

**Саратовская государственная консерватория
имени Л.В.Собинова
Центр комплексных художественных исследований**

**ВОПРОСЫ
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

Сборник статей

Саратов, 2019

ББК 85.3
В 74

Печатается по решению Совета по НИР
Саратовской государственной
консерватории имени Л.В. Собинова

Вопросы инструментального исполнительства:
В 74 сборник статей / Редактор-составитель А.И.Демченко. –
Саратов: Саратовская государственная консерватория
имени Л.В. Собинова, 2019. – 442 с.

ISBN 978-5-94841-396-9

В предлагаемом сборнике статей рассматриваются различные виды и типы инструментального исполнительства, представлены всевозможные авторские подходы к рассмотрению заявленной проблематики. Из суммы публикуемых материалов складывается многообразный спектр изучаемых ракурсов и аспектов инструментализма.

Статьи расположены в порядке их хронологического поступления в распоряжение редактора-составителя.

ББК 85.3

ISBN 978-5-94841-396-9

© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, 2019

А.И.Демченко
Пианистическая тетрада
Очерк первый. Мария Юдина

Отечественная пианистическая школа выдвинула в XX столетии плеяду выдающихся исполнителей, исключительную по числу и многообразию – от К. Игумнова и А. Гольденвейзера до Л. Бермана и М. Плетнева. Среди множества этих «гроссмейстеров» пианизма выделим два имени: Мария Юдина и Эмиль Гилельс. Они составляют между собой разительный контраст и этим чрезвычайно показательны с точки зрения самой сути исполнительского искусства.

Контраст тем ощутимее, что оба эти музыканта принадлежали одному поколению, оба прожили почти одинаковую по времени жизнь (около 70 лет), оба начали концертировать с юности и продолжали выступать до последних дней, оба неустанно стремились к совершенству и достигли в фортепианном исполнительстве самых больших высот. Но во всем остальном это были очень разные, в некотором роде даже полярно противоположные артистические личности.

Начнем с чисто внешних моментов. Официальное признание Юдиной ограничилось званием профессора, полученным ею ещё в молодости, а Гилельс стал обладателем всех мыслимых регалий (лауреат нескольких конкурсов, народный артист СССР, Ленинская премия, орден Ленина, Герой Социалистического Труда, почетный член ряда зарубежных академий, множество грамзаписей, отмеченных международными премиями и т. д.). Юдина почти не выступала за границей, Гилельс объездил весь земной шар, был в своё время самым желанным гастролером в любой столице мира. Несопоставимо и число осуществленных ими звукозаписей – с Гилельсом постоянно

сотрудничали ведущие фирмы разных стран (только с произведениями Бетховена ими выпущено свыше двухсот пластинок).

Главное же состояло в том, что они шли в искусстве разными путями. Это те два магистральные направления, которыми в той или иной степени идут и все другие музыканты-исполнители. Различие между данными направлениями можно условно обозначить через контраст таких определений: пианизм субъективно-романтического типа и пианизм объективно-классического типа.

М. Юдина могла быть классичной, мягкой и «деликатной» (к примеру, в некоторых моцартовских сонатах или в шубертовском Экспромте *Ges-dur op.90 № 3*), а Э. Гилельс – «тенденциозным» и нарочито грубоватым (скажем, в Тринадцатой сонате Бетховена или в III части шубертовской Сонаты *D-dur op.53*), однако безусловная доминанта первой склонялась к романтическому «пианизму особенностей», а второго – к классическому пианизму «золотой середины». И каждый из них был в сравнении со многими другими, пожалуй, особенно органичным и последовательным в избранном им «амплуа». Именно эти контрастные их устремления и подчеркнём, воссоздавая два творческих портрета.

Итак, *Мария Вениаминовна Юдина* (1899–1970). Родилась она в глухом городке Невеле (ныне Псковской области) и в этом «краю голубых озер» впитала в детстве чувство России во всей его первозданности. Ей очень повезло, потому что в тех местах оказалась и Ф.Д. Тейтельбаум-Левинсон, учившаяся у великого пианиста XIX века Антона Рубинштейна – с ней у Юдиной с семилетнего возраста и начались занятия музыкой.

Кстати сказать, забегая вперед, повезло и маленькому Гилельсу, в семье которого не было музыкантов, однако в доме почему-то, совершенно случайно стоял рояль. Подобные «случайности» невольно заставляют задуматься о далеко неслучайном стечении благоприятных обстоятельств, которое мы называем фортуной.

Тринадцати лет она поступает в Петроградскую консерваторию, где среди её педагогов были А.Н. Есипова (первая выдающаяся русская пианистка, эстафету которой подхватит её ученица), а затем

Л.В. Николаев, создатель одной из замечательных пианистических школ XX века.

В его классе Мария Юдина занималась вместе с Владимиром Софроницким. Они в один год закончили консерваторию и каждому из них была присуждена премия им. А.Г. Рубинштейна – до этого ежегодно присуждалась только одна премия, но в данном, исключительном случае жюри не смогло предпочесть кого-либо из двух выпускников.

Тогда же Юдина была приглашена преподавать в первую консерваторию страны – опять-таки случай небывалый, поскольку до того никто не удостоивался чести преподавать в *alma mater* сразу после её окончания. Объясняется это тем, что уже в студенческие годы пианистка заявила о себе как о музыканте ярком, совершенно неординарном. Позднее она преподавала в Тбилисской (1932–1934) и Московской (1936–1951) консерваториях, а также в Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных (1944–1960).

Сразу же приведём высказывание Альфреда Шнитке о том, что представляла собой Мария Вениаминовна как педагог.

У человека бывают разные учителя. Одни руководят каждым шагом ученика – они учат ходить. Другие открывают ученику дверь в мир – они учат видеть. Но есть и иные учителя – они уходят в единственный возможный для них путь, как будто не замечая последователей и не нуждаясь в соупутствии. В своей целеустремлённости они жестоки, не признавая отдыха ни для себя, ни для других. Цель их так далека, что никогда не может быть достигнута – но за ними идут, так как они указывают главное: куда идти.

Несмотря на всю непривычность внешнего облика и поведения Юдиной, её мужественная, непреклонная в своём максимализме натура никогда не горела театральным пожаром фанатизма, а светилась ровным пламенем вечного огня – огня требовательной учительской любви к людям, излучающего неисчерпаемую духовную силу.

Представляется, что определяющими для неё, как пианистки и человека, были романтические склонности. Об этом свидетельствует основополагающая значимость в её репертуаре музыки XIX века – в диапазоне от позднего Бетховена до Танеева. Это самоочевидно и в количественном отношении, и по числу исполнительских удач.

В её трактовке данного материала, в первую очередь, обращает на себя внимание чисто романтическая порывистость, импульсивность, бурлящий темперамент, трепетная вибрация потока эмоций – таковы, к примеру, шубертовские Экспромты *op.90* и *op.142*, «Фантастические пьесы» Шумана или «шумановские» вещи Брамса, подобные Рапсодии *g-moll op.79 № 2*.

Многое в подобной настроенности можно было бы соотнести с понятием «*буря и натиск*». Именно натиск, поскольку юдинское исполнение пронизывают сила и мощный волевой напор. И в исполнении этом всегда ощутим подчёркнуто мужественный тон.

Как утверждала сестра пианистки, от своего отца, земского врача и общественного деятеля, она унаследовала «*твёрдость, решимость, мужество*». К этой аттестации В. Юдина прибавляет немецкую фразу, имевшую хождение в их семье: *trotz alledem!* («*несмотря ни на что!*») – несомненно, сей лозунг можно считать одним из девизов Марии Вениаминовны.

И в жизни ей была присуща резкость, прямота, категоричность суждений. Естественно, свойства натуры сказывались и на её пианизме. Отмеченное С.Хентовой в исполнении Второй сонаты Шостаковича («*Она играла сурово, жёстко, напряжённо, остро...*») следовало бы отнести и к немалому числу других сочинений. Юдина всемерно подчеркивала героическую устремлённость, волю к преодолению, решимость, что со всей отчетливостью представало в музыке, передающей мотивы жизненного противоборства. Как считала названная выше, хорошо знавшая её сестра, «*для Марии Вениаминовны борьба была родной стихией*».

Вообще манеру Юдиной отличала, что называется, мужская хватка. Это касалось всего – от присущего ей мироощущения и масштабности художественного мышления до сугубо физических

свойств её пианизма. Великолепное представление о том и другом даёт I часть Тридцать второй сонаты Бетховена, предстающая в истолковании Юдиной могуче-демонической глыбой. Не меньшая укрупнённость чувствуется и в её интерпретации Второго фортепианного квартета Брамса.

Видный педагог-пианист С. Савшинский, соученик Юдиной по классу Л.В.Николаева, затем работавший вместе с ней в Ленинградской консерватории, говорил о её исполнении следующее.

В нём не было ничего женственного – ни мягкой нежности, ни ласковости, ни грации. Не это присуще артистическому облику Юдиной. Её игра исполнена покоряющей мужественной силы. Силища и энергия в её руках огромны. Да и сложения они скорее мужского: широкая ладонь с большими, мощными, широко расставленными пальцами, которые, играя, пианистка несколько скрючивает. Получается подобие орлиной лапы.

Как видим, коллега Марии Вениаминовны не стесняется в выражениях («силища... лапы»), для того чтобы выявить нечто коренное в её художественной натуре.

В том, что такое впечатление не было случайным, убеждают сходные высказывания других музыкантов и в частности то, как один из очевидцев концертных выступлений Юдиной вспоминает её колоритную «фигуру, своей посадкой за роялем напоминающую нахорхленную птицу, орлиный, похожий одновременно на Вагнера и Листа, профиль, властные руки, мгновенно останавливающие шум в зале, водворяющие и охраняющие удивительную тишину и тайну...»

Эту по-мужски властную силу творческой индивидуальности Юдиной отмечал и Д. Шостакович: «Слушаешь и оторваться, расслабиться внутренне хотя бы на секунду невозможно». И обо многом говорит тот факт, что для молодого Шостаковича (он был на семь лет моложе Юдиной) она стала одним из кумиров, причем дело доходило почти до курьезов: «Я старался ей во всём подражать... она де-

лает где-нибудь **ritenuto** – значит, и я в этом месте его обязательно сделаю».

* * *

Важнейшая сторона властного, мужественно-экспансивного тона исполнительской манеры Юдиной состояла в его проповеднической направленности. Со всей отчётливостью это обнаруживалось в эпизодах ораторской приподнятости, грандиозной патетики и характерных для пианистки всякого рода «пламенных» произнесений, что было особенно явственно в претворении звуковых полотен Листа (в том числе в отдельных его транскрипциях, среди которых песня Шуберта «У моря»).

Именно в подобные моменты Мария Юдина *«так воодушевляла зал, что могла повести его за собой на штурм любой Бастилии. Она была прирождённая Жанна д'Арк»* (из воспоминаний сестры).

С проповедническими функциями в её пианизме напрямую связано и воспроизведение речевой стихии. Она тяготела не столько к мягкой пластичности и непрерывному длению музыкальной линии, сколько к её расчленению, как в речи с хорошей дикцией и с подчеркнутыми акцентами, выделяющими смысл фразы.

Это речевое, а нередко и диалогическое начало (как, скажем, в бетховенских «Пятнадцати вариациях с фугой») базировалось у Юдиной на особой технике фразировки. Не случайно в своих занятиях со студентами она так часто и настойчиво употребляла слово *фразировать*.

Декламационная природа её исполнения постоянно обращала на себя внимание коллег-пианистов.

- *Больше всего меня поразило в её исполнении то, что оно было «говорящим»; остро ощущалось, что она мыслит музыкой и высказывается посредством музыки* (Л. Оборин).

- *Её искусство я воспринимал как человеческую речь. Это была речь величавая, суровая, никогда не сентиментальная. Ораторство и драматизация были органически присущи творчеству Юдиной* (Я. Зак).

Отмеченная декламационность исполнительской манеры очень показательна для натуры Юдиной, открытой всем воздействиям окружающего мира. Она никогда не замыкалась в сфере пианизма. Будучи студенткой, пробовала силы в композиции (консультировалась у М.О. Штейнберга, среди учеников которого – Ю. Шапорин, Д. Шостакович, В. Щербачев), изучала контрапункт, играла на органе, бывала на уроках в классе дирижирования. Тогда же у неё возникло пристрастие к ансамблевому музицированию, прошедшее через всю её жизнь.

Как педагог, кроме класса специального фортепиано, она вела в разные годы занятия по камерному ансамблю и даже камерному пению. Кроме того, Марию Вениаминовну отличала активная музыкально-общественная деятельность. Среди множества её художественных деяний – дважды осуществлённая (в 1939 и 1946 годах) концертная постановка оперы Танеева «Орестея», за которую по разным причинам не брались музыкальные театры.

Отдельно следует сказать о настоящей эпопее, связанной с инициативой создания новых переводов шубертовских песен, поскольку характерные свойства человеческой натуры Юдиной предстают в этом случае с примечательной рельефностью.

Обращаясь к исполнению песен Шуберта, она испытывала большую неудовлетворённость их переводами. При этом исходила из твёрдого убеждения, что в текстовом отношении произведения музыкального искусства должны быть адаптированы к русскоязычной аудитории. В 1947 году, когда отмечалось 150-летие Шуберта, она сформулировала это так.

Я хочу сказать о том акценте, который я делаю в отношении текста. Произведение должно исполняться на языке той страны, в которой оно исполняется. Поэтому задача художественного перевода является задачей особой отрасли и музыкальной, и литературной культуры, и задачей очень трудной...

Я уже довольно долго имею счастье этим заниматься, то есть, я не поэт и не делаю переводов, а я мучаю поэтов – предлагаю тому

или другому поэту подарить русской музыкальной общественности то или иное произведение.

Осуществляя поставленную перед собой цель, Юдина стремилась привлечь к переводческой работе самых видных литераторов той поры – С. Маршака, Б. Пастернака, Н. Заболоцкого и ряд других. В результате возникло около полусотни новых переводов, лучшие из которых обладают самыми высокими художественными достоинствами.

Один из них принадлежал М. Цветаевой, и вот как М. Юдина рассказывает о встрече с ней в год возвращения поэтессы на родину. В случайном разговоре с Г. Нейгаузом о переводах песен Шуберта возникает мысль хоть чем-то помочь Цветаевой, оставшейся без средств к существованию.

Вдруг он хватает меня за рукав: «Дорогая – вот что важно! Знаете ли вы, что приехала Цветаева и без работы? Дайте, дайте ей эти ваши переводы!»

И вот, запасшись адресом, с трепетом направляюсь я к незнакомой мне и прославленной поэтессе... Темноватая мансарда, нескладная лестница к ней; сразу охватывает атмосфера щемящей печали, неустроенности, катастрофичности... Сажусь на кончик стула, показываю Шуберта...

«Если уж – то только Гёте», – сурово говорит Цветаева. «О, конечно, это самое прекрасное», – отвечаю я и предлагаю песни Миньоны и арфиста из «Вильгельма Мейстера». Она рассеянно соглашается, я спешу уйти... Мне бы к ногам её броситься, целовать её руки, облить их слезами, горячими, горячими...

Насколько хорошо чувствуется в этом мемуарном фрагменте импульсивность, неординарность и чуткость Юдиной! А ведь поэтесса Цветаевой не была близка ей. Она признается в этом, но какой трепет перед большим талантом и какое острое ощущение человеческой беды! Ощущение это отразилось и в сделанном тогда по просьбе Юди-

ной цветаевском переводе стихотворения Гёте из романа «Годы учения Вильгельма Мейстера».

*Кто с плачем хлеба не вкушал,
Кто, плачем проводив светило,
Его слезами не встречал,
Тот вас не знал, небесны силы!*

*Вы увлекаете нас в сад,
Где обольщения и чары;
Затем ввергаете нас в ад:
Нет прегрешения без кары!..*

* * *

М.В. Юдиной было тесно не только в рамках пианизма, но и в пределах музыкального искусства вообще. Это началось с того, что параллельно учёбе в консерватории она занималась на историко-филологическом факультете Петербургского университета (к тому времени он назывался уже Петроградским). О своём «разбрасывании» в молодые годы она вспоминала впоследствии как о величайшем благе.

Я счастлива тем, что в меня крепко были вложены некие основы интеллектуального и этического бытия вообще. Я получила некие «ключи» к гуманитарному познанию вообще, необозримое поле мышления в целом, из коего могу черпать до гробовой доски... О, что это были за люди – и учителя, и ученики! То был поистине «цвет человечества»! Бескорыстие, трудолюбие, ответственность, активная доброта, сила мысли...

Это восхищение, высказываемое М. Юдиной, можно понять, если припомнить круг её общения: многосторонне работавший ученый и религиозный мыслитель П. Флоренский, физиолог А. Ухтомский, поэты Б. Пастернак и Н. Заболоцкий, литературовед М. Бахтин, ху-

дожник В. Фаворский, музыкальный учёный Б. Яворский... Каким интеллектом и какими духовными горизонтами нужно было располагать, чтобы быть на равных с этой элитой русской интеллигенции начала XX века!

Кроме истории и литературы, углублённое изучение которых началось в университете, в орбиту постоянных интересов Юдиной входили философия, архитектура и многое другое. Она делала доклады, выступала на сцене с чтением стихов, собирала крылатые мысли всеобщего обихода, предполагая издать их под заглавием «Симфония человеческой жизни в пословицах и поговорках», в 1960-е годы провела в Московской консерватории цикл лекций о романтизме, истолковывая это явление как универсальное, всеохватывающее – от мифологического Орфея и Шекспира до современных себе поэтов.

Её энциклопедическая образованность дополнялась литературной одарённостью. Это сказывалось и в работах о музыке (серия эссе о Брамсе, Мусоргском, Шостаковиче, Софроницком, статьи о произведениях Баха, Шуберта, Берга, Бартока и т. д.), но ещё более ошутимо в мемуарных записях о собственной жизни и памятных встречах с выдающимися людьми (в 1999 году вышло фундаментальное издание «Лучи Божественной любви», где собрано многое из литературного наследия М.В. Юдиной).

Широта гуманитарных интересов так или иначе отзывалась и на её фортепианном исполнительстве. Уже упоминавшийся С. Савшинский, много слышавший игру пианистки, как-то подметил следующее.

*Характерной чертой творческого метода Юдиной является то, что идеи и образы нередко рождаются у неё **a priori**. Их источник – не непосредственно музыка произведения, а общие соображения о творчестве композитора, исторические сведения об эпохе, биографические данные, случайные высказывания автора и даже философские концепции, относящиеся или произвольно относимые пианисткой к исполняемой пьесе.*

О таком подходе «*a priori*» (то есть о построении исполнительской трактовки до известной степени вне зависимости от собственно музыкального материала), о соответствующих привнесениях извне и возникающих при этом «случайностях» красноречиво свидетельствует эпизод, переданный художницей А. Порет, хорошо знавшей Юдину.

Однажды она играла сонату Моцарта и всем нам показалось, что она очень ускорила темпы, играла громко, как-то настойчиво и беспокойно стучала по клавишам. После концерта один знакомый композитор сказал ей об этом. «А, вы заметили!» – обрадованно ответила Мария Вениаминовна. – Знаете, я сегодня была во власти “Медного всадника”, я хотела передать и топот, и погоню, и страх».

Чтобы убедиться в значимости подобных привнесений извне, достаточно вслушаться в коду Шестнадцатой сонаты Бетховена. Причём в данном случае нужно признать безусловную убедительность юдинского решения.

Есть здесь и явственное воплощение речевого начала, о котором шла речь выше (в данном случае благодаря ему подчёркивается воспроизведение внутренних сомнений и колебаний), и что ещё важнее – идущая от литературных жанров сюжетность. После сверхстремительного темпа предшествующего изложения пианистка делает неожиданное торможение, вводя затем всякого рода интригующие моменты, и они присутствуют до самого конца, венчая «фабулу» таинственными недомолвками последних аккордов.

Только что приведённые соображения непосредственно подводят к рассмотрению субъективно-романтической сущности пианистического стиля Юдиной. Именно по причине этой сущности её исполнительские работы вызывали временами самые ожесточённые споры, и по той же причине отношение к ней могло быть столь разным: с одной стороны, восторг и преклонение, с другой – неприятие, отрицание.

Учитывая распространённость подобных расхождений во мнениях, суждение о её игре облачают порой в «дипломатичную» форму приблизительно следующего типа: с исполнением Юдиной не всегда соглашались. И как бы оправдывая её, называют в качестве параллелей имена зарубежных пианистов, близких по артистической направленности – Ферруччо Бузони, Альфред Корто, Артур Рубинштейн.

В связи с этим уместно привести реплику Г. Нейгауза по поводу первого из упомянутых музыкантов: *«Виртуозный эгоизм гениального Бузони, который “по своему образу и подобию” интерпретировал каждого из исполнявшихся им композиторов»*.

Суть субъективности пианистки состояла прежде всего в том, что многое у неё получало предельное выражение, приобретая некий экстремальный характер. М. Дроздова, ученица М.В. Юдиной и вдумчивый исследователь её творчества, имела достаточные основания для того, чтобы утверждать: *«Она всегда говорила “во весь голос”, ни в чем не терпела полумер, ничего не делала вполсилы»*.

И действительно, романтическая экстремальность сказывалась у Юдиной во всём – в манере исполнения и в том, как она формировала свой репертуар, как держалась на эстраде и даже как одевалась.

Начать хотя бы с того, что уже с молодости Юдина шокировала окружающих нарочито бедным внешним видом и тем, что предпочитала носить некое подобие монашеского одеяния. В преклонные годы она надевала одно и то же: старый плащ покойного брата, черный берет и... кеды (знаменитые юдинские кеды, в которых она могла явиться куда угодно, в том числе на официальный раут).

Эта «причуда» шла у неё отчасти из соображений практического удобства, но ещё более из убеждения, что люди искусства для достижения творческой независимости должны вести едва ли не полунищенское существование. И в своих поступках она мало обращала внимание на чьё-либо мнение. Так, приехав с концертами в Лейпциг, шла босая к церкви св. Фомы, чтобы почтить своего святого – Иоганна Себастьяна Баха, преклонить колена перед его надгробием.

Это то, что касается жизненного почерка вообще, а переходя к рассмотрению соответствующих творческих устремлений, имеет

смысл прислушаться к сказанному крупнейшим теоретиком фортепианного искусства Г. Коганом.

Пианизм Юдиной был пианизмом крайностей; золотая середина была ей незнакома, более того – ненавистна. Она любила предельные темпы, играла медленные места медленнее, быстрые – быстрее обычных.

Она могла «проговорить» вторую часть А-dur'ного концерта Моцарта так проникновенно, таким чарующим звуком, который буквально переворачивал душу; и она же могла иной раз «гвоздить» какой-нибудь злосчастный эпизод с таким беспощадным, не признающим меры упорством, которое отпугивало даже самых преданных её почитателей.

Став в исполнении на тот или иной путь, Юдина всегда – и в лучшем, и в худшем – шла до конца, доходила до предела.

Да, многое у неё доводилось до предела. Вся она – на подчёркнутых контрастах и «острых углах». Внешне это отчётливее всего проявлялось в ярких сопоставлениях динамики (очень громко – очень тихо) и темпов (сверхстремительные, вихревые – заторможенные, порождающие иллюзию «остановившегося времени»).

Если мысль, то самая глубокая, интимно-сокровенная. Если энергия действия, то бурная, порывистая, размашисто-импульсивная. И композиция в целом драматургически строится на вольном сопряжении и резком переключении контрастов.

Так звучат у Юдиной произведения Шуберта, в том числе «Фореллен-квинтет», или, скажем, «Фантастические пьесы» Шумана. Но примерно то же находим и за пределами романтического репертуара.

Допустим, в «Хроматической фантазии и фуге» Баха пианистка даёт просто непредставимо быстрое движение в пассажных эпизодах и столь же исключительную замедленность инструментального речитатива. Почти с той же свободой она могла романтизировать и венскую классику (например, акцентируя в сонатах Гайдна особую значительность медитативных излияний, горячий напор или утончённо-изысканный артистизм *allegri*).

Юдина в своем творчестве нередко бывала демонстративно *аклассичной*, то есть «несдержанной», «неуравновешенной», открыто «тенденциозной», и происходило это из её своеобразного, совершенно оригинального художественного мышления, выливаясь в необычность исполнительских решений, в заметные отклонения от традиционного понимания того или иного композиторского стиля, в гипертрофию отдельных средств выразительности.

Романтический радикализм пианистки сказывался в её «своеволии» по отношению к музыкальному тексту. Она шла на сознательные отступления от авторских указаний – причем иногда в такой степени, что могло доходить до парадоксов.

Одна из соучениц Юдиной по консерватории вспоминала о её трактовке Фантазии *C-dur* Шумана: *«Всё было исполнено в зеркальном отражении. Там, где в нотах стояло **forte**, у неё было **piano**, и наоборот»*. Да, она чаще всего не себя подчиняла воспроизводимому стилю, а стиль подчиняла себе, творческим импульсам своей личности.

