф. Бузони

В понимание исполнения как формосодержательного единства, достигаемого в процессе целенаправленного, логичного развертывания музыкального материала, много принципиально нового внес выдающийся музыкант рубежа XIX—XX веков Ферруччо Бузони.

Бузони был художником универсального склада. Исполнитель — пианист и дирижер, транскриптор, композитор, редактор, музыкальный писатель-публицист — он почти в каждой из названных областей музыкальной деятельности был новатором, оставив глубокий и долговечный след. Однако Бузони были присущи не только многогранность и широта устремлений; они сочетались у него со стремлением проникнуть в сущность музыки как вида

искусства, понять единые, общие закономерности, действующие в разных сферах музыки и связующие их воедино. «О единстве музыки»¹⁰ — так называлась одна из последних книг мастера, включавшая статьи и заметки, посвященные различным вопросам музыкального искусства. Однако поиски ответа на вопрос, в чем заключается сущность музыки, начались у Бузони гораздо раньше. Первым опытом такого рода явилась нашедшая в свое время его книга «Эскиз новой эстетики музыкального искусства»¹¹. Одной из главных задач автора было обнаружить сущностное, единое и вечное начало музыки, а наряду с этим — исторически движущееся, изменчивое: «Дух художественного произведения, сила чувства и то человеческое, что заложено в этом произведении, — вот три элемента, во все переменчивые времена сохраняющие свою неизменную ценность; воспринявшая же их форма, а также примененные ими средства выражения и отразившийся на них вкус данной эпохи — все это преходяще и быстро стареет» (27, с. 6).

Имманентное и вечное начало музыки Бузони стремится раскрыть не путем теоретических рассуждений. Мысля скорее как художник, а не философ, он прибегает к поэтическим метафорам, суггестивно вовлекая читателей в круг своих представлений. Здесь и абсолютная и изначальная музыка, и «парящее дитя», «звучащий воздух», «часть вселенной, реющая в беспредельном пространстве» и «сама природа, отраженная в душе человека». С целью каким-то образом все же выразить суть того, что он называет величайшей проблемой, Бузони рассуждает о специфике музыки, сопоставляя ее с поэзией, живописью, архитектурой. Он ставит вопрос о необходимости искать выражение абсолютной музыки в адекватных ее проявлениям формах, отвергая как сковывающую predeterminedность сюжетно-программных принципов, так и окостенелость «симметричных», заранее «расчисленных и распределенных» композиционных схем. За этими исканиями Бузони — не отказ от передачи в музыке мира человеческих чувств и идей. Автор «Новой эстетики» приходит к пониманию формы как движения, в процессе которого органично и полно раскрываются возможности исходной музыкальной идеи. Мне представляется, что каждый мотив, подобно семени, содержит в себе свой отпрыск, — размышляет Бузони. — Из различных семян произрастают различные виды растений, отличающиеся друг от друга формой, листьями, цветением, плодами, ростом и красками.

Даже каждый экземпляр одного и того же рода растений развивается самостоятельно в отношении своей величины, своей внешности и силы. Так и в каждом мотиве уже predeterminedена его вполне зрелая форма; каждый в отдельности должен расцвести по своему, хотя каждый при этом следует неизбежному закону вечной

¹⁰ «Von der Einheit der Musik. Verstreute Aufzeichnungen», Berlin, 1922. Во втором издании эта книга называется «Wesen und Einheit der Musik» — «Сущность и Единство музыки». Berlin, 1956.

¹¹ «Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst». Berlin, 1907. В переводе на русский язык книга вышла в 1912 г.

гармонии. Эта форма несокрушима, но никогда не одинакова» (там же, с. 18, 19).

Трактуя абсолютное начало музыки как нечто способное «сжаться в комок и расплыться в разные стороны, быть недвижимым покоем и сильнейшим бушеванием», способное проникать в человеческую грудь с интенсивностью, независимой от «понятий», способное передавать «темперамент, не описывая его... со всеми движениями души, со всею живостью следующих один за другим моментов...» (там же, с. 11), как нечто, могущее расти и развиваться наподобие живого организма, — Бузони близко подходит к интонационному пониманию сущности музыки. Сквозь романтико-идеалистическую, не лишенную символистской окраски фразеологию, образный строй вполне ошутимо просвечивает представление автора «Новой эстетики» о едином, специфичном для музыки начале, пронизывающем все формы ее бытия, все ее области и имеющем особую, движущуюся форму своего проявления. Начало это представляется Бузони более всего в его процессуально-динамическом и «психоэнергетическом» аспектах. Сердцевина феномена интонации — как «звучиво выраженная мысль», восходящая к человеческой речи, как «образно-звучовое отображение действительности» (см.: 15, с. 344) — все же ускользает от Бузони. Между его пониманием музыки как начала, способного «сжаться в комок и расплыться в разные стороны», и асафьевским («Я хочу указать на способность всякой органически растущей музыкальной идеи как бы мускульно сокращаться и расширяться, наполняться и сжиматься...»: 15, с. 87) при всем сходстве есть и существенное различие. В образном представлении Бузони нет материального субстрата (Мазель) той энергии, что пульсирует в музыкальной форме¹².

В непосредственной связи с поисками специфических свойств музыки находятся идеи Бузони о реформе нотной записи. Цель реформы заключается для Бузони не в самом изменении принципа нотации, а в том, чтобы раскрепостить слух, скованный жесткой температурой, приучить его к более тонким, нежели 1/2 тона, градациям, к «утонченной хроматике», по мысли Бузони, предвосхищающей музыку будущего, когда количество ступеней октавы будет бесконечным. Можно увидеть совпадения представлений Бузони о наивысшей выразительности музыки, заключенной в непрерывности «скользяния» звука, с концепцией Римана, видевшего проявление значительной сущности мелодии в ее стремлении к непрерывным, как при глиссандо, подъемам и спадам высоты звуков¹³.

¹² К «энергетическому» пониманию Бузони динамической сущности музыкального произведения можно отнести критику Асафьева концепции Э. Курта, у которого «энергия», по словам Асафьева, «является очень неопределенным понятием: то ли корни ее в психологизме, в „чувствовании“ музыки... то ли она выступает как проявление свойственных самой музыке напряжений и разрешений...» (17, с. 236).

¹³ Л. А. Мазель в статье «Функциональная школа (Гуго Риман)» так истолковывает идею Римана: «... Небольшие „скачки“ (полутон, тон) являются по Риману как бы суррогатом мелодической непрерывности, дающим нам

Позднее в небольшом эссе под названием «Опыт определения мелодии» Бузони писал: «[Мелодия] — непрерывное чередование восходящих и нисходящих интервалов, в ритмической закономерности этого чередования заключающее скрытую гармонию; для выражения душевного настроения она не нуждается в словесном тексте; как форма, она может существовать и существует самостоятельно, без сопровождающих голосов; в исполнении ее сущность остается неизменной при изменении высоты звучания и инструментовки» (116, S. 51). Приведенное определение Бузони многогранно: он выявляет диалектическую связь линейной (горизонтальной) и гармонической (вертикальной) координат; указывает на значение внутренней ритмической периодичности для восприятия мелодического процесса; говорит о способности мелодии воспроизводить определенный эмоциональный тонус. Однако Бузони не приходит и здесь к пониманию мелодии как последовательно развертывающейся во времени образно-мысловый целостности, движимой развитием звуково выраженной мысли — интонации.

«Музыкальное исполнение, — по словам Бузони, — зародилось на тех же свободных высотах, с которых спустилась сама музыка». Жизнь музыкального произведения в исполнении — это возрождение породившего произведение и таящегося в нотном тексте духа импровизации. Говоря о том, что «задача исполнителя — снова оживить окаменелые знаки и привести их в движение» (27, с. 25), Бузони, думается, имеет в виду не только индивидуально-творческое, а не буквалистское воссоздание сочинения в интерпретации, но также и необходимость передать присущую импровизации непрерывность становления музыки во времени, особенно непосредственно вовлекающую слушателей в художественный процесс¹⁴.

То, что в «Эскизе новой эстетики музыкального искусства» воспринимается как поиски эстетической программы, имеющие во многом идеалистически-туманный облик, обретает конкретность в работах Бузони, направленных в область исполнительской и педа-

представление о ней и заменяющим ее в художественном произведении. Они являются компромиссом между сущностью мелоса как стихийного фактора выражения, стремящегося к абсолютно непрерывному (а не постепенному) движению, и требованием художественной упорядоченности, связанным с гармонией, обуздывающей мелодию, ограничивающей количество различных звуков (высот), ею используемых, и укладывающей ее в ряд понятийных с физической и математической точек зрения интервалов» (56, с. 156).

¹⁴ К этим же представлениям примыкает мысль Бузони о том, что свойственная музыке непрерывная устремленность, напряжение процесса выражаются в наибольшей степени в паузах и ферматах: «Что в нашем нынешнем музыкальном искусстве более всего остального приближается к его первоначальной сущности — это паузы и ферматы. Большие художники-исполнители, импровизаторы умеют... использовать это орудие выражения. Напряженная тишина между двумя фразами, сама становясь музыкой, в таком соседстве дает нам предчувствовать нечто большее, чем может дать более определенный, но потому и менее растяжимый звук» (там же, с. 35—36).

гогической практики, в частности в его редакциях баховских сочинений.

Для Бузони-интерпретатора единство, целостность исполнительской интерпретации неоспоримо являются высшим художественным принципом. Трактую содержание того или иного произведения, он часто подчеркивает нераздельность в нем художественной идеи, образа, выраженного чувства и формы. Согласно пониманию мастера, единство образа произведения представляет собой многомерное целое, осуществляемое взаимопроникновением различных его аспектов. Так воспринимается, к примеру, характеристика трехголосной инвенции фа минор: «Эта пьеса — подлинная музыка „Страстей“, по содержанию, вероятно, наиболее значительный раздел сборника — обнаруживает в трактовке тройного контрапункта пластическую ясность формы, соединенную с глубиной чувства...» (22, с. 69). Заметим: образ-выражение, форма в ее полифоническом развертывании, «пластической ясности», глубина чувства — все это у Бузони мыслится во взаимопроникновении, во взаимообусловленной целостности, что и раскрывается в анализе пьесы. Не может быть образа и чувства вне формы, вне связи с «трактовкой тройного контрапункта» и пластики композиции.

Чувство и форма. Примечательна уже сама постановка вопроса. Может ли и должен ли исполнитель (и слушатель) чувствовать музыку в согласии с пониманием ее строения? Следует ли думать о том, чтобы «отлить» чувство в закономерную, требуемую концепцией целого форму? Бузони отвечает на этот вопрос утвердительно. Целостному представлению формы соответствует «экономия» эмоциональных проявлений в малых построениях, сдержанность — выливающаяся во впечатляющую силу выражения в крупных масштабах композиции. Поэтому умение «прочувствованно» фразировать — это для Бузони «полуискусство». Он выступает против «расточения чувства на незначительное и побочное»: «То, о чем беспокоятся профан, посредственный художник, есть лишь чувство в мелком, в детали, на коротких дистанциях. Чувство в большом профаны, полухудожники, публика (и, к сожалению, также критика!) смешивают с недостатком чувства; ибо все они не способны слушать большие куски как части еще большего целого» (цит. по: 44, с. 67). В своей книге «Ферруччо Бузони» Г. М. Коган по этому поводу замечает: «...Там, где многие современники Бузони видели лишь недостаток чувства, перед нами явственно вырисовывается иное его понимание» (44, с. 67).

Продолжим речь о затронутых уже проблемах фразировки, а также о динамике, об артикуляции, туше, то есть о том, что входит в комплекс средств исполнительского интонирования на фортепиано. Эти вопросы тесно связаны у Бузони с пониманием чувства. Так же как многие из современников Бузони абсолютизировали определенный стиль и строй чувствования, абсолютизировалось и произношение вокализованного типа, гибкое («лощеное», по словам Бузони) legato, сочетающееся с дробной волнообразной фразировкой, такими же агогикой и динамикой. Все это

казалось общей и даже единственной нормой выразительного произношения. Против подобного понимания старой школой «святого идеала» исполнения направлены знаменитые декларации Бузони, сформулированные им в комментариях к прелюдиям ре минор и ми-бемоль минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» (см.: 21, с. 36, 51). Призывая пианистов следовать природе инструмента, Бузони имел в виду, что буквальное связывание звуков, акустически совершенное legato, недостижимое на фортепиано (это мастер доказывает своим анализом акустико-линейных возможностей фортепиано¹⁵), — есть лишь частный случай связанного исполнения, что проблема смыслового связывания-объединения не исчерпывается сопряжением соседних звуков, но лежит и в иных «измерениях» музыкальной формы, решается иными средствами. Чем другим объяснить противоречие, в которое Бузони вступает с самим собой, сравнивая прелюдию ми-бемоль минор (из I тома ХТК) с этюдом op. 25 № 7 Шопена, по вокальной широте дыхания превосходящим многие другие его сочинения, или говоря в комментариях к прелюдии фа-диез минор (II том ХТК), что исполнять ее следует «с еще более длительным дыханием, чем это было бы доступно певцу». Подобного рода связывание основывается прежде всего на понимании исполнителем логики формообразования, умении, говоря словами Бузони, «слышать большие куски как части еще большего целого».

Изучение комментариев к «Хорошо темперированному клавиру» и Инвенциям убеждает в том, что Бузони всемерно стремится развивать у исполнителей чувство формы, композиционной логики, умение анализировать пути, коими достигается единство и целостность сочинения и его интерпретации. В Предисловии к первому изданию Инвенций редактор подчеркивает: «...Очень важен момент к о м п о з и ц и и, мимо которого при преподавании обычно проходят; в то же время этот момент — как ни одно другое средство — призван к тому, чтобы развить чисто музыкальную сторону дарования учащегося и повысить его критическое чувство».

Каким же образом Бузони раскрывает исполнителям композиционные проблемы?

¹⁵ «...Звук (на фортепиано. — А. М.) никогда не может быть выдержан с сохранением той же силы, не говоря уже об его усилении; между тем это два условия, которые необходимы для исполнения певучих мест и которые в данном случае остаются невыполненными. Связь выдерживаемой ноты со следующей достигается до известной степени лишь в том случае, если вторая нота ударяется настолько тише первой, насколько требует этого естественное ослабление силы звука ... Если на фортепиано (благодаря его техническому устройству) увеличение силы и полноты звука в нисходящем направлении и вполне естественно, то, вопреки этому, там, где предстоит нарастание, мелодия по большей части имеет обыкновение идти вверх и в этом направлении требует усиления звука; однако за пределами известной звуковой высоты длительность звука на фортепиано делается настолько ничтожной, что паузы и пробелы в мелодической линии становятся положительно неминуемыми. Преодолеть, насколько возможно, эти препятствия, сгладить эти недостатки составляет задачу туше» (21, с. 51).

Если учение о музыкальной форме Римана вело исполнителей по пути последовательного соединения-сложения малых единиц сочинения, то Бузони подходит к делу с иной стороны. Решение Бузони композиционных задач часто основывается на крупномасштабных пространственно-архитектонических представлениях, на конструктивном принципе симметрии, на поиске математических пропорций, кратных отношений и т. п. Отсюда его тяготение к архитектурным аналогиям, схемам и чертежам. Архитектоническое «совершенство формы» Бузони неоднократно отмечает в баховских прелюдиях, фугах, инвенциях. Характерно в этом плане его замечание относительно строения фуги до мажор (ХТК, I том)¹⁶ и приведенный в связи с этим графический аналог формы. Бузони-редактор обращает внимание изучающих баховскую полифонию на моменты композиционных связей-аналогий на расстоянии, придавая им важное, с точки зрения ощущения формы, значение: «Вторая часть, распадающаяся на две почти одинаковые половины,— указывает он в комментарии к трехголосной инвенции ми минор,— по величине оказывается такой же, как первая и третья части вместе взятые. Нужно представить себе архитектурную идею соотношения центрального здания и его двух боковых флигелей, чтобы найти полное оправдание аналогичной в данном случае музыкальной форме» (22, с. 63). Иногда он рекомендует мысленно исключить какой-либо раздел композиции и продолжить развитие, чтобы лучше понять логику целого. Бузони весьма наблюдателен в отношении явлений трансформации музыкального материала какого-либо раздела в другой части композиции или другой части малого цикла (прелюдия — fuga). Интересно его наблюдение над связью двух частей прелюдии ми минор (I том): «Несмотря на изменившийся характер, содержание Presto находится в теснейшей связи с содержанием медленной части... Одинаковы и в целом гармонический и басис и внутренне связует обе части. Так, первые четыре такта Presto представляют (в гармоническом отношении) транспозицию начальных тактов прелюдии в субдоминанту. 5—7 такты Presto содержат в себе „сжатие“ 10—14 тактов Andante в оригинальной тональности» (и т. п.) (21, с. 65).

Подобного рода анализ свидетельствует о том, что конструктивные аспекты формы Бузони воспринимает в их внутренней динамической сущности, как результат, возникший в процессе становления музыки. В полном соответствии с приведенными выше мыслями Бузони-эстетика о том, что музыкальный организм развивается подобно растению из семени, на основе predeterminedенных в музыкальной идее свойств, а не «заранее распределенных» композиционных схем, Бузони-аналитик ищет в музыкальной форме диалектическое единство особенностей контрапунктическо-

¹⁶ См. также комментарии к фуге ми минор, до-диез минор и си-бемоль минор (I том).

го развития и заключенной в нем жизни гармонии с архитектурным планом композиции¹⁷.

Словно не удовлетворяясь тем, что заключено в редактируемой музыке, Бузони и сам экспериментирует с пространственно-временными закономерностями организации композиции. Как бы давая исполнителям возможность увидеть сочинение или его части в различных ракурсах, редактор ради «ясности и наглядности изложения» укрупняет длительности, «растягивая» тем самым пространство, одновременно «сжимая» темп (время) (см. комментарии к прелюдиям до минор, ре мажор, I том; к прелюдии си минор, II том; к двухголосной инвенции си-бемоль мажор).

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что Бузони придавал первостепенное значение крупноплановому охвату формы, архитектурному типу мышления, в основе которого лежит анализ отношений композиционного уровня формы. Воплощению этих же отношений служит крупноплановая, «террасная» динамика, соблюдение единства движения в противовес частым агогическим отклонениям, рубато; длительное сохранение единого эмоционального тонуса¹⁸.

В рамках «больших единств» Бузони-редактор наблюдал проявления баховского интонационного мышления. Интонационно-мелодические, гармонические связи между частями одной пьесы (прелюдии, фуги) либо внутри малого цикла (прелюдия — fuga), раскрываемые редактором, помогают исполнителю понять и воплотить единство развития как в аспекте сквозного развертывания, так и в аспекте формокомпозиционных связей на расстоянии, так называемых арочных связей (комментарии такого рода многочисленны, к ним принадлежит, например, указание на общий гармонический базис и интонационное родство прелюдии и фуги ре мажор, I том; уже упоминавшиеся комментарии к прелюдии ми минор того же тома и др.). Но Бузони наблюдает интонационные связи и другого уровня, выходящие за пределы одной пьесы или малого цикла; он обращает внимание изучающих «Хорошо темперированный клавир» на глубинные интонационные особенности баховской музыки, на стилевые интонационные нормы, выявляет генетическое единство музыкальных идей («интонационный словарь» баховского творчества). Так, анализируя строение темы фуги фа минор из I тома, редактор указывает на интонационную общность с трехголосной инвенцией фа минор, выводя отсюда родство образного строя этих сочинений. Весьма интересны наблюдения Бузони над интонационным строением тем фуг си-бемоль минор и ми-бемоль минор

¹⁷ Приведем для сравнения мысль Асафьева: «Музыка не может быть хорошей только потому, что из нее можно „выжать“ красивую, симметричную схему. И, наоборот, нельзя красивой схемой „вызвать“ хорошую музыку“. С точки зрения формы как становления, асимметричные конструкции могут стать закономерными в такой же мере, как симметричные» (15, с. 186).

¹⁸ Выходом мышления на еще более высокий уровень целостности являлись программы бузониевских концертов, как известно, составлявшиеся им по принципу стилевого, жанрового единства или подчиненные какой-либо общей художественной идее.