Об этой доминанте собственной индивидуальности с присущей ему деликатностью высказался видный искусствовед М.Алпатов.

Некоторые ставили ей в упрек, что она как пианистка слишком отдавалась потребности излиться в звуках, не всегда прислушивалась к звучанию собственной игры и поэтому порою теряла чувство меры.

Ей ставили в вину и то, что, играя, она недостаточно сдерживала себя и потому играла не столько сочинения великих композиторов, сколько саму себя.

Нападая, сравнивали её и с Мейерхольдом, и с Пикассо, но этими лестными сравнениями, в сущности, её оправдывали.

По отношению к Юдиной, те «вольности», которые она себе позволяла, конечно же, никак нельзя считать просто прихотью или

экстравагантным капризом. Во-первых, за этим у неё обнаруживалось стремление снять с исполнительских трактовок «хрестоматийный глянец» навязших шаблонов и клише, найти нехоженые пути в искусстве интерпретации. Сама пианистка придерживалась на этот счёт совершенно определённой позиции.

«Правильность» вовсе не обеспечивает жизненность творения, а часто противоречит ей. Мнимая субъективность мышления утверждает реальную множественность действительности, в то время как стремление к единственно возможной «правильной» трактовке сугубо мертвенно, метафизично. Подлинный музыкант силой своего восприятия разбивает цепи канонов.

Один из примеров такого подхода – выдающееся исполнение «Картинок с выставки», где Юдина всеми средствами подчёркивала «непричёсанность» и своеобразие стиля, ввиду которых Мусоргского иногда именуют *«первым композитором XX века»*, то есть композитором, намечавшим контуры искусства нашего времени задолго до его наступления.

И, во-вторых, за её поисками стояла сильная, резко выраженная индивидуальность, которой было что сказать людям. Талант и масштабность творческих устремлений оправдывали если не всё, то по крайней мере лучшее из того, что она делала. Показателен в этом смысле случай с её выдающимся коллегой – Г. Нейгаузом. Одна из знакомых Юдиной припоминает концерт, где пианистка исполняла бетховенские сонаты.

В антракте я вышла на лестницу и увидела Нейгауза, который нервно ходил с сигаретой взад и вперед; он подошел ко мне и сказал: «Чёрт знает что она делает с Бетховеном...» Потом через несколько минут: «А знаете что? Она имеет право это делать... Пойду её поздравлю».

Можно ли представить себе более горячее возмущение и затем осознание допустимости подобных «отклонений от нормы», коль они исходят от личности такого ранга. Как говорится, что положено Юпитеру...

Самобытное видение всего и вся побуждало Юдину проставлять в своих трактовках чрезвычайно сильные смысловые акценты, предельно заостряя их различными средствами из арсенала фортепианного исполнительства. Подобная гиперболизация была продиктована стремлением к максимальной очерченности интерпретационных замыслов. И там, где «субъективизм» пианистки совпадал с направленностью самого музыкального материала, возникали подлинные художественные открытия.

Одно из таких открытий – исполнение Двадцать первой сонаты (*B-dur*) Шуберта. На всем её протяжении идёт нескончаемое противостояние мрака и света, отчаяния и надежды, потерянности и радости вновь возрождающейся жизни (аналогичную концепцию пианистка выстраивает и в шубертовском Экспромте *As-dur, op. 142 № 2*, но только в рамках развернутой одночастной пьесы).

Звукозапись этого произведения, которой мы располагаем, сделана в 1947 году. И нетрудно предположить, что «тенденциозность» юдинской трактовки до известной степени определялась атмосферой времени исполнения.

С одной стороны, ещё слишком близкая и живая память только что прошедшей Великой Отечественной с её бесчисленными жертвами (а Мария Вениаминовна, часто выступавшая на фронтах, знала не понаслышке, что такое война), с другой – уже сжимавшийся пресс надвигавшейся «холодной войны», которая остриём своим обернулась против собственного народа (последняя волна сталинского террора).

Вот почему столь уместной здесь оказалась свойственная Юдин манера исполнения, основанная на поляризованных контрастах.

Один из полюсов в шубертовской сонате – не просто чувство гнетущей безотрадности, но подчёркнуто трагическое ощущение жизни в сгущённых тонах обречённости и безысходности. Потухшие

краски, поникающие контуры интонаций, погребальные ритмы, чрезвычайное торможение (вплоть до утраты пульса) – посредством всего этого воссоздается капёль безмолвных слёз, проникновенная *Lacrimosa*, звучащая в глухоте и мраке.

Другой полюс – всплески окрыляющей надежды, взволнованный порыв к жизни. Это, вероятно, как раз и было то, что помогало людям тех лет выжить наперекор смерти и гонениям. На смену предельному торможению темпа приходит его максимальное ускорение. И рояль начинает звучать совсем иначе – звонко, лучась и переливаясь радужным светом.

Беззаботно-беспечная игра «солнечных зайчиков» в подобных, трепещущих живой радостью скерцозных образах была настоящим пристрастием Юдиной. Через это пристрастие ей чрезвычайно ярко и по-особому удавалось передавать то неистребимое жизнелюбие, которое поддерживало человека в условиях тоталитарного режима.

Всюду, где музыка предоставляла хотя бы малейшую возможность, пианистка высвечивала в ней непосредственность, мальчишеское озорство и «легкомыслие», не раз нарушая тем самым условные приличия академического искусства.

Различные грани такого, отрочески-незамутнённого духа представлены, к примеру, в её исполнении ряда сонат Гайдна, Двенадцатой сонаты Бетховена, шубертовских Экспромтов *op. 142 №№ 3 и 4*, «Сновидений» из «Фантастических пьес» Шумана, «Вариаций и фуги на тему Генделя» Брамса и т. д.

* * *

Рядом с этой игровой стихией обнаруживаем смысловое пространство совсем иного измерения – откровения всепроникающего интеллекта, погружение в философские глубины, воспарение к высям человеческого духа.

Если воспользоваться речениями самой Марии Вениаминовны, её влек к себе «незапятнанный образ вселенной», притягивала «*тоска о бесконечном*». Не это ли и составляет сердцевину романтического мироощущения, о чём она собственно и размышляла в своих лекциях,

прочитанных в Московской консерватории: *«Бесконечность и мысль о ней и есть одна из основ романтизма»*.

В своём влечении к романтическому идеалу Юдина ни в творчестве, ни в жизни не принимала обыденности и вообще обычной для людей тщеты существования. Хорошо знавший её выдающийся пианист и педагог Я.И. Зак утверждал: *«Мария Вениаминовна была совершенно чужда тревоблениям быта, суетным заботам тщеславия, мелочной борьбе за “положение”, за материальные блага, за расположение коллег разных рангов»*.

В этом смысле довольно показателен забавный случай, о котором рассказывает А.Порет.

Нашу компанию очень веселили её туалеты. Раз и навсегда было установлено, что платье будет длинное, обязательно чёрное и в форме пирамиды, рукава свободные, так называемые поповские. Допускался пояс, очень похожий на верёвку, на концах – узлы. В частные дома из украшений надевался большой крест на цепочке. Обувь совсем не интересовала Марию Вениаминовну. Дома она любила ходить в огромных туфлях на меху и так к ним привыкла, что однажды явилась на концерт, не захватив с собой лакированные «лодочки».

Дирижировал австрийский дирижер Штидри. Он выпучил глаза, долго смотрел то на лик, то на ноги пианистки, потом проямил: «Aber Frau Judin!» («Однако, фрау Юдина!»). Она сухо сказала, что за туфлями посылать уже поздно.

Тут мне пришла в голову идея – снять туфли с кассирши, поскольку они ей совсем не нужны, а только голова в окошечке... Юдина вышла на эстраду быстро, но как-то неровно, и мы всё забыли, как только она ударила по клавишам.

Через некоторое время меня подтолкнул под локоть Даниил Хармс, и я в испуге увидела, что под длинной юбкой происходит какое-то непонятное смятение: очевидно, неудобно было с педалями из-за высоких каблучков, и Мария Вениаминовна со свойственной ей

простотой сняла туфли. Уходя и кланяясь, она их так и оставила, не удостоив внимания.

За подобными «чужачествами» угадывалась неординарность натуры, интеллектуальная мощь. И у знавших её в сознании складывался возвышенно-идеальный портрет.

«Памятен её внешний облик: крупная фигура в длинном, прямыми складками ниспадающем до полу чёрном платье, прекрасное лицо, в котором прежде всего поражал огромный лоб мыслителя, внимательный взгляд больших глаз, неторопливые движения, величавая поступь» (М. Дроздова).

Литовский скульптор Т. Валайтис, побывав у Юдиной, признавался, что *«никогда не видел такой женщины»*, добавляя: *«У меня такое впечатление, будто я был у Гёте...»*.

«Огромный лоб мыслителя... будто я был у Гёте...» Присоединим к этому ещё один штрих. Когда Юдину спросили, как ей удастся играть пальцем, неправильно сросшимся после перелома, в ответ слышали: *«Неужели вы думаете, что играют руками? Играют вот чем!»* – и она постукала себе по лбу.

Её исполнительские работы часто выделяло именно это интенсивнейшее интеллектуальное излучение. *«Она уводила в глубины философского постижения произведения, что придавало такую огромную, впечатляющую силу её исполнению Баха, Моцарта, Бетховена, Шостаковича»* (Я. Зак).

И примечательна была способность Юдиной при необходимости отрешиться от всего, что могло бы помешать сосредоточенному осмыслению исполняемой музыки. Известно, например, что, работая над Четвёртым концертом Бетховена, она на четыре месяца абсолютно «отключилась» от внешнего мира, всецело посвятив себя вживанию в это произведение.

Целый ряд своих творческих работ М.В. Юдина разворачивала в масштабные мыслительные конструкции. Характерно в этом отношении, что и листовские «Вариации на тему Баха», несколько внешние

по своей содержательной сути, ей удастся наполнить духом углублённых философских раздумий.

Концепционность искусства пианистки иногда выражала себя в совершенно зримых, осязаемых образах. Так, Фортепианный квинтет *g-moll (op.30)* Танеева благодаря пластике волнового развития и «живого дыхания» ткани представал как беспрестанно колышущееся море жизни с его бушеванием и штормовыми накатами (Г. Нейгауз считал её ансамблевую игру в танеевском Квинтете гениальной).

Напряжённая работа исполнительской мысли Юдиной была в конечном счёте устремлена к обретению высшего духовного знания, она питалась жаждой прозрений вечного, непреходящего (один из образцов восхождения к мудрости величаво-отрешённого жизнеотношения – Интермеццо *Es-dur op.117 № 1* Брамса).

Поиски трансцендентного могли вступать в соприкосновение с ощущением некоего таинства, чего-то по-особенному загадочного, даже мистического («Вещая птица» из «Лесных сцен» Шумана, которую единодушно причисляют к высшим достижениям Юдиной).

И, наконец, в своём тяготении к внеобыденному пианистка порой буквально чародействует, волхвует над звуком, превращая «просто» поэтическое в глубинно-сокровенное («Вечером» и «Отчего» из «Фантастических пьес» Шумана).

Говоря о надсуетном в искусстве Марии Юдиной и о его интеллектуально-философской наполненности, остаётся заметить, что это вовсе не означало какой-либо отчуждённости от человеческого. И в жизни, и в творчестве она всё принимала близко к сердцу, на всё отзывалась горением души. Вспомним отмеченный выше всплеск боли за Марину Цветаеву: «Мне бы к ногам её броситься, целовать её руки, облить их слезами, горячими, горячими...»

Эта отзывчивость вошла в неё генами от родителей. От отца, земского врача, который, по её словам, отдал «всю свою жизнь народу – на деле, а не на словах». И от матери, которая подавала пример самоотвержения и жертвенности – «ради нас, детей, и бесчисленных страждущих кругом».

Что же касается творчества, то своё кредо Юдина изложила на склоне лет в статье о Шостаковиче: *«Мы, люди русской культуры, ничего не можем и не хотим создавать в бессердечном равнодушии».*

* * *

Важнейшей стороной романтического облика Марии Юдиной была её постоянная неуспокоенность. Она неизменно пребывала в состоянии неустанного поиска. В качестве косвенного свидетельства имеет смысл привести показательный случай из жизни пианистки, когда ей было уже далеко за пятьдесят.

Случай вполне характерный и в отношении экстраординарных проявлений её натуры. Рассказывает Л. Маркиз, в будущем известный скрипач и дирижёр, а тогда только начинавший самостоятельную творческую деятельность.

Несмотря на огромный опыт совместного музицирования с лучшими советскими квартетами и свою редкую интуицию в отношении струнных инструментов, Юдину не оставляло желание более конкретно познакомиться со спецификой каждого из них.

Как-то раз Мария Вениаминовна буквально огорошила меня категорическим, совершенно в её духе, заявлением:

– Лёва! Я пришла к твердому убеждению, что мне необходимо научиться играть на струнном инструменте. Срочно! Мне кажется, что скрипкой заняться для меня уже будет поздно. Что вы думаете об альте? Наверное, всё же альт. И кроме этого, ведь не случайно Бах более всего любил играть в своём оркестре на альте! Ну, что вы скажете?

Надеясь втайне, что весь разговор более из области мечтаний, я, помню, отговорился какими-то не значащими ничего определённого фразами. Каково же было мое изумление, когда спустя некоторое время Юдина встретила меня радостным восклицанием: «Лёва! Альт куплен! Когда мы начинаем заниматься?».

Подводя «предварительные итоги» своего пути, она писала Г. Рождественскому: *«Я всю жизнь ищу (и нахожу) новое...»*

Этот поиск, это непрекращающееся раздвижение творческих горизонтов ярче всего выразились в неустанной популяризации недавно или только что созданного. Юдина проделала поистине титаническую работу по обогащению пианистической «кладовой», часто оказываясь в нашей стране первой исполнительницей многих сочинений отечественных и зарубежных композиторов.

Из отечественных композиторов, к тем, чьи имена были в разной степени знакомы слушательской аудитории (от Прокофьева, Мясковского и Шостаковича до Щербачева, Шапорина и Свиридова), она, опираясь на свой музыкантский авторитет, смело присоединяла мало что говорящие и даже безвестные, в том числе имена тех авторов, которые в последние годы её жизни ещё только начинали свое творческое восхождение – Каретников, Волконский, Денисов, Тищенко и другие.

Что касается зарубежных композиторов, то здесь Юдиной принадлежит честь открытия для нашего пианизма множества фигур: Шимановский, Барток, Хиндемит, Берг, Веберн, Кшенек, Мартину, Жоливе, Лютославский, Булез, Хенце и т. д., и т. д.

Последними в данном перечне отмечены представители авангарда, и Карлхайнц Штокхаузен, один из ведущих мэтров этого самого влиятельного художественного направления в западной музыке второй половины XX века, сказал: *«Юдина была человеком феноменального чутья к будущему, огромного мужества и чудесного, пламенного сердца».*

«Была человеком... огромного мужества». Примечателен в этом отношении поистине легендарный случай. Как-то ей довелось играть в прямом эфире моцартовский Концерт № 23 (A-dur). Слышавший эту передачу И.В. Сталин тем же вечером позвонил в радиокомитет и попросил предоставить в его распоряжение пластинку с записью Концерта. Никто не посмел сказать ему, что то была трансляция и такой записи не существует. Мгновенно были в полном смысле слова мобилизованы Юдина, дирижёр и оркестранты.

Наутро у Сталина на столе лежала требуемая грампластинка. В благодарность за это исполнение он распорядился выдать М. Юдиной 20 000 рублей (сумма по тем временам огромная). Пианистка ответила ему письмом: *«Благодарю Вас, Иосиф Виссарионович, за Вашу помощь. Я буду молиться за Вас Богу день и ночь, чтобы он простил Вам Ваши великие грехи перед народом и страной. Деньги я пожертвую на ремонт церкви, в которую я хожу»*.

Почти невероятно, но автор письма остался жив, и говорят, что пластинка с Концертом Моцарта в исполнении Юдиной была на проигрывателе, когда Сталина нашли мертвым.

Безусловное мужество требовалось и для того, чтобы исполнять в те времена сочинения перечисленных выше композиторов XX века, особенно принадлежащих к авангардным течениям. Во-первых, приходилось преодолевать слушательскую инерцию. Из воспоминаний сестры пианистки, В. Юдиной (в данном случае говорится о ситуации второй половины 1940-х).

Тогдашняя публика ещё не была приучена к непривычным звучаниям, и зал частенько бывал полупустой. Я хорошо помню, как однажды сидящая рядом со мной дама сказала своей соседке: «Ну, пошла забивать ржавые гвозди!»

Но Марию Вениаминовну это не смущало. Она твердо решила заставить даже самых неподатливых слушателей понять и прочувствовать новую музыку... Она оказалась права в своей настойчивости – впоследствии на её концерты с исполнением современной музыки нельзя было пробиться.

Однако было ещё и «во-вторых» – подчас просто ожесточённое противодействие со стороны тех, кто располагал административными рычагами и мог определять, что допустимо и что не дозволено в художественной жизни «страны Советов».

В условиях засилья командных методов руководства искусством «упрямство» Юдиной и её настойчивые усилия по ознакомлению со-

отечественников с образцами новейшего творчества были не только подвижничеством, но и могли приобретать опасный оборот.

Вот конкретный факт. В 1962 году в Советский Союз с концертами приехал И.Ф. Стравинский. В атмосфере хрущёвской «оттепели» этот визит «блудного сына» России, давно ставшего мировой знаменитостью, прошёл с настоящим триумфом, получившим одобрение и со стороны властей.

А за два года до того пропаганда его творчества считалась, как гласил официальный текст, *«крупнейшей ошибкой политического характера»* и за эту пропаганду М.В. Юдина была уволена из Музыкально-педагогического института имени Гнесиных.

Чуткая отзывчивость к новому заставляла её быть в необходимых случаях подчеркнута «авангардной». И тогда она играла в резкой, жёсткой, суховатой конструктивно-урбанистической манере, акцентируя ударные свойства инструмента, извлекая из него «нервное стекло» тревожного и чрезвычайно противоречивого тонуса, столь характерного для человека XX века. Тонуса, в котором запечатлелись метания между «деловитым» рационализмом и непредсказуемостью спонтанных реакций, между заостренной экспрессией экстатичных эмоций и нарочито отчуждённым скептицизмом.

Во многом такова Мария Юдина и в широко известной, блистательной грамзаписи Фортепианного концерта Стравинского. Она наиграла эту пластинку в свои самые преклонные годы. И вслушиваясь в необычайно динамичный напор энергии, в остроту ритма и артикуляции, остаётся только поражаться тому, какой невероятной силой духа и свободой художественного мышления была заряжена эта феноменальная натура...

А.И.Демченко
Пианистическая тетрада
Очерк второй. Эмиль Гилельс

Эмиль Григорьевич Гилельс (1916–1985) родился в Одессе, которая в первые десятилетия XX века дала отечественной художественной культуре исключительно много. Достаточно назвать такие имена в литературе, как Э. Багрицкий, И. Бабель, В. Катаев, И. Ильф и Е. Петров. Здесь начинала свою «родословную» и целая плеяда выдающихся музыкантов-исполнителей, среди которых Д. Ойстрах, Я. Зак, М. Гринберг, С. Рихтер.

Гилельс был, что называется, музыкантом от Бога. Способности к музыке проявились у него уже в трёхлетнем возрасте. Очень сдержанный в отношении всего личного, он, тем не менее, не без внутреннего волнения вспоминал об одном своём детском увлечении.

Ночью, когда всё в доме стихало, я доставал из-под подушки папину линейку и начинал дирижировать. Маленькая тёмная детская превращалась в ослепительный концертный зал. Стоя на эстраде, я чувствовал сзади себя дыхание огромной толпы, впереди в ожидании замер оркестр, я поднимаю дирижерскую палочку, и воздух наполняется прекрасными звуками. Звуки льются сильнее и сильнее. Форте, фортиссимо... Но тут обычно приоткрывалась дверь, и встревоженная мать прерывала концерт на самом интересном месте... Мои детские мысли были всецело поглощены музыкой, и я стал учиться музыке.

Систематические уроки начались с пяти лет у Якова Исаевича Ткача, о котором Гилельс впоследствии писал: «*Никогда не забуду,*

что он помог мне поверить в свои силы». Его первый педагог действительно верил в будущее ученика, если через четыре года занятий с ним мог с исключительной дальновидностью пророчить: «Когда он получит должное образование, страна обогатится пианистом мирового масштаба».

Это было сказано после сольного концерта-дебюта, который состоялся, когда мальчику исполнилось девять лет. Проходит ещё немного времени, и юный Гилельс уже способен произвести настоящий фурор. Двенадцати лет его слушали местные композиторы, и К. Данькевич, в будущем самый известный из них, говорил: *«Игра его нас всех буквально потрясла, уже тогда мы ощутили львиную хватку, стальной ритм, могучую энергию и солнечный темперамент».*

В тринадцать лет Гилельс даёт вполне «взрослый» клавирабенд (сонаты Скарлатти и Восьмая соната Бетховена, пьесы Мендельсона, Листа, Шопена, Прокофьева) и тогда же поступает в Одесскую консерваторию в класс Б.М. Рейнзбальд (как помним, именно тринадцать лет поступила в консерваторию и М. Юдина).

Гилельса обычно считают учеником Г.Г. Нейгауза, под руководством которого он после окончания Одесской консерватории совершенствовался в Школе высшего мастерства при Московской консерватории. Однако сам пианист высказывался на этот счёт не без доли иронии (*«Сложилась молва, будто “сделал” меня Нейгауз»*) и настойчиво подчёркивал: *«Справедливость требует сказать, что истинным моим музыкальным воспитателем была Берта Михайловна».*

То, что дело обстояло именно так, подтверждают отзывы гастролировавших в начале 1930-х годов в Одессе мировых знаменитостей. С 1920 года живший за рубежом Александр Боровский, прослушав юного пианиста, дал следующую аттестацию: *«Потрясён совершенством игры на рояле пятнадцатилетнего Эмиля Гилельса».*

Тогда же слышавший его Артур Рубинштейн воскликнул в одном интервью: *«Я не нахожу слов, чтобы описать, как он играл. Скажу одно: если он когда-либо придет в Соединенные Штаты,*

мне там нечего будет делать». Позднее он вспоминал: «Когда я был в Одессе, ко мне привели мальчика, который сыграл на рояле несколько произведений Бетховена и Равеля. Игра его по силе и технике произвела на меня потрясающее впечатление. Этот мальчик был Эмиль Гилельс».

* * *

Таким был Гилельс времён его занятий в классе Берты Михайловны Рейнгольд, о которой он сохранил самую светлую память не только как о замечательном педагоге, но и очень близком себе человеке (на её могиле в Одессе он установил надгробие с надписью «Дорогому учителю-другу»).

Свидетельством неоценимой пользы, которую он извлёк из её советов, служит и совершенно ошеломляющая победа, одержанная шестнадцатилетним юношей на Первом Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей, состоявшемся в 1933 году. Предоставим слово двум очевидцам этого состязания – их заметки хорошо дополняют друг друга.

В первом туре Эмиль Гилельс выступал после большой группы довольно сильных пианистов. Никто не слышал о нём ничего такого, что могло бы привлечь к нему повышенный интерес. Время подходило к вечеру. Музыки было прослушано много, на лицах слушателей и членов конкурсной комиссии заметно было выражение усталости. Но когда Гилельс с лицом испуганного ребенка вышел, точнее, выбежал на эстраду и сразу без всякого приготовления, «вцепился» в клавиши и начал извлекать из рояля звуки, все от неожиданности притихли, застыли на своих местах.

С первой же ноты, не давая никому ни на мгновение ослабить внимание, Гилельс вёл за собой весь зал. В каком-то музыкальном припадке публика тряслась от рукоплесканий и оваций, как только Гилельс оканчивал следующее по программе произведение. Успех выражался настолько бурно, что Гилельс сначала, недоумевая, долго и

пристально всматривался в публику, потом привстал, неловко кивнул головой и поспешно, торопливыми шагами направился к выходу.

В стенах этого зала, на моей памяти, не случилось ничего подобного. Гилельс вырвался вперед, перемахнув одним духом все возможные степени конкурсных наград. Фактически уже после первого тура он сделался единственным претендентом на первый приз, как утес возвышаясь над всеми остальными (П. Коган, видный организатор концертной жизни, автор книги «Вместе с музыкантами»).

Дело было не только в великольном пианизме, сокрушающей виртуозности, выразительнейшей темпоритмической устойчивости, но главным образом в другом – в завораживающем характере игры, всепобеждающей волевой активности, жизнерадостном полнокровии... Раздумывая над потрясением, вызванным гилельсовским исполнением, одни полагали, что оно обусловлено ослепительной виртуозностью – достаточно вспомнить феерические пассажи, наэлектризованные бравурные цепи октав и аккордов, сходящиеся в обеих руках быстрее двойные терции. Другие указывали на непрерывное ритмическое биение, живое и пластичное. Третьи рассуждали о властной воле и непрекращающемся интенсивном звуковом потоке (Л. Баренбойм, пианист и музыковед).

Имеет смысл присовокупить к этому ещё два отзыва. Слышавший Гилельса на конкурсе Я.Флиэр, в будущем известнейший представитель отечественного фортепианного искусства, по его собственным словам, испытал тогда сильнейший стресс своей молодости и впоследствии утверждал: *«Я абсолютно убеждён, что уже в шестнадцать лет Гилельс был пианистом мирового класса».*

Выступление юного пианиста на том конкурсе позволило Г. Нейгаузу прозорливо определить важные стороны гилельсовского таланта: *«Все, слышавшие его тогда, поняли сразу, что перед ними совершенно исключительное виртуозное дарование. Сила, блеск, темперамент, стихийная напористость ритма, мощь и теплота звука не могли не поразить каждого».*

Именно так! Долгое время в Гилельсе поражала прежде всего исключительная виртуозность. Он словно самой своей природой был предназначен для рояля, потому столь настойчиво отмечалась идеальная приспособленность его мышечно-пальцевого аппарата к фортепианной игре. Технических трудностей для него как бы не существовало. Вероятно, свою роль в этом сыграла и та механическая «муштра», через которую он прошел в детские годы, будучи под надзором своего первого педагога Я.И. Ткача.

В безупречном виртуозном мастерстве Гилельса поначалу основное внимание обращал на себя яркий артистический блеск, связанный в первую очередь с неотразимым *brillante* пассажей и ослепительностью красочных звуковых каскадов.

Но затем в качестве сугубо индивидуального свойства слух начинал выделять редкую полновесность звучания и особую цепкость крупной техники – аккордовую массу пианист прочно держит в руках, делая её компактной, ёмкой, нераздельной. Эта «львиная хватка» вкупе с «крепким, стальным ударом» и «ошеломляющим напором» делала Гилельса «подлинным атлетом фортепиано» (приведены характерные эпитеты, которые в прессе 1930-х годов давали ему А. Альшванг, М. Гринберг, Г. Коган и др.).

На том этапе у молодого музыканта порой отмечали издержки самодовлеющей виртуозности и концертной бравуры, но обычно это перекрывалось такими замечательными качествами его пианизма, как волевая собранность и целеустремленность, интенсивнейший динамизм и неистощимое жизнелюбие, «бьющее ключом» из-под внешнего покрыва суровости.

Качества эти явственно резонировали лучшим сторонам «эпохи первых пятилеток» с её энергией, бодростью и энтузиазмом (нечто подобное можно было ощутить и в манере М. Юдиной того же периода). Поэтому в исполнении Гилельса нередко усматривали музыкальное олицетворение духа времени.

Теперь несколько разноплановых примеров, иллюстрирующих склонности молодого пианиста.

Отточенность и роскошь его технического мастерства ярко демонстрировали такие «лакмусовые бумажки» виртуозного стиля, как «Исламей» Балакирева и «Вариации на тему Паганини» Брамса.

Кипящая динамическая лава финала Второго концерта Сен-Санса с его мощным и блистательным фейерверком пассажных «синусоид» вызывает ассоциации с неудержимо мчащимся локомотивом.

Второй концерт Чайковского воспринимается как пиршество звуков, через которое вдохновенно передается ликующее празднество жизни, пронизанное яркими солнечными бликами.

В Первом концерте Листа находим едва ли не полный комплекс всевозможных проявлений, столь свойственных Гилельсу 1930-х и 1940-х: горделиво-импозантный артистизм, бурное изъяснение сил, сочетание размаха, масштабности, патетической приподнятости с лирической негой, интимной доверительностью и, наконец, та искрящаяся радость бытия, которая перекликается с поэтическим лозунгом Бальмонта *«Будем как солнце!»*

* * *

В отличие от Марии Юдиной Эмиль Гилельс был целиком погружен в мир музыки, почти замкнут в нём, пребывая даже в ещё более тесных рамках – в рамках собственно фортепианного исполнительства. Во всём он исходил только из самой музыки и черпал в ней бесконечно много. Разумеется, располагая не только великолепной интуицией, но и цепким природным умом.

Вот одно из свидетельств. Гилельс высказывался редко, но то, что письменно зафиксировано и дошло до нас, обнаруживает несомненную глубину и проницательность. Для примера можно привести сказанное им о своём последнем наставнике.

Нейгауз – одарённая и сложная натура, возбуждавшая толки и приковывавшая к себе внимание окружающих. Для многих он стал символом высокого искусства. По природе, точнее, в душе он был

большим артистом (хотя пианистическое мастерство его совершенным никогда не было).

Он владел литературным талантом, отшлифованным дружбой с рядом видных гуманитариев. А литературное слово, как было кем-то сказано – это сила и власть!

Личность его – интересная, крупная, обладавшая даром широко обобщать увиденное и услышанное.

Сказал ли кто о Нейгаузе лаконичнее и точнее?! Таким же вдумчивым и глубоким, точным и содержательным было и гилельсовское искусство. Поэтому не случайно важнейшую его сторону часто определяют понятием *концептуализм*. И в свою очередь, чрезвычайно существенная особенность этого концептуализма состояла в монолитной цельности исполнительского замысла, что базировалось на той или иной сквозной идее, вокруг которой пианист концентрировал всё основное в данном произведении.

В качестве стержневого момента может иногда выступать даже отдельный штрих. Скажем, в медленных частях Шестой и Двадцать шестой сонат Бетховена такая роль возложена на *акценты-sforzandi* с их несколько болезненным оттенком (в соответствии с контекстом тончайшей психологической звукописи, воспроизводимой через очень тихое, как бы полупризрачное произнесение *sotto voce*).

Аналогичную функцию объединяющего стержня порой выполняет чётко очерченный звуковой колорит, приобретающий совершенно определённую смысловую направленность.

В Восьмой сонате Прокофьева таким смыслообразующим элементом становится создаваемое пианистом ощущение особой хрупкости и незащищённости человека, а также выдвижение на передний план сокровенного лиризма как спасительной опоры среди тревог и потрясений внешнего мира.

Близкая этому мысль становится сутью интерпретации другой сонаты военных лет – Второй Шостаковича. Пианист даёт максимально углублённое истолкование этого масштабного философского полотна: в условиях исключительной непрочности существования,

после мучительных колебаний между необходимостью действовать и неотступной рефлексией выбор делается в пользу последней. Тонкая нить бытия, которая в любое мгновение может прерваться, влечёт к уходу в себя, в свой внутренний мир, к потаённой жизни духа.

Будучи способным к столь неординарным художественным решениям, Гилельс тем не менее по природе своей более тяготел в музыке к концепции преодоления – преодоления сомнений, колебаний, жизненного сумрака и душевной подавленности или лирической размягчённости. Именно это сближает в его исполнении многие вещи, в том числе Сонату *a-moll op.143* Шуберта и «Симфонические этюды» Шумана, где он настойчиво и целеустремленно ведёт развитие от сумрака и подавленности к утверждению воли и мужества.

И вполне естественно, что особенно притягательным с данной точки зрения оказался для пианиста Бетховен. Свойственное его музыке активное, героико-драматическое жизнеотношение порождало в исполнении Гилельса особенно интенсивный конфликтный накал, высший заряд суровой решимости и волевой собранности, а также подчеркнутую устремлённость драматургического развертывания.

Очень показательны в этом плане, как он выстраивает траекторию Четырнадцатой сонаты: после «плывущей» меланхолии медленной части заставляет оживать пульс в следующей части, чтобы вырваться в финале к страстному, поистине вулканическому кипению магмы жизненной борьбы.

Таков Бетховен Гилельса. Вне сомнений – истинный, абсолютно убеждающий. Как в определяющем своём выражении (властный динамический натиск и гражданственный темперамент, оттеняемые контрастами величавых раздумий и проникновенной лирики), так и в «отклонениях» раннего и позднего этапов (к примеру, моцартовская легкость и прозрачность Первого концерта и предромантизм последних сонат).

Не менее убедителен пианист и в музыке Шуберта, где он проявляет завидную чуткость к психологической светотени (II часть Сонаты *D-dur op.53*) и с удивительной деликатностью, тактом и очаро-

ванием умеет преподнести внешне безыскусное, непритязательное, бытовое (Музыкальный момент *f-moll op.94 № 3*).

Той же адекватностью покоряет исполнение произведений Листа, с их яркими сопоставлениями образов, с их симбиозом горделивой героики, блистательной бравуры и волшебно-питtoresкных звучаний (например, в рапсодиях), что в поздних сочинениях дополняется импрессионистской зыбкостью, игрой тончайших переливов и ускользающих бликов («Забытый вальс» № 1).

А рядом – шумановская импульсивность, порождающая столкновение порывистой энергии и отстранений в глубокую задумчивость (в числе исполнительских открытий Гилельса – цикл «*Nachtstuck*», что приблизительно можно перевести, как «*Ночные пьесы*»), шопеновское сочетание фресково-репрезентативного *grandioso* с изысканно-утонченным аристократизмом (полонезы), свойственная Брамсу строгость, сосредоточенность и самоуглублённость (от Баллад *op.10* до Фантазий *op.116*).

В достаточной степени отмеченная адекватность исполнения касается и композиторов XX века. Допустим, у Прокофьева подчёркивается мощный динамический напор, избыточность сил, живой, непосредственный взгляд на мир – взгляд то отрочески-незамутнённый, то дерзкий, задиристый, насмешливый, и тогда необходимой становится жёсткость пианистического удара, колкая острота штриха.

Словом, очень многое можно аттестовать в духе одного парижского журнала, писавшего о грамзаписи «Лирических пьес»: «*Без сомнения, Грига никогда не исполняли так хорошо*». То есть речь идёт о безупречном чувстве стиля, что базируется на глубоком постижении художественных особенностей исполняемой музыки.

С целью максимального вживания в художественный мир композитора Гилельс обычно массу времени отводил подготовительной работе – переигрывал множество произведений какого-либо автора, прежде чем остановиться на одном и вынести его на концертную эстраду.

Относительно своей творческой лаборатории пианист отмечал: *«Каждый раз, открывая первые нотные листы, решаешь задачу, стремишься понять, что думал и чувствовал автор».*

Именно так – играть не себя и не стремиться к оригинальности трактовки ради самой оригинальности, а с бережностью и тщательностью, но инициативно и творчески воссоздавать соответствующий композиторский стиль и соответствующую историческую эпоху, во всём исходя из конкретного музыкального материала.

Как раз об этом выверенном, объективном подходе и писал Д. Шостакович. *«Оригинальность и свежесть интерпретации сочетаются у Э.Г. Гилельса с глубоким проникновением в авторский замысел, с подлинным уважением к музыкальному тексту, дающему широкий простор творческой фантазии настоящего художника. Он не стремится во что бы то ни стало “переосмыслить” того или иного композитора, он стремится как можно лучше понять его, творчески сродниться с ним».*

Необходимым условием отмеченной объективности стиля был и ещё один важный момент. Долгое время в этом пианисте видели главным образом ошеломляющего виртуоза, музыканта «железной» воли, «стального» звука, заражающего аудиторию звуковым буйством и могучей жизненной энергией. А он, между тем, давно уже был художником всеобъемлющего, универсального склада, в том числе и редкостным лириком, подлинным поэтом своего инструмента. Любопытен в этом отношении рассказанный им случай из детства. Гилельс вспоминает о первом своём выступлении, которое состоялось в семилетнем возрасте, когда он вышел на публику с сонатой Моцарта.

Я кончил играть. Рояль стоял у самого окна. На дерево за окном прилетели красивые птицы. Забыв, что это эстрада, я с большим интересом стал разглядывать их. Тогда ко мне подошли и тихо

предложили поскорее уйти со сцены. Я неохотно ушел, оглядываясь на окно.

Этот эпизод свидетельствует о том, что поэтичность была заложена в натуре Гилельса изначально. И сразу же ещё одно воспоминание – о своем главном педагоге, до которого прежние годы учения (у Я.И. Ткача) проходили преимущественно в нещадных экзерсисах.

Берта Михайловна сумела докопаться до моих лирических качеств. В глубине души всё это у меня было, больше того – лирическая музыка вызывала у меня какую-то дрожь и даже слёзы. И я любил эту дрожь и эти слёзы. Только никто не должен был об этом знать. Я этого стеснялся.

Этот лиризм, который постепенно начал приоткрываться у него в ходе занятий в классе Б.М. Рейнгалда, со временем приобретал всё большую значимость. И чем дальше, тем всё ощутимее нежность, теплота согревали изнутри игру Гилельса. И всё чаще музыку в его исполнении овеивает дымка меланхолии, элегической печали.

Один из зарубежных рецензентов (К. Кройцер) заметил, что в звуковом мире позднего Гилельса *«всегда можно почувствовать нечто от **la grande tristezza** – великой грусти, как называл это чувство Данте»*. Это хорошо прослушивается даже в некоторых прокофьевских вещах – в Восьмой Сонате с её удивительной ретушью просветлённой опечаленности или в «Мимолетностях», где Гилельс настойчиво проводит мысль о хрупкости, эфемерности многого в человеческом существовании.

И пианист, являвший собой «высшую мужественность», умел воплощать и «высшую женственность». С единственной необходимой оговоркой: при всей мягкости и проникновенности – ни малейшего намека на изнеженность и какие-либо «сентименты». Суть состояла в неизъяснимой грации, особой тонкости, в чарующем изяществе и, если можно так выразиться, деликатности исполнения.

С последним из названных свойств непосредственно связан превосходно претворённый Гилельсом дух интеллигентности, что особенно ощутимо в трактовке ряда произведений рубежа XX века (таких, скажем, как «Соната-воспоминание» Метнера или «Павана» Равеля).

В «женственной» сфере гилельсовского исполнения как раз и проявляет себя с наибольшей явственностью столь присущая ему пластичность звукового строя. Ощутима она во всём: от фразировки до построения музыкальной формы в целом. И может быть, самое замечательное состояло в способности добиться эффекта «живого дыхания» музыкальной ткани. Она у этого пианиста с его удивительно чуткой агогикой действительно живёт, дышит.

Говоря о Кливлендском оркестре (дирижер Д. Сэлл), как одном из лучших коллективов своего времени, Гилельс назвал его *«эластичным и дышащим»* – эти слова с полным основанием следует отнести к самому пианисту. И вновь хочется сослаться на авторитет Шостаковича, который утверждал, что под пальцами Гилельса многие произведения *«чудодейственно обретают трепет жизни»*.

Кроме того, под его пальцами рояль оказывался способным к подлинному *bel canto*. Не только в смысле певучести, но и в плане гибкости, ровности звукоизвлечения, а также особой округлости тона и его внутренней весомости (в искусстве вокала это называют опёртостью дыхания). И наконец, *«прекрасное пение»* означало самое главное – красоту звука, что стало колоссальным творческим достижением Гилельса.

* * *

В своё время он задавался мучившим его вопросом и в конце концов нашёл ответ на него.

На концертах некоторых пианистов с замечательной, непогрешимой техникой, тонким интеллектом, владеющих огромным репертуаром и всеми прочими артистическими аксессуарами, я не испытывал истинного художественного наслаждения. Почему? Опыт

подсказал: игра может увлечь, восхитить, покорить, но она никогда не дойдёт до сердца, если не будет пронизана стремлением к звуковой красоте. Только тот станет истинным художником, кто разовьёт в себе чувствительность к красоте каждого отдельного звука и всей звуковой картины.

Гилельс с молодых лет неустанно, кропотливо работал над качеством звука, шлифовал его, добиваясь ювелирной отделанности и того неповторимого обаяния, о котором Г. Нейгауз уже в середине 1940-х годов мог сказать так: *«Что же покоряет слушателя в игре Гилельса? Прежде всего его изумительный, “золотой” звук – полный, насыщенный, тёплый и глубокий. Его грандиозные технические данные именно потому так неотразимо действуют, что всё, что бы он ни делал, пронизано звуковой красотой. Ему поистине известно, что музыка есть прежде всего искусство звука».*

С точки зрения первостепенной важности отмеченного здесь качества показательно, что последний педагог Гилельса многократно варьировал эту мысль.

Я почти не знаю пианиста, у которого были бы такая красота, мощь, полнота, отточенность, «переливчатость», такое обаяние звука, как у Гилельса.

Я с трудом назову другого пианиста, в звуке которого было бы столько червонного золота 96-ой пробы, того «благородного металла», который мы слышим в голосе величайших певцов – Карузо, Джильи, Шаляпина.

Красота звука у Гилельса наиболее очевидна в особых ракурсах фортепианной палитры. Это и серебристый бисер летуче-искрящихся пассажей, и сверкающая «филигрань» кружевных фигураций, отдающих блеском перламутра, и феерия красочно-живописных звуковых гирлянд, и волшебство ускользающе-прихотливых импрессий (светящиеся изумрудом и жемчугом блики, россыпи, струения, переливы).

Из многочисленных образцов в качестве примеров на этот счёт можно назвать сонаты Скарлатти, Вторую венгерскую рапсодию Листа и «Кампанеллу» Листа–Бузони, скерцозные эпизоды Второго концерта Сен-Санса и Третьего концерта Рахманинова, «Игру воды» Равеля.

Но, думается, самое главное и наиболее общее свойство с точки зрения красоты звука – это удивительное туше Гилельса. Его отличало чрезвычайно бережное, нежное, «ласкающее» прикосновение к клавише. Сочетание особой деликатности с уже упоминавшейся выше внутренней силой, наполненностью, весомостью и «опёртостью» звука порождало неповторимое очарование, что находило себя в частности в обаятельнейшей окраске мягкого, матового блеска.

Посредством такого туше он воспроизводил атмосферу подчеркнутой изысканности и элегантности (концерты Шопена и его *Andante spianato*), чутко передавая внутреннюю жизнь утончённой человеческой натуры («Симфонические вариации» Франка), рисовал столь притягательный для него образ чистой, целомудренной духовной красоты (Прелюдия *h-moll* Баха–Зилоти).

И надо признать, подобное удавалось пианисту уже в 1930-е годы. Чтобы убедиться в этом, достаточно прослушать архивную запись пьесы Рамо «Перекликанье птиц». В известной мере имитируя приемы исполнительства на клавесине и прелесть хрупкой палитры этого инструмента, он играет здесь в сугубо пастельных тонах, с поразительной грацией и прихотливостью, создавая настоящее звуковое чудо.

* * *

В репертуаре Гилельса была представлена музыка всевозможных эпох и стилей – от произведений клавесинистов до только что созданных сочинений, в ряде случаев ему посвящённых. Тем не менее, в его программах безусловно главенствовало творческое наследие, составляющее самую большую традицию – от Венской классической школы (Моцарт, Бетховен) до поздней русской классики начала XX столетия (Рахманинов, Метнер). И сам Гилельс стал под-

линным классиком фортепианного исполнительства. В чём же состояла классичность его искусства?

Ответ на этот вопрос начинается с того основополагающего момента, что в лучших своих работах он давал высшие эталоны интерпретации. Эталон из эталонов такой «классики самого высокого класса» может служить Третий концерт Бетховена – центральный по местоположению среди фортепианных концертов композитора, своего рода равнодействующая его стиля. Но это, разумеется, чисто априорное утверждение, оно требует расшифровки и аргументации.

Отмеченная эталонность во многом определялась стремлением пианиста к ясности и естественности художественного высказывания, к цельности, стройности и законченности исполнительской концепции, а также к конечной простоте того и другого.

Однако это была, по оценке многих исследователей, *«мудрая простота»*, и добавим – простота благородная, что, в свою очередь, обязывало к внутренней сдержанности и уравновешенности, к выверенности и сбалансированности всего и вся. Вот почему лирическое излияние могло звучать без видимой экспрессии, даже с некоторой отстранённостью (I часть «Лунной»), а kloкочущий вулкан жизненной борьбы оставался в «гранитных берегах» твердого самоконтроля (финал той же сонаты).

Принцип сбалансированности распространялся на любые параметры исполнительской реализации. Выражалось это, к примеру, в органичном сочетании строгости и проникновенности, интеллектуального наполнения и эмоциональной взволнованности.

Или, скажем, отнюдь не пренебрегая впечатляющими эффектами, импозантным блеском, праздничной нарядностью пианизма и всегда поддерживая свой технический аппарат в состоянии высшей готовности, Гилельс всецело подчинял подобные проявления содержательным задачам, так что остаётся только присоединиться к суждению французского критика Элен Журдан-Моранж: *«Его великолепная интенсивность, его необыкновенная техника – всё это поставлено на службу мысли»*.

Подобные сопоставления можно продолжать и продолжать. Вот ещё некоторые преломления гилельсовской соразмерности. Этого исключительно яркого солиста-виртуоза отличало вместе с тем безупречное чувство ансамбля, и он безоговорочно уходил в тень там, где в полную силу должен был прозвучать оркестр.

Знавшие Эмиля Григорьевича вспоминали, что на подготовительных стадиях он много играл со вторым роялем, часто как бы забывая о себе и внимательно вслушиваясь в предполагаемые голоса предстоящего совместного музицирования с оркестром.

Или такая особенность: в его трактовке различных стилей заметно стремление к определённой равнодействующей, своего рода «золотой середине». Он корректно, еле приметно романтизировал классику и «классицизировал» опусы романтического плана, музыку прошлых эпох насыщал импульсами современности, а произведения композиторов XX века «подпитывал» качествами, идущими от высоких традиций, смягчая излишнюю жёсткость, скрадывая демонстративную резкость и угловатость контура (в этом отношении показательно исполнение Второй сонаты Прокофьева).

Присущая ему благородная сдержанность ощутима во всём. Даже в самом грандиозном *forte* мы никогда не услышим у Гилельса форсированного звучания. И точно так же отмеченная выше нежность прикосновения к клавише не имеет ничего общего с аффектацией или сентиментальной окрашенностью. А тонкость, изящество, грация бесконечно далеки от нарочитого изыска или какой-либо манерности.

То есть ни малейшего нажима, никаких излишеств и «перехлёстов». Это в высшей степени присущее пианисту чувство меры как раз и служило утверждению исполнительской объективности как гаранта и неопременного спутника классичности.

Классическому совершенству исполнительских работ Гилельса способствовала поразительная отточенность звукового рельефа. «Я всегда стремился к тому, чтобы выговаривать все ноты» – так предельно просто выразил он одно из базисных оснований своей «технологии».

Полнейшая отчётливость пианистического произнесения заявляет о себе многообразно:

- в весомой, значимой артикуляции как единичной интонации, так и целостной фразы (причём даже в самых быстрых темпах);
- в особой чёткости штриха *non legato* и *staccato* и в чеканности октавной и аккордовой техники (в этом цепкость гилельсовского пианизма совершенно неотразима);
- в тщательно выверенном соотношении мелодической линии и фона;
- безукоризненно равномерном и плавном скольжении градаций нарастания и ослабления динамики и т. д.

Столь выпуклая подача материала заставляет говорить о скульптурной лепке художественного образа вплоть до таких сравнений: *«В исполнении Гилельса вся I часть Восьмой сонаты Бетховена кажется словно высеченной резцом из гигантской скалы»* (Д. Благой).

* * *

Высокие образцы истинно классического звука находим в гилельсовских интерпретациях музыки Моцарта. Этим звуком пианист передаёт и «олимпийскую» гармонию духа, его кристальную чистоту, и изящество чувствований с характерной для них обаятельнейшей ретушью эстетизированности, и трепетный нерв драматических борений, и сокровенные грани внутреннего мира, в котором подчас открываются трагические бездны. И во всём – ясность, прозрачность, упомянутая выше мудрая простота и неременная сопричастность ощущению прекрасного (из образцов – концерты № 10 и 27, сонаты № 3 и 8, Фантазия *d-moll*, Шесть вариаций).

Вот почему сказанное Чайковским о композиторе до известной степени можно переадресовать и его произведениям в исполнении Гилельса: *«По моему глубокому убеждению, Моцарт есть высшая, кульминационная точка, до которой красота достигала в сфере музыки»*.

Нетрудно понять, почему это исполнение встретило столь восторженную реакцию в цитадели моцартианства, австрийском городе

Зальцбурге: *«Мы давно знакомы с фортепианной музыкой Моцарта. И вот появляется такой человек, как Эмиль Гилельс, и каждому слушателю начинает казаться, что он впервые слышит её... Родина Моцарта может позавидовать такому прочтению великого композитора».*

Утверждая в своем искусстве принцип классичности, Гилельс со временем и сам стал общепризнанным классиком фортепианного исполнительства. Когда-то, на исходной фазе артистического становления в его игре *«господствовали черты стихийно-вулканические, яркая, эмоционально насыщенная виртуозность, звуковая красочность»* (Л.Баренбойм),

Позже, сохранив драгоценные импульсы юношеской поры, пианист неуклонно продвигался ко всё более сбалансированной и гармоничной манере. Анализ его огромного репертуара с не менее огромным интерпретационным пространством позволяет говорить об исключительном спектре пианистических возможностей и о способности воссоздавать в звуках любые эмоционально-смысловые миры. И потому, по справедливому замечанию И. Кайзера, он – *«пианист не только для публики, он пианист и для пианистов»*, поскольку *«нет ни одного специалиста, которому Гилельс не внушал бы восхищения».*

Итак, безупречная чистота игры, законченное совершенство и блистательное мастерство (включая то, что можно определить фразой *«чародей звука»*) в сочетании с высокой одухотворённостью и глубокой проникновением в самую суть исполняемой музыки. Если иметь в виду пианистов XX века, то это и многое другое из сказанного выше можно в полной мере отнести, пожалуй, только к Святославу Рихтеру. И невольно напрашивается целый ряд сопоставлений.