из I тома и внутренне скрытым родством их обеих с темой фуги до-диез минор из того же тома, являющейся как бы зерном многих наиболее значительных по содержанию сочинений баховского цикла (тема «ВАСН»). Наличие «духовного сродства», «перекрестных» интонационных связей между прелюдиями и фугами одной тональности дают основания Бузони перемещать некоторые пьесы из одного тома в другой (так, он предлагает заменить фугу ми-бемоль мажор I тома одноименной фугой II тома; таким же образом он поступает с фугой соль мажор).

Анализируя строение прелюдий и фуг, Бузони часто стремится раскрыть диалектику противоборства формообразующих сил — контрапункта и гармонии — как факторов горизонтального развертывания и вертикального сжатия (так, он любит показывать в анализах обобщающее значение гармонической вертикали для понимания структуры тем). Здесь, в частности, обретает конкретность его ощущение интонационного начала музыки как «вещества», способного «сжиматься» и «растягиваться», расширяться, оформляясь в соответствии с индивидуально неповторимыми свойствами, потенциально заложенными в тематических мотивных зернах.

У Бузони явно доминируют формо-«кристаллизующие» принципы охвата целого, архитектурно крупноплановый тип мышления. В этом, как справедливо утверждал Мартинсен, — «ключ к вратам, ведущим к новой трактовке произведений Баха». Сравнивая бузониевскую редакцию «Хорошо темперированного клавира» и бюловскую редакцию сонат Бетховена, он так определяет «основное различие в исходной установке этих двух великих исполнителей»: «Бюловской кропотливости противостоит у Бузони прежде всего постоянное искание целого; а уж целое проясняет части» (60, с. 117).

Здесь следует немного уточнить Мартинсена. Искание целого являлось задачей обеих исходных установок — и Бюлова и Бузони. Различие лежит в области путей и средств, а не цели. Римановский путь к целому (скажем так в условно-обобщающем плане, включая сюда и Бюлова, и Лешетицкого, и Маттея с его «прогрессией») выдвигает на первый план динамико-процессуальный аспект формы, бузониевский — композиционно-конструктивный¹⁹. В первом случае ведущим фактором становления является и н д у к т и в н о е движение объединяющей мысли; в ходе последовательного соединения интонируемых единиц возникают моменты обобщения-объединения их в «большие единства» вплоть до композиции в целом. Во втором же — д е д у к т и в н о е движение мысли от общего к частному. Первый тип формообразования предполагает постепенное и последовательное накопление в слухомышлении изменений: новых элементов, их связей, отношений; затем наступает качественный скачок, сознание выводится на более высокий уровень

¹⁹ Определение «композиционно-конструктивный» мы используем, исходя из асафьевского понятия: форма как «окристаллизовавшаяся» конструкция или схема.

обобщения. Во втором случае изначально «схватываются» отношения в больших масштабах формы, этот «скачок» требует непрерывного заполнения, аргументированного внутри развития. Ассоциации, связанные с первым типом формообразования, — дискурсивного плана, например литературные (то есть обязательно логически-последовательно развертывающиеся во времени). Мышление второго типа опирается на зрительные, пространственные ассоциации.

Разрабатывать (моделировать) идеальный вариант реализации формы произведения в процессе интонирования, разумеется, следует, диалектически объединяя оба пути. Обоюдозависимость и взаимодействие того и другого механизмов исполнительского формования предполагает сама двойственная природа музыкальной формы.

4. «Звукотворческая воля» и художественное фортепианное интонирование. К. А. Мартинсен

Книга немецкого педагога и методиста К. А. Мартинсена «Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли», вышедшая в свет в 1930 году, имела этапное значение для теории исполнительского искусства²⁰. Не вдаваясь во все аспекты этого многогранного труда, уже неоднократно рассматривавшегося советскими исследователями, остановимся лишь на некоторых сторонах концепции Мартинсена, соотнося их с кругом вопросов, составляющих предмет нашей работы.

Центральным звеном и отправной точкой концепции Мартинсена стало изучение «творческой силы», заключенной в личности исполнителя-художника, обусловливающей и направляющей его развитие, определяющей индивидуальный стиль его достижений в искусстве. Мартинсен назвал ее звукотворческой волей. Что нового и ценного внесло понятие звукотворческой воли в теорию и практику музыкальной педагогики?

Прежде всего автор «Индивидуальной фортепианной техники» обратил внимание педагогов на решающее значение формирования личности музыканта-исполнителя: «Только большой человек может создать большое искусство» (60, с. 38). Однако на необходимость всестороннего — нравственного, общехудожественного — воспитания музыканта наряду с профессиональным его обучением издавна указывали многие и многие музыканты. Мартинсен не просто еще раз напомнил об этом, он задался целью изучить, что конкретно представляет собой звукотворческая воля, каково ее содержание и структура, каким образом она реализуется в работе

²⁰ Продолжением и развитием идей этой книги в методико-практическом плане явилась изданная в 1937 году «Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано». Впоследствии автор, объединив обе книги, озаглавил новую редакцию «Творческое преподавание игры на фортепиано» (1954; 1957).

исполнителя и непосредственно в исполнительском акте. Для этого он избрал оригинальный и плодотворный путь.

Вначале Мартинсен дал конкретный исторический пример раннего проявления и воспитания музыкального гения (комплекс вундеркинда Моцарта), а затем теоретически проанализировал этот комплекс. Взяв в качестве образца гениально одаренную личность, Мартинсен стремился выяснить: каковы естественные, органичные проявления истинной музыкальности и какими должны быть пути ее развития. Идея автора заключалась в том, чтобы этой модели следовала и массовая музыкальная педагогика, независимо от уровня одаренности учащихся, чтобы все педагоги сознательно опирались «на те основы, на которых до сих пор бессознательно стояли только лучшие» (там же, с. 218). Эта новая и смелая идея стала «сверхзадачей» всей работы Мартинсена²¹.

Изучая процесс развития дарования юного Моцарта, Мартинсен пришел к выводу, что «слуховое и звуковое ощущение, проявляющееся в активной самостоятельности» было «первичным двигателем» этого развития. Отсюда он делает вывод, что традиционная педагогика, начиная с объяснения нотной записи и с формирования двигательных навыков, идет по неверному, неестественному пути. Воспитанные таким образом исполнители привыкают руководствоваться зрительно-двигательными представлениями: нотный текст — представление клавиатуры — движение, отводя слуху в лучшем случае вспомогательную роль (фиксации уже возникшего звучания), а то и вовсе обходясь без него. Правильным же путем является первично слуховое воспитание, при котором в центре сознания находится звуковая цель, двигательная же сторона игрового процесса, находясь «возле центра», подчиняется воле слуховой сферы. Эту установку автор поясняет наглядными схемами.

В ходе рассмотрения взглядов различных теоретиков и методистов на специфику исполнительского процесса мы имели возможность увидеть, что к пониманию ведущей роли слуха в работе исполнителя приходили многие музыканты. Однако Мартинсен разработал эту важнейшую проблему исполнительской педагогики обстоятельнее и глубже других. Обоснование главенствующей роли звукотворческой воли стало отправным моментом учения Мартинсена о единстве художественного мировоззрения исполнителя и его технического мастерства, об индивидуальном характере последнего.

Мартинсен конкретизировал и функцию слуховой сферы в самом игровом процессе. Кольцо его статической схемы «вундеркинд-комплекса» в ходе поисков требуемого звучания во время исполнения преобразуется в спираль: «...Результат моторной реакции на звуковую цель, поставленную волей слуховой сферы, не полностью отвечает желаемому слухом; слуховое ощущение сигнала

²¹ Аналогичный путь избрал Асафьев, исследуя проблемы творческого слуха в своей последней, оставшейся незавершенной работе «Слух Глинки» (1946).

лизирует недостаточность результата и на основании этого опыта еще острее и точнее определяет свою цель — желаемый звук. Чем ближе результат к цели, тем больше заостряется и целевая установка, даваемая ощущением, и так это идет и идет по не имеющей конца спирали» (там же, с. 24). Эта динамическая модель дает представление о значении опережающего слухового представления в процессе интонирования: непрерывное соотнесение звуковой цели и звукового результата создает постоянную спиральную обратную связь — необходимое условие осмысленно-выразительного звуко-сопряжения.

Стремясь заменить первично физическую установку первично психической, автор «Индивидуальной фортепианной техники» не избежал односторонности, отводя моторике роль лишь пассивного исполнителя воли слуховой сферы. Согласно данным современной психологии, всякий процесс познания осуществляется не только посредством построения моделей во внутреннем плане — в воображении и мышлении; важное значение здесь имеют и практические приспособительные действия. Сказанное имеет прямое отношение к пониманию внутренней структуры процесса исполнительского интонирования. В формировании звукообразов принимает участие не только мысленное представление звучания, но и многочисленные импульсы, идущие от сферы моторики, — тактильные, внутримышечные ощущения, пространственные координации и т. п. Об этом убедительно сказал О. Ф. Шульпяков в статье «Звукотворческая воля или процесс познания»: «...Не имманентная работа воображения, а поиск выразительных интонаций, который направляется представлением о содержании художественного образа и в который неизбежно вовлекаются творческие ресурсы моторики, будет главным психологическим стержнем, основной движущей силой познавательной деятельности музыканта. Соответственно, только выявляя двусторонние отношения психики и моторики, можно дать объективную оценку индивидуальности музыканта, проследить истоки зарождающегося исполнительского стиля» (110, с. 107).

Есть в концепции Мартинсена еще одна весьма примечательная сторона. Звукотворческую волю он рассматривает как мир личности исполнителя, сконцентрированный в его слуховой сфере; преимущественно через слух личность познает окружающую действительность и через слуховую сферу выражает себя. Ухо, говорит Мартинсен, это душа музыканта: «Никогда такие чисто индивидуальные силы, как душа, фантазия, чувство, настроение, темперамент, не образуются как бы особой сферой в себе, а затем каким-то таинственным образом прямо включаются в игру или пение. (...) Они отразятся в его (музыканта. — А. М.) искусстве лишь постольку, поскольку он обладает специфическим музыкально-художественным даром перевести их в звукотворческую волю. Они станут элементами его искусства лишь в той мере, в какой они стали элементами его звукотворческой воли» (там же, с. 38).

Это представление автора «Индивидуальной фортепианной техники» близко открытому советским физиологом А. А. Ухтомским явлению доминанты. Известно, что доминанта как устойчивый «очаг стационарного возбуждения» (Ухтомский) в определенных мозговых структурах имеет весьма важное значение для творческой деятельности. Управляющая рефлекторными связями, она обеспечивает высокую степень сосредоточенности, сконцентрированности художника на творческом процессе, создает благоприятные условия для «усиленного завязывания новых рефлекторных связей, то есть для творческой деятельности» (23, с. 22) Своего рода доминантой личности музыканта представляется описанный Мартинсеном «вундеркиндкомплекс» и звуководительская воля.

Присмотримся теперь к некоторым из элементов, образующих комплекс звукотворческой воли. Их у Мартинсена шесть: звуковысотная воля, звукотембровая воля, линейволя, ритмоволя, воля к форме и формирующая воля²². Минуя первые два элемента, обратимся к тому, что, по мысли автора, представляет их синтез — к линейволе.

Доминирующим представлением линейволи является «объединение звуковых точек в мелодическую линию». «Истинное звуковое явление, — читаем далее, — ...не есть ряд звуков, возникающих поочередно, точка за точкой, а то, что происходит между звуками, тенденция устремления одного звука к другому: в этом глубочайший нерв музыкального явления». Мартинсен подчеркивает необходимость развития линейволи у пианистов: «Из всех музыкантов пианист должен обладать наиболее интенсивной линейволей, так как рояль очень мало отвечает ее требованиям. Нужно почти вопреки его природе заставить его подчиниться и притом в отношении многих линий одновременно. Тогда зато линии проступают на нем с такой интенсивностью, что могут поспорить с любым голосом, с любой скрипкой» (там же, с. 32—33).

Стало быть, речь здесь идет о мастерстве интонирования мелодии на фортепиано, где столь большое значение принадлежит связыванию тонов, их горизонтальному объединению?

Действительно, то, что Мартинсен называет «глубочайшим нервом музыкального явления», — отношение тонов между собой, их смена, движение, образующее линию, есть существенная сторона мелодии. «...Музыка как искусство организованного движения находит в мелодии свое главное непосредственное проявление, вызывающее могущественные рефлексы, — находит, конечно, благодаря закономерному и организованному обнаружению в мелодии динамических выразительных свойств музыки», — указывал Асафьев (18, с. 82).

Но отношение между звуками в мелодии, их последовательное объединение в линию обусловлено, прежде всего, развертыванием в ней интонационного содержания; линия явится мелодией тогда,

²² В «Методике индивидуального преподавания игры на фортепиано» два первых элемента автор объединил в один, назвав его «воля к звукообразованию».

когда в ней воспринимается звуково выраженная мысль-образ. Этой семантической сердцевине, делающей звуковую линию истинно музыкальным явлением в мартинсеновском понимании, не обнаруживается. Автор «Индивидуальной фортепианной техники» видит это явление сквозь призму линейно-энергетической концепции мелоса, близкой позиции Э. Курта. Воля к сопряжению тонов, по словам Мартинсена, выражается в преодолении «величины необходимого размахового усилия» (там же, с. 32), то есть интервалы, составляющие линию, оцениваются лишь с точки зрения энергии преодоления «расстояния», а не как смысло-выразительные отношения тонов в определенной ладо-интонационной системе.

Представление о звуколиннии оторвано и от ритмической организации звуков. Характерно, что воля к ритму вынесена в отдельный элемент комплекса звукотворческой воли. Возможно, чувствуя односторонность своей трактовки явления звуколиннии, Мартинсен в последовавшей затем «Методике» попытался связать ее с образной стороной музыки: «Жизнь музыкального образа, — пишет там автор, — рождается из тяготения одного звука к другому и из общего их стремления к объединению. Главной создающей силой и является сопереживание исполнителем этого различного по степени интенсивности процесса взаимотяготения отдельных тонов» (61, с. 41). Но дальше констатации этого положения дело не пошло.

В «Методике» Мартинсен стремится также привести «в желаемое равновесие... запросы ритмоволи, с одной стороны, и линейволи — с другой»: «...все начинается с ритма, но целью является горизонталь» (там же, с. 43). Причина столь настойчивого выдвигания на первый план линейного понимания мелодии, его абсолютизации, видимо, заключается во внутренней полемике, какую Мартинсен вел с приверженцами учения Римана. В противовес подчеркиванию функциональной школой гармонического фактора и метроритмической организации, Мартинсен утверждает господство линейности: «В... сознательном акценте на гармонический склад произведения, — по его мнению, — таится большая опасность для формирования способности творческого исполнения на фортепиано... Преподавание следует строить таким образом, — продолжает автор «Методики», — чтобы в представлении ученика функционально-гармонические последования вытекали бы закономерно как результат взаимотяготения отдельных голосов. Принцип горизонтального мышления (или линейный принцип) должен быть безусловно господствующим в преподавании творческой игры на фортепиано» (с. 42—43).

Другая причина, видимо, заключается во влиянии неоклассицистских (точнее — необарочных) тенденций времени, выразившихся, в частности, в полифонизации и «линеаризации» фортепианной фактуры. Во второй части «Индивидуальной фортепианной техники» Мартинсен останавливается на особенностях творчества «младоклассиков» — Хиндемита, Бартока, Прокофьева,

отмечая в их музыке «нарастание воли к линейной ясности, к ритмической живости и расчлененности — последний признак воздействия творческих младоклассических художественных требований на пианистическое исполнительство» (60, с. 128).

В представлении Мартинсена о линейности исполнителя-пианиста, таким образом, содержится один, хотя и весьма существенный аспект мелодического интонирования: динамическая устремленность к объединению тонов, интенсивность процесса горизонтального звукосопряжения. Однако, изолированный от других, не менее существенных аспектов интонирования, «линейный принцип» остается в художественном плане абстракцией.

Два последних элемента звукотворческой воли — воля к форме и формирующая воля должны, по мысли Мартинсена, скрепить воедино художественное пианистическое исполнение. Своей взаимообусловленностью эти два элемента отражают, с одной стороны, диалектику объективного и субъективного начал в исполнении, с другой — единство двух форм существования исполнительской интерпретации.

Воля к форме соотносится с тем, что Мартинсен называет «общим обзором». Это «фиксированный» в сознании исполнителя, как бы одномоментный охват произведения, складывающийся на основе представлений о композиционных отношениях внутри формы, о темпе и общей ритмической картине, о звуковом колорите и характере звучания и т. п. Здесь «закон целого определяет части». К этому общему обзору исполнитель приходит путем изучения произведения, опираясь на объективные закономерности организации целого, на постижение объективной логики отношений всех элементов композиции.

Формирующая воля соотносится с самим исполнительским актом, с процессом временного развертывания общего обзора, когда ведущее значение приобретают индивидуальные душевные силы исполнителя. Мартинсен не без оснований видит специфику искусства исполнения в том, что каждый отдельный акт реализации исполнительской концепции отличается неповторимостью, принципиальной невозпроизводимостью; необратимо текущий во времени, он требует, чтобы исполнитель сконцентрировал в нем и актуализировал весь свой творческий потенциал. «Либо художественное произведение переживается и воспроизводится в какой-нибудь творческой форме, либо оно вообще не переживается и не воспроизводится» (там же, с 213).

«Конечной проблемой исполнительского искусства, а также передовой музыкальной педагогики» Мартинсен считал приведение к художественному единству этих двух форм существования интерпретации — потенциальной и актуальной, достижение того, чтобы «во время музыкального исполнения из надличной воли к форме, воплощенной в произведении, и чисто личной формирующей воли исполнителя образовалось нечто единое...» (там же, с. 35).

Возвращаясь к этому вопросу в «Методике», Мартинсен конкре-

тизирует проблему логичного взаимоотношения целого и деталей, элементов исполнения; приближая вопрос к требованиям практической педагогики, он пишет о необходимости объяснения учащимся «кульминационных пунктов внутри отдельных фраз, а затем внутри многих взаимосвязанных фраз»; о важности умения отделять главное от побочного, соотносить фразировку, артикуляцию, горизонтальное развитие мелодических линий с ощущением целого и т. п. Наконец, автор «Методики» связывает постижение целостности произведения с особенностями стиля композитора и эпохи (61, с. 112).

В сопоставлении этих идей Мартинсена с мыслями Курбатов, Бузони, Маттея и других музыкантов, занимавшихся теоретическими и методическими вопросами исполнительства, ясно вырисовывается одна из магистральных проблем теории — проблема целостности интерпретации, целостности, понимаемой как в плане исполнительского замысла, так и его актуализации в процессе интонирования.

При построении своей концепции индивидуального исполнительского мастерства Мартинсен не мог обойти вопросов, связанных со спецификой фортепианного звукообразования. Если в главе «Три основных пианистических типа» он исследует механизмы реализации звукотворческой воли в сфере пианистической техники, моторики (как звукотворящая воля «творит» соответствующий себе индивидуальный тип техники), то в главе «Творческая фортепианная техника» его интересует «физико-акустическая форма проявления звукотворческой воли» (60, с. 72), то есть способность слуховой сферы преобразовать физико-акустическую реальность в соответствии с требованиями «центра».

Необходимость выхода на данную проблематику диктовалась тем, что безграничность звуковых исканий исполнителя в идеальном плане его художественного сознания неизбежно сталкивается с реальностью фортепианной механики, с ее великолепными возможностями в одних аспектах звукообразования, но также и с немалыми ограничениями в других. Идеальное и материальное, психическое и физическое, безграничное и жестко лимитированное, наконец, человечески, артистически индивидуальное и безлично-механическое... Не разбиваются ли прекраснейшие звуковые устремления пианиста-художника при столкновении с косной материей, и не становится ли при этом весь процесс звуковысказывания «изнутри наружу» лишь погоней за призраками?