Почти ровесники (Гилельс годом моложе), они с момента завершающего совершенствования в классе Г.Г. Нейгауза длительное время сопутствовали друг другу, вступая в незримое соперничество. Причем, с точки зрения хронологии обращает на себя внимание тот факт, что Гилельс постоянно опережал Рихтера на двенадцать лет: это и год окончания консерватории, и победа на Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей, и начало мирового признания, и уход из

жизни (свой последний концерт незадолго до смерти Эмиль Григорьевич провел в Хельсинки 12 сентября 1985 года, Святослав Теофилович скончался в 1997-м).

К середине 1950-х годов Гилельс становится всесветно известным пианистом. Последним барьером на пути к глобальному престижу оказались Соединенные Штаты Америки, и он был первым советским музыкантом, который концертировал в этой стране (с 1955).

Газета «Нью-Йорк таймс» квалифицировала его тогда следующим образом: *«Он – один из величайших пианистов наших дней»*. Это было вариацией на реплику дирижера Ю. Орманди, с которым артист выступал в том турне: *«Гилельс – один из величайших пианистов, которых мне когда-либо приходилось слышать»*.

С тех пор его постоянно именуют гениальным, великим. И кстати, основания для подобных эпитетов давали и определённые свойства исполнительского стиля пианиста – способность создать посредством звуков впечатление необычайной мощи, эпической грандиозности, величественности (для конкретизации можно указать на его выдающиеся работы в жанре фортепианного концерта – имеются в виду все концерты Бетховена и все концерты Чайковского).

Этой масштабностью отличалась и сама жизнь Гилельс-концертанта. Пусть небольшой иллюстрацией размаха его творческой деятельности послужит график выступлений в первые месяцы 1960 года.

- Январь: 3 и 4 – Нью-Йорк; 5 – Уайт-Плей; 10 – Нью-Йорк; 11 – Филадельфия; 14 – Вашингтон; 18, 22 и 27 – Нью-Йорк; 30 – Чикаго.

- Февраль: 2 – Миннеаполис; 5 – Кливленд; 7 – Детройт; 9 – Торонто; 10 – Монреаль; 14 – Филадельфия; 17 – Лос-Анджелес; 21 – Сан-Франциско; 26 – Нью-Йорк; 28 – Бостон.

- Март: 6 – Париж; 25, 26 и 27 – Минск; 31 – Рязань.

- Апрель: 3 и 5 – Воронеж; 11 и 12 – Ленинград; 21 – Москва; 24 – Рязань.

- Май: 3 и 4 – Ленинград.

Но это, так сказать, количество. Однако, как известно, количество сопровождалось у Гилельса самым отменным качеством. В данном отношении предельно высокой аттестацией достигнутого пианистом можно считать «частное» признание такого выдающегося музыканта, как Вэн Клайберн. Сделано оно под впечатлением от исполнения транскрипции музыки Стравинского к балету «Петрушка».

Я давно мечтал сыграть «Петрушку» Стравинского, начал разучивать и вот услышал Эмиля Гилельса. Он играл «Петрушку» так, что, придя домой, я закрыл ноты и больше никогда не брался за них — что я могу сказать после того, что уже сказано Гилельсом!..

А.И.Демченко

Пианистическая тетрада

Очерк третий. Анатолий Скрипай

Те, кто бывал в Саратове или слышал игру саратовских пианистов за его пределами, подтвердят: город этот с конца XIX века располагал замечательной плеядой музыкантов. В числе самых известных пианистических имён – Анатолий Скрипай и Лев Шугом, оба ученики выдающегося саратовского педагога С.С.Бендицкого и каждый из которых продолжительное время был ректором Саратовской консерватории.

Всем известно, что Волга – самая большая река европейского континента. И, разумеется, Волга всегда воспринималась как олицетворение, синоним России. Множество памятных мест есть на этой реке, однако некоторые из них становятся значимыми для нас только в последнее время.

В их числе и сравнительно небольшой город Энгельс (в прежние времена назывался Покровском), находящийся напротив Саратова на другом берегу Волги. У этого почти неизвестного для мира населённого пункта обнаружилась некая аура, благотворная для музыкального искусства.

Среди всякого рода подтверждений этого ограничимся двумя. В 1934 году здесь родился и провёл первые 12 лет своей жизни ныне всесветно известный композитор Альфред Шнитке. А в 1943-м в Энгельсе родился Анатолий Скрипай, имя которого мы по достоинству называем среди самых замечательных пианистов нашего края (кстати, учились они в одной и той же общеобразовательной школе).

Музыку в семье его родителей любили, и это стало для маленького Анатолия первым благотворным импульсом увлечения ею. Фор-

тепиано притягивало его с раннего детства, и после нескольких лет занятий с местными педагогами Фортуна удостоила его своим благоволением в лице Семёна Соломоновича Бендицкого, который сразу же распознал высокую одарённость мальчика и дал ему всё необходимое для художественного развития.

Семён Соломонович – человек-легенда. Один из первых и любимых учеников *«великого Генриха»*, как именуют теперь Генриха Густавовича Нейгауза, и единственный из учеников, которому было позволено обращаться к Нейгаузу на «ты». Человек невероятной энергии, бурного темперамента и поразительного энтузиазма во всём, что касалось искусства. Блистательный педагог, создавший большую, яркую и многоликую по своим дарованиям пианистическую школу. И этот непререкаемый авторитет, этот музыкальный Бог, как воспринимал его юный Скрипай, переходил Волгу по зимнему льду (тогда между Саратовом и Энгельсом ещё не было моста), чтобы заниматься с ним.

Затем под руководством Семёна Соломоновича прошли годы учёбы в Саратовском музыкальном училище и Саратовской консерватории. А завершил Скрипай своё пианистическое образование в аспирантуре Московского музыкально-педагогического института имени Гнесиных (теперь Российская академия музыки) у другого ученика Нейгауза – Теодора Давидовича Гутмана, который, в сравнении с Семёном Соломоновичем, был совершенно иным во всех отношениях и тем самым преподавал своему аспиранту неоценимый урок иных измерений в искусстве и человеческом общении.

И сразу же следует упомянуть тех, кто многие десятилетия составлял непосредственное окружение Скрипая, создававшее живительную атмосферу творческого соучастия и состязательности.

Это существующая в Саратовской консерватории совершенно замечательная пианистическая плеяда, которой может позавидовать любой города мира: Альберт Тараканов, Лев Шугом, Анатолий Катц, Олег Одинцов, Валентин Ханецкий, Татьяна Кан, Ася Киреева, Алла Чередниченко, Натан Бендицкий, Наталья Смирнова, Мария Христиансен, Сергей Вартанов, Александр Рыкель, Андрей Виниченко,

Наталья Карцева, Тамаз Джегнарадзе и ещё целый ряд превосходных музыкантов (многие из названных здесь – воспитанники С.С. Бендицкого).

Наконец, свою немаловажную роль играет и то обстоятельство, что пианистами являются его жена, замечательный педагог Наталия Розенфельд и дочь Екатерина, преподававшая в консерватории.

Итак, Анатолий Александрович Скрипай – заслуженный артист и заслуженный деятель искусств России, профессор и долгое время ректор взрастившей его старейшей в стране Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова.

Для поддержания пианистической формы и подготовки концертных выступлений время ему приходилось многие годы в полном смысле слова выкраивать, ведь его жизнь музыканта-исполнителя оказывалась буквально зажатой в тисках между бременем административных обязанностей и педагогическими трудами.

Хотя надо признать, что и то, и другое приносило ему немалое внутреннее удовлетворение. Ректорство – потому что удавалось быть полезным своей *alma mater* во времена, столь трудные для всей системы российского образования. А педагогика – поскольку ему было что сказать своим ученикам и радовал сам процесс пестования их индивидуальности.

На этот счёт Лолита Ангерт, одна из его талантливых воспитанниц, высказалась так: *«Восхищало виртуозное умение Анатолия Александровича пробудить творческую фантазию. Энергетика его личности, ярко театральная манера его речи оказывала мощное суггестивное воздействие, разрушая ученические комплексы и наталкивая на свой индивидуальный путь»*. Результаты такого подхода достаточно весомы, и своё внешнее выражение они находят в лауреатских дипломах выпускников его класса.

Вероятно, с кого-то вполне хватило бы таких административных забот, а кому-то вдалась бы подобных педагогических достижений. Но в том-то и дело, что при всей значимости отмеченных ипостасей главное излучение личности Анатолия Скрипая связано с его концертным исполнительством.

Именно в этой сфере сосредоточилось всё самое притягательное и драгоценное для представлений о его фигуре. И то, что он делал в искусстве, можно с полным основанием назвать феноменальным.

Когда размышляешь о сущности феномена Скрипая-пианиста, в первую очередь отмечаешь для себя масштабность его художественных устремлений. Этой масштабности соответствовало прежде всего то, что бросалось в глаза даже при поверхностном соприкосновении с его исполнительской манерой и получило единодушную оценку через эпитеты *«титанизм»*, *«титаническое»*.

Его младший коллега Александр Рыкель, впервые услышавший игру Скрипая, тогда ещё студента консерватории, пришёл в состояние шока, задаваясь вопросом: *«Что это за сказочный богатырь, и как человеческие руки творят такое?»*

И он же вспоминал Скрипая по его возвращении из Москвы после окончания аспирантуры (речь шла об органной Токкате *C-dur* Баха в обработке Бузони): *«Скажу сразу, что лучшего исполнения этого произведения я не слышал по сей день – титаническая по масштабу и сокрушительная по виртуозности игра, казалось, сметала все представления о границах возможного»*.

Резюмировать отмеченную сторону артистического облика Скрипая, его монументальный пианизм можно высказыванием знатока фортепианного искусства Сергея Вартанова: *«Царственное величие обращения этого пианиста с роялем, огромный диапазон его звуковой палитры от устрашающего fortissimo и до тончайшего pianissimo, даже внешний облик – всё это ассоциируется с легендами о титанах XIX века, вызывая в памяти тень патриарха отечественного пианизма Антона Рубинштейна»*.

Масштабность художественных устремлений Анатолия Скрипая – это и всеобъемлющая полнота его исполнительских интересов и возможностей. Начнём с того, что исключительная природная одарённость, подразумевающая в том числе и наличие глубинной творческой интуиции, сочеталась у него с тонким и сильным интеллектом, который в частности обнаруживается в высокой музыкантской и общехудожественной эрудиции.

Всякий, кто общался с ним, подтвердит, что мы имели дело с энциклопедически образованным и вдохновенным комментатором музыки, а всякий, кто слышал его игру, засвидетельствует хотя бы такую проекцию воздействия интеллекта, как неукоснительная логика построения звуковых объёмов и контрастов.

Но, будучи пианистом-мыслителем, он был способен на воспроизведение самой широкой шкалы всего того, что выводит за пределы *ratio* – от бурных всплесков эмоциональной стихии до погружения в неизъяснимо трепетную проникновенность лирического «я». На этот счёт стоит привести два взаимодополняющих мнения.

Пианистка Татьяна Кан: *«Известная формула Генриха Нейгауза “Талант – страсть плюс интеллект” в игре А.Скрипая реализуется как редкое равновесие этих составляющих».*

А музыковед Елена Вартанова среди всего, изумлявшего её в искусстве Скрипая, выделяла как раз то, что менее всего рассчитано на какой-либо эффект: *«Истинно завораживающим началом в его игре являлась особая магия интонирования тихих звучностей, свечение тишины, раскрывающей потаённую сокровенность музыки Баха и Моцарта, Бетховена и Шуберта, Шумана и Брамса».*

Таким образом, стиль его высказывания в музыке оказывался чрезвычайно многогранным и гибким, философски наполненным и вместе с тем ярко эмоциональным; диапазон выразительных ресурсов его пианизма был всеохватен – от тончайшей звукописи до колоссальной мощи фрескового мазка, а богатство тембрового колорита позволяло с равным успехом передавать как потаённое, сокровенно-интимное в жизни человеческой души, так и грандиозно-могучее, публицистически заострённое в её порывах.

Причём было в природе исполнительства Скрипая то, что справедливо отметила музыкальный критик Наталия Аршинова, а именно – почвенно русское начало: *«Оно в скрипаевском титанизме, родственном бетховенской героике, но исходящем из былинного богатырства, в котором и устойчивость могучей силы, и её стихийная безудержность. Это русское и в философской раздумчивости, по-*

гружённой в мыслительные глубины, и в лирической проникновенной нежности, и в целомудренной возвышенности духа».

Спектр исполнительских интересов Скрипая вбирал в себя практически весь круг основных явлений фортепианного искусства. Он был одновременно и классик, и романтик, поэтому основная магистраль его концертной афиши выглядела следующим образом: Бах – Моцарт – Бетховен – Шуберт – Шуман – Брамс – Чайковский – Рахманинов. Но, кроме того, ему безусловно были подвластны как прихотливо орнаментированные произведения Ф.Куперена, Д.Скарлатти, Ф.Э.Баха, так и остропарадоксальные опусы модерна типа прокофьевских «Сарказмов».

Наиболее впечатляюще свой творческий потенциал он раскрывал в монументальных звуковых полотнах, где в полной мере заявляли о себе характерные для него яркая самобытность интерпретаций, властный артистический темперамент, абсолютная шкала состояний, простирающаяся от патетической мощи до глубинных психологических погружений (в этом отношении Фантазия *C-dur* Шумана и Соната *b-moll* Шопена, Соната *h-moll* Листа и Шестая соната Прокофьева должны быть названы в числе вершинных образцов).

Отсюда понятно тяготение к бетховенскому наследию – в активе Скрипая присутствовали 16 сонат, 3 фортепианных концерта, 6 циклов вариаций, Багатели, Фантазия для фортепиано, хора и оркестра, Тройной концерт.

Поражала в этом пианисте особая органика существования в искусстве, когда спонтанность художественного высказывания порождала иллюзию, будто он посредством музыки разговаривает с залом. Помнится, после одного из концертов в Москве доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории Всеволод Задерацкий восторгался его способностью явственно и с глубокой осмысленностью «говорить» в звуках.

И ещё одна чрезвычайно важная деталь. Его принципом было во время исполнения ни в коем случае не работать за инструментом – это должно было быть свободное творчество. И он добивался абсолютной непринуждённости художественного акта, вплоть до гипно-

тического эффекта, когда казалось, что он не играет на клавишах, а просто изливает из своих рук в рояль рождаемый им поток мыслей и эмоций.

Любопытен с данной точки зрения фрагмент рецензии из немецкой газеты «*Rhein-Zeitung*»: *«Это тот, который сливается с инструментом, составляя с ним единое целое. Тот, у которого всё растворяется в музыке, в чувстве, как только он прикасается к клавишам»*.

И тогда Скрипай воспринимался уже не столько как пианист в прямом и узком смысле этого слова, а как художник-медиум, художник-философ, умеющий поведать о высших страстях и высшем покое, о диалектике их вечного противоборства и о высшей, по-особому просветлённой жизненной мудрости (такое приходилось слышать, например, в поздних бетховенских сонатах).

Возвращаясь к тому, что было названо выше масштабностью художественных устремлений Анатолия Скрипая, необходимо сказать и о его исполнительском универсализме. Много игравший с ним Андрей Виниченко констатирует: *«Являясь гениально одарённым музыкантом, он представал в равной степени блестящим пианистом-солистом, чутким концертмейстером и замечательным партнёром в жанре камерного музицирования»*.

И, приводя ниже в подтверждение этих слов несколько фактов, мы должны признать, что сделанное Анатолием Скрипая в сфере камерно-ансамблевого исполнительства следует определить не иначе, как опять-таки титаническим.

В самом деле, выступая в многолетнем творческом сотрудничестве со скрипачкой Татьяной Сандлер и виолончелистом Львом Ивановым, он провёл поистине монументальные сериалы: все скрипичные и виолончельные сонаты Бетховена и Брамса, скрипичные сонаты Франка, Равеля, Шостаковича, Шнитке, виолончельные сонаты Шопена, Грига, Р. Штрауса, Рахманинова, Шостаковича, Шнитке, все фортепианные трио Бетховена, Шуберта и Брамса, фортепианные трио Гайдна, Моцарта, Мендельсона, Чайковского, Рахманинова, Шостаковича.

Его качества великолепного ансамблиста, способного отзываться на любые тембровые комбинации, доказывали концерты с немецкой скрипачкой Н. Сереги-Вундерлих, органистом Петером Дикке, трубачами Тимофеем Докшицером, Эдвардом Тарром и другими музыкантами.

Отдельная глава – его дуэт с пианистом Андреем Виниченко. Стилистический диапазон их творчества на эстраде простирался от строго выдержанной классичности (например, в Сонате *D-dur* Моцарта) до вольной импровизации в духе хеппенинга («Ревизская сказка» Шнитке).

Таким было пианистическое реноме Анатолия Скрипая, постоянно подтверждаемое блистательными выступлениями в концертных залах Москвы, Петербурга и многих других городов России, а также концертами в Германии и США, где его расценивали как исполнителя мирового уровня.

Тем не менее, приходится посетовать на то, что география гастролей столь масштабного и незаурядного музыканта оставалась достаточно скромной. Очевидно, таков удел музыканта, работающего в провинции – проживание в периферийном городе неизбежно обрекает на суженные возможности.

И как это ни обидно, пока что Саратов, если он что-то и представляет собой для России, то для Европы и мира остается вне реестра реальных достопримечательностей. Отсюда парадокс, который своеобразно выразила одна американка, побывавшая на концерте Анатолия Скрипая: *«Это просто невероятно – в таком затерянном городе есть такой невероятный пианист!»*

А.И.Демченко
Пианистическая тетрада
Очерк четвёртый. Лев Шугом

Народный артист России Лев Исаевич Шугом в день своего 70-летия покинул кресло ректора Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, которое он занимал на протяжении почти восьми предыдущих лет. За эти годы сделано им было немало, в том числе достойно отмечен 100-летний юбилей третьей консерватории России, получил свой нынешний статус Театральный институт и открыта Музыкальная школа для одарённых детей (ныне носит его имя), что сделало образовательный процесс в консерватории всеохватным – от начальной и средней профессиональной ступеней до ассистентуры-стажировки и докторантуры.

Отдав должное этой многотрудной деятельности Л.И. Шугома, перейдём к тому, что было главным в его жизни до этого и что, как ни удивительно, ему удавалось в полной мере поддерживать в последующие годы. Речь идёт о его пианизме, который многие десятилетия служит одним из самых ярких ориентиров музыкальной культуры Саратова – города, который издавна по праву именуется «культурной столицей Поволжья».

Годы его учения прошли в основном в Саратове: сначала у педагога Центральной музыкальной школы А.А. Сониной, затем в музыкальном училище и в консерватории по классу профессора С.С. Бендицкого. Заканчивал своё пианистическое совершенствование он в ассистентуре-стажировке Московского музыкально-педагогического института имени Гнесиных под руководством А.Л. Йохелеса.

Примечательно, что С.С. Бендицкий занимался в своё время у Г.Г. Нейгауза, а А.Л. Йохелес – у К.Н. Игумнова. Таким образом, через них Шугом имел возможность приобщиться к традициям двух наиболее значительных школ отечественного фортепианного искусства.

Ещё на заре артистической карьеры за Львом Шугомом утвердилась репутация музыканта с технически безупречным аппаратом. В западной прессе его часто именовали *«русским виртуозом»*, подчёркивая при этом, что он *«выделяется наивысшей виртуозностью, способной покорить любого слушателя»* и что для него характерна *«высочайшая концентрация пианистического мастерства»*.

Оснований для подобных эпитетов было более чем достаточно – ресурсами фортепианного исполнительства Лев Шугом владел свободно, во всей полноте.

Филигранно отделанный «бисер» мелкой техники и воспроизведение на рояле оркестральной звучности, ослепительные каскады октав и аккордов, любые градации динамики и головокружительные темпы, причем с сохранением остро отточенного штриха и предельной чёткости артикуляции.

Особый блеск его манере придавали чрезвычайно насыщенный, словно спрессованный «львиный» мазок, великолепная токкатно-репетиционная моторика и серебристое летучее *staccato*.

Добавим к этому отшлифованность и стабильность исполнения, безотказную память и поистине железную исполнительскую выдержку. Вот почему, когда приходилось слушать игру Шугома, создавалось впечатление, что пианистических трудностей для него просто не существует.

При этом очень важно, что безупречное техническое мастерство не являлось для Шугома самоценным, оно всегда подчинялось решению художественных задач.

Содержательную наполненность его игры хорошо почувствовал рецензент одной из немецких газет Ш. Райхле: *«В трактовке произведений Бетховена, Шопена, Листа, Чайковского, Рахманинова Лев Шугом сумел всецело подчинить свою безупречную технику выраже-*

нию содержательно-смысловой стороны этих произведений. При всей неотразимой виртуозности доминировали идея и образ».

Примерно в тех же тонах выдержан отзыв и другой зарубежной газеты: *«Приходилось постоянно поражаться тому, какого виртуозного размаха и какого сильного выражения чувств достигает пианист»*.

Виртуозность Л. Шугома – это было прежде всего излучение мощных энергий, их захватывающий ритм и неудержимый напор. За полнотой сил, динамизмом и острым двигательным нервом стояло нечто большее – активное действие, мужественное мироотношение, воля к преодолению жизненных препятствий. Не потому ли так созвучны натуре этого пианиста были героика и драматизм бетховенской музыки?

В отношении ослепительной виртуозности в её соотношении с бурной энергетикой совершенно показательными можно считать финал Второго концерта Сен-Санса и прокофьевское «Наваждение».

В первом случае Шугом демонстрировал поистине вулканический темперамент, воссоздавая иллюзию мчащегося на всех парах «локомотива».

Во втором опусе определения *шквал*, *цунами* почти переставали быть метафорами, поскольку «джинн» избыточной энергии с её демоническими обертонами выплёскивался ошеломляющей и всё сметающей экспансивностью.

Подвластны были Шугому и любые другие ипостаси пианистического «атлетизма». Допустим, в Сонате *h-moll* Листа не мог не потрясти титанизм борений и ораторских провозглашений, а в I части Третьего концерта Рахманинова исполинская мощь каденции в исполнении Шугома перекрывала кульминацию с участием оркестра и, таким образом, становилась высший пунктом драматургии этого произведения

Совершенно иная ипостась его виртуозности была связана с яркой красочностью и мастерством колористического живописания. Иногда это представало чарующим волшебством, завораживающей

звукописью, когда пианист буквально чародействовал, колдовал над клавиатурой.

Но чаще это выливалось в жемчужные россыпи пассажей, в фейерверк нарядных, праздничных цветовых мазков или в «вакханалию» звуковой роскоши, в настоящее буйство красок, как, например в восточной фантазии Балакирева «Исламей» или в испанской программе Шугома (произведения Альбениса и Гранадоса с добавлением «Испанской рапсодии» Листа).

Примечательно и ещё одно – это умение артиста как бы театрализовать музыку, придать ей «зрелищность», почти зримую выразительность, вскрывая в музыке интригующий сюжет, подчёркивая изобразительные моменты, обостряя дразнящую игру контрастов. Чтобы убедиться в сказанном, достаточно было услышать «Картинки с выставки» Мусоргского и «Три фрагмента из балета “Петрушка”» Стравинского.

Что же прибавилось со временем к феноменальной виртуозности Льва Шугома? Те, кто следил за его эволюцией, в один голос ответят: прежде всего, лиризм и притом лиризм проникновеннейший.

В связи с этим любопытно привести мнение коллеги пианиста, профессора кафедры специального фортепиано Саратовской консерватории А. Киреевой: *«На первый взгляд кажется даже несколько противоестественным, что у атлетически, по-спортивному сложенного человека так красиво и благородно звучит рояль, такое глубокое нежное piano и мощное forte, лишённое малейшего намёка на жёсткость или форсирование».*

Очевидно, для многих так и осталось загадкой, как эти стальные пальцы могли добиваться певучести тона, тонкости и «бархатной» мягкости, а в необходимых случаях и хрупкости звучания. Вслушиваясь в столь бережное, исключительно деликатное прикосновение к клавиатуре, казалось недостаточным говорить только о красоте и поэзии. Особую притягательность воссоздаваемому лирическому чувству придавала возвышающая его аура чистоты и целомудрия.