Мартинсен, конечно, не мог остаться на позициях донаучной, доэкспериментальной теории звукообразования на фортепиано XIX века, стихийно верующей в способность фортепиано точно и однозначно реагировать на способ звукоизвлечения изменением окраски и характера звучания. Столь же неприемлемыми для концепции Мартинсена оказались новые, основанные на объективных данных физики убеждения теоретиков пианизма XX века относительно того, что звуковая краска на фортепиано может изменяться лишь в зависимости от той или иной силы звука (эти вопросы

сконцентрированы в полемике Мартинсена с Е. Тетцелем). Автор «Индивидуальной фортепианной техники» остро сталкивает эмпирический опыт вековой художественной практики и физико-акустический «переворот», происшедший в сознании многих теоретиков вследствие экспериментальных изысканий начала XX века. Объективно Мартинсен не мог не признать справедливости «физической сути» тезиса Тетцеля: «Играющий может изменить звуковую окраску определенной струны только более громким или более тихим ударом» (там же, с. 49).

Рациональной, «физической» позиции Тетцеля, резко, разрушительно ограничивающей поле звуковых художественных исканий пианиста, Мартинсен противопоставляет «иррациональную художественную логику». Суть его рассуждений сводится, вкратце, к следующему. Живущий в представлении исполнителя целостный образ звучания (в единстве его динамических, красочных компонентов, характеристически-ассоциативных признаков — сочный, лучистый, глухой, мягкий и т. п.) вызывает соответствующую целевую настройку игрового аппарата. Инструмент отвечает требованиям этой психофизически единой целевой установки (звукотворческой воли и моторики) благодаря возможностям многообразной и тончайшей дифференциации обертоновых красок в зависимости от силы извлеченного звука. Вследствие того что у звуков разной высоты отношения частичных тонов к основному тону различны — красочное богатство звучания рояля с его широким регистровым диапазоном поистине бесконечно. К этому добавляется множество побочных шумов и призвуков при звукообразовании, также ощутимо влияющих на характер звучания. «Красочная палитра пианиста, — утверждает Мартинсен, — так же богата, как и палитра живописца, богаче палитры любого другого музыкального инструмента; возможностью более быстрых смен она превосходит даже орган» (там же, с. 56).

Говоря об иррациональности этого процесса, Мартинсен имеет в виду невозможность сознательного определения, оценки, расчета всех компонентов, участвующих в звукообразовании, так же как и невозможность сознательного управления сложными и тонкими приспособительными механизмами моторики. Художественный синтез осуществляется мгновенно и подсознательно, «отношение градаций вовсе не проникает в сознание». Действительно, как получается, что опытный пианист в течение нескольких минут осваивает незнакомый инструмент настолько, что создает на нем требуемую его звукотворческой волей звуковую картину, почти тождественную той, что создавалась прежде на совершенно ином по своим качествам инструменте? В сознании исполнителя при этом живет лишь звуковой образ, процесс же «преображения» инструмента протекает иррационально. Вот как описывает Мартинсен превращение под воздействием звукотворческой воли исполнителя глухого и мягкого рояля в светлый и лучистый: «Естественно, что чисто физически с инструментом обошлись особым образом: legato уступило место non legato, non legato — возмож-

но, легкому staccato, педаль нажималась очень легко и коротко, басы брались весьма ясно и легко, пожалуй, укороченным звучанием, кантилена исполнялась физически несколько мужественно и очень дифференцированно в отношении степеней силы, ритм чуть заострялся в мельчайших долях, второстепенные голоса значительно затушевывались и передавались воздушнейшим (floekigsten) leggiero» (там же, с. 53).

Приведя этот пример, Мартинсен затронул еще одну весьма существенную сторону художественного интонирования на фортепиано — комплексное взаимодействие средств и приемов исполнительской выразительности. В примере приспособления рояля к желаемой звуковой картине взаимодействуют артикуляционные, динамико-тембровые, ритмические средства, педализация и приемы туше. Благодаря их взаимодействию и возникло искомое звучание. Мартинсен, однако, был склонен при этом преувеличивать роль бессознательного начала и недооценивать возможность сознательной организации исполнителем художественно-звукового единства, отвечающего образным и стилевым особенностям сочинения. В конце данной части книги Мартинсен приходит к более диалектическому взгляду на проблему рационального и иррационального, «роль рационального начала, — заключает он (относя это конкретно к педализации), — остается еще достаточно значительной. (...) Взаимное стимулирование рационального и иррационального начал... и есть для педагога та установка... которую его ученики должны все глубже и глубже усваивать» (там же, с. 85—86).

Предпринятый Мартинсеном анализ звукотворческой воли явился интересным и методологически ценным опытом системного подхода к изучению творческого мышления пианиста, что имеет важное значение для разработки вопросов воспитания интонационной культуры музыканта-исполнителя. Звукотворческая воля явилась в концепции немецкого теоретика фактором, связывающим между собой разные аспекты творческой работы исполнителя. Благодаря этому музыкально-исполнительская теория приблизилась к изучению исполнительского искусства в единстве основных составляющих его компонентов: произведения, исполнительской индивидуальности, инструмента.

ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИНТОНИРОВАНИЯ ВО ВЗГЛЯДАХ И ПРИНЦИПАХ СОВЕТСКИХ МАСТЕРОВ ПИАНИЗМА

1. Новый этап в изучении искусства исполнительского интонирования.

Значение интонационного учения Б. В. Асафьева

В каждый из рассмотренных периодов становления западноевропейской и русской пианистической теории возникали новые стимулы к развитию интонационно-исполнительской проблематики, которая неуклонно обогащалась и двигалась вперед. В контексте советской музыкальной культуры названная проблематика не просто продолжала обогащаться и развиваться, но поднималась на качественно новый уровень, постепенно приобретая методологически ведущее значение для практики и теории музыкального искусства, в частности исполнительства.

Это было обусловлено всем процессом развития советского музыкального искусства с первых послереволюционных лет, начавшейся тогда коренной перестройкой духовной культуры и идейно-художественного сознания общества. С небывалой прежде остротой встал вопрос о социально-культурной функции исполнительства и музыкальной педагогики. Им предстояло активно включиться в общегосударственное дело музыкального просвещения и воспитания нового слушателя. В статье 1924 года «Кризис личного творчества» Асафьев выступил с призывом к музыкантам — проникнуться стремлением идти навстречу запросам масс, для которых «музыка — проводник, средство выражения эмоциональных состояний». Сообразно с этим стремлением, — писал публицист, — изменяется положение не только композиторов, но и исполнителей. «...Жизнь хочет, чтобы в каждом человеке проснулось музыкальное начало, в нем вложенное природой: музыкальные педагоги разных рангов должны серьезно считаться с этим фактом и перестать готовить „эстрадных людей“. Если у нас много бездарно и безотрадно играющих и поющих людей — то значительная доля вины падает на тех, кто подменяет истинную цель общего музыкального образования (пробуждение и укрепление музыкальности) чрезмерным натаскиванием к артистической деятельности как пределу чаяний» (10, с. 23).

Пробуждение и укрепление музыкальности... Можно ли точнее выразить глубинную суть миссии исполнителя и педагога: помочь

открыться внутренним шлюзам сознания для постижения мира, действительности, духовных сокровищ, накопленных человечеством, через музыку как искусство интонации?

Отсюда — актуальность, какую приобрели вопросы не только репертуара исполнителя, но и самого характера, строя, стиля исполнительского произнесения музыки, как классической, так и в особенности новой, современной. От этого зависели пути музыки к слушателю, процесс накопления интонационных богатств в общественном сознании (Асафьев). Таким образом, проблемы интонационной культуры исполнителей оказались погруженными в самую гущу насущнейших задач, связанных со строительством новой музыкальной культуры, просвещением и воспитанием народа.

Другой причиной актуальности интонационной проблематики в советском искусстве была крепкая связь его деятелей с традициями отечественной музыкальной школы XIX века, представители которой всегда боролись за отражение в музыке «правды жизни», а следовательно, за ее интонационную содержательность и выразительность как главнейшее качество музыкального реализма. Связь эту следует понимать и в плане духовного наследования заветов Глинки, Серова, Стасова, Мусоргского, и в плане прямой преемственности традиций, достижений, творческих установок и принципов русской классической школы. В области советского пианистического искусства эта историческая миссия выпала на долю мастеров старшего поколения — Ф. М. Blumenфельда, К. Н. Игумнова, Л. В. Николаева, Е. Ф. Гнесиной, Б. Л. Яворского, А. Б. Гольденвейзера, С. Е. Фейнберга, И. А. Браудо, Г. Г. Нейгауза, принявших эстафету из рук братьев Рубинштейнов, Т. О. Лешетицкого, В. В. Пухальского, В. И. Сафонова, А. Н. Есиповой, Н. К. Метнера и других корифеев русского пианизма. Такая же преемственность с выдающимися деятелями отечественной музыкальной культуры связывала советских мастеров струнно-смычкового, вокального, дирижерского исполнительства.

Наконец, решающим фактором в том, что изучение интонационно-исполнительской проблематики в советское время вышло на качественно новые рубежи, стала критико-публицистическая, научно-теоретическая, музыкально-практическая деятельность Асафьева — создателя учения об интонационной природе музыкального искусства.

К музыкальному исполнительству, педагогике, вопросам музыкального образования Асафьев всегда относился с деятельным интересом. Личный пианистический опыт, близкое соприкосновение с искусством видных представителей отечественного исполнительства, многолетние наблюдения концертной и оперно-балетной практики, длительная и плодотворная критико-публицистическая деятельность — все это давало ученому богатейший материал для анализа и научных обобщений, для формирования его теоретической концепции. Изучение проблем исполнительского искусства явилось в этом смысле не менее важным источником, чем изучение

мирового музыкального наследия, историко-теоретических вопросов музыкального творчества, философских и эстетических работ.

Проблемы исполнительства органично вошли в содержание и логическую структуру интонационного учения Асафьева. Суть многих сторон искусства воспроизведения музыки невозможно отделить от сущности ключевых понятий теории интонации. Естественно, что в системе идей и положений интонационного учения сама исполнительская проблематика осветилась новым светом, в ней обнаружилось глубинные слои, выявились новые перспективы изучения исполнительства как вида музыкального искусства. Обнаружились пути системного рассмотрения тех аспектов, что ранее изучались порознь. Впервые в эстетико-теоретической концепции, раскрывающей природу и специфику музыкального реализма, было фундаментально обосновано единство и взаимосвязь трех форм функционирования музыки в обществе, трех форм бытия интонации: в сферах композиторского творчества, исполнительского воспроизведения и слушательского восприятия; определена материальная основа этого триединства; предначертаны пути для дальнейшего изучения механизмов его осуществления.

Таким образом, учение Асафьева позволило взглянуть на исполнительство — в его единстве с композиторским творчеством и слушательским восприятием — как на интонационное явление. Именно здесь начало качественно нового подхода к эстетико-теоретическим вопросам исполнительства, в частности к вопросам исполнительского интонирования.

Общественное функционирование музыки обеспечивается «трехсторонними усилиями»¹ — композитора, исполнителя и слушателя, о чем говорит автор «Интонации»: «Жизнь музыкального произведения — в его исполнении, то есть раскрытии его смысла через интонирование для слушателей... Наличие явления интонации <...> объясняет... то значение, которое всегда было присуще музыкальному исполнительству, как интонированию — выявлению музыки перед общественным сознанием. Непроинтонированная... или дурно, плохо, несоответственно смыслу своему исполненная музыка не существует как социальный факт...»

«Явление интонации связывает в единство музыкальное творчество, исполнительство и слушание-слышание, тоже как культурное становление: как восприятие-деятельность познавательного порядка...» (15, с. 264, 356—357).

¹ Позволим себе дополнить мысль, высказанную Н. Г. Шахназаровой в статье «Б. Асафьев. Теория интонации и проблема музыкального реализма»: «Общественное функционирование музыки — процесс, который требует двусторонних усилий. Прежде всего со стороны композитора, который, по Асафьеву, не может не учитывать законов массового восприятия. <...> Вторая сторона процесса общественного функционирования музыки — усилия слушателя, необходимые для восприятия, особенно малознакомого или труднодоступного произведения...» (106, с. 302, 303). Несомненно, что необходимы усилия «третьего» — исполнителя как посредника между двумя названными сторонами. Ему приходится учитывать и закономерности массового восприятия, и законы, по которым создана интонируемая им музыка.

В приведенных тезисах Асафьев резюмирует многое сказанное им ранее (и в «Музыкальной форме», и в других работах) в отношении исполнительства как интонационного явления.

Как соотносится асафьевское учение с путями развития интонационной проблематики в практическом опыте виднейших советских мастеров исполнительства и педагогики, а также в теории исполнительства? Какие здесь можно наблюдать связи и выходы?

Этот вопрос весьма интересен, однако ответить на него непросто. Хотя связи, бесспорно, существуют, они не всегда обнаруживаются прямо и непосредственно. Чаще можно говорить о совпадении, смыкании, пересечении либо движении параллельным курсом идей Асафьева и поисков теоретиков и практиков исполнительства. В иных случаях есть удивительное сходство взглядов, объясняющееся творческим общением, одной питающей почвой. Сказанное более всего относится к параллели: Блуменфельд — Асафьев. То, что в педагогике Блуменфельда было каждодневным насущным делом, преломлялось и рассредоточивалось в сотнях конкретных задач, решаемых с десятками учеников, в системе асафьевского учения обретает форму обобщений, затрагивающих глубокие закономерности музыки и ее интерпретации, мышления музыканта-исполнителя. В других случаях эти связи более опосредованы и проявляются они в контексте общего процесса становления советской исполнительской культуры, в реалистической направленности ее движения, в следовании большим традициям русского и зарубежного музыкального искусства и творческом их обновлении.

Исходя из этого, в последующих разделах очерка мы будем рассматривать различные аспекты художественного фортепианного интонирования в сопоставлении исполнительско-педагогических принципов и взглядов выдающихся советских пианистов старшего поколения с теоретическими идеями Асафьева.

Некоторые из выдающихся мастеров советского пианизма, основываясь на опыте отечественной и зарубежной фортепианной культуры, обобщили также и свой личный исполнительский и педагогический опыт в теоретических трудах, имеющих фундаментальное значение для развития научной и методической мысли, ставших основой современного фортепианного искусства. К ним, например, принадлежат книга Г. Г. Нейгауза «Об искусстве фортепианной игры»; «Работа пианиста» и другие многочисленные публикации Г. М. Когана; книги С. И. Савшинского, в том числе «Пианист и его работа»; «Артикуляция» И. А. Браудо; «Пианизм как искусство» С. Е. Фейнберга; «Искусство педализации» Н. И. Голубовской; «Тридцать две сонаты Бетховена. Исполнительские комментарии», «О музыкальном искусстве» и другие труды А. Б. Гольденвейзера. Большую работу по теоретическому анализу исполнительско-педагогического опыта и наследия основоположников советской пианистической культуры проделали А. Д. Алексеев, Л. А. Баренбойм, А. А. Николаев, В. А. Натансон, С. И. Савшинский, Я. И. Мильштейн, Б. Л. Кременштейн, Г. М. Цыпин, С. М. Хентова и другие исследователи.

Весь этот материал в совокупности дает и еще может дать значительные стимулы для развития фортепианно-интонационной проблематики.

2. Слухо-интонационная культура исполнителя-пианиста

Во второй половине XIX века началось и на рубеже XIX—XX веков чрезвычайно активизировалось, стало разносторонним изучение музыкального слуха. Наряду с учеными — акустиками, физиологами, психологами, к проблемам слуха обратились некоторые выдающиеся композиторы, музыковеды, известные педагоги и методисты, разрабатывавшие теоретические основы и создававшие новые прогрессивные системы музыкального воспитания (назовем, к примеру, З. Кодая, Б. Бартока, К. Орфа, Б. Л. Яворского, Б. В. Асафьева, М. Варро, Л. Кестенберга, Ф. Лебенштейн). Л. А. Баренбойм отмечает, что «привлечение внимания к формированию музыкального слуха как основы музыкального воспитания и к поискам эффективных методов, ведущих к его активизации и интенсивному развитию» стало одной из характерных тенденций нашего столетия (19, с. 29—30).

Все глубже проникалась этими идеями и исполнительская педагогика; многие ее представители приходили к убеждению, что активность слуховой сферы, высокая культура слуха есть основа творческой работы исполнителя, главнейшее условие художественного исполнительского интонирования.

В теоретических и методических работах русских и зарубежных авторов (к некоторым из них мы обращались) выявились аспекты воспитания слуховой активности исполнителя. Сюда входят развитие слухового внимания и памяти; формирование навыков тонкого слухового различения звучания в высотном, ритмическом, тембровом, динамическом, фактурно-пространственных отношениях; развитие умений, связанных со слуховым наблюдением и анализом музыкального процесса. Весьма существенное значение было признано за активностью внутреннего слуха, то есть слуховых представлений, воображения. Точность, яркость, полноту представлений звучания, произвольное оперирование ими — как в исполнительском акте (изнутри — наружу, от слуха к моторике, «думание вперед»), так и в ходе мысленного освоения произведения (ясность звуковой картины в уме, о чем говорил, например, И. Гофман) — исполнительско-методическая мысль утвердила в качестве принципиально важной, основополагающей установки.

Значительно обогатили представления о слуховой культуре исполнителя-пианиста советские музыканты. Понятие слуховой культуры — одно из кардинальных в асафьевском учении об интонации. Вопросы слуховой культуры общества, особенностей слуха композитора и исполнителя, слуховой памяти массового слушателя глубоко входят в ткань книг Асафьева «Музыкальная форма как процесс» и «Интонация»; они связаны с суждениями о функциони-

ровании музыки в обществе, музыкально-культурном обмене, с гипотезами об интонационном словаре, интонационных кризисах. Глубокое и новаторское освещение эти проблемы получили и в других работах ученого, статьях о музыкальном просвещении и образовании, исследований «Слух Глинки».

«Музыку слушают многие, а слышат немногие» — этим афористически концентрированным высказыванием, открывающим I главу «Интонации», автор как бы задает тон изучению «закономерностей человеческого интонирования как проявления мысли...» (15, с. 211). Что же следует понимать под истинным слышанием музыки? Приведем еще несколько высказываний Асафьева, помогающих понять его суть: «...Музыка... всегда интонационна и иначе „не слышима“» (там же, с. 225); «Как всякая познавательная и перестраивающая действительность деятельность человека, музыка руководится сознанием и представляет собою разумную деятельность... Музыка — искусство интонировать смысл. Оно обусловлено природой и процессом интонирования человека: человек в этом процессе не мыслит себя вне отношения к действительности...» (там же, с. 343—344).

Главное в этих тезисах — утверждение с семантической стороны музыкальной интонации. Интонация — специфическая форма мышления человека о действительности, о себе самом, познающим, преобразующим, творящим мир. Интонация способна аккумулировать особое рода «сверхплотную» (Медушевский) информацию о человеческой жизненной, духовной реальности, в ней человек предстает и как природное (биологическое) существо, и как социально-исторически конкретная личность. В интонации интегрированы и обобщенные, и конкретные слои этой информации, она сочетает множественность оттенков значений (многозначность) со сверхточностью проникновения в сущность явления.

Истинно слышать музыку значит прежде всего постигать ее интонационный смысл. Если нет музыки вне интонации, то нет и музыкального слышания-восприятия вне образно-познавательной деятельности сознания: «Слышать так, чтобы ценить искусство, — это уже напряженное внимание, значит, и умственный труд, умозрение» (15, с. 215), — подчеркивал Асафьев.

Требование слушая слышать было и остается исходной педагогической установкой представителей советской исполнительской школы. «Главное в Blumenфельдовской методике развития слуха заключалось в том, что во все ей — буквально во все — своей педагогической работе он обращался к слуховому восприятию и к слуховому осмысливанию», — подчеркивает Баренбойм в очерке, посвященном анализу педагогики Blumenфельда (20, с. 83—84). Слышание как процесс художественного познания было основой педагогического метода Г. Г. Нейгауза; сюда входило «и признание эмоциональной природы слышания музыки, и максимальное сближение слышания и музыкального понимания...» (48, с. 36; разрядка наша. — А. М.). Советский психолог Б. М. Теплов акцентирует эмоциональную сторону восприятия

музыки. В книге «Психология музыкальных способностей» он писал: «Основной признак музыкальности — переживание музыки как выражения некоторого содержания. Абсолютная немusicalность... должна характеризоваться тем, что музыка переживается просто как звуки, ничего решительно не выражающие. Чем больше человек „слышит в звуках“, тем более он музыкален.