Именно тогда со всей осязаемостью было ощутимо, как «дышит» у него звуковая ткань, с какой гибкостью и трепетностью инто-

нируется фраза, что наполняет музыку «живой жизнью». Те, кому приходилось слышать в исполнении Шугома такие жемчужины его репертуара, как «Песня без слов» *fis-moll* (op.30, № 6) Мендельсона и «Октябрь» из «Времен года» Чайковского, могут понять, о чём идёт речь.

Только что сказанное выступало у Шугома в «добром согласии» с отмеченной выше мощной и блистательной энергетикой. Одно из ярких подтверждений тому – Первый концерт Прокофьева.

Неудержимый напор деятельных преодолений с их чрезвычайной целеустремлённостью и тонкий, бережно пестуемый лиризм середины, где внутренне поддерживалась волевая «хватка», что обеспечивало звуковой конструкции-мозаике единый образный стержень. А в целом, это музыкальное половодье воистину олицетворяло балмонтское «*Молодость и музыка в расцвете!*»

По мере своего творческого восхождения Л. Шугом всё больше утверждался как серьёзный, глубоко мыслящий художник. Внешне это со всей отчётливостью сказывалось в присущей ему масштабности устремлений. Он явно тяготел к крупным звуковым полотнам, насыщенным большими идеями.

Среди таких полотен были представлены и наиболее монументальные в сольной фортепианной литературе концепции – к примеру, Соната *h-moll* Листа или Большая соната Чайковского, требующие от исполнителя исключительного размаха и незаурядной способности к охвату труднообозримых музыкальных пространств.

Вдобавок к этому пианист предельно укрупнял масштаб своих замыслов. Трудно даже просто перечислить осуществлённые им исполнительские мультипрограммы:

- это могли быть мемориалы – «Фестиваль памяти С.С. Бендицкого» и «Вечера памяти Э.Г. Гилельса»;

- это могли быть монографические серии, посвящённые творчеству Бетховена, Шумана, Шопена, Листа, Чайковского, Рахманинова (включая исполнение всех рахманиновских композиций для фортепиано с оркестром);

- или из более поздних работ – цикл «Русская фортепианная и камерная музыка», в котором вместе с музыкантами филармонии и оперного театра пианист выстроил обширную панораму жанров и композиторских имён.

Венцом столь укрупнённых замыслов, а заодно и своего рода рекордом творческой интенсивности стал сыгранный им сериал «Избранные фортепианные произведения» из шести сольных концертов, проведённых с жёстко выдержанным интервалом в три дня между выступлениями.

Разумеется, каждый вечер со своей программой, составленной из сложнейших произведений мирового репертуара и со своими «бисами» – кстати, знаменитые «бисы» Шугома лишний раз демонстрировали неиссякаемый запас его сил и возможностей.

То было поистине море музыки, причём сыгранной на уровне высшей исполнительской планки. Надо ли говорить, какой только физической выносливости требовало это «испытание на прочность»! И поскольку от начала до конца во всём были блеск и отточенность, естественно, что подобное приобрело статус легенды. Для истории пианизма это из категории настоящих творческих подвигов.

Что касается более глубинных качеств, то при всей яркой эмоциональности исполнения Л. Шугома внимательный слух без труда мог уловить сопутствующий ей контроль интеллекта. Благодаря этому поддерживались благотворное равновесие мысли и чувства, твёрдая логика и выверенность в построении формы, чёткость и ясность в создании общей интерпретаторской концепции.

Одним из самых значительных достижений этого музыканта являлось то, как он медитировал за роялем. Когда в его исполнении звучали, к примеру, медленные части Восьмой и Двадцать третьей сонат Бетховена, возникал особый эффект вознесения – настолько покоряла красота одухотворённой мысли и величавость сосредоточенно-углублённых раздумий.

Услышав подобное, невольно хотелось воскликнуть, перефразируя цветаевскую строку: «Откуда такая мудрость?» Ответ мог быть

только один – от большой художественной интуиции, от чуткости к тому, что заложено в глубинах произведений искусства.

Постепенно, в ходе творческой эволюции Льва Шугома отчётливо обозначилась ещё одна коренная черта его исполнительства. Речь идёт не просто о присущем ему безукоризненном чувстве стиля, а о том, что в лучших своих работах он создавал, на мой взгляд, эталонное прочтение соответствующих произведений, своего рода художественный стандарт, всецело отвечающий объективной сущности данного композиторского почерка. Именно так воспринимался в его трактовке целый перечень произведений, принадлежащих классикам фортепианной музыки.

Для этого мало было даже абсолютно корректного отношения к тексту, точного выполнения всех штрихов и ремарок. Требовалось нечто большее, неуловимое – полное проникновение в дух исполняемой музыки, адекватность интерпретации авторскому замыслу.

В этом, как и во многом другом (включая даже черты внешнего сходства и манеру держаться за роялем), видилась близость пианиста художественным устремлениям Эмиля Григорьевича Гилельса, который для Шугома являлся «верховным божеством» на Олимпе фортепианного исполнительства.

Вот мнение на сей счёт, принадлежащее А. Штольбергу, обозревателю немецкой *«Neue Zeitung»*: *«Если говорить об исполнении Льва Шугома, то здесь применима любая превосходная степень, так как очень редко удаётся переживать счастливые случаи, подобные тому, который выпал нам в этот вечер – полное слияние сути произведения и его интерпретации».*

И становится понятными единодушные отклики западной прессы по поводу конкретных исполнительских работ пианиста.

Скажем, о трактовке Седьмой сонаты Прокофьева: *«Казалось, Прокофьев создал свою сонату именно для этого исполнителя, настолько убедительно и впечатляюще раскрыл Лев Шугон настроение каждой части произведения».*

Или в адрес «Испанской рапсодии» Листа: *«Драматургия произведения была выстроена Л. Шугомом настолько логично, а кульми-*

национные моменты прозвучали настолько ошеломляюще, что приходится говорить об искусстве пианиста, ничем не уступающем искусству композиции самого Ф. Листа».

В самом деле, если Моцарт, то в исполнении Шугома это были чистота, незамутнённость, кристальная прозрачность звучания, непринуждённость и элегантность туше, одновременно живость и строгость, беззаботность и серьёзность.

Если Шуман, то прихотливость фантазии, импульсивность высказывания, своенравные перебивы настроений и спонтанность образных переключений.

Если Лист, то это патетика напряжённых осмыслений и ораторских провозглашений, сочетание святости и демонизма, импозантной роскоши в грандиозных апофеозах и утончённости сугубо интимных излияний.

Отдельного разговора заслуживал «его» Бетховен. Для иллюстрации эталонности вкратце остановимся на самых популярных сонатах великого композитора – Восьмой и Четырнадцатой.

Первую из них Шугом исполнительски реализовал именно как «Патетическую». В исходной части это передавалось через исключительное по своему накалу внутреннее напряжение, выливающееся наружу в великолепно выстроенной цепи вспышек яростного жизненного сопротивления.

Сменяющие их недолгие погружения в медитативность были овеяны столь же сильным пафосом духовного напряжения. Принимая эстафету этих погружений, II часть переключала действие в плоскость величаво-спокойной созерцательности. Однако при всей кажущейся статичности, пианист давал почувствовать здесь глубины айсберга жизненной драмы.

Финал, как известно, представляет для многих исполнителей существенную проблему – как эту более «лёгкую» и «игровую» часть привести к единому целому с предыдущими? Шугом отвечал на данный вопрос следующим образом: без какого-либо насилия над материалом, он изнутри насыщал музыку серьёзностью, в том числе как «до-

гружая» фактуру и по максимуму акцентируя все фрагменты патетической окрашенности, что особенно ощутимо в завершении сонаты.

Переходя к Четырнадцатой, отметим прежде всего общее, в высшей степени убеждающее драматургическое решение: от внешнего спокойствия, почти отрешённости с чертами лирической исповедальности через следующий затем оазис изящной игривости, которая поддерживает характерный для предыдущей части модус внутренней нежности и теплоты к главному для Бетховена – пламя жизненных схваток как определяющее поле самоосуществления его героя.

Непрерывность разворачивающегося процесса базировалась в том числе и на приёме слияния частей. II-я вводилась через кратчайшую цезуру, а финал взрывался резким переключением посредством приёма *attacca*.

Артистическая деятельность Льва Шугома последнего десятилетия его жизни в известной мере осложнялась тем, что он пребывал в положении ректора Саратовской консерватории. Не приходится говорить о том, сколько забот и проблем он возложил на себя этим. Особенно, если учесть его высочайшую ответственность по отношению ко всему, за что он брался. Поддерживать в таких условиях форму можно было только чудом.

И это чудо происходило на наших глазах. Выступления Шугома оставались блистательными и, кроме того, в них всё отчётливее проступали черты особой художнической мудрости, которая так явно заявила о себе в концепционном мышлении пианиста в последние годы.

Сказывалась эта мудрость и в драматургическом мастерстве, насколько такое понятие приложимо к исполнительскому искусству. Неизменное удовлетворение вызывал искусный подбор концертных программ, продуманность их компоновки и адресованности конкретному «времени и месту». Ещё более впечатляло эмоционально-архитектоническое воплощение того или иного шедевра.

Скажем, в интерпретации Третьего концерта Рахманинова поражал пространственный размах, в реализации которого улавливались признаки киномонтажной драматургии. Грандиозное музыкаль-

ное полотно выстраивалось на сопряжении множества контрастных планов: «близкие» и «далёкие», статика и динамика, выпуклые детали и широкие звуковые панорамы – это не говоря уже о мириадах чисто образных сопоставлений.

Если бы понадобилось обозначить творческий облик Л.Шугома в нескольких лаконичных штрихах, то это, пожалуй, могло бы выглядеть следующим образом.

В своём исполнительстве он утверждал полноту и многогранность жизнеощущения. Его герой – человек активного действия, натура динамичная и волевая, но вместе с тем он и глубокий мыслитель, и нежнейший лирик. Ему знакома драматическая экспрессия бытия, ведомы и трагические отсветы, но безусловной опорой всегда оставались мужество и негибкость духа, позволяющие поддерживать утверждающую ноту.

И ещё для него превыше всего были цельность и ясность, равновесие *ratio* и *emotio*, одухотворённость и благородная простота, то есть то, что определяется понятием *классичность*. Стоит заметить, что одной из составляющих этого понятия является и внешняя манера держаться за инструмент. Он был по-настоящему красив за роялем: строгость, сдержанность, сосредоточенность как признаки высокой академичности с её благородством и одухотворённостью.

Таким было художественное кредо этого пианиста. И для того, чтобы овеществовать его, требовался профессионализм самой высокой пробы, нужны были незаурядная культура звука, универсальная пианистическая палитра. Всем этим Лев Шугом, несомненно, располагал.

Немалую часть творческой жизни этого музыканта занимала педагогика. Преподавать он начал ещё в студенческие годы. А потом это был профессор с большим классом специального фортепиано. Среди его учеников – лауреаты различных престижных конкурсов. Выпускники его класса работают не только в России, но и во многих странах ближнего и дальнего зарубежья.

Однако вернёмся к личности Льва Шугома как концертирующего пианиста. Природа одарила его щедро. В том числе дала ему и дар

концертанта, что подразумевает целый комплекс соответствующих качеств.

Предельно кратко сказал об этом народный артист СССР композитор А. Эшпай: *«Исполнительский облик Л. Шугома отличают яркий артистизм, незаурядная виртуозность, способность захватить аудиторию, исполнительская воля и подлинный темперамент – словом, талант».*

Дар Шугома как концертанта ярко сказывался и в том исключительном творческом наслаждении, которое испытывал он, играя с симфоническими оркестрами. В этих случаях пианист выказывал себя прекрасным партнёром, о чём красноречиво свидетельствовали его выступления с такими дирижёрами, как Г.Проваторов, В. Дударова, Ф. Мансуров, В. Синайский, А. Гуляницкий, М. Кнелль (Германия), Е. Вермюлен (Голландия).

Показателен отзыв одного из них – народного артиста Эстонии Р. Матсова: *«Каждая творческая встреча с Л. Шугомом приносила мне большое художественное удовлетворение. Это превосходный, тонкий музыкант широчайшего исполнительского диапазона, глубокой, всесторонней культуры. Он свободно владел стилем исполнения произведений композиторов разных эпох и направлений».*

И очень характерна приведённая зарубежным рецензентом реакция одного из коллективов Германии: *«Оркестранты были увлечены музицированием с этим пианистом настолько, что в конце их восторг не знал границ».*

Артистические маршруты Льва Шугома пролегали по всей России (Поволжье, Кавказ, Урал, Сибирь, Дальний Восток и т. д.) и постоянно выходили за её пределы (к слову, в самые последние годы он гастролировал в США, Германии и Испании).

Притягательность его выступлений объяснялась тем, что он был способен не только захватить аудиторию, но и вызвать художественное потрясение. Поэтому так много «восклицательных знаков» появлялось в прессе после его очередных гастролей. Ограничимся несколькими выдержками из западноевропейских источников.

«Südkurier»: «Выступление пианиста Льва Шугома оказалось событием необыкновенным. Заполненный до отказа зал с нетерпением ждал гостя из России. В этот день серия субботних концертов, несомненно, пережила свой апогей. Это было грандиозное фортепианное исполнение, которое превзошло самые смелые ожидания».

А. Шенфельд, директор Европейского центра научных фортепианных исследований, профессор консерватории (Нидерланды): «Пианист из России дал мне возможность испытать громадное удовольствие. У меня вообще особое отношение к этой стране и к её пианистической школе. Никакой другой народ не дал миру такого числа великолепных пианистов и композиторов, которые писали для фортепиано. И я с удовлетворением должен отметить, что высшей точкой нынешнего фестиваля стал концерт Льва Шугома, который исполнял русскую программу. Это стало сенсацией. Реакция слушателей была восторженной, что вполне закономерно, так как играл он блестяще, с невероятной отдачей, страстно и динамично».

Х. Мендл-Шрама, музыкальный критик (Великобритания): «Четыре десятилетия назад я испытала шоковое состояние, когда впервые услышала игру Святослава Рихтера. И вот сейчас мне довелось пережить второй шок – на этот раз от исполнения Льва Шугома. Такие состояния – величайшая редкость и величайшее счастье».

Зарубежные газеты не скупились на броские заголовки: «Пианист Лев Шугом электризует публику», «Русский пианист-звезда играет Моцарта», «Концерт из множества бриллиантов»...

«Помилуйте, возможно ли такое?!» – воскликнет кто-либо из столичных читателей. Ведь музыкант жил и работал в локусе, за которым когда-то утвердилось грибоедовское «в деревню, в глушь, в Саратов». Чтобы разрешить сомнения, требовалось только одно: услышать этого пианиста, который до самых последних дней жизни находился в пике творческой зрелости.

Одним из памятных свидетельств тому стали юбилейные концерты Льва Шугома, которые вылились в подлинный триумф, сопровождаемый нескончаемыми овациями. Открыла тот недельный мара-

фон программа, посвящённая 100-летию Эмиля Гилельса и составленная из произведений Бетховена.

Как великолепные «хиты» прозвучали Восьмая и Двадцать третья сонаты, а во втором отделении Тройной концерт (скрипка – народный артист России Геннадий Кузьмин, виолончель – лауреат Международных конкурсов Оксана Юдина).

Затем последовали выступления студентов и выпускников класса Л.И. Шугома, лауреаты различных престижных конкурсов. Их достижения, продемонстрированные в Большом зале консерватории, легко объяснимы качествами их педагога: непререкаемый авторитет крупного музыканта, имеющего всесторонний исполнительский опыт, его исключительная деликатность, доброжелательность и, наконец, огромное личное обаяние.

Завершилась та юбилейная неделя программой из произведений Листа: после Сонета Петрарки № 47 прозвучала Соната *h-moll*, а во втором отделении – Концерт № 1 *Es-dur*. На прощание артист подарил залу в качестве «бисов» Венгерскую рапсодию № 11 и Этюд № 10 *f-moll*.

В те вечера мы вновь стали свидетелями всестороннего мастерства этого чародея рояля, и в свои семьдесят сохранявшего неувядаемой блистательную форму. Творческая харизма Льва Шугома по-прежнему была настолько впечатляющая, что побуждала многих говорить о титанизме его артистической личности.

В.О.Петров

**Соотношение музыкального и визуального начал
в произведениях инструментального театра
Карлхайнца Штокхаузена**

Вторая половина XX века, как известно, характеризуется появлением ряда новых музыкальных жанров, объединённых тенденцией к синтезу искусств. Один из них – инструментальный театр – представлен огромным количеством разноплановых и разнозначимых с художественной точки зрения произведений. Он отличает творчество многих ведущих композиторов указанного времени – Д. Кейджа, М. Кагеля, Ф. Ржевски, С. Губайдулиной, Р. Щедрина, В. Екимовского, Ф. Караева. У каждого из названных авторов свои причины использования приёмов театрализации инструментального пространства, свои методы применения элементов театра при сценической реализации инструментальных опусов [вопросы истории и теории инструментального театра рассмотрены нами в следующих работах: 7, 8, 9].

Особенно наглядно театрализация инструментального исполнительства заявляет о себе в наследии К.Штокхаузена, считавшего, что «у 999 людей из 1000 в нашем обществе преобладает визуальное начало в восприятии, и для них единственный путь – переводить опытные данные чувственного восприятия в зрительные ряды» [12, 52]. Он отмечал, что партитура опуса, представляющего инструментальный театр, должна быть основана на *описании развернутого плана действий вместо предоставления нотной записи*. В этом – специфическая черта инструментального театра Штокхаузена, проявившаяся в сочинениях «Арлекин» (1975) для кларнета, «Осенняя музыка» (1975) для четырёх исполнителей, в то время как данный жанр может

и не отрицать нотную запись – достаточно привести в пример партитуры Д. Крама, Ф. Ржевски, С. Слонимского и ряда более консервативных в этом отношении авторов.

В партитурах Штокхаузена, имеющих причастность к инструментальному театру, в отличие от партитур М. Кагеля, Б.А. Циммермана и Д. Кейджа, в большей степени применяется свободная алеаторика; в них максимально точно представлен план сценического действия исполнителей, а музыкальное наполнение может быть в какой-то степени выбрано инструменталистами. Такая тенденция характерна для сочинений Штокхаузена 60–80-х годов XX века, в то время как для его позднего творчества становится специфичным выписывание в партитуре всего музыкального материала. Например, партитура пьесы «Радость» (цикл «Звук, 2005) для двух арф, обладает всем комплексом стандартной нотации: в ней выписан весь музыкальный материал, а также текст, который арфисткам предстоит петь и декламировать на латинском языке: *«Хвала Духу Святому, Утешителю, разнеслась далеко...»* (григорианский кант IX века, превратившийся в молитвенный гимн в католицизме). Они поют сольно, вступают в дуэт, играя каждая свою «собственную музыку».

При этом, в эстетике Штокхаузена и основателя жанра инструментального театра Муарисио Кагеля есть сближающий их воззрения момент: передвижения инструменталистов, связанные с преобразованием акустического пространства, в большинстве случаев осуществлялись в рамках концертного зала – устоявшейся «зоны бытования» инструментов. Штокхаузен высказывался, что «действие становится средством звука: то, что слышится и видится – совпадает, услышанное воспринимается как прямой результат действия и наоборот ...действие служит для того, чтобы ассоциировать музыку, которая слышится (и в то же время видится) с музыкой, которая читается (которую я “вижу” и в то же время внутренне “читаю”))» [16, 90]. Соответственно, в его инструментальном театре главной предстаёт музыка, звуковое наполнение пространства (несмотря на алеаторический способ записи партитуры), а театральный эффект направлен на более полное раскрытие музыкальной идеи, на вызывание у слушателей

определённых ассоциаций или эмоций, а не на проявление преднамеренного эпатажа.

Так, при сценической реализации опуса «Гармонии» (цикл «Звук», 2006) для бас-кларнета Штокхаузен требует от исполнителя передвижений, действий. Однако эти действия не должны быть чересчур активными, дабы не снизить уровень художественной значимости музыки. С. Савенко, исследуя вопросы театрализации исполнения произведений Штокхаузена, отмечает: «Расширение возможностей музыки в не слишком привычной для неё сфере пространственных координат неизбежно “вводит в игру” визуальный момент. Музыка начинает вступать в рискованные контакты с обширной областью беззвучного. Подобные эксперименты, довольно распространенные в авангардном искусстве 1960-х годов, были прямо инспирированы развитием алеаторических приёмов: предписанная композитором свобода выбора вносила неизбежный элемент театрализации в действие исполнителей, превратившееся, таким образом, в “акции”. Естественно, степень предоставляемой исполнителю свободы у разных композиторов совершенно различна: от импровизации лишь отдельных деталей (например, метроритмических) до превращения произведения в род музыкального хэппенинга, смыкающегося с театром абсурда. Крайний радикализм кейджевского толка К. Штокхаузену остался чужд, но и в его творчестве начала 1960-х годов внемузыкальные моменты заметно активизируются» [11, 95–96].

Вслед за американцем Г. Брантом, Штокхаузен создал свою *концепцию пространственной музыки*, первым образцом которой стало произведение «Группы» (1955–1957) для трёх оркестров и трёх дирижёров, при исполнении которого происходит разделение инструментальных составов в пространстве концертного помещения: один оркестр может находиться на сцене, второй – в зрительном зале, третий – на балконе. Однако, идеальным, с точки зрения композитора, было бы исполнение в зале без сцены, когда оркестры могли бы находиться на одном уровне и окружать публику в форме подковы. Штокхаузен отмечал: «На самом деле я хотел создать обычную ор-

кестровую пьесу, но когда я начал обдумывать некоторые временные закономерности для её организации, то мне пришлось накладывать друг на друга ряд метрономических темпов. Оказалось невозможным найти такое решение, в котором один дирижёр смог бы руководить тремя секциями большого оркестра в разных темпах. Таким образом, в результате я заключил, что единственный выход – это разделение временных закономерностей и помещение каждой группы в отдельное пространство» [цит. по: 15, 108].

С. Савенко, рассматривая «Группы», замечает, что «Пространственное существование музыки может дать новый спектр средств выразительности, в частности породить “пространственную мелодию”, связывающую все пропорциональные отношения стереофонии. Впечатляющим примером может послужить кульминационная зона “Групп”, с её перетекающими от одного оркестра к другому звучностями. Стереофонические эффекты требуют новых условий функционирования музыки: на смену традиционному концертному залу должны прийти особые помещения» [10, 20].

Существенно и мнение Е.Назайкинского: «Темпы и ритмы написанной для каждого оркестра музыки самостоятельны и рассчитаны как раз на особый эффект слияния разного в некое интегральное обобщённое целое, в котором пространственно разделённые ансамбли сохраняют вместе с тем свою автономию. Однако при свободе темпов и ритмов в каждом оркестре восприятие всё же ясно схватывает и моменты согласованности. Они появляются нередко в общих паузах (тишина как глубокое пространство), в однотипном фоническом колорите, и эта гомогенность обеспечивает тембровое и инструментальное единство совместного звучания, благо для разграничения групп использован собственно пространственный фактор» [6, 451].

Музыкальные темы оркестров, каждая из которых атональна, насыщена сонористическими элементами, в зависимости от воли дирижёра могут следовать друг за другом (отмечается динамический спад), могут растворяться в хаосе, накладываются во временном отношении (отмечается динамическое нарастание): они основаны на ан-

тифонных противопоставлениях. При неподвижности оркестрантов возникает «подвижность» музыкального материала, мигрирующего от оркестра к оркестру и воссоздающего оригинальную атмосферу звучания в целом. Слушатели обращают внимание на разные группы оркестра.

Особое внимание Штокхаузен уделял *диспозиции инструменталистов в пространстве сцены*. Наиболее часто композитор использует расположение инструментов *полукругом*, при котором звук, исходящий из каждого из них, фокусируется в одной точке сцены, поскольку направлен внутрь ее пустого пространства, и лишь затем посредством воссоединения со звуками, извлекаемыми другими инструментами, исходит единой звуковой волной в зал. Другими словами, общая звуковая волна формируется в данном случае не в процессе движения ряда звуковых волн (лучей) в сторону зала, как при традиционной фронтальной диспозиции инструментов, а уже в середине сценического пространства – происходит так называемая звуковая *интерференция* («сложение» ряда звуковых волн в единый звуковой источник). Один из ранних таких образцов – драматический по содержанию опус «Мера времени» (1955–1956) для пяти деревянных духовых инструментов. Предполагается, что инструменталисты будут сидеть перед дирижёром в небольшом искажении полукруга: расстояние между ними от гобоиста до фаготиста сокращается, гобоист находится ближе всего к дирижёру:



Такое расположение Штокхаузен посчитал идеальным: плоская звуковая волна, характерная для фронтального принципа, в связи с его условиями обязательного разделения музыкантов и публики направлена в зал не в рассредоточенном варианте (как при линейном расположении инструментов – диспозиции инструментов параллель-

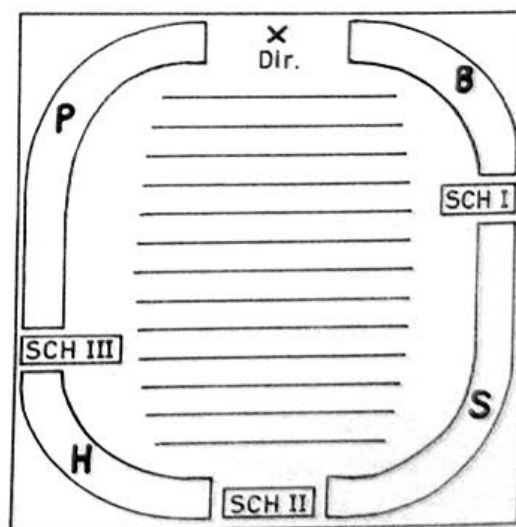
но краю сцены, – когда публика, сидящая в правой стороне зала, отчетливее слышит звуковой материал играющих на правой стороне сцены исполнителей), а как *звуковой комплекс*, обретший свой синтез в центре сцены.

Штокхаузенom предполагаются разного рода модификации звучания инструментов, при которых возникают соло исполнителей, их дуэты, трио, квартеты, квинтеты. А если учесть, что партия каждого из духовых инструментов атональна, имеет сложные ритмические и мелодические линии, их сочетание привносит особую специфику восприятия. Помимо необычного звукосочетания «Мера времени» предоставляет публике визуальный эффект, использованный композитором непреднамеренно: диспозиция зависима от акустических экспериментов. Даже такой момент сценического «представления», как расстановка инструментов, является для Штокхаузена важным именно с точки зрения восприятия публикой – слухового и визуального: он отмечал, что «Наша концепция истинности восприятия опирается на визуальное, что привело к невероятной ситуации, когда никто ничему не верит, пока не увидит. Во всех сферах социальной жизни обнаруживается потребность в визуальных выражениях – люди не верят в то, что невозможно увидеть. И это приводит к странной реакции большинства людей, слушающих (пространственную) музыку: слыша в данном зале звуки, уходящие предельно далеко и потом максимально приближающиеся, они говорят, что это иллюзия» [13, 226].

Работа над проблемой взаимоотношения инструментов в акустическом пространстве, как правило, приводила Штокхаузена к необычной диспозиции инструментов на сцене – например, к такой, какая используется в «Мере времени». Аналогичная диспозиция применяется Штокхаузенom и в произведении «Прощайте» (1965) для флейты, гобоя, валторны, фагота и кларнета.

А при сценической реализации пьесы «Микстура» (1967) для оркестра и ряда синусоидальных модуляторов, регулирующих подачу звука, согласно схеме, оркестр разделяется на группы, которые образуют собой *круг*.

H	3 flutes (all also piccolo)
	3 oboes
	3 clarinets (1 also piccolo clarinet,
	3 bassoons (1 also contrabassoon)
B	3 trumpets
	3 trombones (3rd. with thumb valve)
	3 high horns
	2 low horns
	1 tuba
P	6 violins I
	6 violins II
	5 violas
	4 violoncelli
	3 double basses
	1 or 2 harps
S	6 violins I
	6 violins II
	5 violas
	4 violoncelli
	3 double basses



Публика располагается внутри него. Наличие технических средств, использованных композитором, позволяет ей слышать звуковой материал в особой ауре – Штокхаузен компенсирует неслышимость одной группы в отдельных участках нахождения публики посредством «выведения» её звучности через динамики, установленные по периметру всего круга. Таким образом, слушатель, сидящий, например, с левой стороны помещения, всё равно будет слышать весь звуковой комплекс благодаря тому, что из рядом стоящего с ним динамика будет исходить тот звуковой материал, который исполняет оркестровая группа, находящаяся далеко от него. Всё это погружает слушателей в активную музыку, временами ассоциирующуюся с образами Апокалипсиса. Создание же музыкальной атмосферы импровизационно, поскольку партитура представляет собой ряд паттернов, апеллирующих к их свободной компоновке. Причём, каждая группа имеет свой набор таких паттернов.

Н

4 V VARIIEREN

pp
mf

SEHR SCHNELL

ZUENDE SPIELEN (AUCH
ÜBER FOLGENDEN ANFANG
HINAUS)

1248 1248 1248 1248
152 152 152 152

MIT DIRIGENT

В

f 4 V VARIIEREN

○●○●○●○●○●○ VARIIEREN PRO TON, HÖRNER o UND+

636 172

Одним из самых радикальных приёмов новаторского взаимоотношения исполнителей и слушателей, меняющих пространство музыкального бытия, может предстать следующий: слушатели вольны сами *ходить по площадке*, где расположены инструменталисты и от их перемещения в пространстве зависит восприятие музыки. При этом, исполнители находятся на своих местах. Передвижение публики в процессе исполнения произведения «Музыка для бетховенского зала» (1970) предполагал и Штокхаузен. Цель композитора – освободить слушателей от их прямых обязанностей: статично, с одной позиции воспринимать звучание. В связи с возможностью перемещений слушателей и восприятия музыки с полярных позиций, время звучания музыки и игры инструменталистов не ограничено. А слушатель волен сам избирать интересный для него источник звука, подходя ближе к одному из них или удаляясь от другого.

При премьерном исполнении в Осаке в том же 1970 году «Музыка для бетховенского зала» длилась более пяти часов. В таких «новых пространственных условиях слушатель максимально близок к источникам звучания... Этот приём стал излюбленным в современном драматическом театре, доходя порой до прямого контакта исполнителя и зрителя-слушателя» [4, 11]. В этом ещё одна близость инструментального театра театру как самостоятельному виду искусства.

К элементам инструментального театра, использующимся Штокхаузенom, безусловно, отнесем *передвижения инструменталистов в пространстве* сцены или зала. Передвижения исполнителей призваны наглядно демонстрировать идею композитора, выражать сценическое действие параллельно со звучанием музыки. Например, при сочинении «Транса» (1971) для оркестра композитор пришел к распределению групп таким образом, чтобы часть инструментов находилась на сцене, а часть за сценой. Причем, инструменталисты в определённые отрезки формы имели право меняться местами, словно находясь в психологическом состоянии оцепенения, как в трансе.

В партитуре отмечено: «Мечты... Сон... Мечты во сне... Почему мы забываем мечты? Когда мы внутри снов, они нам кажутся реальными... Но, как только мы просыпаемся, мы снова оказываемся в мире, который мы называем реальностью... Некоторые говорят, что так происходит, когда мы умираем, что мы “просыпаемся” в смерти, и через некоторое время “жизнь” рассеивается в тумане». Неслучайно он делает посвящение опуса («Музыка для следующего, кто должен умереть») и наделяет его ирреальным звучанием, схожим с хаотичным шумом (параллельная игра групп – всегда диссонантными интервалами с отсутствием ритмических совпадений, более важно соотношение тембров, нежели соотношение мелодий).

Для исполнителей пьесы «Илем/Периодический взрыв» (1972) для 19 музыкантов, основой которой становится теория о том, что раз в 80 миллиардов лет любая вселенная взрывается и распадается на новые образования, вскоре вновь собирающиеся вокруг её основного центра, Штокхаузен предлагает следующий план перемещения: звук «es», неистово исполняемый на фортепиано, становится моментом самого взрыва, после которого часть инструменталистов, словно «отбрасываемых» от эпицентра «взрыва», покидает сцену, играет свой музыкальный материал, находясь в движении. После приблизительно одиннадцати минут «скитаний» они постепенно возвращаются к фортепиано (центру вселенной), которое через какое-то время вновь издает пронзительный звук «es» и теперь уже все 18 инструменталистов

(не считая самого пианиста) отправляются в «странствия» по залу и даже за его пределы. При этом, Штокхаузена волновала именно акустическая природа этих передвижений: регламентировал процесс дирижёр, стоящий в середине зала и имеющий возможность слышать все инструменты, которые могли находиться на сцене, в зале или за его пределами. Каждый из инструменталистов, играющих свой музыкальный материал, создавал определённую звуковую волну, имеющую начало в точке общезвуковой фиксации – центре «es», а соотношение этих звуковых волн, перемещающихся в пространстве, создавало единую музыкальную концепцию.

Как отмечает К. Зенкин, текст этого опуса «представляет собой ряд авторских указаний к исполнению; при этом собственно звуковой материал лишь слегка намечен (образец сочетания “начальных нот” или кульминационное тритоновое звучание в разделе “Взрыв” – “Implosion”). Музыкально-эйдетическая основа пьесы в данном случае определяется соотношением и взаимодействием временного (темпового), сценически-пространственного (ремарки по поводу расположения музыкантов на сцене, их дальнейших перемещений), громкостно-динамического, артикуляционного аспектов» [2]. Таким образом, перемещения инструменталистов, с одной стороны, отражали идею композитора о взрывах и распадах космических вселенных (визуальный ряд способствовал пониманию этой теории), с другой стороны, – воссоздавали и процесс распада своеобразной «музыкальной вселенной» (от центра «es» до импровизации).

Отдельные элементы театрализации инструментального исполнительского процесса, рассмотренные выше (специфическая диспозиция инструменталистов в пространстве сцены, их передвижения в пространстве), могут сочетаться в одном произведении, формируя **инструментальный спектакль**. Если же композитором применяется образная характеристика какого-либо персонажа, то она предстаёт вне событий и вне сюжетной драматургии, что доказывается опусом «Atom» (пять пьес для кларнета соло, 1976) Штокхаузена. В цикле запечатлена характеристика одного женского образа в ряде портретов, как в галерее. Наличие элементов театрализации ограничивается

передвижениями исполнителя и присутствием голосовых фонем. Пьесы камерны, их музыкальный материал прост. Так, первая пьеса цикла – «Будь снова радостной» («для печальных леди, которые, послушав, найдут в музыке некоторое утешение») в партитуре занимает лишь страницу.



Есть и ряд более событийных с этой позиции опусов. Так, детальная характеристика одного из ярких персонажей итальянской комедии dell'arte Арлекина представлена в моноспектакле сквозного развития «Арлекин» (1975) Штокхаузена – «инструментально-хореографической композиции», длящейся 15 минут, написанной для кларнетистки-танцовщицы С.Стивенс. В задачу исполнителя входит не только воспроизведение тематического материала, но и его сценическое «обыгрывание», включающее различного рода передвижения, выполнение пластических этюдов. Партитура представляет собой музыкальную формулу, обладающую звуковысотностью и ритмическим оформлением:



Формула представляет собой постепенное (имеются краткие промежуточные остановки) нисходящее движение от звука *ре* до звука *ре-диез* (октавой ниже) и обратно восходящее заполнение, ведущее к интонационному пику – *ми-бемоль*. Такое окончание формулы способствует ее имманентному продолжению – музыка требует развития. Согласно замечанию К. Кенигсберга, «Комбинация простых музыкальных интонаций со сложностью общей мелодической линии – ключевой фактор в том, что эта красочная формула является весьма подходящей для дальнейшего развития, она способна создать вариативность, в состоянии поддерживать интерес слушателя на протяжении действия» [14, 19].

Вариативность формулы произвольна. Единственное условие – она должна постоянно изменяться и отражать музыкальными средствами происходящие на сцене события. А сюжет, сочиненный Штокхаузенom (комедия dell'arte всегда являлась сценической импровизацией на основе определенного сценария) и имеющий несколько очерченных разделов, таков: вначале Арлекин – *очарованный мечтатель*. Кларнетист должен неожиданно выбежать из-за кулис, начать активно танцевать, отбивая ногами ритмические фигуры, что привносит в композицию дополнительный звуковой контекст – основная мелодическая формула и её развитие звучат на фоне определённых ритмов.

Дальше Арлекин – *игривый импровизатор*. Он варьирует мелодическую формулу со стремлением к более медленному темпу и ясному произнесению отдельных звуков. Он может покинуть сцену, играть из-за кулис, делать акробатические трюки – всё то, что соответствует понятию «импровизация». В данном разделе звучащий материал по своей структуре наиболее отдаляется от заданной в начале формулы. Исполнитель может показать всем своё мастерство владения инструментом.

Затем Арлекин засыпает (исполнитель ложится на сцену) и в своих снах он видит себя *лирическим героем*, смотрящим в пустоту, играющим дважды одну и ту же мелодию, постепенно припадая на левое колено, и *педантичным учителем*, бескомпромиссным, строгим. Во сне он очаровывает всех своей мелодией, преображая уродство мира во внутреннюю красоту. Ему снится музыка. Когда Арлекин *просыпается* и поднимается, он демонстрирует миру услышанную во сне музыку. Он старается сыграть её как можно ярче, ошибается, останавливается, волнуется и начинает играть заново, направляя свои звуки в космос.

Всё заканчивается *неистовым танцем* Арлекина (используется специальная подошва, позволяющая услышать на большом расстоянии шум от удара ноги об пол). Другим словом, Арлекин на протяжении пьесы превращается из мечтателя в личность, составляющую часть всеобщего разума-космоса. Все остальные действия исполнителя во время сценической реализации опуса Штокхаузена произвольны, в связи с чем партитура может быть уподоблена сценарию комедии *dell'arte*, бытовавшей многими веками ранее, в котором была представлена лишь структура, очерёдность событий спектакля.

Этот приблизительный сценарий, способствовавший актёрской импровизации, прикреплялся на кулисы с обратной стороны, чтобы артисты имели возможность посмотреть какая сценка будет разыграна следующей, сформировать свой текст. Следует указать, что в конце моноспектакля Арлекин должен упасть на колени перед публикой; только в этот момент основная мелодия сочинения, постепенно кристаллизующаяся в процессе исполнения, должна прозвучать в своём

«итоговом» виде *целостно*, а не фразами, как во время сценической реализации композиции в связи с действиями персонажа – передвижениями, актёрской игрой, хореографией.

По мнению Л. Мазеля, «танец, наряду с поэзией, – ближайший родственник музыки. Их объединяет то, что они тесно связаны с *эмоционально-выразительными* проявлениями *человеческого организма*, воспринимаемыми в одном случае зрением, в другом – слухом. Действительно, эмоции человека стремятся не только к голосовому, но и к двигательному выражению» [5, 18]. В «Арлекине» Штокхаузена двигательное выражение эмоций контекстно музыке. Встречается в партитуре и ряд замечаний насчёт того, как необходимо исполнять материал: «поставить звук на фермату, словно птица кричит», «быстро при игре поворачивать голову из стороны в сторону, чтобы возникло ощущение неровного тремоло» и т. д.

Арлекин у Штокхаузена – собирательный образ, ведь этот персонаж в комедии *dell'arte* трактовался по-разному: мог предстать глуповатым слугой, вечно спорящим с Панталоне, или вызывающим сочувствие влюблённым мечтателем. Композитором в примечании выявляется не только сценическая драматургия (ложится на сцену, поднимается и т. д.), не только условие исполнения (варьирование формулы), но и образные типы преобразования формулы (например, если указано, что Арлекин – очаровательный мечтатель, игривый импровизатор или лирический герой, это эмоциональное состояние должно быть выражено, как поведением исполнителя, так и музыкой). Театральный колорит вносят цветастый костюм (для премьерных исполнений произведения С. Стивенс дизайнером выступил Штокхаузен) и яркий грим, персонифицирующие образ.

Известно, что одним из прототипов современного инструментального театра является *синкретический ритуал*, в процессе которого не производилось разделение видов искусства, и один человек, транслирующий этот ритуал, мог выполнять функции и певца, и чтеца, и танцора. Многие композиторы второй половины XX века в своих опусах возрождают традиции синкретических ритуалов, что, в свою очередь, также театрализует исполнительское пространство и

превращает исполнение произведения в инструментальный спектакль.

Осенний трудовой ритуал стал основой произведения «Осенняя музыка» (1975) для четырех исполнителей Штокхаузена. Идея четырехчастного произведения заключена в воплощении следующей цепочки событий, которую должны выполнять инструменталисты, находясь в разных костюмах (производится *сопоставление визуальных пластов*), и которые описаны в партитуре: «1) сначала исполнители изображают забивание гвоздей в крышку бочки (дуэт с аккомпанементом), 2) затем весь квартет ансамблистов должен производить на сцене колку дров, 3) три исполнителя изображают молотьбу, 4) музыкальными и сценическими средствами следует воплощать основные стихии осени – листопад и дождь (дуэт)».

Следовательно, на сценическом уровне здесь представлены события, связанные с основными действиями, производимыми осенью и являющимися особенностью театральной модели некоторых осенних ритуалов традиционной культуры. Причём, со сценической точки зрения происходит *сопоставление ряда поведенческих пластов*, поскольку в каждом из номеров принимает участие определенное количество игроков (возникают дуэты, трио). Цепочка действий формирует бесконфликтный сюжет: все исполнители воссоздают ряд ритуальных сцен, направленных на характеристику одного из знаковых в прошлом ритуалов.

Этот сюжет не глобален, не развернут, не состоит из показа разных по образному содержанию сцен, что допускает массовый инструментальный спектакль. Эти действия, естественно, должны осуществляться одновременно со звучанием исполняемой музыки. Но собственно музыкальный материал предпослан лишь последней части; в других же частях музыкальная драматургия описывается только словами (например, «ритмическая импровизация – расколка поленьев разной толщины») и ансамблисты сами вольны избирать материал, который необходимо играть, то есть предаваться импровизации, издавна являющейся частью любого ритуала. Соответственно, возникает сопоставление ряда музыкальных пластов.

В отечественном музыкознании существует серьезное заблуждение: некоторые произведения Штокхаузена, написанные помимо инструменталистов для вокалистов или даже хора, называют инструментальным театром. Так, например, поступает Е. Дубинец в своей книге «Знаки звуков. О современной музыкальной нотации», относя к инструментальному театру гепталогию «Свет» Штокхаузена [1, 107]. Однако, под инструментальным театром должен пониматься *театр, воссоздаваемый инструменталистами без привлечения исполнителей других профессий*. В случае с гепталогией «Свет» Штокхаузена необходимо говорить не о проявлении в нем инструментального театра, а, скажем, о проявлении вокально-инструментального театра. Более точно в данном отношении определение К. Зенкина, который при рассмотрении цикла «Свет» К. Штокхаузена характеризует его жанр как *опера с элементами инструментального театра* («тотальный музыкальный театр», проявляющийся на всех исполнительских уровнях), приводя в пример специфические одеяния инструменталистов, расширение пространства зрительного зала и т. д. [см. об этом: 3]. Как кажется, необходимо точное отграничение понятия «инструментальный театр» от иных понятий, также связанных с театрализацией исполнительского процесса.

В качестве вывода отметим, что инструментальный театр является репрезентантом основных действующих в XX столетии преобразований, характерных для всех сфер человеческой деятельности – для *социума*, выражая основные закономерности времени, самой важной из которых предстаёт *закономерность синтеза*. Популярность инструментального театра и его широкое распространение именно во второй половине XX века, действительно, обусловлены синтетической природой жанра: публика в многообразии сложнейших техник музыкального письма, бытующих в указанное время (от серийности до алеаторики), нуждалась в визуальном пояснении композиторских концепций, в расшифровке идей и драматургии. Сами же авторы, ориентируясь на требования публики зрелищных искусств во время процветающего ТВ, «клипового» мышления и тяготеющие к оригинальности своих опусов, сложную музыку или наличие определённо-

го концепта могли донести до слушателя более точно посредством дополнительной визуализации исполнительского процесса.

Инструментальный театр по своим возможностям *многополярен*: «выгоден» как для композиторов (визуальный ряд позволяет *расширить* смысловую сферу опусов) и исполнителей (визуальный ряд способствует *проявлению* их актерских способностей), так и для слушателей (визуальный ряд *приковывает* внимание и *расшифровывает* авторские смыслы). Наиболее наглядным образом идея синтеза искусств представлена в инструментальном театре Штокхаузена, который использовал как отдельные элементы театрализации исполнительского процесса, так и полноценные инструментальные спектакли, базирующиеся на комплексе этих элементов.

Литература

1. Дубинец Е.А. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. – Киев: Гамаюн, 1999. – 314 с.
2. Зенкин К.В. Музыка в «час нуль» культуры // Израиль XXI. – 2009. – № 1 (14) / URL: http://www.21israel-music.com/Stockhausen_Cage.htm
3. Зенкин К.В. От музыкальной драмы Р. Вагнера к «тотальному музыкальному театру» современности // Жабинский К.А., Зенкин К.В. Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи. Вып. 4. – Ростов-на-Дону, 2010. – С. 144–155.
4. Иль Я. Пространственные композиции Янниса Ксенакиса (на примере Polytopes): Дипломная работа / РАМ им. Гнесиных. – М., 2007. – 126 с.
5. Мазель Л.А. О природе и средствах музыки. – М.: Музыка, 1983. – 72 с.
6. Назайкинский Е.В. Пространственная музыка // Теория современной композиции: Учебное пособие / Отв. ред. В.С. Ценова. – М.: Музыка, 2007. – С. 450–464.
7. Петров В.О. Инструментальный театр XX века: вопросы истории и теории жанра: Монография. – Астрахань: Издательство ГАОУ АО ДПО «АИПКП», 2013. – 355 с.

8. Петров В.О. Инструментальный театр: историческая пирамида жанра // Культура и искусство: Научный рецензируемый журнал. – 2012. – № 5. – С. 99–109.

9. Петров В.О. О специфике жанра инструментального театра // Актуальные проблемы высшего музыкального образования: Научно-аналитический и научно-образовательный журнал. – 2013. – № 1 (27). – С. 40–45.

10. Савенко С.И. Карлнхайнц Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка. Очерки, документы. Вып. 1. / Ред. М. Арановский и А. Баева. – М.: Музыка, 1995. – С. 11–35.

11. Савенко С.И. Музыкальные идеи и музыкальная деятельность Карлнхайнца Штокхаузена // Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики: Сб. трудов. Вып. 94. / Отв. ред. Л.С. Дьячкова. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. – С. 82–121.

12. Штокхаузен К. Супрагуманизация. Наступает время, грядет пробуждение (Отрывки интервью из книги «К космической музыке»). Пер. с нем. С. Тюлиной // Слово композитора: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 145. / Отв. ред. и сост. Н.С. Гуляницкая. – М., 2001. – С. 51–55.

13. Штокхаузен К. Четыре критерия электронной музыки. Пер. с англ. В. Громадина // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / Сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – С. 213–229.

14. Koenigsberg Ch. Karlheinz Stockhausen's New Morphology of Musical Time. – Mills College, 1991. – 92 p.

15. Maconie R. The works of Karlheinz Stockhausen / With a foreword by K. Stockhausen. – Oxford University Press, 1976. – 318 p.

16. Straebel V. «...that the Europeans will become more American». Gegenseitige Einflüsse von Europa und Nordamerika in der Geschichte der Musikperformance // Das Innere Ohr / Ed. by Thomas Dészy and Christian Utz. – Festivalbuch Linz, Austria, 1995. – Pp. 80–94.

В.О.Петров

Синтез искусств в инструментальной музыке Фредерика Ржевски

Американская музыкальная культура XX века – явление само-бытное, масштабное и значимое в эволюции музыкального мышления. Творчество таких композиторов, как Генри Коуэлл, Джон Кейдж, Роберт Эшли, Ла Монте Янг, Эрл Браун, Джордж Крам, Том Джонсон и многих других вызывает ярчайший эмоциональный отклик благодаря мощнейшим новациям, отрицающим традиции в области содержания, формообразования и музыкального языка. В плеяду американских авангардистов, бесспорно, входит и Фредерик Ржевски – крупнейшая фигура современного музыкального искусства, композитор, исполнитель, дирижер, уникальная и оригинальная личность, но во многом недооцененная.

Самым известным и исполняемым произведением композитора стал цикл «Дорога» (1992–2002) для фортепиано. Однако, нельзя сказать, что Ржевски явился «заложником» одного сочинения; путь к созданию «Дороги», воплотившей философские, эстетические и профессиональные качества композитора, был весьма продолжительным и дал музыкальному искусству ряд интересных концепций, раскрывающихся в ряде созданных опусов [подробнее о стиле и сочинениях композитора см.: 4, 5, 6].

Ржевски родился 13 апреля 1938 года в Вествильде (штат Массачусетс). Начальное музыкальное образование получил как пианист; в 1954–1958 годах обучался в Гарвардском университете, где одним из его учителей стал Рэндалл Томпсон, а с 1958 по 1960 год – в Принстонском, посещая занятия композиции Милтона Беббита и Оливера Странка. Композиторское творчество данного периода представлено,

преимущественно, сочинениями для фортепиано, которые Ржевски исполнял сам в своих многочисленных концертах. Среди них можно назвать – «Chain of thought» (1953), «Tabakrauch» (1954), цикл Прелюдий (1957) и Поэму (1958), выявляющие причастность к виртуозному исполнительскому стилю. Нельзя сказать, что это были оригинальные композиции, поскольку в них заметно увлечение творчеством знаменитых американских авангардистов того времени и, в первую очередь, – Джона Кейджа.