Музыкальное переживание, — указывает далее автор, — по самому существу своему эмоциональное переживание, и иначе как эмоциональным путем нельзя понять содержание музыки. Способность эмоциональной отзывчивости на музыку должна составлять поэтому как бы центр музыкальности» (94, с. 37).

Итак, в восприятии интонационного содержания музыки главенствующую роль играют эмоциональная и интеллектуальная стороны. Слышать музыку значит осмысливать и переживать ее. Но сюда же необходимо включить образно-ассоциативный фактор. Многие размышления Асафьева свидетельствуют о том, что именно триаду: образ — чувство — мысль он считал единым, внутренне неделимым содержательным комплексом интонации («высказывание мысли и чувства в речи словесной и музыкальной», «восприимчивость мысли и эмоционального тонуса»; «живое эмоционально-смысловое становление»; «эмоционально-смысловое качество интонации»; «смыслово-волнующие интонации»; а также — «образно-звуковое впечатление»; «образно-звуковое отражение действительности»; «образно-познавательная деятельность сознания») (15, с. 217, 241, 257, 344).

Данный сплав поэтому несет в себе не только информацию о состоянии человеческого духа, сознания — в нем «свернуты» и образно-конкретные ассоциации с движением, жестом, мимикой, дыханием, пульсом, физическим и психическим тонутом и т. п. Отсюда и слышится-осмысливается интонационное содержание музыки не только умозрительно, оно переживается всем человеческим существом, целостно воздействует на все слои психики — от уровня рефлексов и инстинктов до высших уровней сознания.

Все это имеет непосредственное отношение к слухо-интонационной культуре, так как названные способности восприятия музыки должны воспитываться, культивироваться музыкальным образованием — общим для слушателей музыки, специальным для исполнителей и композиторов. Слухо-интонационная культура предполагает определенную качественную ступень сформированности слухового восприятия и слуховых представлений; их включенность в систему закономерностей и норм музыкального языка, их функционирование на основе логики музыкальной речи.

Важнейшая сторона слухо-интонационной работы исполнителя — постижение выразительных отношений между тонами. Главным фактором здесь является высотно-ладовая сторона, ибо отношение между тонами приобретает качество

интонации лишь в определенной системе звукоотношений. Система эта может быть понята как ладотональное единство в конкретном музыкальном произведении, либо более широко — как исторически сложившаяся в какой-либо национальной культуре система интонационно-ладового мышления (под этим углом зрения Асафьев, например, рассматривает роль сексты в русской музыке XIX века). Значение имеют и другие факторы: ритмический, регистрово-тембровый, динамический, артикуляционный, всегда действующие в комплексе.

Восприятие последовательных отношений тонов как «первично-выразительных единств» (Асафьев) имеет двойственный характер: ощущение тяготения тонов друг к другу сопряжено с ощущением сопротивления разделяющего их пространства. В активном слуховом преодолении данного сопротивления и заключен существеннейший момент динамики мелодического становления. Асафьев называл это степенью напевности, вокальвесомостью интервала, озвучиванием мыслимого пространства между тонами, измеряемыми требуемой энергией, силой дыхания, степенью напряжения. Данное качество — ощущение упругой сопротивляемости сопрягаемых тонов — должно быть воспитано у всех исполнителей, так как это неотъемлемый компонент выразительного интонирования. «Работая с учениками над вокализацией инструментального исполнения, Blumenfeld всегда стремился воспитать у них очень важное качество — слышание-переживание упругости, сопротивляемости, напряженности мелодических интервалов, иными словами, то переживание, которое возникает у пианистов, когда, интонируя мелодию, они „сопоставляют слухом“ различные — то есть большие или меньшие — расстояния между звуками, — рассказывает Баренбойм в цитированной работе... — Пианист должен для этого играть „умными“ или... „слышащими“ пальцами. Феликс Михайлович... очень ценил такие „умные пальцы“, „предчувствующие“ звуковую высоту тонов и интервальные соотношения между ними» (20, с. 92—93). Далее автор вспоминает, как учитель, стремясь вызвать у ученика ощущение объемности и напряженности интервала октавы, показывал этот большой интервал движением руки.

Двигательные, пластические, мышечные, осязательные, дыхательные и прочие представления неотделимы от чисто слухового восприятия выразительности интонации, без них это восприятие, как дистиллированная вода, лишено привкуса жизни. Это, как уже говорилось, связано с многомерностью, синкретичностью информации о жизненной, человеческой реальности, какую в свернутом виде несет в себе интонация. Такие представления, стимулируя воображение, имеют свойство физически настраивать исполнителя на поиски звучности, выманывать ее слышание. Интересна трактовка этой стороны выразительного фортепианного интонирования Фейнбергом. В книге «Пианизм как искусство» он говорит о «жесте, сливающимся с целесообразным движением и правильным приемом звукоизвлечения» (97, с. 180). В сложном комплексе движений, сопровождающем игру любого инструменталиста, часть

движений направлена на непосредственную (рациональную) цель: реализацию требуемого звучания; другая часть «выражает настроение играющего, его отношение к исполняемому сочинению, волевое напряжение и смысл интерпретационного замысла». Эту сторону двигательного процесса следует отнести на счет явной или скрытой пластики, сопровождающей процесс интонирования. Так, «жест скрипача, — говорит Фейнберг, — как бы рассказывает о содержании музыкального произведения... он соответствует представлению о мелодическом и синтаксическом строении музыкальной формы». У пианиста «мягкий, углубленный нажим на клавишу невольно связывается в воображении играющего со звуком напевным, льющимся. Короткий удар пальца влечет за собою соответствующее звуковое представление» (там же, с. 177, 183—184). Чуткий музыкант-педагог всегда использует эту возможность стимулировать слухо-интонационное воображение учащегося.

Внутренний слух, или способность произвольно оперировать представлениями музыки без голоса и инструмента — важнейший компонент слухо-интонационной культуры музыканта. Музыкант со сформированным внутренним слухом не только свободно восстанавливает в своем воображении хранящиеся в памяти музыкальные образы, но в состоянии активно их перерабатывать в своем слуховом сознании, то есть анализировать, из элементов синтезировать новые звукообразы. Такой музыкант умеет разворачивать их во времени, может мысленно тонко варьировать и видоизменять звучание — в отношении всех звуко-временных параметров. Отсюда понятно, что внутренний слух — основное условие творческого музыкального мышления.

Для исполнителя важно умение мысленно озвучивать нотный текст, то есть как бы слышать глазами. Особую функцию выполняет внутреннее представление звучания в самом исполнительском процессе. Предваряющее слышание («предслышание»), когда слухомышление исполнителя опережает пальцы, непрерывно готовя новые звукообразы, обеспечивает художественную логику временного разворачивания музыки, что является необходимым условием процессуальной целостности исполнительского формирования. «Активность слуха состоит в том, — указывал Асафьев, — чтобы, „интонируя каждый миг воспринимаемой музыки внутренним слухом“ (если вы ее не „читаете“, а играете, то каждый этот миг вы должны услышать сознанием раньше, чем он у вас прозвучит в пальцах), связывать его с предшествующим и последующим звучанием...» (15, с. 335). Именно благодаря этому осуществляется горизонтальное движение музыки в разворачивании ее интонационного смысла. Активность предваряющего слышания в исполнении всегда ощущается слушателями и как особая актуальность творческого процесса — в напряженности тонуса интонирования, в импровизационной свободе высказывания. Если всего этого в исполнении нет, то, по словам Нейгауза, получается «вместо речи... бормотание, вместо ясной мысли — скудные ее обрывки, вместо сильного чувства — немощные потуги, вместо глубокой

логики — „следствия без причин“, вместо поэтических образов — прозаические их отрывки» (72, с. 17).

Советские музыканты обратили внимание еще на один, может быть, самый существенный аспект проблемы, о которой идет речь: способность исполнителя активно действовать слухом «в себе» имеет прямое отношение к его творческому потенциалу, возможности индивидуально трактовать произведение, создавать новые художественно ценные их толкования. «Подлинный музыкант, — утверждал Блуменфельд, — слышит музыку внутренним слухом, и его слышащие пальцы ее воспроизводят. А есть пианисты — и их немало, — которые „болтают“ глухими пальцами, не слыша заранее или только смутно, „силуэтно“ представляя себе, что они собираются „сказать“ своими руками» (20, с. 83). Еще более обостренно видел различие между исполнителями того и другого типа Асафьев. «...Исполнительская культура имеет два „ответвления“: или она сотворческая композиторству, или она механически репродуцирует по созданным нормам техники нотную запись. Между этими гранями множество оттенков, и все же основных разрядов исполнителей два: одни слушают и понимают музыку внутренним слухом, интонируя ее в себе до воспроизведения, то есть до того как они ее слушают извне: из-под пальцев своих или в оркестре; другие изучают произведение глазами, анализируя его конструкцию, и слышат только тогда, когда оно звучит в голосах или инструментах. Одни знают наперед, что услышат, другие всегда гадают» (15, с. 297—298).

И Блуменфельд, и Асафьев считали, что активность внутреннего слуха есть то, что сближает мышление композитора и исполнителя-художника, и это композиторское начало в мышлении исполнителя — важнейшее условие и залог его творческих достижений. В чем здесь дело, каким образом связан вопрос внутреннего слышания с творчеством исполнителя?

Дело в том, что исполнитель, активно интонирующий в своем слуховом сознании, способен и накапливать богатый запас слуховых впечатлений, и гибко, свободно ими оперировать. Он обладает «живой памятью образно-мыслящего слуха» (Асафьев); его слух «пытливее», наблюдательнее, острее и цепче; его мышление настроено на творческий поиск. Такому исполнителю легче противостоять слуховой инерции, чтобы избежать рутинных путей, нередко навязываемых памятью. На путь следования слухо-интонационным штампам исполнителя часто незаметно увлекает и моторика, автоматизм двигательных навыков — вот почему «глухие» пальцы способны лишь болтать, а не музыкально осмысленно говорить.

Недаром Блуменфельд, работая с молодыми пианистами, прежде всего стремился очистить их слух от вьевшихся шаблонов, препятствующих деятельности художественного воображения. Слух пианиста должен быть, по его мнению, одновременно и умным, интеллигентным, и наивным: «Пианист, обладающий таким слухом, внутренне представляет себе (и поэтому играет!) каждый

музыкальный оборот, каждую музыкальную мысль свежо, умно и как-то „по-своему“, в то время как исполнитель, лишенный этого важного качества, слышит как „музыкальный обыватель“, слышит „как все“ и довольствуется ходкими интонационными штампами. Первый способен бесконечное количество раз вслушиваться в музыку, „выстрадать“ каждую музыкальную мысль и в результате услышать ее несколько по-иному, чем ее привыкли слышать; второй, не обременяя себя слуховой активностью, довольствуется обветшалыми стандартами, и слух его закостеневаает. Фантазия первого возвращает потускневшим от времени оборотам их силу, первоначальную свежесть и внутреннюю чистоту; неинтеллигентный и вульгарный слух второго направляет его музыкальные представления по хоженной дороге. Даже, казалось бы, в обветшалой музыке первый слышит нечто новое; второй даже новое стремится свести к старому и привычному» (20, с. 78—79).

Понятно, почему культуру музыкального мышления исполнителей, обладающих «активнейшей слуховой любознательностью», Асафьев определял как сотворческую композиторству. Именно они прокладывают путь новой музыки к слушателю и от них зависит жизнеспособность классического репертуара. Без творческого посредничества исполнителя не может происходить накопление интонационных богатств в музыкальном сознании общества, воспитываться слуховая культура массового слушателя. Ведь в музыкальном сознании слушателей запечатлевается не только сама музыка, но и то, как она произносится исполнителем, запечатлеваются многие и различные варианты исполнительского интонирования, подчас «противоречащие» друг другу; создается обобщенное представление о современном строе интонирования. Таким диалектическим путем преодоления противоречий может и должно осуществляться слушательское «восприятие-деятельность познавательного порядка» (Асафьев). Поэтому весьма велика роль исполнительского творческого слышания, а следовательно, интонирования во всех процессах, связанных с образованием «устного музыкального словаря», его обновлением в интонационно-кризисные периоды, в эпохи значительных перестроек музыкально-слухового сознания людей.

Рассматривая аспекты слухо-интонационной культуры исполнителя, нельзя не затронуть вопроса интонационной специфики инструментария. Инструмент, на котором обучается исполнитель, с самых первых шагов начинает воздействовать на формирование его слуховой сферы, механико-акустические свойства инструмента как бы материализуют и конкретизируют слухомышление исполнителя, направляют его звуковое воображение в определенное русло.

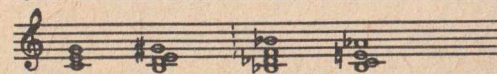
В чем же особенности слухо-интонационного мышления пианиста?

Прежде всего, видимо, следует взглянуть на дело с точки зрения физической объективности. Исторически выработанный человеческой музыкальной практикой инструментарий делится на две

основные ветви: на инструменты с нефиксированным (или полуфиксированным) строем, с так называемой свободной интонацией, и инструменты, не позволяющие в процессе исполнения воздействовать на высоту звучания. Так как фортепиано принадлежит ко второй из них, безусловным, с точки зрения физической объективности, является то, что пианист не может во время игры воздействовать на высотный компонент звучания. Это общеизвестно, но об этом стоит напомнить в русле обсуждаемой проблемы художественного интонирования: ведь варьирование высоты звучания в пределах звуковысотной зоны (то есть внутри определенной ограниченной области частот, принадлежащих к одной ступени лада) является одним из самых ярких, сильно и непосредственно воздействующих на восприятие факторов интонирования как «реализации звукоотношений» (Асафьев), осмысленного сопряжения тонов, иначе говоря — выразительности. Как сказывается на слухо-интонационном мышлении пианиста отсутствие данного фактора интонирования?

Изучая интонационные способности исполнителей различных специальностей, советский ученый, музыковед и акустик Н. А. Гарбузов пришел к выводу, что «у лиц, играющих на музыкальных инструментах со свободным интонированием звуков, то есть творящих интонации в процессе исполнения музыкального произведения, интонационный слух² может достигать высокого развития... У лиц, играющих на музыкальных инструментах с фиксированной высотой звуков, то есть пользующихся... готовыми интонациями, интонационный слух развивается слабее» (31, с. 142). Эту точку зрения разделяют многие пианисты-педагоги. С. И. Савшинский, например, говоря о значении «ладового чувства и чувства интервала» для интонирования на фортепиано, в то же время считает, что «пианист привыкает не придавать значение тонким различиям повышенной или пониженной звуковысотности, в противоположность скрипачу или певцу, для которых эти различия служат средством выразительного исполнения» (89, с. 74).

Есть, однако, и другого рода наблюдения и экспериментальные данные, свидетельствующие о том, что слухо-интонационный потенциал пианиста может быть шире и гибче физических возможностей инструмента. Об этом говорит, к примеру, опыт С. С. Скребиной, проведенный в Акустической лаборатории Московской консерватории. Пианистам было предложено настроить на электрическом генераторе верхние звуки *gis* и *as* в следующих сочетаниях аккордов, которые предварительно брались на фортепиано:



² Интонационный слух, по определению Гарбузова, «есть способность различать в пределах интервальной зоны интонационные зоны... и воспроизводить голосом или на музыкальном инструменте с нефиксированной высотой звуков одну из интонаций этих зон» (31, с. 143).

Все испытуемые, как свидетельствует Скребков, настраивали звук *gis* выше, а звук *as* ниже, чем они звучат на фортепиано (92, с. 21)³.

Следовательно, в интонационном слухе пианистов может воспитываться способность к различению внутризонных оттенков и они не всегда «глухи» к этому компоненту выразительного интонирования (хотя приходится признать, что таким образом воспитанный слух у пианистов встречается все же нечасто). Мировая фортепианная литература дает нам многочисленные примеры того, что композиторы нередко прямо рассчитывают на известную растемперированность слуха исполнителей. На этом основано красочно-выразительное различие в звучании диэзных и бемольных тональностей; можно найти множество примеров энгармонического перекрашивания тональности, аккордов, отдельных звуков в произведениях и т. п.

На этом, как будто все же не самом главном качестве интонационного слуха пианиста можно было бы специально не останавливаться, если бы этот частный момент не выводил нас на весьма существенный вопрос, связанный со слухо-интонационной культурой пианиста.

Сделаем небольшой экскурс в прошлое и вспомним о тех процессах развития европейского музыкального сознания, когда вместе с интенсивным формированием полной мажоро-минорной системы, гомофонно-гармонического склада, развитием крупных форм с их постепенно обогащавшимся модуляционным планом рождались и новые интонационные целеустремления, связанные с конструкцией и настройкой инструментов. В свое время для клавишных, в силу звуковысотных различий в чистом и пифагоровом строях между энгармоническими тонами, возникла дилемма: не выходить за пределы узкого круга одних и тех же тональностей с небольшим количеством знаков или значительно умножить количество клавиш в октаве. И то и другое было неперспективно. Замкнутый темперированный строй клавесина и фортепиано стал выражением исторически возникшей необходимости в эталоне звуковысотности, обобщающем восприятие строя. Данная обобщенность восприятия строя в сочетании с тембродинамическим богатством и гибкостью, с широтой диапазона сделали фортепиано универсальным инструментом.

Благодаря этому, блистательный солист, рояль стал еще и стержнем ансамблевого музицирования, непременным спутником солирующих инструментов и голоса, ведущим инструментом познания музыки и обучения ей, носителем и проводником музыкальной культуры.

³ Интересный пример нетемперированного слышания пианиста находим в одной из дневниковых записей А. Б. Гольденвейзера. Как-то, гуляя за городом, он услышал некий пленэрный аккорд: «Я никогда не забуду ту квинту *es* и *b*, которую играл пастух, созывая коров, и как фабрика, вступив на *соль b*, составила минорное трезвучие, звучащее почему-то необыкновенно полно. Потом засвистал паровоз, и нота, взятая им, по отношению к *es* рожка не могла быть ничем, кроме *re bb* а никак не *do* ...» (36, с. 157).

Способность к своего рода интонационно-тембровому обобщению в восприятии и в представлении звучания глубоко вошла в природу пианистического мышления. Характеризуя особенность фортепиано, Нейгауз отмечал, что «...некоторая отвлеченность его звука по сравнению со звуками других инструментов, чувственно гораздо более „конкретных“ и выразительных, прежде всего таких, как человеческих голос, валторна, тромбон, скрипка, виолончель и т. д., — даже сама эта „отвлеченность“, „умопостигаемость“... есть в то же время его несравненное высокое качество, его неоспоримая собственность: он самый интеллектуальный из всех инструментов и потому охватывает самые широкие горизонты, необъятные музыкальные просторы» (72, с. 62).

Однако у того же универсализма и интеллектуализма фортепиано есть оборотная сторона: опасность слышания и исполнения абстрактно-обезличенным звуком, известный рационализм звукомышления. Эти издержки универсальности инструмента вместе с тем вполне преодолимы, противостоять им можно и должно путем определенным образом организованного воспитания слуха. Со способностью к слухо-интонационному обобщению должна диалектически сочетаться способность к интонационному перевоплощению, ибо рояль, по словам Нейгауза, — лучший актер среди инструментов. Это единство противоположностей — один из диалектических постулатов его педагогики: «Именно потому, что фортепиано... самый интеллектуальный инструмент и не обладает чувственной „плотью“ других инструментов, потому-то для полного раскрытия всех его богатейших возможностей дозволено и нужно, чтобы в воображении играющего жили более чувственные и конкретные звуковые образы, все реальные многообразные тембры и краски, воплощенные в звуке человеческого голоса и всех на свете инструментов» (72, с. 63).

Но если пианист обладает потенциалом такого слышания-представления, то каковы механизмы его реализации на фортепиано?

Звуковое воображение пианиста реализуется на основе комплексной природы фортепианного интонирования. Более точным (но и более громоздким) было бы определение фортепианного интонирования как комплексно-компенсаторного. Что это значит? Процесс интонирования на любом инструменте осуществляется путем взаимодействия как механико-акустических свойств инструмента, так и различных средств и приемов исполнительской выразительности. Взаимодействуя, все эти свойства и средства дают некое качественно новое образование, синтез компонентов. Это позволяет восполнять, компенсировать недостаточность каких-либо свойств за счет взаимодействия других. Каждый инструментально-интонационный комплекс обладает своей спецификой, в каждом есть главенствующие, стержневые компоненты, в наибольшей мере выражающие интонационную специфику данного инструмента и группирующие вокруг себя остальные, менее специфичные. В интонационно-пианистическом комплексе такими компонентами являются артикуляция, динамика, педализация. Совсем отсутству-

ет в данном комплексе, как уже говорилось, компонент внутризонного интонирования, являющийся одним из ведущих у инструментов с нефиксированной высотой ступеней. Но в восприятии звуковой картины, создаваемой пианистом, искусно оперирующим комплексом средств и приемов интонирования, даже эта сторона интонирования может быть определенным образом воссоздана. Большое значение при этом имеют различные иллюзии восприятия, которые вступают в плодотворное взаимодействие с реальными факторами интонирования. Этим, как указывает Фейнберг, «не ставится под сомнение метод художественного реализма в искусстве фортепианной интерпретации. Ведь многие иллюзорные свойства художественной формы имеют не менее важное и реальное значение для восприятия, чем ее физические свойства, доступные научному анализу... Если бы звучание фортепиано не вызывало обогащенных, углубленных и... „иллюзорных“ звуковых представлений, если бы оно не апеллировало к нашему воображению, то пианист навсегда был бы ограничен несовершенными возможностями молоточкового механизма, а богатейшая фортепианная литература культивировала бы только односторонние декоративные эффекты, доступные этому „ударному“ инструменту» (97, с. 174—175).

На восприятие качества фортепианного звука, как известно, влияет тембровая окраска тона, которая является «связанным» свойством, так как зависит от изменений громкости звучания. Различные приемы звукоизвлечения (туше), наличие разного рода побочных призвуков (от соприкосновения пальца с клавишей, при опускании клавиши, от приведенных в движение молоточков и демпферов и т. п.) также имеют известное значение. Существенно изменяет характер звучания правая педаль — появление резонанса открытых струн является важным фактором темброобразования. Наоборот, левая педаль, уменьшая суммарную громкость звука и заставляя резонировать свободную (неударяемую молоточком) струну — все пианисты это знают, — делает тембр более глухим и матовым, лишает звучание блеска. Артикуляция как «качество краткости или продленности» тона (Браудо), ритмический компонент весьма значительно сказываются на восприятии звука в сочетании с другими элементами комплекса.

Оперируя описанными средствами целостно, пианист может заметно воздействовать даже на восприятие высоты звучания. «Физически высота звука... остается той же самой, — отмечает С. С. Скребков, — но благодаря педализации, ритмике и динамике в сознании слушателя объективно, с необходимостью возникает впечатление смещения звука вверх или вниз от температуры. Здесь перед нами явление, аналогичное перспективе на картине. Физически картина плоская, а в сознании зрителя возникает впечатление перспективы» (92, с. 21)⁴.

⁴ Высказанные соображения о психофизических закономерностях восприятия звучания фортепиано Скребков дополняет следующими: «...При прочих равных

Разумеется, охарактеризованные возможности воздействовать на восприятие звуковысотности значительно возрастают и обогащаются, когда пианист имеет дело с многоплановой фортепианной тканью, определенным образом организуя отношения между голосами и фактурными планами. Та интонационно-слуховая направленность, которой мы уделили внимание и которая не реализуется на фортепиано не посредственно, все же чрезвычайно важна потому, что способствует активизации всего механизма комплексного фортепианного интонирования, а *contrario* заставляя пианиста привести в действие его резервы. То обстоятельство, что пианист является музыкантом, интонирующим во многих отношениях «в обход» и вопреки механико-акустическим свойствам инструмента, преодолевая его природу, не умаляет, а, напротив, увеличивает его заслугу. Лишь стремясь к невозможному, достигаешь всего возможного — этот известный девиз Нейгауза можно целиком отнести и к проблемам интонирования.

3. Мелодическое интонирование. Горизонтальная перспектива

Мелодическое интонирование, о котором пойдет речь в этом разделе, следует понимать шире, чем только интонирование мелодии как одногласно выраженной музыкальной мысли или ведущего элемента гомофонной фактуры. Более широкому пониманию мелодического интонирования дает исток асафьевское понятие *мелоса* как начала, объединяющего «все, что касается становления музыки, — ее текучести и протяженности. Из мелоса, — пишет автор «Музыкальной формы», — рождается и представление о горизонтали. Как интонационная сфера — это понятие объединяет решительно все проявления горизонтальности...» (15, с. 207).

Вопросы горизонтальной перспективы как процесса развертывания во времени художественно-образной целостности произведения получили многогранное освещение в советской фортепиано-теоретической и методической литературе. Временное, горизонтальное развертывание музыкального содержания имел в виду Игумнов, сравнивая исполнение с повествованием: «Музыкальное исполнение есть живой рассказ — рассказ интересный, развивающийся, в котором звенья связаны друг с другом, контрасты закономерны. Для этого необходимо уметь горизонтально мыслить, необходимо каждое гармоническое звучание рассматривать не в отдельности, не как нечто самодовлеющее, а иметь в виду его

условиях звук, взятый громче, в первый момент кажется более высоким (вероятно, в нем начинают звучать более высокие обертоны, и звук кажется более светлым, более высоким); звук, взятый тише, кажется более низким... Ритмически оживленные звуки (при прочих равных условиях) кажутся немного повышенными...» (92, с. 22).

функциональное значение и, только исходя из этого, придавать ему тот или иной характер...

Надо... слышать каждую деталь в присущем ей значении, в связи с предшествующим и последующим.

Горизонтальное слушание... обеспечивает непрерывность и связность рассказа-исполнения, его логику, освобождает от вялости, неопределенности, помогает избежать подчеркивания подробностей, отвлекающих внимание слушателя от главного...» (81, с. 84).

Анализу связи временных и пространственных закономерностей восприятия музыкальной формы посвятил раздел «Музыкальное и повествовательное время» в книге «Пианизм как искусство» С. Е. Фейнберг. Его мысли о том, что в музыке — в непрерывном сквозном потоке становления — присутствует и постоянная изменчивость, и элементы устойчивости, повторности, симметрии, отчетливо перекликаются с идеями Асафьева о процессуальных закономерностях музыкальной формы и ее исполнительского воссоздания. Отмечая, что ощущение непрерывной временной текучести, изменчивости и возможности как бы одновременно охватить звуковую картину «сливаются в единстве живой музыки», Фейнберг подчеркивает, что сущность исполнительского воссоздания музыки — в «развитии сюжета», в «поэмной временной текучести», в повествовательном развертывании художественного замысла. «Для понимания исполнительского искусства, — говорит он, — нужно сознавать, что любое незначительное изменение строгой архитектоники формы, как, например, небольшой прогиб темпового стержня, выразительно произнесенная музыкальная фраза, подчеркнутая деталь, ослабленное по силе повторение, если только в это вложено чувство или мысль, безусловно подчиняют музыкальную форму временному сюжетному развитию произведения: переживание не может повториться с такой незыблемостью, как архитектурная деталь» (97, с. 437).

Как же конкретно происходит организация слухомышления исполнителя в горизонтальном плане интонирования? С чего начинается его работа над главным — мелодическим элементом музыкальной ткани как «истокком всех остальных видов формования» (Асафьев)?

Понаблюдав за собой (особенно ясно это выявится при изучении незнакомой или непростой для слуха музыки), чуткий исполнитель сможет заметить, что вначале он (сознательно или интуитивно) стремится обнаружить в мелодии некие опорные для восприятия моменты — интонации, обороты, даже отдельные звуки, в которых смысл музыкального высказывания выражен как бы концентрированно. Такие моменты кристаллизации выразительности всегда есть в каждой эстетически полноценной мелодии, их наличие объясняется закономерностями процесса музыкального мышления. Анализируя процесс интонационного становления, Асафьев пришел к выводу, что он внутренне неоднороден, представляя собой диалектическое единство непрерывности,

текучести и своеобразной прерывистости, образуемой чередованием опорных для слуха звуков, — аналогично тому, как непрерывная речь членится отдельными словами. Отдельные звуки в музыкальном потоке «суть своего рода, „интонационные комплексы“, „сгустки“, возвышенности на равнине, изгибы и утолщения, „штриховка“ рисунка и т. д. В них, в этих узлах, концентрируется смысл, они — область интеллекта, сознания...» (15, с. 355). Таким образом, непрерывность музыкального потока и внутренняя смыслодержательная прерывистость — один из законов «диалектики музыкального становления».

Выявление в интонировании ключевых, с точки зрения раскрытия художественно-образного содержания музыки, звуков и интонаций, как бы берущих на себя инициативу в развитии, — непростая задача. Ее художественно оправданное решение зависит, как уже говорилось, от уровня слухо-интонационной культуры исполнителя. Ведь исполнитель при этом осуществляет определенный творческий отбор, в какой-то мере аналогичный отбору, проводимому композитором в интонационном словаре времени. Только исполнительский отбор вторичен, он осуществляется на основе уже созданной и зафиксированной в нотном тексте музыки. Не всегда то, что слух выхватывает в начале освоения произведения, оказывается художественно оправданным при дальнейшей углубленной аналитической работе. Иногда слух влечет на ложный путь инерция, закрепившиеся в памяти шаблоны, которые необходимо преодолевать.

Осознание индивидуализированных интонаций в мелодии открывает исполнителю путь к художественной логике оформления целого: обнаруживаются отношения между этими «зернами» музыкального содержания и другими тонами мелодии, осуществляющими их варьирование, движение по инерции (связки), досказывание-замыкание и т. п. Так вырисовывается горизонтальная перспектива в интонировании мелодии.

Вопросам подобной слухо-мыслительной работы пианиста много внимания уделял Игумнов, развивая идеи о значении в исполнении верно найденных «интонационных точек» — во фразе, предложении, периоде. От этого, полагал он, зависит связность музыкальной речи: «Тут можно планировать по-разному. Можно сделать и так, что выйдет все очень логично, а все-таки будет „не то“... Интонационные точки — это как бы особые точки тяготения, влекущие к себе, центральные узлы, на которых все строится...» (62, с. 56). «Интонационные точки» Игумнова, «смысловыразительные „значимости“» Асафьева — это всегда наиболее рельефно выделяющиеся выразительные, а не тесситурные вершины музыкальных построений (хотя нередко одно совпадает с другим). Продумывая горизонтальную перспективу мелодического развития, важно представлять связь интонационных точек с факторами логической организации музыкального процесса: масштабными структурами, метроритмическими особенностями, фазностью гармонического движения, фактурой, цезурами, паузами.

Наиболее существенными, что подчеркивал Игумнов, являются при этом вехи гармонического развития.

Итак, выявление интонационных точек тяготения — главное, что способствует целостности интонирования. Существенны при этом и другие средства объединения звуков и интонируемых единиц, как, например, акустическая плавность и гибкость звуко-сопряжения, что в фортепианном интонировании достигается совершенным legato, искусным динамическим, динамико-агогическим соподчинением звуков, а также педальным связыванием. Значение этого фактора понятно: только естественно льющаяся музыкальная речь ассоциируется в нашем восприятии с непрерывностью и единством сознания, психического бытия человека. Однако нельзя отождествлять непрерывность музыкально-содержательного развертывания и акустическую звуковую текучесть, «вливание звука в звук». При всем значении мастерства вокализованного фортепианного звуковедения, красивого полнозвучного тона (всего того, что объединяется в понятии фортепианной кантилены), сами по себе эти качества не исчерпывают проблемы истинного пения на инструменте как проблемы психологически содержательного художественного интонирования.

Такой подход к исконно важному вопросу о мастерстве певучего исполнения свойствен всем мастерам советской пианистической школы. При всем разнообразии их индивидуальных творческих стилей, явно их тяготение к традиции характеристически выразительного пения, созданной великими русскими музыкантами — А. Рубинштейном, Мусоргским, Шаляпиным, Рахманиновым. Их стремление к жизненной правде интонации выливалось в особую рельефную лепку мелодической линии, где отдельные интонации, квинтэссенция выражения, подчинялись общему — крупному и пластичному — рисунку, большому дыханию, объединяющему волевому напору. Вспоминая о мастерстве Блуменфельда «двумя-тремя штрихами рельефно выявить характер интонируемой мелодии», Баренбойм отмечает, что такой строй интонирования сложился у него под воздействием пения на фортепиано А. Рубинштейна и в совместной работе с Шаляпиным. Такого рода пению учил Блуменфельд и своих учеников. «Он не признавал и не понимал, — пишет автор воспоминаний, — „певучести ради певучести“». Его раздражала распространенная в школьном обучении манера произнесения мелодии, при которой, вне зависимости от ее характера, движение вверх сопровождается нарастанием звучности, вниз — замиранием. Неизменное применение такой, казалось бы, естественной динамики, по мысли Блуменфельда, приводит лишь к бесхарактерному пению, ибо любая мелодия вне зависимости от ее содержания в этом случае интонируется на один лад» (20, с. 95).

О речевой интонации как основе музыки в понимании русской исполнительской школы говорит Г. М. Коган, противопоставляя «интонируемую музыкальную речь» пресловутому пению на фор-

тепиано в интонационно безликой форме, некоему «пению вообще». От «говорящего» пения Шаляпина, «вращенного музыкальными драмами и романсами Мусоргского», от исполнения А. Рубинштейном песен Шуберта — Листа (когда современникам казалось, что они слышат слова, «произносимые» инструментом) советский историк пианизма ведет линию преемственности к искусству наших современников — Игумнова, Нейгауза, Юдиной, Рихтера (см.: 45, с. 94—96).

Подходя к делу таким образом, ища в исполнении прежде всего психологической правды интонации, выразительно-логичного объединения звуков, пианист должен тщательно продумывать и технологическую сторону интонирования. С малых лет он учится владению целым комплексом средств и приемов, способствующих искусному соподчинению звуков по горизонтали. Сюда относится многое, в том числе — мотивная и фразировочная группировка-объединение звуков мелодии; владение артикуляционными приемами, различными видами туше, динамической и агогической нюансировкой, педализацией, аппликатурой. Мастерство художественного звуковедения требует, чтобы в распоряжении пианиста была богатая и тонко градуированная шкала каждого из названных исполнительских средств. Игумнов обращал внимание молодых пианистов на значение в з а м о о т н о ш е н и й оттенков по силе, времени и качеству звучания; главное затруднение он видел не в том, чтобы выполнить в о о б щ е различные музыкальные обозначения, а в том, чтобы выполнить их «в о п р е д е л е н н о й мере, пропорции и в о п р е д е л е н н о м характере» (62, с. 52).

Одной из специфических трудностей фортепианного звуковедения, связанной с «пунктирностью», или «ступенчатостью» звуковой линии, является соединение долгих звуков с последующими более короткими (особенно в медленном темпе). Высказывания относительно борьбы с пунктирностью мы находим практически у всех мастеров пианизма. Достижение совершенной звуковой связности, «влитности» (как говорил Асафьев) зависит, прежде всего, от слухового внимания. Гольденвейзер при этом подчеркивал значение для пианиста представления, что он владеет долгим звуком, подобно скрипачу или певцу. Эта иллюзия, — отмечал Гольденвейзер, — «вызовет... внимание не только к тому, как я эту ноту взял, но и к тому, как она продолжает звучать и переходит в следующий звук. Если же, нажав клавишу, я забуду о данном звуке, то потом не буду в состоянии согласовать с ней следующий звук, и получится именно та пунктирность, которая убивает живое дыхание музыкальной линии» (36, с. 63). Исходя отсюда, он сформулировал правило: «...степень силы каждого звука прямо пропорциональна его длительности: чем короче звук, тем слабее надо его сыграть», подчеркнув при этом, что данный принцип нельзя применять схематично, «арифметически» (там же). Последняя оговорка чрезвычайно важна — реализация названного принципа (по своему значению, несомненно, исходит

ного) в конкретной мелодической «ситуации» требует тонкого учета совокупности условий интонирования. Одно из них указано в «Методике обучения игре на фортепиано» А. Д. Алексеева: нередко именно в группе коротких звуков, следующих за долгим, происходит нарастание мелодической энергии и поэтому их звучание усиливается. Стало быть пианисту необходимо принимать во внимание «логику развития фразы» в целом, в частности решить, «имеет ли здесь место подъем или спад динамической волны» (5, с. 80, 81). Это, кстати, вполне согласуется с иллюзией смычкового ведения звука или вокального интонирования.

Много внимания уделил разбираемой проблеме культуры фортепианного звучания Фейнберг. Его точка зрения во многом противоречит общепринятому взгляду. «Теорию прямой зависимости силы звука на фортепиано от его долготы» он отрицает как чересчур прямолинейную, указывая на то, что сильный фортепианный удар сопровождается быстрым затуханием звука и поэтому динамическое выделение долгих звуков не способствует плавности мелодической линии. Напротив, звук, взятый тихо и мягко и поддержанный гармонией, на слух воспринимается как «выразительно длящийся» («как бы это ни противоречило законам акустики, слух улавливает его дольше, чем резко форсированный»). Автор книги «Пианизм как искусство» также упоминает о значении звукового запаса, полноты в начале фразы, аналогичной запасу дыхания у певца и помогающей слить последующие звуки в общую плавную линию. Он отмечает: «...Замечательная певучесть и мелодическая выразительность, свойственные игре больших пианистов, достигаются не вопреки „ступенчатости“ фортепианной звучности, но благодаря тончайшему учету этих качеств. Подлинный артист глубоко чувствует эту ступенчатость, управляет ею и использует ее особенности» (97, с. 236, 232, 239).

Несомненно, решая подобного рода звуковые задачи, пианист, как правило, имеет дело не с одногласной мелодией, а с многоплановой фортепианной тканью, оказывающей огромное воздействие на интонирование мелодической линии, в частности, компенсирующей «ступенчатость» звучания. Бесспорно и то, что мера динамического выделения долгих звуков и прием звукоизвлечения (не форсирование силы, а глубокое, полное и мягкое туше) оказывают решающее воздействие на характер соподчинения звуков. Поэтому противоречие между исполнителями-пианистами, «борющимися» со ступенчатостью фортепианной звукологии и использующими ее, — лишь кажущееся. И тем и другим необходимо руководствоваться в первую очередь целостной логикой мелодического развития, подчиняя ей систему технологических принципов.

Обсуждаемый вопрос ступенчатости фортепианной звукологии есть частное проявление диалектики непрерывного и прерывного в интонационном процессе, о чем уже неоднократно шла речь в настоящей книге. Изучение закономерностей соотношения в

музыке непрерывного и прерывного лежит в основе разработанной Браудо теории артикуляции. Развивая, по существу, идею Асафьева о диалектически противоречивой природе «музыкального потока», Браудо пишет: «Поток музыки осуществляется всегда посредством отдельных, сменяющих друг друга скачком элементов — нот.

При сопоставлении с потоком музыки эти элементы играют роль фиксированных. В связи с этим и сложилось представление, что нота есть константа, не способная сама по себе выразить какие-либо соотношения. Однако эти утверждения противоречат фактам. Нота может полагаться константой только относительной, и именно относительно того потока музыки, элементом которого она является. Рассмотренная в своих внутренних свойствах нота сама является процессом. Поток музыки не только объединяет элементы — ноты, но течет и внутри самих нот. (...) Слушатель воспринимает этот сложный процесс как единую, живую, выразительно окрашенную интонацию. В этом случае ясно, что ноты не константные кирпичики, из которых складывается музыка, а живой, выразительный процесс интонирования» (24, с. 190).