Полученная в 1960 году премия Фулбрайта позволила Ржевски продолжить образование в Италии, где он стал учеником Луиджи Даллапикколы. Там же, в 1966 году Ржевски вместе со своими коллегами Эльвином Карраном и Ричардом Тейтельбаумом организовывает ансамбль «Musica Viva Electronica», особенностью концертных программ которого явилась коллективная импровизация. Помимо этого, Ржевски, Карран и Тейтельбаум экспериментировали в области электронной музыки, совмещая в едином пространстве-времени звучание «живых» акустических инструментов с «неживыми», записанными заранее на магнитофонную пленку.

Подобное увлечение сказалось на первом значительном композиторском опыте Ржевски – пьесе «Zoologischer Garten» (1965) для магнитофонной ленты. Творчество 60-х годов ознаменовано также появлением таких сочинений, как «Speculum Dianae» (1964) для 8 исполнителей-импровизаторов, «Nature Morte» (1964) для камерного оркестра, «Selfportrait» (1964) для любого количества музыкантов, «Prose Pieces» (1967-68) для инструментального ансамбля, «Les Moutons de Panurge» (1968) для любого количества мелодических инструментов, «Last Judgment» (1969) для нескольких тромбонов, играющих в унисон. Все перечисленные произведения импровизационны, алеаторны, как по музыкальному воплощению (зачастую в партитурах указаны лишь форманты, которые должны натолкнуть исполнителей на возможные виды импровизации), так – в большинстве случаев – и по исполнительскому составу. В этом вновь прослеживается влияние эстетических позиций ансамбля «Musica Viva Electronica»,

пропагандирующего полную свободу от лимитирующей исполнительской нотописи.

В 1971 году Ржевски возвращается в США и, обосновываясь в Нью-Йорке, начинает вести исполнительскую деятельность. В течение последующих 6 лет, вплоть до переезда в Бельгию, Ржевски активно сочиняет, продолжая работать в области камерно-инструментальной и фортепианной музыки. За эти годы им создан ряд значимых в художественном отношении опусов, среди которых наибольшую популярность завоевали «Second Structure» (1972) для инструментального ансамбля, «No Place to Go but around» (1974) для фортепиано, «36 Variations on 'The People United Will Never Be Defeated!'» (1975) для фортепиано, «Song and Dance» (1976) для флейты, бас-кларнета, контрабаса и вибратона, «Thirteen Instrumental Studie» (1972–1977) для любого количества исполнителей, «Four Pieces» (1977) для фортепиано.

В этот же период Ржевски обращается к жанру вокальной музыки, ранее не увлекавшему композитора: для чтеца и инструментального ансамбля создана «Attica» (1972), для любого голоса и любого инструментального состава – «Struggle Song» (1973). Композитор не изменяет своим принципам: все перечисленные произведения импровизационны, написаны в графической нотации и выявляют свою причастность к алеаторике.

Важным достижением творчества Ржевски 1970-х годов становится обращение в русле инструментальной музыки к *взаимопроникновению искусств*, к двум новым для композитора жанрам – *инструментальному театру* и *инструментальной пьесе со словом*, наиболее полное воплощение которых произойдет в грандиозном фортепианном цикле «Дорога» двумя десятилетиями позже.

В начале же 1970-х годов показательной в отношении использования способов взаимопроникновения искусств может предстать пьеса «Coming Together» (1971) для инструментального ансамбля. Концепция этого произведения заключается в том, что каждый из исполнителей по очереди рассказывает свою биографию, в то время как остальные инструменталисты создают музыкальный фон. Сочинение

считается законченным, когда все участники ансамбля (а, согласно авторскому комментарию, их может быть от 8 до 10) расскажут биографические сведения о себе. Происходит сочетание в рамках инструментальной пьесы, созданной для ансамбля исполнителей, собственно инструментального начала с началом вербальным. Текст проникает в инструментальную композицию.

В целом, «Coming Together» – минималистский опус: музыка основана на репетитивной технике, а сам рассказ инструменталистов должен отличаться лаконичностью и использованием коротких фраз с правильными ударениями, придающими определенный ритмический ореол, и патетической декламацией. При этом все движение направлено в драматургическом отношении к концовке пьесы, когда достигается предельная динамика – исполнители играют на *ff*, а произносящий текст декламирует его на повышенных интонациях полукриком. Партитура представляет собой лишь один из вариантов сценической реализации произведения: в ней дается возможный рассказ одного из участников ансамбля и мелодико-ритмические формулы (всего – 382), которые обязательно должны звучать по очереди у каждого из инструменталистов (пример 1).

Пример 1.



Эти формулы исполняет тот ансамблист, который рассказывает в это время о себе, произносит текст; другие же – импровизируют, их партии даже не выписаны композитором в партитуре. Слова не расппеваются, а четко декламируются. Справедливо отмечает Е. Дубинец,

что «Coming Together» – «...одно из самых ярких явлений репетитивного минимализма... очень подвижная пьеса в моторно-напряженном движении, с активной ритмической работой, с явной оглядкой на динамику джаза» [1, 108]. Это первая композиция Ржевски, где в рамках инструментального опуса совмещены инструментальное и вербальное начала, но, как покажет история, – не единственная.

1977 году Ржевски переезжает на постоянное место жительства в Льеж (Бельгия), где становится преподавателем, а затем и профессором Королевской консерватории. До сегодняшнего дня Брюссель – дом композитора. Однако на протяжении всех этих лет он преподавал в университетах разных стран Европы и Америки, в частности в Йельском университете, в Калифорнийском институте искусств, в Университете Цинциннати, в Музыкальном колледже Лондона, в Гаагской консерватории.

Если в 1960–1970-е годы тотальным формообразующим приемом Ржевски была импровизация, а музыкальный язык являл собой стилистическую разноголосицу, то, начиная с конца 1970-х, единственным устойчивым компонентом творчества остается *жанр инструментальной пьесы со словом*. Композитор считал, что любой исполнитель может более точно выразить идею, прибегая к вербальным текстам. Этот прием также наделяет инструментальную пьесу чертами театральности, что, например, проявляется в цикле «Moonrise with Memories» (1978) для бас-тромбона и от одного до шести сопровождающих инструментов (в идеальном варианте Ржевски – арфа, альтовая флейта, кларнет, сопрано-саксофон, маримба, скрипка *pizzicato*).

Во II части цикла тромбонист одновременно с игрой должен произносить текст: «Каким великим временем была война! В войну мы весело проводили время. Жаль, что война закончена! Кто-то умер?», преподнесенный в саркастической манере с использованием некоторых вызывающих смех фонем, с активной жестикуляцией. Подобные высказывания спровоцировали общественность на негодование после премьерного исполнения произведения. Но здесь, как кажется, важен контекст: «Солнце встает в память...» Ржевски – сочинение не драматическое, не наполненное смыслами войны как ужа-

сающего, предполагающего жертвы насилия, а юмористическое, связанное с индивидуальной «войной», возможно, происходящей не наяву.

К жанру инструментальной пьесы со словом можно отнести и ряд фортепианных произведений 1980–1990-х годов, где пианисту предписано также говорить, петь, свистеть, в общем – подключать собственный голосовой аппарат для создания открытой программности концепции: «Eggs» (1986), «Steptangle» (1986), «The Turtle and the Crane» (1988), «Mayn Yingle» (1988), «Fantasy» (1989), Соната (1991). Помимо этого, в 1980-е годы композитор экспериментирует с додекафонией и серией и даже такие политически-обостренные произведения, как «Antigone-Legend» (1982, на текст Б. Брехта) для голоса и фортепиано, провозглашающая критическое отношение Ржевски к действующей в то время политике США, решены в лучших традициях технических новаций Нововенской школы.

Необычное, олицетворяющее стремление композитора к взаимопроникновению искусств, произведение появляется в 1985 году. Это – «To the Earth» (1985) для поющего ударника. В качестве «инструментария» должны быть использованы четыре цветочных горшка с разной звуковысотностью, специально подобранные, а в качестве литературного источника – гимн «К Земле» древнегреческого поэта-сказителя Гомера – часть поэмы, написанной в VIII веке до нашей эры. В соотношении игры на ударных и произнесении текста наблюдается эволюция: первоначально исполнитель должен произносить текст (выбрав, при этом, из трех предложенных языков – греческого, английского, немецкого) параллельно с собственной игрой – с той же звуковысотностью и в том же ритме, что выписано в партитуре (пример 2).

Пример 2.

♩ 96–100 (To be played with knitting needles or light sticks on four clay flower-pots. Other pitches may be used if these are hard to obtain or have a poor sound. Words are spoken more or less together with the music.)

Γαῖαν, παμμήτειραν, αἰεί σομαι, ἡ-
 To the Earth, Mother of all, I will sing: the
 Für die Erde, Mutter von allem, ist mein Lied, die
 ὑ- θεμεβλον, πρεσβίστην,
 well-fest established, the oldest,
 fest gegründete, die älteste,
 ἡ φέρβει ἐ- πὶ χθονὶ πάντα ὅ- ποσ' ἐστίν.
 who nourishes on her surface every thing that lives:
 Nährerin von allen was auf ihr lebt.

Затем – параллельно с ударами, но без указания точной звуковысотности. После этого произнесение текста «выходит из под контроля» ритмико-мелодической линии ударных инструментов вообще и становится самостоятельной единицей, импровизационно произносящейся в любом ритме и в любой звуковысотности. И, наконец, в конце произведения, после продолжительного исключительно музыкального фрагмента, где нет вербального начала, наступает словесная кода. Становится очевидным, что главенствует в этой инструментальной по жанровому определению пьесе все же человеческий голос, вербальное начало, явившееся не только одним из уровней музыкальной композиции и драматургии, но и важным смыслообразующим элементом.

Интересные приемы вербализации инструментально-исполнительского процесса можно встретить в сочинении «De Profundis» (1992), непосредственно подготавливающие концепцию самого важного для Ржевски сочинения – цикла «Дорога». «De Profundis» создан на текст письма Оскара Уайльда лорду Альфреду Дугласу, написанного в 1897 году в стенах Редингской тюрьмы. Текст письма противоречив: с одной стороны, содержит откровения писателя, окрашенные в лирические тона, с другой, – полон горечи и песси-

мизма. Этот своеобразный текстовый манифест осмыслен Ржевски и воплощен музыкально.

Произведение композитора содержит подзаголовок: «для говорящего пианиста». Фортепиано в этой композиции не главенствует, хотя и может, согласно своей специфике, по общему динамическому «накалу» перекрыть в акустико-пространственном отношении звучание голоса. В этом случае происходит привлечение исполнителя к чтению текста наряду с выполнением его прямой обязанности вести инструментальный монолог.

«De Profundis» – крупное одночастное произведение общей звучностью приблизительно 25 минут – имеет в «вокальной» партии, выписанной автором в отдельную строку, разные способы звукоизвлечения. Помимо воспроизведения текста Уайльда, Ржевски для особой театральности и воплощения своего композиционного замысла использует резкое (авторское требование – *aspirated*) дыхание пианиста в определенном ритме (*in* – вдох, *out* – выдох) и с определенным прононсом – «дыхание должно произноситься словно греческий звук “е”», ворчание (*grunt*) в заданном ритме, стоны (*groan*) на основе фонемы «о – а», нарочитое всхлипывание, целенаправленное на театральность происходящего процесса, смех. Ржевски помимо текста Уайльда использует комплекс голосовых выразительных средств, способствующих конкретизации смыслов, внося собственное видение ситуаций.

Инструментальный контекст, при этом, постепенно «сжимается» в пространстве: звучность остается, но становится менее действенной – на педали выдерживаются отдельные звуки, интервалы и созвучия, которые «не мешают» словесному повествованию. Для того чтобы текст классика мировой литературы звучал «не ущербно» и был хорошо слышен, Ржевски во время его произнесения «сокращает» фортепианную партию до минимума – используются даже длительные паузы. Упрощение фактуры ведет к восприятию «De Profundis» как произведения в целом минималистского, хотя скорее его можно причислить к неоромантическому стилю – некоторые фрагменты сочине-

ния вызывают ассоциации с салонной музыкой XIX столетия, даже – с музыкой (в частности, с мазурками) Шопена.

Пример 3.

Разные тексты, естественно, несут разную смысловую нагрузку. Текст «Анны Карениной» *Льва Толстого* стал основой инструментальной композиции «Histories» (1993) для квартета саксофонистов. Композитором взяты фрагменты из второй части произведения Толстого (в переводе не английский язык), которые должны произноситься исполнителями в речитации своеобразным вербальным ансамблем.

- *Неужели промах?* – крикнул Степан Аркадьич, которому из-за дыму не видно было», читается всеми исполнителями. Музыка, при этом, исчезает, и текст обособляется от ее развития, приостанавливая ее драматургическую линию. В данном случае можно говорить о первичности вербального текста – все движение музыки направлено к кульминации: произнесение текста, который является вершиной именно музыкального развития, звучит логично в кульминационный момент.

Опусом, отразившим основные особенности творческой эстетики Ржевски, как уже было сказано, предстает цикл для фортепиано «Дорога» (1992–2002). «Дорога» представляет собой уникальный проект, содержащий в себе не только весь стилевой комплекс, присущий композитору, но и эпохи в целом. Несмотря на то что в «Дороге» проявляется наиболее близкий Ржевски минимализм, произведение в целом по своей сути – полистилистично: можно встретить графическую нотацию, свойственную алеаторике, приемы пуантилистической записи текста, в некоторых пьесах используется серийная техника, цитирование известного музыкального материала и т. д. Наподобие гептологии «Свет» Штокхаузена, «Дорога» явилась целью многолетней работы Ржевски, но, в отличие от Штокхаузена, произведение Ржевски камерно – написано для фортепиано соло. Возможно, камерно лишь по своему исполнительскому составу, но не по важности заложенных идей, философских осмыслений человеческой жизни.

В конце 90-х гг. XX века Ржевски следующим образом характеризовал многолетний процесс работы над этим сочинением: «...я начал писать очень длинную композицию для фортепиано под названием “Дорога” (“Road”). Она будет состоять из 64 частей (я называю их “милями”), объединенных в восемь более крупных разделов. Я хотел написать что-то вроде романа, который “читают” дома, как книгу. Ведь существует целая традиция фортепианной музыки, предназначенной не для концертного зала, а для домашнего музицирования. Это наиболее близкая мне форма музыкального опыта – просто иг-

рать дома. И мне хотелось сочинить – как раз такого рода пьесу¹. Это, с одной стороны. С другой – было желание написать произведение, связанное с моим любимым литературным жанром. Я очень ценю Даниэля Дефо, одного из первых романистов. Мне нравится, что в его книгах нет ни начала, ни конца. Идет повествование, в котором нет никакой структуры – точно так же, как в реальной жизни... Но не следует думать, что здесь есть какое-то литературное содержание. Речь о другом: мое сочинение по форме имеет нечто общее с литературой. В законченном виде, возможно, оно будет продолжаться 3 часа, но совершенно не обязательно слушать все целиком. Вы же не читаете за один день “Войну и мир”: скажем, в первый день 50 страниц, во второй – 30 и так далее, каждый в своем собственном темпе» [3, 123–124].

Цитируемое высказывание Ржевски относится к 1998 году. Сейчас же, спустя более десяти лет, можно сказать, что замысел композитора полностью воплотился: «Дорога» – монументальнейшее произведение (авторский подзаголовок – «роман для фортепиано»); его партитура состоит из 540 страниц. 64 части сочинения – мили – делятся на 8 разделов, в каждом из которых, соответственно, по 8 пьес-миль:

- I часть – «Направления» (мили 1-8),
- II часть – «Следы» (мили 9-16),
- III часть – «Тяжелая поступь» (мили 17-24),
- IV часть – «Остановки» (мили 25-32),
- V часть – «Несколько ударов» (мили 33-40),
- VI часть – «Путешествие с ребенком» (мили 41-48),
- VII часть – «Финальное приготовление» (мили 49-56),
- VIII часть – «Великий день достигнут» (мили 57-64).

Следует отметить, что первые 20 пьес не имеют названий, а, начиная с мили № 21, практически каждая из них носит определенное

¹ Тем не менее, «Дорога» Ржевски никаким образом не может быть причислена к традиции домашнего музицирования. Это – яркий концертный цикл, сценическая реализация которого предполагает владение исполнителем широчайшим спектром пианистических техник, умением создавать собственную концепцию через понимание графической нотации и т. д.

заглавие: 21 – «Ферма», 22 – «Адская машина», 23 – «Жесткое и мягкое», 24 – «Каприз», 25 – «16 дыханий», 26 – «Игровая комната», 27 – «Большая пещера», 28 – «8 дыханий», 31 – «Уа», 32 – «Чепуха» (на текст Н. Гоголя), 33 – «Куда вы бежите?», 34 – «Мыльная опера», 35 – «Медленный марш», 36 – «Странная встреча», 37 – «Дни, пролетающие мимо», 38 – «Будущее и ушедшее», 39 – «Дружеский спор», 40 – «Работа закончена», 41 – «Плавание к Пальмире», 42 – «Расточительные родители», 43 – «Танец», 44 – «Абадонна» (на текст М. Булгакова), 46 – «Ночная мысль» (на текст Р.Л. Стивенсона), 47 – «Прогулка в лесах», 48 – «Почему?» (на текст А. Чехова), 49 – «Слабое и сильное», 50 – «Воздушный замок», 51 – «Записки из подполья», 52 – «Та же старая история», 53 – «Слишком поздно!», 54 – «Назад к земле», 55 – «Пограничная черта», 56 – «Наводнение», 57 – «Прощание», 58 – «Свадьба» (на текст Л. Толстого), 59 – «Много любви», 60 – «В гору», 61 – «Остановите войну!», 62 – «Журчание», 63 – «Никуда», 64 – «Тени и пробки».

В целом, цикл презентует все разновидности жанра инструментальной пьесы со словом: здесь используется пение исполнителя как *параллельно с игрой* (образцы мировой классической литературы, тексты, придуманные и записанные композитором в партитуре, тексты, которые исполнитель должен сам сочинять в процессе сценической реализации произведения, разного рода фонемы), так и *вместо* игры. Причем, все тексты, так или иначе, связаны с темой дороги, путешествия.

Что для Ржевски *дорога*? Было бы тривиально говорить о том, что весь цикл – цепь событий и впечатлений, связанных с конкретными путешествиями, запечатленные в музыке «картинки» без движения к цели и показа всего человеческого пути – как, например, в некоторых фортепианных циклах Шумана и Листа. Концепция Ржевски выглядит глобальной и выявляет свою причастность к философии, может быть, даже к маргинальной психоделии. Дорога в метафорическом смысле – есть жизнь, и внутри этой жизни существуют определенные стадии: и начало пути, и оставленные на этом пути следы в виде встреч, счастливых моментов, психических и физиче-

ских ранений, и остановки, и удары, и финальное приготовление, у кого-то продолжительное, у кого-то спонтанное.

Такое символическое видение дороги характерно для романа С. Беккета «Моллой» (1947). М. Коренева, изучающая театр абсурда С. Беккета, отмечает: «Роман “большой дороги”, как его принято называть, не случайно привлек писателя. Обладая необычайной гибкостью и пластичностью формы и довольно рыхлой композицией, он дает огромную свободу в обращении с материалом, позволяя вести повествование по принципу нанизывания эпизодов» [2, 498]. Дорога – есть путь человека от рождения до смерти; во время этого пути человека сопровождают определенные события как мимолетность, облачающаяся затем в смутные воспоминания. Аналогична трактовка дороги и у Ржевски – композитора-авангардиста, явно не сумевшего пройти мимо идей такого художника, как Беккет.

Части цикла Ржевски олицетворяют собой конкретные стадии жизни от ее начала с выбором нужного направления до ее финала. Причем финал жизненного пути трактуется композитором как великий день, следовательно, вся жизнь – есть движение к ее финалу. Судя по концепции произведения, жизнь главного его героя насыщена разными впечатлениями. Причем, если считать, что жизнь – есть дорога к смерти, становится понятным, почему практически в каждой из частей цикла присутствует трагическое мировосприятие, драматическая образность. Например, в III части («Тяжелая поступь») наравне с пейзажными зарисовками, в которых музыкальными и вербальными приемами имитируется ряд юношеских впечатлений (№ 21 – «Ферма», № 24 – «Каприз»), существуют и пьесы, вносящие негативность как пласт, естественно сопровождающий человеческую жизнь. Она проявляется в таких пьесах, как «Адская машина» (№ 22) и «Жесткое и мягкое» (№ 23). А IV часть, имеющая общее для всех милей название «Остановки» и состоящая из вполне позитивных по образному наполнению пьес (№ 25 – «16 дыханий», № 26 – «Игровая комната», № 27 – «Большая пещера», № 28 – «8 дыханий»), неожиданно заканчивается своеобразным драматическим выводом о проведенном времени – № 32 («Чепуха»). Окончательное же господство

трагических настроений наблюдается с V части: «Несколько ударов» – особенно ярко в пьесах № 37 («Дни, пролетающие мимо») и № 38 («Будущее и ушедшее»). Насквозь драматична VI часть – «Путешествие с ребенком», где представлен ряд трагических героев, в том числе – и литературных. VII («Финальное приготовление») и VIII («Великий день достигнут») части – апофеоз негативности и драматизма в целом.

Все фрагменты цикла или его части, где композитором употребляется голос, снабжены дополнительным средством пояснения содержания концепции «Дороги», изображения событий, предметов, явлений. В некоторых пьесах словесный текст выделяется на лидирующее положение, становясь главным выразителем инструментальной композиции. Голос проявляется по-разному и не везде, а соответственно авторской задумке. Например, I часть («Направления») носит несколько хаотичный характер, не выражающий определенных образных настроений: музыка везде стремительна, не насыщена динамически, в звукоорганизации преобладает пуантилистическая техника, а также используются не связанные друг с другом чередования звуков, созвучий, аккордов, кластеров. Каждая из пьес – минимальна по времени звучания (это заметно даже при виде партитуры: первые восемь пьес-миль занимают лишь 17 страниц в общей сложности, тогда как в дальнейшем некоторые пьесы будут иметь и более чем по 50 страниц!). При этом композитором используется лишь только музыка, а вербальное начало не употребляется, хотя в общую ткань и проникает ряд фонем. Возможно, в части, которая названа «Направления», ее смысл – исходя из того, что общая концепция цикла заключена в показе человеческой жизни от ее зарождения до ее окончания – показать начало и возможные пути дальнейшего развития.

Ведь детские впечатления – воспоминания обрывочные, «маленькие» по времени продолжительности и насыщенности событиями. Тем самым обосновывается и наличие голосовых фонем – в раннем возрасте человек только их и использует! А присутствие вербального текста станет характерным для последующих частей, когда человек, путешествующий по жизни, уже будет иметь собственный

голос и свою точку зрения на происходящее вокруг. Философское же осмысление пути, явлений возникнет, благодаря проникновению текстов, еще позже – в нескольких последних частях. Впервые человеческая речь появляется во II части «Дороги», названной Ржевски «Следы» – в пьесе № 14. Здесь пианист произносит лишь одно слово: «Who?» («Кто?»).

Первая пьеса цикла, где главенствует вербальное начало – № 32 (заключительная пьеса IV части – «Остановки»), написанная на текст Н. Гоголя. Фраза, которой суждено открыть человеческое изречение – «Чепуха совершенная делается на свете...». Это показательное начало для философского осмысления жизни, предпринятого композитором в цикле в дальнейшем: *«Чепуха совершенная делается на свете. Иногда вовсе нет никакого правдоподобия. А, однако же, при всем том, хотя, конечно может допустить и то, и другое, и третье, может даже... Ну, да и где ж не бывает несообразностей? А все, однако же, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, редко, но бывают».*

Текст на русском языке пианистом должен пропеваться – представлено его ритмическое и звуковысотное оформление. После пения на русском параллельно с игрой на фортепиано, исполнитель должен остановиться и произнести вслух перевод русского текста на английский той фразы, которую он только что спел. Это все выписано в партитуре (пример 4).

Пример 4.

The musical score for Example 4 is presented in two systems. The first system begins with a piano introduction marked 'a tempo'. The vocal line starts with the Russian text 'A odnako zhe, pri vsyom tom, khotya konyechno, mozhet dopustit i' and the English translation 'And yet, it's possible that this, that, and the other, and maybe even...'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the vocal line with 'to, i drugoye, i tret'ye, mozhet dazhe...' and the English translation 'And yet, it's possible that this, that, and the other, and maybe even...'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as 'a tempo', 'poco rit.', 'whistle', and 'a tempo'.

Становится очевидным, что здесь первенствует текст, а музыка лишь выполняет функцию фона. Произнесение текста пианистом сопровождается многочисленными авторскими ремарками относительно того, с каким выражением нужно его говорить, какие при этом выбирать интонации и где делать необходимые остановки и акценты. Важно, что автор регламентирует исполнителя предоставлением конкретного ритмического оформления и наличием определенной мелодической линии. Текст Гоголя, известный своим метафорическим смыслом, преподносится с некоей долей издевки – Ржевски предлагает исполнителю смеяться (фонемы «*ha-ha*») между фразами, строками, словами, высмеивая саму сущность текста, иронизируя над глубиной произносимых слов.