Именно на основе диалектики отношений непрерывного и прерывного — как единства противоположностей — в концепции Браудо раскрывается диалектика отношений связывания и расчленения звуков, а это есть сущностный и отправной момент в построении теории артикуляции. Так, автор «Артикуляции» убедительно показывает, что сами по себе приемы связывания либо расчленения не несут в себе музыкального смысла, имеют относительный и даже взаимообратимый характер. Лига, в частности, может связывать, а может и разделять интонируемые единицы музыкальной речи (см. главу II. Обращение приема цезуры). К такому пониманию значения артикуляционных приемов закономерно приводит осознание непрерывности художественной логики процесса музыкального становления. Безотносительной остается различительная, то есть логико-выразительная функция артикуляционного приема (в данном случае — лиги), опирающаяся на критерий «интонируемого смысла», выявления в музыкальном процессе отношений между произносимыми единицами формы. По поводу одного из примеров «разделяющей лиги» (из финала Семнадцатой сонаты Бетховена, см. т. 59) Браудо замечает: «Лига перекрывает лишь тот единственный интервал, который отчленяет одну фразу от другой. (...) Дело в том, что, при условии стаккатирования восьмых внутри фраз, только проведение обращенного приема цезуры дает возможность артикуляционно подчеркнуть разделяющую лигу среди окружающих ее стаккатированных восьмых. (...) Мы действительно слышим в течение разделяющей лиги то выразительное мелодическое движение, которым голос преодолевает далекое интонационное пространство сексты, отделяющей одну фразу от другой» (24, с. 34—35). Маленький, но сколь яркий и убедительный пример истинно интонационного горизонтального мышления! Для пианиста

ниста, проникшегося подобным строем представлений, откроются и иные, более далекие горизонты и перспективы музыкального процесса.

Существенным фактором горизонтального объединения звуков является дыхание. У вокалистов и исполнителей на духовых инструментах дыхание есть физическое условие и важнейшее действующее начало интонирования. Эквивалентом певческого дыхания является движение и смены смычка при исполнении на струнно-смычковых инструментах. В фортепианном интонировании дыхание, не будучи физическим компонентом интонационного процесса, выступает во многих отношениях в форме представления (хотя ему могут сопутствовать и реальные физические действия, как бы материализующие это представление: «дыхание» руки, кисти, движения корпуса и т. п.).

В понимании термина «дыхание» пианистами есть определенная неоднозначность — результат естественной многогранности функций дыхательных представлений в процессе исполнения. Запас звучности, максимум ее полноты в начале фразы, предложения, иногда — периода и постепенно расходования этого запаса к концу построений с последующим новым «взятием дыхания» в цезуре и т. д. — таково одно понимание дыхания в фортепианном интонировании. Являясь прямой аналогией певческого дыхания (звучание на выдохе), такое представление акцентирует в исполнении моменты межфразовых цезур (смен дыхания) и связано с логикой синтаксического членения музыкального материала. Несколько иное представление о дыхании возникает, когда исполнитель направляет внимание на цикличность процесса нарастания-убывания энергии и мелодико-гармонического развития. Отливы и приливы напряжения в музыкальном процессе воспринимаются как дыхание самой музыки, в которое включается исполнитель, организуя интонирование. Отчетливее всего цикличность наблюдается в мелодиях, имеющих структуру волны: начало «вдоха» — постепенное увеличение амплитуды — вершина (часто совпадающая со смысловой кульминацией фразы и теситурной вершиной) — спад напряжения, «выдох». Характерным примером подобного «дыхательного цикла» может служить тема «Мелодии» ор. 3 Рахманинова. В других случаях траектория энергетического цикла в музыкальном построении выглядит сложнее, отражая сложный, иногда противоречивый характер взаимодействия слагаемых интонационного процесса. Оба описанных представления о дыхании при интонировании могут наличествовать у исполнителя одновременно, как бы накладываясь друг на друга. Оба они чрезвычайно плодотворны при овладении искусством фортепианного интонирования.

От «живого исполнительского дыхания», по мнению Гольденвейзера, во многом зависит выразительность музыкальной речи. Он подчеркивал, что пианист, не имея «механического повода для дыхания», обязательно должен осознать дыхание как «основной нерв человеческой речи», как основу музыки (36, с. 60).

У большинства пианистов, считал Гольденвейзер, нет ощущения, что живое дыхание тесно связано с пониманием синтаксической логики музыкальной речи: «В подавляющем большинстве случаев исполнители расчленяют фразы не так, как этого требует смысл живой музыки. Часто, слушая исполнение пианистов, я испытываю такое ощущение, какое приходится испытывать, когда слышишь, как человек, который довольно бойко уже знает русский алфавит, а русский язык знает еще неважно, начинает читать вслух. Он делает и ударения в словах и логические ударения не там, где их нужно делать, и вы слышите слова как будто бы те же, но смысл утрачивается» (36, с. 98).

О значении пианистического дыхания в горизонтальном развертывании музыкальной речи интересно высказывался Я. И. Мильштейн. Он, в частности, связывал дыхание с декламационно-выразительным смыслом мотивов и фраз, когда ощущение малых границ их воспринимается как «логичное декламационное мышление». Внутри одной фразы или в ряду фраз дыхание выражает себя в небольших ускорениях и замедлениях, в небольших движениях кисти («своеобразном пианистическом дыхании»), в частом и искусном применении педали. Наконец, существенна роль дыхания в более обширных отрезках музыкальной речи, произносимых «без явных разделительных пауз, как бы на одном крупном дыхании, объединяющем более мелкие части речи» (65, с. 219). Сюда же Мильштейн относил и умение усиливать звучание фразы к ее вершине, если надо — поддерживать звучность на одном уровне до конца фразы, умение резко снижать или возвышать силу звучности — то есть дыхание в динамическом плане и умение им управлять. Как и его учитель К. Н. Игумнов, он считал дыхание признаком живой, интонируемой музыкальной речи. Интересна мысль Мильштейна о том, что графический рисунок музыкальной фразы не равнозначен ее интонационному рисунку; это можно понять как указание на то, что пианист не должен формально следовать предписанным лигам, приводящим нередко к нивелирующей смысл волнообразной фразировке. «...Искусство интонации, — отмечал он, — является тем коэффициентом, от которого зависит характер фразы, ее жизнь...» (65, с. 219).

Г. М. Коган считал первой задачей педагога-пианиста выработку у пианистов «дышащей руки», что у него является синонимом настоящего legato. «Рука пианиста должна „дышать“ во все время игры, — говорит он, — должна уметь взять последовательный ряд звуков „на одном дыхании“, одним сложным, но целостным движением, внутренне „сопереживаемым“ всем организмом, всем телом играющего... Единство этого движения не должно быть нарушено никакими толчками, добавочными взмахами, „освобождающими“ подбрасываниями локтя или запястья, вихлянием плеч, головы, туловища и тому подобными автономными вставными движениями, не входящими в общий узор фразировочного „выдоха“ руки» (43, с. 156).

Чрезвычайной содержательностью отличается понятие исполнительского дыхания у Асафьева. Дыхание и энергия интонационного процесса в асафьевском представлении тесно связаны, а порой сливаются воедино, характеризуя динамизм исполнительского развертывания формы. Представление о дыхании необходимо исполнителю при «озвучивании» мыслимого пространства между тонами; он ощущает это пространство как живое в своей сопротивляемости, объемное, упругое, требующее дыхательно-мускульного усилия, определяемого степенью напряженности интонации. В более масштабных построениях дыхание управляет движением, организует тембро-ритмическое единство музыкального процесса, согласуя его и с динамической стороной звучания, приливами и отливами динамической энергии.

Дыхание определяет и эмоциональную сторону исполнения, его «нерв и градус», степень психологической насыщенности в различных участках формы.

Дыхание и энергия в исполнительском процессе, таким образом, выступают как факторы целостности мышления, крупного и органичного (пластического, гибкого) объединения материала. Именно эту, связанную с дыханием, органичность Асафьев противопоставлял способам метрико-конструктивного «сложения» формы. Об этом он говорит, в частности, в книге «Речевая интонация», подчеркивая, что дыхание как качество интонационного мышления необходимо развивать у всех исполнителей — не только вокалистов. «...Инструменталисты, — указывает автор, — обязаны пройти сквозь сферу песенной интонации, ибо через нее их слух обогатится чрезвычайно важным для каждого музыканта опытом и постижением значения дыхания как формообразующего фактора, о чем так часто склонны совсем забывать и без чего, однако, ни работа композитора, ни техника дирижера, ни вся область виртуозной игры не являются органическим процессом. Гораздо важнее чувствовать и осознать, чем обуславливается нормальная длительность фразы у голоса, у духового инструмента, или у струнных (штрихи), или у фортепиано, чем считать число тактов в периодах» (13, с. 20).

Проблема управляющего исполнительским процессом дыхания особенно показательна у Асафьева на примерах из области дирижерского искусства. Это понятно: где, как не здесь, можно в полной мере почувствовать, как «организующее могучее дыхание», воплощенное в дирижерском жесте, становится дыханием оркестра, а с ним — дыханием всей массы слушателей, которые воспринимают музыку как «проявление органической жизни». Нередко в критических статьях, посвященных искусству выдающихся пианистов, Асафьев также отмечает их умение владеть дыханием, организующим исполнение. «...Умно распределенные нарастания и буйный пробег на далекое пространство, когда страшно становится за дыхание», Асафьев отмечает в игре

молодого Владимира Горовица (14, с. 262—263). Искусство наполнить музыку дыханием, бесспорно, в наибольшей мере было присуще Рахманинову. Органичность дыхания музыки в игре Рахманинова передавалась слушателю «силой выявления мелодического контура всей композиции, даже ритма, — писал Асафьев, — ибо и акцентный ритм, и ритм длительностей, и ритм цезур и „воздушных пауз“, то есть еле уловимых „молчаний“ и передышек (они были у Рахманинова столь же осмысленно прекрасны, как у Шаляпина), и ритм глубины дыхания — все, все было пронизано мелодической закономерностью чередований прилива, отлива и смен светотени, а главное, овеяно орлиным полетом, спокойной властью» (12, с. 360).

Приведенное наблюдение Асафьева, помимо яркой образности, интересно тем, что формоорганизующая роль дыхания выступает здесь на всех масштабно-временных уровнях формы. На первом, фонетическом, дыхание выражается в речевом, «музыкальном-словесном» произнесении-интонировании (акценты,agogические нюансы — «ритм длительностей», микроцезуры «молчания»); на синтаксическом уровне — в чередовании приливов и отливов динамической, темпо-ритмической энергии; наконец, охват всей композиции единым «мелодическим контуром» воспринимается как обзор формы с высоты «орлиного полета», как картина музыкального пространства с уходящей вдаль линейной (горизонтальной) перспективой.

Нередко одностороннее внимание к интонированию мотивно-фразировочного масштаба заслоняет у исполнителей проблему большой перспективы, слухового обзора с высокой точки. Исполнитель, «близоруко» видящий форму, может хорошо ощущать упругость дыхания отдельных интонаций, но не замечает упругости дыхания больших разделов формы, ее макропульсации. Воспитание названных качеств интонационного мышления — одна из важнейших задач развития исполнителя-художника.

4. Интонирование фортепианной ткани. Вертикальная перспектива

Специфика фортепианного интонирования в огромной степени определяется многоплановостью фактуры. Здесь, как и во всем, что касается интонирования, мы приходим к вопросу осмысления и организации отношений между интонируемыми элементами художественного целого.

Пианист, в отличие от певца, от исполнителей на струнно-смычковых и духовых инструментах, осмысливает отношения между звуками не только в горизонтальной, но и в вертикальной, звукопространственной координатах фактуры. Он, как правило, имеет дело с объемной фактурой, различной по характеру соотношений образующих ее голосов и пластов. Применяя весь комплекс средств и приемов исполнения — динамико-тембровых,

артикуляционных, ритмических, агогических — и, конечно, богатейшие возможности педализации, а также различные приемы звукоизвлечения, пианист определенным образом организует отношения между элементами фортепианной ткани. Дифференциация по вертикали фактурных планов дает художественный эффект звуковой, или звукопространственной перспективы. Как и воздушно-световая перспектива в живописи, звуко-пространственная перспектива, создаваемая пианистом в процессе интонирования, имеет содержательное, выразительное значение, входит в саму структуру художественного образа. Именно поэтому акустический и музыкально-логический (художественный) аспекты интонирования фортепианной ткани в вертикальной координате могут оказаться между собой в противоречивых отношениях (то же самое мы отмечали, говоря о проблемах горизонтальной перспективы). Данные противоречия имеют диалектический характер, и их решение всегда требует творческого поиска, интенсивной работы слуха, понимания стилистических закономерностей музыки, а не следования ремесленным рецептам. Это, в частности, тонко раскрыла в книге «Искусство педализации» Н. И. Голубовская, обратив внимание на то, что привычные понятия «чистая и грязная» педаль выражают лишь акустическую сторону дела, и предложив заменить их понятиями «верная и фальшивая» педаль. «Мы слышим, — указывает автор, — музыку не только физически слухом, мы слышим логику речи и построения, слитность и раздельность, сопряжение музыкальных событий, взаимосвязанность всех мельчайших звеньев. И часто акустически чистое звучание оказывается музыкально фальшивым, а музыкально верное, единственно допустимое, включает акустическую грязь» (34, с. 17). И открытая Браудо закономерность обращенных артикуляционных приемов, и отмеченная Голубовской закономерность фортепианной педализации, аналогичная проблеме противоречия между «чистой» и выразительной интонацией на инструментах с нефиксированной высотой звуков, — все это явления одного порядка, когда слух, по словам Асафьева, выводится за пределы формального анализа звукоотношений, когда акустические, математические, психофизиологические свойства интонации переклюаются «в высшую стадию становления». То обстоятельство, что это явление нередко обнаруживает себя через противоречие, делает еще более ощутимой живую, гибкую, диалектическую природу художественного интонирования.

Но вернемся к вопросам звуко-пространственной перспективы. Как представляли себе достижение многоплановости звучания советские музыканты старшего поколения?

Оркестрально-партитурное слышание фортепианной фактуры было присуще Блуменфельду. «Фортепианный текст Феликс Михайлович рассматривал как многострочную партитуру, которая должна быть исполнена пианистом настолько ясно и рельефно, чтобы слушатель понял, что в ней основное, а что побочное,

где главные „герои“, а где второстепенные персонажи или красочный фон. Обращаясь к классу, он как-то сказал:

— Не думайте, что только плохие пианисты играют так, что все элементы музыкальной ткани у них слипаются и образуют безликую, бескрасочную и аморфную звуковую массу. И у скверных дирижеров, которые не слышат отдельных голосов, красок, динамики и равнодушно „отмахивают“ такты, оркестранты играют „скучным звуком“, и изложенное в партитуре произведение превращается в бесформенное серое пятно» (20, с. 99).

Блуменфельд добивался от учеников не просто акустически ясной дифференциации фактуры, но выразительной индивидуализации каждого плана: «Нужно было вслушиваться в течение одновременно звучащих различных мелодических линий и каждой из них — с помощью динамики, ритма, артикуляции и цезур — дать свою интонационно-смысловую характеристику, подчиняющуюся, конечно, целостному исполнительскому замыслу» (там же, с. 101).

Игумнов также отмечал, что у неопытных пианистов рояль, особенно в кантилене, «не звучит» чаще всего потому, что они не умеют правильно распределять планы звучания: выдвинуть одни элементы вперед, убрать, то есть — приглушить, заувалировать другие. «Как в живописи, так и в музыке, — говорил он, — ничего не выйдет, если все будет иметь одинаковую цену. Необходимо, чтобы главные элементы были сделаны выпуклыми, освещены светом, второстепенные — оставлены в тени или полутени. Да, звуковая перспектива в музыке всегда есть. Это перспектива распределения голосов по степени насыщенности их звучания» (62, с. 95).

Нейгауз писал о задачах партитурного интонирования фортепианной ткани, имея в виду трехплановую гомофонно-гармоническую фактуру романтического типа — мелодия, бас, гармоническое заполнение в среднем регистре: «Граница звучания (нижняя и верхняя) для музыки то же, что рама для картины; малейшая неясность (особенно часто встречающаяся на нижней границе, в басу⁵) ведет к расплывчатости и бесформенности; музыкальное произведение становится (как я иногда говорю ученикам) или „всадником без головы“, если гармония и бас пожирают мелодию, или „безногим калекой“, если бас слишком слаб, или „пузатым уродом“, если гармония пожирает и бас, и мелодию (к сожалению, последнее приходится нередко слышать в оркестре)» (72, с. 71).

Партитурное мышление — неперемное условие художественного интонирования фортепианной ткани. Сравнение с оркестровой партитурой, однако, заставляет вспомнить, что фортепианная «партитура» — монотембровая (в отличие от политем-

⁵ В своей педагогике Нейгауз многое унаследовал от Блуменфельда, в частности внимание к басовой партии — фундаменту гармонии и основе тембровой красочности. Л. А. Баренбойм вспоминает, что в классе Блуменфельда часто раздавалось: «Слушайте бас! Гуше басы!» (20, с. 103).

бровых — оркестровой, ансамблевой, хоровой). Однородность тембра рояля ставит перед пианистом задачу особенно тонкой красочно-характеристической дифференциации голосов и фактурных планов. Успешно решать ее можно, лишь обладая искусственным динамико-тембровым слухом. Это имел в виду Асафьев, говоря, что «инструментовка» фортепианно потому самая трудная, что «она не выводится из зазубривания диапазонов, регистров и трелей по нормам — количественным — учебников. Пианизм знает инструментовку только от слуха и слышания выразительности тембровой интонации...» (15, с. 330).

Есть еще одна особенность инструмента, которая — в сочетании с монотембровостью — определяет специфику интонирования фортепианной ткани. Это наличие эффекта резонирования. Чтобы понять, о чем идет речь, совершим вслед за Асафьевым небольшой исторический экскурс. В книге «Интонация» он выдвинул интересную гипотезу об эволюции европейской гармонии как «системы резонаторов-усилителей тонов лада». Создавая когда-то в древности музыкальные инструменты, человек «руководствовался опытом собственного интонирования, воспроизводя в них и процесс дыхания, и феномен „резонирования“». Характерный для многих народных инструментов непрерывно гудящий бас постепенно трансформировался в гармонию. Мощный толчок развитию гармонии дала вокальная культура *bel canto* — пение на широком дыхании с использованием естественных резонаторов человеческого организма. Лишь тогда пение стало подлинным выражением чувства и мысли человека. «Это открытие, — пишет Асафьев, — повлияв на все виды инструментализма и, особенно, усовершенствовав систему резонаторов у струнных инструментов (отчего и запела скрипка, как душа), в сильной мере способствовало — безусловно и через практику генерал-баса, т. е. клавирного аккордового импровизационного сопровождения — все более и более закономерному культивированию гомофонного мелоса». Главным двигателем этой эволюции, — считает ученый, — было стремление к «психо-реалистической выразительности звука... На первый взгляд кажется: нет взаимодействия между утонченным строительством скрипок, с изысканными отзывчивых дек и „резонансных ящиков“, и развитием гомофонии (мелодия как поверхность, опирающаяся на „глубину“ аккордности, или „мелодия в воздушно-тембровой атмосфере обертонности“); но эти явления обусловлены одним и тем же стремлением к созданию музыки как проявлению интеллектуализированной человечности» (15, с. 350—351).

Асафьевский образ мелодии в резонирующем пространстве гармонии, в воздушно-тембровой атмосфере глубоко отражает специфику фортепианной интонационности. Звуковая перспектива в гомофонно-гармонической фактуре — это одновременно и дифференцированность и внутренняя сопряженность в резонирующем обертоновом пространстве фактурных планов — мелодии, баса, гармонического заполнения в сред-

нем регистре. Отношение между мелодией и другими элементами ткани при этом отличается некоей диалектической двойственностью. Мелодия, будучи главным по смыслу элементом, в то же время всецело зависит от гармонии в ее конструктивной (ладо-интонационной) и фактурно-фонической функции. Вспоминаются слова Шумана о том, что, хотя мелодия-королева царствует, управляет все-таки король — гармония.

Создается данный эффект сопряженности в пространстве и вместе с тем неслияния планов в первую очередь педализацией, обладающей свойством интегрировать и одновременно дифференцировать (вследствие различного обертонового состава звуков разных регистров и октав фортепиано) звуковые планы. На это обращают внимание пианисты мастера советского исполнительства и педагогики.

Об искусстве добиваться в звучании слитности наряду с эффектом пространственной дистанции говорит, например, Коган в книге «Работа пианиста»: «Мелодия должна не выделяться искусственным образом, а естественно отделяться от аккомпанемента (оставаясь в то же время внутренне слитой с ним), плавать на волнах последнего, как масло на воде; она должна не подчеркиваться (за исключением эпизодов тагата'ного характера), а как бы „освещаться“, высветляться — подобно верхушкам деревьев при луне. Это требует образования между нею (мелодией) и сопровождением такой звуковой дистанции, такого „воздушного простора“, чтобы мелодия свободно, без усилий „парила в воздухе“, а не задышалась в педали, не тонула в звуковой „давке“ и не должна была „работать локтями“, чтобы выбраться из последней» (43, с. 177).

Из всего сказанного вытекает несколько условий выразительного интонирования фортепианной ткани. Первое: динамические соотношения между голосами и пластами фактуры (сюда включаются и динамико-тембровые эффекты педали) должны быть найдены так точно, чтобы сохранялась их обертовно-гармоническая сопряженность, иначе жизненно необходимая для дыхания мелодии атмосфера «утечет» и образуется безвоздушное пространство. Особое значение здесь, как уже говорилось, принадлежит басовому плану фактуры — главному источнику обертоновой энергии, от которого она, подобно восходящим токам теплого воздуха, поднимается вверх и «поднимает» мелодию, позволяя ей парить, как птице на простертых крыльях. Второе: необходимо, чтобы «фон» обладал не просто недостаточным тембро-гармоническим потенциалом; он должен быть живым и выразительным, его управляющая роль в том, чтобы давать мелодии логико-смысловые (гармонические, ритмические) импульсы, ежемоментно ее активизировать. Фон, — говорит Гольденвейзер, — должен помогать ведущей мелодической линии, а нередко и противопоставляться ей. При этом он вспоминает мудрые слова известного учителя русских художников П. П. Чистякова, казавшиеся на первый взгляд парадоксом: «Если тебе нужно на-

рисовать глаз, ты смотри на ухо». «Действительно,— продолжает Гольденвейзер,— нельзя схватить основное, если то, что его окружает, не помогает, не гармонирует, а наоборот, мешает. Мы часто видим на опыте, что пренебрежение этим, казалось бы, второстепенным фактором катастрофически отражается на целом. (...) Плохо играющая левая рука обычно портит и художественно и технически все исполнение... Самое примитивное сопровождение, шаблонный „аккомпанемент“, должно жить своей живой ритмо-динамической жизнью, и только на таком, до конца выясненном и выработанном фоне может ожить ведущая линия, может проявиться образ целого» (35, с. 5).

Б. Л. Кременштейн в связи с анализом педагогических методов Нейгауза, вспоминает, сколь большое внимание он уделял мастерству соотнесения мелодии с сопровождением. «Мелодия... не может жить без проникновенного звучания сопровождения. Обретая новый тембр, новый оттенок с каждой сменой аккорда, долгие звуки мелодии как бы меняют свое выразительное значение. Неточность звукового соотношения не дает всей полноты обертонового взаимодействия, лишает звучание живой трепетности... Именно от звуковой дистанции зависит истинная выразительность каждого элемента и фактуры в целом. Акустически этот эффект объясняется тем, что обертоны звуков аккомпанемента „работают“, обогащая мелодию, но при этом собственно аккомпанемент не смешивается (в динамике и в тембре) с главной линией» (48, с. 41).

Склад фактуры имеет решающее значение при выборе пианистом средств и приемов пространственного интонирования. Так, интонируя полифоническую ткань, исполнитель оперирует иным, чем только что описанный, комплексом средств. Ведущая роль в полифоническом фортепианно-интонационном комплексе принадлежит артикуляции и тембро-динамическим градациям звука. «Графичность полифонической фактуры,— отмечает Савшинский,— редко дает пианисту возможность использовать красочные богатства контрастных крайних регистров фортепиано. Ограничен он также и в использовании тембровых и динамических эффектов педализации. Тем большее значение приобретает искусное владение динамической и особенно артикуляционной нюансировкой каждого голоса. Речь идет не только о технической стороне умения разнообразно артикулировать и играть с разной силой звука голоса, исполняемые одной и той же рукой.

Трудна бывает не моторная, а интонационная сторона техники во всех ее проявлениях — тембровом, динамическом, артикуляционном» (89, с. 101).

Таким образом, эстетически целостное звучание фортепиано достигается совокупным использованием всех возможностей инструмента и всех средств и приемов исполнительской выразительности. Трудности интонирования ведущей мелодической линии компенсируются гармонией — «резонатором тонов мелодии», — придающей — подобно «отзывчивым декам» струнных —

звучанию рояля тепло и душевность человеческого голоса; педально-обертоновая тембровая атмосфера создает эффект дыхания фортепианной ткани, скрадывает ударность фортепианного звукоизвлечения, затушевывает пунктирность звукоинии; слышащие руки пианиста ощущают «выразительную напряженность и сопряженность „расстояний“, то есть интервалов как измерений степени „мелодийной непрерывности“» (Асафьев).

В этом процессе взаимодействия элементов фактуры и средств интонирования качество звучания ежесекундно изменяется; данные микроизменения, тончайший звуковой синтез требуют непрерывного слухового управления и контроля, которые осуществляются как осознанно, так и иррационально.

Вот почему интонирование на фортепиано, инструменте с фиксированным строем, требует многосторонне развитого, интонационно-искусного слуха. «Искусство пианизма,— гласит вывод автора «Интонации»,— является одной из высших интеллектуальных культур интонационно-тембрового исполнительства и требует, несмотря на „акустическую ограниченность“ фактуры инструмента, тончайшего слухового внимания» (15, с. 363).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настало время подвести некоторые итоги наблюдениям над процессом формирования в фортепианной методико-теоретической литературе проблематики, связанной с художественным исполнительским интонированием. Резюмировать основные результаты нашего историко-теоретического анализа целесообразно, сгруппировав их на основе нескольких сквозных направлений методико-теоретической мысли, в русле которых развитие названной проблематики происходило наиболее интенсивно. Это вопросы: (1) природы, сущности, закономерностей выразительного исполнения; (2) исполнительского формообразования, организации элементов музыкальной формы, достижения целостности исполнения; (3) фортепианно-звуковой специфики, возможностей и границ художественных звуковых исканий исполнителя-пианиста, средств и приемов фортепианно-исполнительской выразительности; (4) психологии и физиологии исполнительского процесса, формирования и развития пианистического мастерства.

(1) Выразительное исполнение было в настоящей работе определено как основной вопрос эстетики и теории музыкально-исполнительского искусства.

Вопрос о природе выразительного исполнения включает в себя следующие важнейшие аспекты: а) интонационная природа музыкального отражения действительности, связь через интонацию создания, исполнения и слушательского восприятия музыки; б) первичность музыкального произведения как художественно-образного отражения действительности по отношению к исполнительскому его истолкованию, выступающему в качестве «двойного отражения»; в) возможности, пути и методы, источники и закономерности исполнительского познания музыкального произведения и создания на этой основе интерпретации как единства объективного и субъективного начал.

Музыкальная, в частности исполнительская эстетика и теория шли к решению этих вопросов нелегким, длительным и изви-

листым путем. Заложенные в античной эстетике предпосылки понимания интонационной сущности музыкального отражения были затем развиты в эстетике эпохи Просвещения, более всего — французскими мыслителями Ж.-Ж. Руссо, Д. Дидро, выявившими реальные, жизненные истоки интонационной выразительности музыки и исполнения, указывавшими на связь интонации с ритмом движения, человеческой речью, пением, подчеркивавшими значение мелодического начала в музыке. Выработанная на основе теории аффекта и учения о музыкальном подражании модель выразительного исполнения содержала в себе существенные моменты внутренней сопряженности через интонацию содержания музыкального произведения и его исполнительского воплощения. Интонационное понимание сущности выражения проявилось в данной модели в закреплении выразительного значения за определенными типизированными формулами, приемами и средствами музыкального высказывания. Системно организующая отношения и связи между произведением и его исполнением, старинная модель выразительности в то же время схематизировала сложные процессы творческой музыкальной практики, преломляла их в рационалистически нормативном плане.

Кризис данной концепции выразительности обозначился на рубеже XVIII и XIX веков. Он проявился в том, что диалектически противопоставленными: объективное содержание произведения представало непознаваемой «вещью в себе»; оторванное от изучения музыки исполнительское освоение произведения сводилось, с одной стороны, к иррациональному вчувствованию в композиторский замысел, с другой стороны — к рецептурно-формальному следованию предписаниям в тексте.

Постепенно, однако, методистам и теоретикам становилось все яснее, что выразительность исполнения обусловлена как непосредственной восприимчивостью исполнителя к эмоционально-образной стороне музыки, так и его способностью и умением соотнести и объединить интуитивные впечатления с пониманием выработанных художественной практикой и осмысленных теорией музыкально-логических норм — «законов музыкального выражения». Позднее в теоретических работах, посвященных фортепианному исполнительству, интонационно-образный аспект выразительности оказался в значительной мере заслоненным вопросами обоснования обобщенно-логических закономерностей музыкальной формы. Это объясняется тем, что перед теорией музыки и исполнительства выдвигались «...задачи развития самостоятельных и обобщенных закономерностей музыкальной логики, которые требовали главного акцента не на связях мелодии с речевой выразительностью, а на формообразовательных функционально-динамических и модуляционных возможностях гармонии» (58, с. 148).

Художественное исполнение в западноевропейской теории начинала со второй половины XIX века изучалось главным образом с

точки зрения вопросов музыкального синтаксиса, мотивного и фразировочного членения материала («пунктуации»), принципов объединения единиц музыкальной структуры (в основном в пределах периода) в целях достижения целостности формы. Важным предметом изучения были также средства выразительности: динамика, агогика, артикуляция, педализация.

Решающее значение в утверждении диалектико-материалистического понимания выразительного исполнения, исполнительской интерпретации как художественно-образной целостности принадлежит советской музыкальной науке, глубоко впитавшей и развивающей прогрессивный опыт отечественной и зарубежной эстетико-теоретической и методической мысли. В свете положений асафьевской теоретической концепции музыка раскрывается как специфическая форма художественного познания действительности и общения людей.* Источником музыкальной выразительности и ключ к ее познанию есть интонация — имманентное начало музыки. Рожденная реальностью, исторически развивавшимся социальным опытом человечества, интонация несет в себе этот опыт в сложно опосредованном, переработанном, «окристаллизованном», «сверхуплотненном» виде, подобно солнечной энергии, аккумулятивной в веществах земных недр. Ее семантика чаще всего не сводится к прямым жизненным истокам и образам; взятая сама по себе, «отдельная» интонация многозначна, она заключает в себе бесконечность смысловых наклонов. Эта бесконечность обретает «качественное своеобразие музыкального высказывания» (106, с. 290), оформляется, обретает определенную степень выразительной конкретности в условиях целостной системы музыкально-логичеких связей и отношений (иерархически соподчиненными уровнями этой целостности являются стиль эпохи, стиль национальной школы, авторский стиль, круг жанровых связей произведения, конкретная логика музыкальной композиции). Именно на постижение этой многоуровневой целостности интонационных связей и отношений в произведении направлена художественно-познавательная деятельность исполнителя, творчески интерпретирующего сочинение (вспомним определение, данное во вступлении: интонирование — это осмысленно-выразительная реализация музыки... в процессе выявления и оформления отношений между элементами музыкальной формы на всех уровнях их системной организации в исполняемом произведении...).

(2) Другим важным руслом формирования интонационной проблематики было изучение в методико-теоретических работах вопросов исполнительского формирования. Здесь зрели и развивались представления о процессуально-динамических закономерностях и принципах исполнения.

Издавна авторы методических работ обращали внимание исполнителей на то, что музыкальное высказывание, как и речь оратора, должно развиваться логически последовательно и непрерывно, что исходные музыкальные мысли, обогащаясь

все новыми «аргументами», соединяясь с другими мыслями, постоянно изменяются, развиваются, что материал композиции в то же время сохраняет внутреннее единство. Было также замечено, что увлекает слушателя и поддерживает его внимание именно непрерывность развития музыкальных идей и чувств, движение страстей (*motus animi continuus* — «непрерывное движение души» было законом ораторского искусства, сформулированным еще Цицероном). Отмечалось, что важнейшая роль в этом принадлежит выразительным средствам, способным воссоздавать непрерывность, текучесть психических процессов: смене темпов и характера движения, гибкости мелодической линии (*tempo rubato*), динамике постепенных нарастаний и спадов. Это и есть проявление интонационной природы музыки; музыкальное содержание воплощается исполнителем и воспринимается слушателем и как непрерывное движение, интонационное становление, развитие, и как результат этого становления.

Процессуально-динамическая сущность музыкальной формы «нагляднее» всего проявляется в исполнительском акте, так как исполнитель в процессе интонирования непосредственно имеет дело с такими физическими свойствами времени, как непрерывность его течения и необратимость. Исполнителю надлежит преобразовать эти физические свойства времени в художественный фактор, организовать на этой основе процесс оформления, достигнуть формосодержательного единства образа. Музыка и ее исполнение авторы теоретических работ нередко сравнивали со звуковым потоком, меняющим свою интенсивность, энергию, упругим, пульсирующим, способным ускоряться и замедляться, сжиматься и расширяться, отражая таинственные глубины человеческой психики, непрерывность жизни человеческого сознания.

В исторической ретроспективе просматриваются следующие тенденции в развитии динамико-процессуальных представлений в методико-теоретических трудах. Во-первых, постепенно расширяются масштабы изучения процессов формования: от масштабов, доступных чувственному восприятию, слуховому охвату (мотив, фраза, предложение), к масштабам, где непосредственное восприятие и переживание музыкального процесса дополняются и опосредуются зрительно-пространственными представлениями, памятью, мышлением (период, разделы формы, композиция в целом). Это связано с глобальными процессами развития концепции времени и пространства в человеческом мышлении, развитием отражения идеи времени в практике культуры, философии, науке, искусстве. Непосредственное отношение к названным вопросам имело развитие теории формы в музыкальной науке.

Во-вторых, наблюдается встречное движение двух принципов исполнительского формования — индуктивного и дедуктивного. Одни музыканты выдвигали на первый план принцип «прогрессии», то есть путь последовательного сложения-наращивания масштабных структурных единиц, когда их количествен-

ное накопление в определенных границах формы приводит к качественному скачку — обобщению, мышление переходит на новый уровень охвата. Другие тяготели преимущественно к сопоставлению изначально крупных «пространств» и «объемов» формы, к архитектурным представлениям, установлению логических связей на расстоянии; установленные таким образом отношения участков формы должны органично заполняться последовательным развитием музыкального материала (скачок — заполнение). За этим стоят преимущественно временные (динамико-процессуальные) либо преимущественно пространственные (структурно-«кристаллизующие») представления о музыкальной форме. Диалектическое единство и взаимообусловленность этих двух качеств (сторон) формы были раскрыты Асафьевым: «...музыкальная форма есть и процесс (оформление) и итог его: синтез звукосопоставлений и соотношений... В силу органичности и закономерности музыкального оформления и его логики, мы свободнее и яснее чувствуем музыку, нисколько при этом не подозревая, что наша психика организуется благодаря организованности музыки и что процесс организации и есть не что иное, как музыкальная форма, то есть музыка, развертывающаяся как движение, где каждый момент связан с последующим и предыдущим и где единство возникает путем раскрытия противоположностей, в соотношениях тождества и контраста. Таким образом, формы-построения, формы-границы и схемы различных видов музыки всегда вторичное явление, результат процесса формирования» (18, с. 166, 168). В исполнительском освоении формы, следовательно, наиболее плодотворным будет объединение обоих путей, достижение их органичной взаимосвязи.

(3) Развитие представлений об интонационной специфике клавирно-фортепианного инструментария внутренне глубоко связано с двумя выше охарактеризованными направлениями формирования интонационной проблематики. Процесс развертывания интонационного содержания (выразительное произнесение) осуществляется и воспринимается полнее и совершеннее в условиях наибольшей механико-акустической непрерывности звуковедения. Поэтому-то человеческий голос и инструменты, где звуковой процесс гибок, пластичен и исполнительски максимально управляем (формируем) на уровнях формообразования, наиболее непосредственно воздействующим на восприятие, — микроуровне (процесс внутри тона) и фонетическом уровне (последовательно-непрерывное звукосопряжение), издавна и справедливо считаются образцами для других инструментов с точки зрения выразительного интонирования, «поющими» инструментами. Пение, приближение инструментального звучания к голосовому идеалу — вот красная нить, сквозное интонационное целеустремление всей истории музыкальной культуры. Этому целеустремлению подчинялись также клавиесин и фортепиано. Однако там, где механико-акустическая данность инструментов нелегко подчиняется задачам содержательно-не-

прерывного развертывания музыкальных мыслей и чувств, требованиям интонационности, — особенно явно выступает первичность смысло-содержательного и вторичность акустического начал. Поэтому фортепианное *legato*, *cantabile* есть лишь момент наибольшего слияния акустического и эстетического. Пение на фортепиано этим не исчерпывается и не ограничивается. Мелодийность, горизонтальная перспектива, мелосность — все это суть восходящие ступени отражения в музыке и исполнении диалектики жизненных процессов, становления.

В ходе длительной борьбы за мелосность фортепианная культура выработала богатейший арсенал принципов организации фактуры и многообразные средства и приемы исполнения. Наблюдая, как пианисты применяют динамику, средства временной организации звучания (темп, метроритм, агогику), артикуляцию, педализацию и т. п., авторы методико-теоретических работ приходили к выводу о том, что, направленные на решение тех или иных задач выразительности, эти средства и приемы определенным образом объединяются, действуют совокупно. Было замечено, что есть средства, проявляющие тенденцию к взаимодействию более или менее постоянно (динамика и агогика; метроритм и артикуляция; динамика и педализация и т. д.), что скорость движения музыки (темп и его градации, изменения) выступает как некий регулятор данного взаимодействия.

Проблема комплексного действия средств выразительности имеет чрезвычайно большое значение для дальнейшего углубления в специфику исполнительского интонирования. Организация исполнителем процесса оформления звукосоотношений всегда носит инструментально конкретный характер и связана с комплексным взаимодействием средств и приемов выразительности. Инструментально-интонационный комплекс, направленный на выявление логики формообразования, обретает определенную структуру, целостность, отражающую преломленные в произведении стиливые, жанровые, композиционные закономерности.

(4) Последнее, на чем следует остановиться, это русло изучения теорией и методикой психологических и физиологических закономерностей исполнительского интонирования. Техника есть механика, она — результат автономного тренинга двигательного аппарата. Техника есть чисто исполнительная функция, следует идти от слухового представления к движению, от внутреннего к внешнему, от центра к периферии. Движение, в свою очередь, способно определенным образом настраивать слух и мышление, оно имеет свои права в исполнительском процессе. Техника есть взаимосвязь представления и действия, результат их диалектического единства, следует формировать взаимодействие внутреннего и внешнего, видимого и невидимого в познавательной деятельности исполнителя. Так можно было бы тезисно обозначить главные вехи на пути теории к раскрытию психофизиологических механизмов исполнения.

Совершенно очевидно, что психическое и физическое в их «встречном движении» организуются в соответствии с внутренней логикой процесса интонирования — и в этом объяснение их единства. Выступая как содержательный субстрат двигательного процесса, интонация (в широком смысле слова) координирует этот процесс, формирует двигательную стратегию и тактику исполнителя — здесь выявляется первостепенная, направляющая роль слухового «центра». Вместе с тем моторика, двигательноподобные механизмы, игровые действия являются необходимой опорой и дают важные стимулы для художественно-поисковой деятельности исполнителя. Как показал в своем исследовании О. Ф. Шульпяков, «мысль и действие — непрерывные участники построения художественного образа; их единство основано на чрезвычайно сложной диалектике отношений... Необходимо признать, что не только техника зависит от художественного замысла, но и сам замысел складывается в значительной степени под воздействием техники» (111, с. 35).

Заканчивая наши выводы, напомним читателю то, на что уже обращалось его внимание во вступлении. Рассмотренная в книге совокупность проблем художественного фортепианного интонирования предстает как вектор движения прогрессивной мысли в области теории исполнительства в целом и ее пианистической ветви, в частности; как направленность ее к познанию природы и специфики творческого мышления исполнителя. Нельзя не заметить, что проблемы, отнесенные в данной работе к категории интонационных, оказывались причастными ко всем явлениям практики и теории исполнительского искусства; они пронизывают все многообразные аспекты его изучения и освоения, связывают между собой познаваемые его свойства и законы. Вопросы художественного интонирования всегда обретали конкретность, о п р е д м е ч и в а л и с ь в той системе фортепианно-теоретических воззрений, которая была актуальна для каждого из историко-стилевых периодов развития пианистической теории. По мере накопления конкретного знания, совершенствования опыта, развития методико-теоретической мысли, постепенно все более явственно в этом опыте просвечивало, обнаруживалось и осмысливалось нечто всеобщее, единое, всепроникающее и вездесущее, некий *pervus vivendi* (жизненный нерв) музыкального искусства. Но ведь всепроникающее и вездесущее — и есть с у щ н о с т н о е. Исполнительство раскрывалось как вид музыкально-интонационной деятельности в его специфических отличиях от других ее видов (композиторского творчества и слушательского восприятия), но и в неразрывном единстве с ними, — единстве, обусловленном интонационной природой музыкального искусства. Эта же нить интонационного единства пронизывает и внутреннюю сферу исполнительского искусства, являясь фактором систематизирующим, кристаллизующим процесс познания его закономерностей и структуры.

В начале книги говорилось о том, что исполнительское инто-

нирование в пианистической теории находится в начале своего оформления в специальный предмет изучения. Дальнейшая разработка теоретических основ исполнительского интонирования (в том числе — фортепианного) не просто обогатит науку об исполнительстве еще одной предметной областью. Эта область должна стать в методологическом плане центральной¹, способствовать систематизации и структурированию имеющейся совокупности знаний, заполнению пробелов, преодолению противоречий, решению нерешенных и выдвижению новых проблем. Иными словами, разработка теории исполнительского интонирования призвана дать импульс выходу теории исполнительства на новый уровень ее целостности как науки. Это откроет возможности более тесного сближения теории исполнительства с магистральными линиями развития современного теоретического музыкознания, органичного встраивания в его общую систему; необходимость этого подтверждается всем историческим процессом развития музыкальной культуры.

Последний вывод мы приберегли к концу, чтобы, как это пристало в работе исторической направленности, вслед за взглядами в прошлое и настоящее, позволить себе взглянуть в будущее теории музыкального исполнительства и педагогики. Есть основания думать, что их развитие должно пойти по пути все большего углубления в интонационную специфику исполнительства. Наблюдая ход исторического движения методико-теоретической мысли, можно заметить, что всегда были и есть музыканты, особенно чуткие к интонационному началу музыки, ощущающие его в многообразных, часто глубоко скрытых формах его проявления. Именно с их творческой деятельностью (композиторской, исполнительской, педагогической, теоретической) в наибольшей степени связан прогресс музыкального искусства. Однако перспективы дальнейшего изучения исполнительства как явления интонации, конечно, обусловлены и объективными факторами. К этому ведут искания «действительно конкретных обоснований музыкального искусства как реальнейшего отображения действительности» (Асафьев, цит. по: 79. с. 18).

¹ Говоря о централизующем методологическом значении теории исполнительского интонирования для науки об исполнительстве, мы имеем в виду мысль, высказанную Ф. Энгельсом в «Диалектике природы»: «Если мы всерьез потребуем лишней центра науки, то мы этим остановим движение всякой науки» (2, с. 554).

СПИСОК ЦИТИРОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 13
2. Энгельс Ф. Диалектика природы // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 20
3. Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка. От истоков до вершин творчества. М., 1963
4. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. Руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века): Хрестоматия. Киев., 1974
5. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано. 3-е изд. М., 1978
6. Арановский М. Г. Интонация, отношение, процесс // Сов. музыка. 1984. № 12
7. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Ценность музыки // De Musica: Сб. статей / Под ред. Игоря Глебова. Пг., 1923
8. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Музыкально-эстетические воззрения Мусоргского // М. П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти. 1881—1931. Статьи и материалы. М., 1932
9. Асафьев Б. В. Слух Глинки // Избр. труды. М., 1952. Т. 1
10. Асафьев Б. В. Кризис личного творчества // Избр. труды. М., 1957. Т. 5
11. Асафьев Б. В. Опера // Избр. труды. М., 1957. Т. 5
12. Асафьев Б. В. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове. М., 1961. Т. 2
13. Асафьев Б. В. Речевая интонация. М.; Л., 1965
14. Асафьев Б. В. Критические статьи и рецензии. Л., 1967
15. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л., 1971. Кн. 1 и 2
16. Асафьев Б. В. О направленности формы у Чайковского // О музыке Чайковского. Л., 1972
17. Асафьев Б. В. Кризис западноевропейского музыковедения // Из прошлого советской музыкальной культуры. М., 1975. Вып. 1
18. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Путеводитель по концертам (Словарь наиболее необходимых терминов и понятий). 2-е изд. М., 1978
19. Баренбойм Л. А. Путь к музицированию. Л.; М., 1973
20. Баренбойм Л. А. Фортепианно-педагогические принципы Ф. М. Блуменфельда // Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство. Л., 1974
21. Бах И. С. Клавир хорошего строя / Ред. Ф. Бузони. М.; Л., 1941. Ч. 1
22. Бах И. С. Инвенции для фортепиано / Ред. Ф. Бузони. М., 1965
23. Блинова М. П. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. Л., 1974
24. Браудо И. А. Артикуляция: О произношении мелодии. Л., 1961
25. Браудо И. А. Об органной и клавирной музыке. Л., 1976
26. Брейтхаупт Р. М. Основы фортепианной техники / Ред. и доп. текст Г. Прокофьева. М., 1929
27. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. Спб., 1912
28. Буховцев А. Н. Руководство к употреблению фортепианной педали, с примерами, взятыми из исторических концертов А. Г. Рубинштейна / Под ред. С. И. Танеева. М., 1886
29. Вебер К. Эд. Путеводитель при обучении игре на фортепиано: Педагогическо-практическое руководство с планом обучения от первого начала до высшего усовершенствования. 3-е изд. М., 1885
30. Виннер Б. Р. Искусство XVII века и проблема стиля Барокко // Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVII веков. М., 1966
31. Гарбузов Н. А. — музыкант, исследователь, педагог: Сб. статей // Сост. О. Сахалтуева, О. Соколова. Ред. Ю. Парс. М., 1980
32. Гейне Г. Лютеция: Статьи о политике, искусстве и народной жизни // Собр. соч. В 10 т. М., 1958. Т. 8
33. Геника Р. История фортепиано в связи с историей фортепианной виртуозности и литературы. М., 1896. Ч. 1. Эпоха до Бетховена
34. Голубовская Н. И. Искусство педализации. Л., 1967
35. Гольденвейзер А. Б. О музыкальном исполнительстве // Вопросы музыкально-исполнительского искусства М., 1958. Вып. 2
36. Гольденвейзер А. Б. Статьи, материалы, воспоминания. М., 1969
37. Дидро Д. Жак-фаталист и его хозяин // Библиотека всемирной литературы. М., 1973. Серия 1. Т. 53
38. Друскин М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI—XVIII веков. Л., 1960
39. Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII—первой половины XVIII века: Принципы, приемы. М., 1983
40. Зимин П. Н. История фортепиано и его предшественников. М., 1968
41. Каланд Е. Учение Демпе как основа современной игры на фортепиано. Рига, 1911
42. Кёлер Л. Преподавание фортепиано: Практические советы, наблюдения и заметки / Пер. с 4-го нем. издания. М., 1880
43. Коган Г. М. У врат мастерства. Работа пианиста. 3-е изд. М., 1969
44. Коган Г. М. Ферруччо Бузони. 2-е изд. М., 1971
45. Коган Г. М. Об интонационной содержательности фортепианного исполнения // Сов. музыка. 1975. № 11
46. Конен В. Дж. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. 2-е изд. М., 1975
47. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. Л., 1979
48. Кремеништейн Б. Л. Педагогика Г. Г. Нейгауза. М., 1984
49. Куперен Ф. Искусство игры на клавишине / Сост. ред. перевода Д. М. Серова. Очерк о Куперене, коммент. и общ. ред. Я. И. Мильштейна. М., 1973
50. Курбатов М. Н. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано. М., 1899
51. Лебрен Ш. О методе изображения страстей: Отрывки из трактата // Мастера искусства об искусстве. М., 1967. Т. 3
52. Лелейн Г. С. Клавикордная школа. М., 1773. Ч. 1
53. Либрман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М., 1988
54. Лобе Й. Х. Музыкальный катехизис. Варшава, 1864
55. Люси М. Теория музыкального выражения. Акценты, оттенки и темпы в музыке вокальной и инструментальной. Спб., 1888
56. Мазель Л. А. Функциональная школа (Г. Риман) // Рыжкин И. Мазель Л. А. Очерки по истории теоретического музыковедения. М., 1934
57. Мазель Л. А. Заметки о тематизме и форме в произведениях Бетховена раннего и среднего периодов творчества // Бетховен. М., 1971. Вып. 1
58. Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии. М., 1972
59. Мазель Л. А. О типах творческого замысла / Сов. музыка. 1976. № 5
60. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звуко-творческой воли. М., 1966
61. Мартинсен К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. М., 1977

62. Мастера советской пианистической школы. Московская консерватория: Очерки / Ред. А. А. Николаева. М., 1954
63. Материалы и документы по истории музыки. Италия, Франция, Германия, Англия / Под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М., 1934. Т. 2
64. Медушевский В. В. К анализу художественного мира и выразительных средств музыки Баха // Полифоническая музыка: Вопросы анализа: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. М., 1984. Вып. 75
65. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства. М., 1983
66. Моцарт Л. Основательное скрипичное училище. Спб., 1804
67. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков / Сост. текстов и общ. вступит. статья В. П. Шестакова. М., 1971
68. Музыкальная эстетика Германии XIX века / Сост. Ал. В. Михайлова и В. П. Шестакова. М., 1981. Т. 1
69. Мусоргский М. П. Литературное наследие. Письма. Биографические материалы и документы / Сост. А. А. Орлова. и М. С. Пекельс. М., 1971
70. Назайкинский Е. В., Рагс Ю. Н. О применении акустических методов исследования в музыкознании // Применение акустических методов исследования в музыкознании. М., 1964
71. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972
72. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. М., 1988
73. Николаев А. А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. М., 1980
74. Николаев В. А. Шопен-педагог. М., 1980
75. Новикова Э. Ф. Из истории теоретической мысли английских и американских фортепианных педагогов первой половины XX века. Дис. ...канд. искусствоведения: Рукопись. М., 1971
76. Новикова Э. Ф. Теория основного ритма Эбби Уайтсайд // Вопросы фортепианного искусства: Труды ГМПИ им. Гнесиных. М., 1973. Вып. 11
77. Орлова Е. М. Асафьев Б. В. Путь исследователя и публициста. Л., 1962
78. Орлова Е. М. Исследование Асафьева «Музыкальная форма как процесс» // Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. Кн. 1 и 2
79. Орлова Е. М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление. Сущность. М., 1984
80. Переверзев Н. К. Проблемы музыкального интонирования. М., 1966
81. Пианисты рассказывают / Сост., общ. ред. и вступит. статья М. Соколова. М., 1984. Вып. 2
82. Пфейфер Т. Лекции Ганса Бюлова. М., 1895
83. Рамуль П. Психо-физические основы современной фортепианной техники. Лейпциг. 1923
84. Римап Х. Катехизис фортепианной игры / Пер. с нем. А. Буховцева. 2-е исправл. изд. М., 1912
85. Римап Х. Музыкальная фразировка на основании учения о музыкальной метрике и ритмике / Сокращ. пер. В. Соболева. М., 1912
86. Римап Х. Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах. М., 1929
87. Рубинштейн А. Г. Музыка и ее представители: Разговор о музыке. М., 1921
88. Рубинштейн А. Г. Лекции по истории фортепианной литературы. М., 1974
89. Савинский С. И. Пианист и его работа. Л., 1961
90. Серов А. Н. Статьи о музыке. М., 1984. Вып. 1 (1847—1853)
91. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973
92. Скребков С. С. Избранные статьи. М., 1980
93. Станиславский К. С. Работа актера над ролью: Материалы к книге // Собр. соч. В 8 т. М., 1957. Т. 4
94. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М.; Л., 1947
95. Терентьева Н. А. Карл Черни и его этюды. Л., 1978
96. Тюлин Ю. Н. Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников / Сов. музыка. 1935. № 3
97. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М., 1965
98. Фишман Н. Л. Эстетика Ф. Э. Баха // Сов. музыка. 1964. № 8
99. Фишман Н. Л. Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике // Этюды и очерки по бетховениане. М., 1982
100. Фролкин В. А. Хуан Бермудо и его музыкально-педагогические воззрения // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до романтизма): Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. М., 1978. Вып. 40
101. Фролкин В. А. Некоторые вопросы исполнительской практики испанского клавиризма эпохи Ренессанса (По трактату Томаса де Санта Мариа «Искусство игры фантазии», 1565) Музыкальное исполнительство. М., 1983. Вып. 11
102. Холопов Ю. Н. Метрическая структура периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма: Сб. статей. М., 1978
103. Хрестоматия по истории психологии. Период открытого кризиса (начало 10-х годов — середина 30-х годов XX века). М., 1980
104. Черни К. Письма, или Руководство к изучению игры на фортепиано... Спб., 1842
105. Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности // Собр. соч. В 5 т. М., 1974. Т. 4
106. Шахназарова Н. Г. Б. Асафьев. Теория интонации и проблема музыкального реализма // Художники социалистической культуры: Эстетические концепции. М., 1981
107. Шлезингер С. Обучение игре на фортепиано как наука. Спб., 1900
108. Шмит Х. О естественных законах музыкального исполнения / Пер. с нем. и коммент. А. Н. Буховцева. М.; П., 1889
109. Шульпяков О. Ф. Техническое развитие музыканта-исполнителя. Л., 1973
110. Шульпяков О. Ф. Звукотворческая воля или процесс познания // Сов. музыка. 1982. № 5
111. Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Л., 1986
112. Юровский А. Н. Филипп Эмануил Бах, его биография, фортепианное творчество и система орнаментики // Бах Ф. Э. Избранные соч. для ф-п. М.; Л., 1947
113. Adam J.-L. Méthode de Piano-Forte du Conservatoire. Bonn und Cöln, s. a. I, II, III
114. Bach K. Ph. E. Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. Faksimile-Nachdruck der I. Auflage. Berlin 1753 und 1762. Herausgegeben von Lothar Hoffmann-Erbrecht. Leipzig, 1957
115. Bodky E. The Interpretation of Bach's keyboard Works. Cambridge, Mass., 1960
116. Busoni F. Wesen und Einheit der Music. Neuauflage der Schriften und Aufzeichnungen Busonis rewediert und ergänzt von Joachim Herrmann. Berlin... 1956
117. Eismann G. Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen. Leipzig, 1956. B. 2
118. Hiller J.-Ad. Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange... Leipzig, 1774
119. Hummel J. N. Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel... Wien (bel Tobias Haslinger), 1828
120. Johnen K. Wege zur Energetik des Klavierspiels. Mitteldeutscher Verlag, Halle, 1950
121. Kullak A. Die Aesthetik des Klavierspiels. Berlin, 1861
122. Matthey T. Musical Interpretation... London, 1913
123. Matthey T. The Act of Musical Concentration... London, 1934
124. Quantz J.-J. Versuch einer Anweisung die Flute traversière zu spielen. Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage. Berlin, 1789, herausgegeben von Hans-Peter Schmitz.
125. Tosi P. Anleitung zur Singekunst mit Erläuterungen und Zusätzen von Agricola. Berlin, 1757

СОДЕРЖАНИЕ

Вступление	3
<i>Очерк первый</i>	
Формирование проблематики выразительного исполнения в практике и теории клавирного искусства	
1. Некоторые исторические предпосылки	16
2. Особенности клавирно-исполнительской практики. Интонационное мышление клавириста	20
3. Проблемы исполнительского произношения в клавирно-методической литературе конца XVI — начала XVIII века	26
4. От подражания к выражению. Некоторые вопросы музыкальной эстетики XVII—XVIII веков	33
5. Проблемы выразительного произношения в клавирно-методической литературе второй половины XVIII века. «Опыт об истинном искусстве игры на clavире» Ф. Э. Баха	39
<i>Очерк второй</i>	
Развитие проблематики выразительного исполнения в фортепианно-методической литературе первой половины XIX века	
1. Фортепиано и его новые интонационные качества	49
2. Об исполнении «правильном» и «выразительном»	55
3. Интонирование и стиль в фортепианной методике первой половины XIX века. «Блестящий стиль»	66
4. «Метода фортепианной игры» Ф. Шопена	75
<i>Очерк третий</i>	
Развитие проблематики фортепианного интонирования в западноевропейской и русской методико-теоретической литературе второй половины XIX века	
1. Новое в теории фортепианного исполнительства	79
2. Вопросы художественного фортепианного инто-	

нирования в «Теории музыкального выражения» М. Люси	81
3. Принципы исполнительского произношения в работах Х. Римана	91
4. Русская методико-теоретическая мысль о вопросах фортепианно-исполнительской выразительности	97

Очерк четвертый

Проблемы художественного интонирования в западноевропейской теории пианизма конца XIX — первой трети XX века

1. Рационализация двигательных принципов и динамика исполнительского процесса	113
2. Принципы исполнительского формообразования в учении Тобиаса Маттея	122
3. Целостность исполнения — высший художественный принцип. Ф. Бузони	126
4. «Звукотворческая воля» и художественное фортепианное интонирование. К. А. Мартинсен	135

Очерк пятый

Проблемы художественного интонирования во взглядах и принципах советских мастеров пианизма

1. Новый этап в изучении искусства исполнительского интонирования. Значение интонационного учения Б. В. Асафьева	144
2. Слухо-интонационная культура исполнителя-пианиста	148
3. Мелодическое интонирование. Горизонтальная перспектива	159
4. Интонирование фортепианной ткани. Вертикальная перспектива	169

Заключение 176

Список цитированных источников 184

Малинковская А. В.
М 19 **Фортепианно-исполнительское интонирование: Проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI—XX веков: Очерки. М.: Музыка, 1990.—191 с.**

В очерках рассматриваются в историко-методическом ракурсе вопросы фортепианно-исполнительского интонирования: природа и сущность выразительного исполнения; средства и приемы художественного интонирования на фортепиано; интонационно-стилевые аспекты музыки и исполнения; интонационная обусловленность взаимосвязи художественной и двигательно-технической сторон при игре на фортепиано и др.

Книга адресована пианистам — студентам и педагогам, может представить интерес и для музыкантов других специальностей.

490500000—321
М ————— 73—90
026(01)—90

ББК 78

ISBN 5-7140-0220-2

Научно-исследовательское издание
Августа Викторовна Малинковская
ФОРТЕПИАННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИНТОНИРОВАНИЕ

Редактор С. Котомина. Худож. редактор А. Головкина.
Техн. редактор С. Буданова. Корректор К. Петрова.

ИБ № 4003

Подписано в набор 21.11.89. Подписано в печать 27.08.90. Формат 60x90 1/16. Бумага офсетная № 2. Гарнитура литературная. Печать офсетная. Объем печ. л. 12,0. Усл. п. л. 12,0. Усл. кр.-отт. 12,25. Уч.-изд. л. 12,0. Тираж 10000 экз. Изд. № 14613. Зак. 706. Цена 80 к.

Издательство „Музыка”, 103031, Москва, Неглинная, 14
Московская типография № 6 Госкомпечати СССР, 109088, Москва, Южнопортовая ул., 24

В 1991 году выходят из печати
**ПО СЕРИИ «ПАМЯТНИКИ МИРОВОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ»**

Тинкторис И.

Музыкально-теоретические трактаты / Пер. с лат., вступ. статья и
коммент. Р. Поспеловой

Трактаты о музыке XIII — XIV / Пер. с лат. и коммент. С. Н. Лебедева,
А. В. Пильгуна и Р. Н. Поспеловой

Дарвиш Али Чанги.

Трактат о музыке / Пер. с таджикского Д. Рашидовой

Издательство «Музыка»

80 к.