Несмотря на то, что «Нос» Гоголя – комедия, фрагмент, используемый Ржевски в цикле «Дорога», доводит юмор до фарса, снабженного трагическим содержанием. К необычным приемам можно отнести и ремарку «*whistle*» – свистеть, присутствующую в некоторых моментах пьесы. Музыкальный контекст, при этом, сводится, в основном, либо к исполнению пассажей одной рукой (заметно главенство малосекундовых интонаций, усиливающих общее настроение драматизма) и мелодических линий двумя руками в унисон, либо к звучанию созвучий (с преобладанием тритонов). Появление же полноценного текста в миле № 32 было подготовлено Ржевски предыдущим материалом: голосовые рефлексии, оформленные в виде фонем, голосовых изобразительных элементов, таких как крик, стон, свист, подвели к звучанию человеческого голоса в своем естественном варианте. Будто бы текст Гоголя, вообще текст как феномен в целом выкристаллизовывался на протяжении длительного времени. А многие последующие события, представленные в музыкально-вербальных пьесах-милях, словно исходят из последней фразы озвученного здесь гоголевского текста: «Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, редко, но бывают».

Голос наиболее мощно представлен в самой драматичной части цикла – «Путешествие с ребенком», где повсеместно главенствует тема смерти, а также в трагической заключительной части – «Вели-

кий день достигнут». Так, вербальные тексты и смыслы, вложенные в них, наделены трагической подоплекой в *миле № 44*, имеющей название «Абадонна» (абаддон, аваддон, абадонна – губитель, демон смерти и войны), где используется фрагмент из 22 части («При свечах») романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (в сокращении). Здесь представлен диалог Воланда и Маргариты о магическом глобусе, в котором Маргарита увидела смерть матери с ребенком во время военных событий:

«Мастер: Кровь – великое дело. Я вижу, что вас интересует мой глобус.

Маргарита: О да, я не видела такой вещицы.

Мастер: Хорошая вещица. Я не люблю последних новостей по радио. Мой глобус гораздо удобнее. Вот, например, видите этот кусок земли? Смотрите, вот он наливается огнем. Там началась война. Если вы приблизите глаза, вы увидите и детали.

(Чтец): Маргарита наклонилась к глобусу и увидела, что квадратик земли расширился. Она увидела реки, и какое-то селение возле нее. Домик стал как спичечная коробка. Внезапно и беззвучно крыша этого дома взлетела наверх вместе с клубом дыма, а стенки рухнули, так что от двухэтажной коробки ничего не осталось, кроме кучечки, от которой валил черный дым. Еще приблизив свой глаз, Маргарита разглядела маленькую женскую фигурку, лежащую на земле, а возле нее в луже крови разметавшего руки маленького ребенка.

Мастер: Вот и все, – улыбаясь, сказал Воланд, – он не успел нагрешить. Работа Абадонны безукоризненна.

Маргарита: Я не хотела бы быть на той стороне, против которой этот Абадонна, на чьей он стороне?

Мастер: Чем дальше я говорю с вами, – любезно отозвался Воланд, – тем больше убеждаюсь в том, что вы очень умны. Я успокою вас. Он на редкость беспристрастен и равно сочувствует обеим сражающимся сторонам. Вследствие этого и результаты для обеих сторон бывают всегда одинаковы».

Отличие оригинального булгаковского текста от текста, используемого Ржевски, фактически, сводится только к его сокращению – из

речи героев убраны некоторые слова и предложения. Все роли должен озвучивать пианист, причем, согласно авторскому пояснению, фразы Мастера должны звучать низким голосом, Маргариты – высоким, чтеца, комментирующего события, – средним по диапазону. Следовательно, в функции пианиста входит также имитация, преднамеренная голосовая тембровая игра, превращающая исполнителя в актера (пример 5).

Пример 5.

MARGHERITA: Oh yes, I never saw a little thing like that. O da, ya nie videla takoi vyeshchitsi.	MASTER: It's very nice, this gadget. I don't care for the news on the radio. Harashaya vyeshchitsa. Ya nie lyubyu poslednikh novostei po radio.	My globus is much better. For instance, do you see that little piece— Moi globus gorazdo udobneye. Vot, naprimer, vidite etot kus—

Из примера видно, что пианисту предоставлена свобода в выборе ритмического и интонационного оформления своей речи; здесь представлено лишь временное пространство, во время которого необходимо произносить ту или иную фразу – такт. В качестве музыкального сопровождения на протяжении всей пьесы используются созвучия, как правило, диссонантные и лишь изредка отдельные мелодические обороты, в основном, – нисходящие тетрахорды.

В контексте VI части, названной Ржевски «Путешествие с ребенком», «Абадонна» – есть кульминация. С одной стороны, она подготовлена предельно насыщенной драматизмом музыкального развития предыдущей милей № 43 («Танец»). В «Танце» главенствовала экспрессия, диссонантность; параллельно с игрой использовался свист пианиста, придающий еще большее состояние неистовства, ирреальности происходящего. С другой стороны, «Абадонна» предопределяет дальнейшую образную наполненность этой части цикла. Так, в идущей затем миле № 45 для «поддержания» драматического тона композитором используются голосовая фонема «kh» и фраза «Нерегулярное карканье или скрипящий шум всегда выигрывают,

возможно, отдаленно предвосхищают гром». В интерпретации Ржевски гром – есть символ чего-то глобального, кардинального, изменяющего ход событий, то есть ход жизни.

Следующая за этим *миля № 46* – «Ночная мысль» – включает в себя текст Р.Л. Стивенсона (стихотворение «Юный полуночник»), вновь связанный с темой детства и раскрывающий образ ребенка.

«Из ночи в ночь, лишь гасят свет, а я в постели и раздет, полк марширующих солдат выходит в путь за рядом ряд. За ним ещё полки идут, все что-то нужное несут, и каждый горд, что он в строю, честь отдавая королю. Так разве могут циркачи? Бросая кольца и мячи, они идут под барабан след в след, как будто караван. С чудесной армией моей шагаем вместе всё быстрее, плечом к плечу и цель ясна: идём на приступ в крепость Сна!».

Ржевски не просто использует текст Стивенсона, а трактует его в соответствии со своей концепцией, вставляя в предложения писателя фонемы «sh», придающие общей драматургии нагнетание грозного состояния, состояния страха и боли. При этом в партитуре представлен только ритмический рисунок произносимого текста; он не имеет звуковысотной оформленности. Из приемов инструментального театра, присутствующих здесь повсеместно, следует выделить маршировку пианистом на педалях, сидя за инструментом. Причем, «партия» этого марша имеет в партитуре отдельно выписанную строчку (аналогичный прием встречался в цикле и ранее – в миле № 35, «Медленный марш» из части «Несколько ударов») (пример 6).

Пример 6.

Slow, halting, irregular

The musical score for Example 6 consists of three staves. The top staff is for the piano, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/4. It begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a *dimin.* (diminuendo) section, and ends with a piano (*p*) section that transitions into a *mf* (mezzo-forte) section. The middle staff is for the piano, written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/4. It begins with a *f* dynamic, followed by a *dimin.* section, and ends with a *p* section that transitions into a *mf* section. The bottom staff is labeled 'Marching feet' and is written on a single line with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/4. It contains a series of 'x' marks representing the rhythm of the march, with the instruction '(March on left and right pedals:)' above it and '(L R L R L R L R)' below it.

Финал части «Путешествие с ребенком» – № 48 – «Почему?» написан на текст А. Чехова. В качестве основы использован рассказ Липы о смерти своего ребенка из рассказа «В овраге».

«Мой сыночек весь день мучился, – сказала Липа. – Глядит своими глазочками и молчит, и хочет сказать и не может. Господи батюшка, царица небесная! Я с горя так всё и падала на пол. Стою и упаду возле кровати. И скажи мне, дедушка, зачем маленькому перед смертью мучиться? Когда мучается большой человек, мужик или женщина, то грехи прощаются, а зачем маленькому, когда у него нет грехов? Зачем?»

– А кто ж его знает! – ответил старик.

Проехали с полчаса молча.

– Всего знать нельзя, зачем да как, – сказал старик. – Птице положено не четыре крыла, а два, потому что и на двух лететь способно; так и человеку положено знать не всё, а только половину или четверть. Сколько надо ему знать, чтоб прожить, столько и знает».

В тексте не только итог человеческой жизни, оборванной досрочно, но и философское размышление о сути человека (пример 7).

Пример 7.

THE ROAD- 205

8. Why?
(Mile 48)

Frederic Rzewski (1999)
Text: adapted from Chekhov
(In The Ravine)

In Anton Chekhov's story "In the Ravine", a young peasant woman (Lipa) brings the body of her dead baby back to her village from the hospital, where she had brought it after it had been burned with boiling water. On the road she meets a group of peasants, who offer her a ride. She tells her story to the leader of the group, an old man:

Slow, plodding

Voice: "My little boy suffered the whole day," said Lipa.
cow moo; Moi synochek vyes dyen muchilsya,— skazala Lipa.

M.D. *mp* *p*

M.S. *mp* *p*

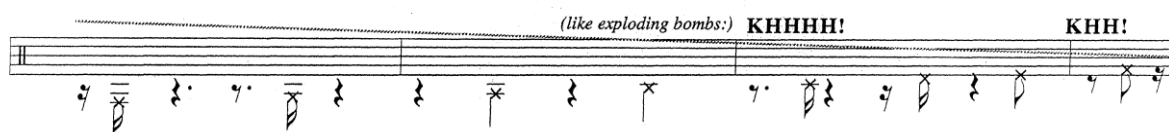
poco rit.

"He looks at me with his little eyes and is still and he wants to talk and he can't talk.
Glyadit svoimi glazochkimi i molchit. i hochet skazat i nie mozhet.

tremolo with fingernails on keyboard lid: *mp* *pp* *mf* *p* *pp*

Литературный текст является главенствующим и в № 56 («Наводнение»), завершающим предпоследнюю часть цикла – «Финальное приготовление». Начинается пьеса с голосового изображения эффекта взрывающейся бомбы (авторская ремарка для партии голоса: «like exploding bombs») на фоне стуков, производимых пианистом по корпусу фортепиано в определенном ритме (пример 8).

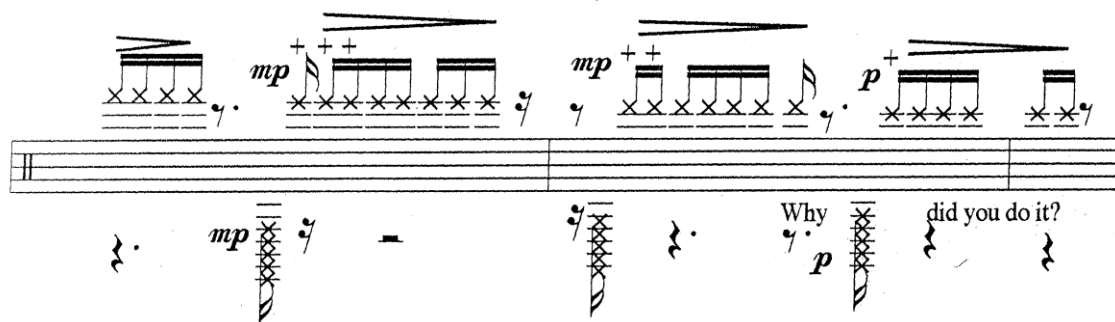
Пример 8.



После этого следует текст из книги комментариев к «Торе» («Цохар»). *«Ной вышел из ковчега и, увидев все, что вокруг него, сказал: “Творец! Почему Вы сделали это? Это из-за нас? Тогда, почему Вы создаете нас? Или прекратите создавать или прекратите разрушать!” И Творец ответил: «Почему я не должен так делать? Я заранее сказал Вам, что сделаю это! И я велел Вам строить ковчег! И я ждал Вас, чтобы сказать еще кое-что – чтобы попросить милосердие для остальной части мира. И я ждал, ждал, но Вы только построили свой ковчег и промолчали».*

Текст декламируется исполнителем, не имеет в партитуре ни ритмического, ни мелодического оформления. При этом, сама музыкальная составляющая пьесы решена Ржевски графически: представлена лишь приблизительная звуковысотность (отсутствует ключ, в котором необходимо играть!) и количество звуков в созвучиях; большая же часть пьесы должна исполняться на закрытой крышке инструмента и струнах путем постукиваний пальцами (пример 9).

Пример 9.



Заканчивается пьеса «каденцией пианиста со стулом». Происходит настоящий театр на сцене: «...необходимо барабанить в различных местах стула, сначала мягко, затем более энергично, как будто стараетесь “разбудить” его. Тащите по полу. Поднимите и опустите. Переверните. Ударьте об пол. Наконец, возвратитесь к оригинальному положению. Скажите (обращаясь к стулу): Почему Вы не ничего не говорите? А? Ха? Если бы Вы только попросили меня, то я, возможно бы, передумал».

Своеобразный глоссарий приемов голосового звукоизвлечения – *милля № 58* – «Свадьба», помещенная Ржевски в последнюю, VIII часть цикла – «Великий день достигнут». В ней используется текст из «Крейцеровой сонаты» Л. Толстого в переводе на английский язык и в вольной интерпретации композитора. Ржевски рассуждает (своими словами) на тему что есть брак и каковы в нем функции каждого из его участников – мужчины и женщины. При этом, композитор использует некоторые выражения Толстого (например, «*Это я все рассказываю вам, как я убил жену. На суде у меня спрашивают, чем, как я убил жену. Дурачье! Думают, что я убил ее тогда, ножом, пятого октября. Я не тогда убил ее, а гораздо раньше. Так точно, как они теперь убивают, все, все...*»), включенные, однако, в собственный контекст.

Слова Толстого, принадлежащие XIX веку, в данном контексте, который наполнен жесткими фразами о животных инстинктах, не «теряются», а логично дополняют речь автора музыкальной композиции. В этой миле, помимо пения и произнесения текста собственно

сочиненного и текста «Крейцеровой сонаты» Толстого, Ржевски использует невероятно широкий спектр голосовых приемов, среди которых – «создавать эффект курения сигареты» (вдох, выдох), «кашлять», «затруднительно дышать», «ворчать», «свистеть». Все эти приемы выписаны композитором в партитуре, находятся, как правило, между предложениями и словами читаемого или пропеваемого текста, имеют свой четкий ритм и продолжительность.

В качестве вывода следует отметить, что «Дорога» в творческом наследии Ржевски – то произведение, которое суммировало все стилистические особенности композитора, опус, к которому автор шел несколько десятилетий, накапливая в своем арсенале разные технические свойства – такие, как импровизация, алеаторика, главенствовавшие в его произведениях 1960–1970-х годов, додекафония, ставшая основой многих композиций в 1980-х годах и минимализм, приковавший особое внимание Ржевски в последнем десятилетии XX века. Путь к «Дороге» – как самому монументальному и важному произведению Ржевски – был весьма продуктивным: композитором создан ряд опусов, сыгравших значительную роль в формировании целого поколения музыкантов и отразивших суть такого явления, как постмодернизм. «Дорога» для фортепиано – «симфония» человеческой души и «философия» постмодернистского сознания.

Литература

1. Дубинец Е.А. Made in USA: Музыка – это все, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006. 416 с.
2. Коренева М.М. Литературное измерение абсурда // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 477–506.
3. Маргарита Катунян – Виктор Екимовский. Поставангард глазами композиторов // Музыкальная академия. 1998. № 3–4. С. 119–125.
4. Петров В.О. Фредерик Ржевски: к периодизации творческого наследия // Музыковедение. 2017. № 7. С. 12–25.

5. Петров В.О. Фредерик Ржевски: путь обновления традиций: Монография. Астрахань: ГАОУ АО ДПО «АИПКП», 2011. 100 с.

6. Петров В.О. Цикл «Дорога» Фредерика Ржевски для поющего пианиста: к вопросу о взаимодействии музыки и слова // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития: Сборник статей по материалам III Международной научной конференции 13-14 ноября 2013 года / Гл.ред. – Л.В. Саввина, ред.-сост. – В.О. Петров. Астрахань: Издательство ГАОУ АО ДПО «АИПКП», 2013. С. 126–140.

А.В. Шевцова

Развитие отечественной альтовой школы

Становление композиторской или исполнительской школы – постепенный процесс, как правило, проходящий стадии зарождения, развития фундаментальных основ, заложенных на первом этапе, и расцвета, подготовленного всем предшествующим опытом созидания. В развитии российской альтовой школы в XX веке эти три ступени выделяются особенно рельефно, поскольку каждая из них связана с деятельностью выдающегося музыканта. Каждый из них внёс свой вклад в развитие сольного исполнительства на альте, в соответствии с задачами того эволюционного этапа, с которым совпала творческая судьба каждого из них: это Вадим Васильевич Борисовский – основатель советской альтовой школы, Фёдор Серафимович Дружинин, подхвативший эстафету от своего предшественника и педагога, и Юрий Абрамович Башмет, который привёл альт к кульминационному этапу развития. Проблема становления сольного альтового исполнительства в России как *целостной школы* не ставилась и остаётся неизученной до конца.

До настоящего времени появлялись работы, освещающие отдельные этапы становления сольного альтового исполнительства (рассматривалось положение альты в России и за рубежом в XIX и начале XX столетия [1]), рассматривалась деятельность отдельных мастеров – Дружинина [4], Борисовского [7], поднимались отдельные вопросы – например, альтового репертуара [2] или история возникновения альты [6]. Подобный подход, отражающий лишь отдельные стороны становления школы, не позволяет создать целостной картины её эволюции.

Отсутствие целостного охвата становления альтовой школы объясняется тем, что лишь по прошествии времени, с позиции начала

XXI века, можно точнее оценить вклад каждого её представителя (Борисовского – Дружинина – Башмета) в развитие сольного альтового исполнительства. Исследование, объединяющее все три фигуры, позволит увидеть полную картину *становления* альтя как сольного инструмента.

Данная статья преследует цель обозначить то принципиально значимое, что привнесли в мир сольного альтового искусства Борисовский и Дружинин, и определить их роль в подготовке раскрепощения альтя уже в творческой деятельности Башмета. Вклад в развитие сольного альтового исполнительства определяется тремя основными параметрами, составляющими реализацию возможностей инструмента: исполнительство, педагогика, репертуар. Само понятие «школа» в данной работе трактуется широко, в соответствии с обозначенными ипостасями, взаимосвязанными и взаимообусловленными, обеспечивающими её полноценное функционирование, невозможное вне данного тройного взаимодействия:

- исполнительство – как развитие сольного, ансамблевого и оркестрового потенциала инструмента;
- педагогика – как определённая школа обучения на инструменте (в данном случае понятие «школа» имеет узкоспециальное значение, сопряжённое с использованием тех или методических установок, развитием отношений «учитель – ученик», в рамках которых происходит передача накопленного опыта исполнительства);
- репертуар – как отражение уровня исполнительства на инструменте на каждом этапе его развития, требующего педагогических вложений, поддерживающих развитие сольного исполнительства в соответствии с уровнем художественного материала.

В.В. Борисовский как основатель советской альтовой школы является создателем полноценного класса альтя, а затем и независимой кафедры альтя и камерного ансамбля в Московской консерватории. За 47 лет работы в МГК имени П.И. Чайковского Вадим Васильевич значительно изменил подход к этому инструменту, придав ему исполнительскую самостоятельность и художественную значимость, впервые привлёк к альту как сольному инструменту особое внимание

композиторов и слушателей. «Сугубо новым требованием Борисовского, исполнителя и педагога, было концертное звучание альты в отличие от тусклого бледного звука обязательного оркестрового альты, поющего, по образному выражению Борисовского, как бы “закрытым ртом”» [7, 16].

Исполнительский и педагогический фундамент альтовой школы закладывался В.В. Борисовским не на пустом месте. Первым преподавателем специального альты был Владимир Романович Бакалейников, в классе которого заканчивал консерваторское обучение Вадим Васильевич. До этого он обучался игре на скрипке у М.И. Пресса, затем у Р. Поллака и И.В. Рывкинда. В этот же период занимался в классе общего альты у Е.А. Колчина. Исполнительство на альте всё больше увлекало его, он стал играть в различных ансамблях именно на этом инструменте, отдав ему предпочтение перед скрипкой уже навсегда.

Вадим Васильевич играл на альте в оркестре Малой государственной оперы, в оркестре Малого театра, а также был концертмейстером группы в оркестре Большого театра. Он выступал со многими именитыми музыкантами, такими как А.Б. Гольденвейзер, К.Н. Игумнов, С.Е. Фейнберг, Е.А. Бекман-Щербина, Л.Н. Оборин. Необходимо отметить его прекрасную исполнительскую деятельность в квартете имени Бетховена.

Благодаря его активной деятельности по продвижению альты как сольного инструмента композиторы стали проявлять интерес к альтовому звучанию и преподносили Вадиму Васильевичу свои произведения. Он был первым исполнителем посвященных ему сонат С.Н. Василенко и В.Н. Крюкова, Сюиты В.А. Гайгеровой, Поэмы З.А. Левиной и некоторых других. Нельзя пройти мимо Тринадцатого квартета Д.Д. Шостаковича, посвященного этому прекрасному альтисту. Фёдор Дружинин, ученик Вадима Васильевича, писал о нём: «Звучание альты Борисовского, удивительно мощное и красивое – играл он на инструменте Гаспара да Сало – породило новое отношение к альту у композиторов и, в частности, у Д.Д. Шостаковича, который стал использовать альт в своих квартетах как инструмент тематиче-

ский, несущий образную нагрузку, никаким другим инструментом не заменимую» [4, 9].

Учитывая, что Борисовский был единственным учеником-альтистом Бакалейникова, вряд ли можно серьёзно говорить о существовании на тот момент класса специального альтя. Подтверждает эту мысль и тот факт, что молодого Борисовского пригласили в консерваторию на преподавание *общего альтя* – дисциплины, предполагающей лишь ознакомление скрипачей с родственным инструментом. По окончании Вадимом Васильевичем консерватории класс *специального альтя*, не успев сформироваться, был расформирован из-за отсутствия студентов. Борисовский был настолько увлечён альтом, что смог привить многим скрипачам любовь к этому инструменту, достаточную для того, чтобы оставить скрипку. Уже к концу первого года его преподавания два скрипача пожелали профессионально обучаться на альте. Под его профессиональным влиянием стали альтистами Ф. Абраменков, П. Страсбургер и Е. Страхов.

С этого момента и начинается своё становление отечественная альтовая школа. Этот процесс сопровождался многими затруднениями. Одним из них был глубоко укоренённый в сознании музыкантов стереотип, свидетельствовавший о том, что на альт идут обучаться только неудавшиеся скрипачи. Это мнение, далеко не способствовавшее продвижению альтового искусства, с появлением выдающихся исполнителей на этом инструменте постепенно стало сходиться на нет.

Ещё одну проблему, с которой пришлось столкнуться Борисовскому, представлял альтовый репертуар. В свете вышеизложенного суждения («альтисты – неудавшиеся скрипачи») композиторы не очень активно интересовались альтом. И свои концертные программы, и индивидуальные исполнительские планы студентов Вадим Васильевич наполнял по большей части транскрипциями и переложениями.

Он проделал огромную работу по созданию более 250 переложений сочинений различных жанров и эпох для альтя, что обогатило и разнообразило скудный альтовый репертуар. Выполненные им переложения носят высокохудожественный характер. Борисовский не переносил сочинения, написанные для скрипки, на квинту вниз, не

старался сохранить исходную тональность и октавы изложения, если это обедняло альтовое звучание. Он относился к переложению как к соавторству, что и позволило ему оставить в альтовом репертуаре замечательные и полезные не только с педагогической, но и с исполнительской точки зрения произведения.

Даже сегодня, в XXI веке, эти переложения пользуются огромным спросом как у начинающих альтистов, так и у профессиональных исполнителей. Решая задачу пополнения альтового репертуара, Борисовский занялся поисками утраченных или неизвестных произведений для альты. Им была найдена, дописана, отредактирована и позже опубликована «Неоконченная соната» для альты и фортепиано М.И. Глинки – произведение, которое носит знаковый характер в отечественном альтовом репертуаре, как и всё творчество Михаила Ивановича в русском композиторском искусстве.

Самым значительным вкладом в репертуарное альтовое наследие середины XX века стало создание Борисовским совместно с В. Альтманом каталога альтовых произведений. Статья Ю. Копмана «Оригинальная альтовая литература» в журнале «Die Bratsche» («Альт»), опубликованная в 1929 году, подвигла Вадима Васильевича немедленно начать работу над созданием каталога альтовых произведений [5]. Голландский музыковед утверждал, что для альты написано достаточно произведений и нет необходимости в создании транскрипций. К статье прилагался невзрачный список произведений для альты, который должен был удовлетворить все творческие потребности альтистов. Борисовский придерживался противоположного мнения, потому и решил составить более полный каталог альтовых сочинений, включавший в себя три части.

Первый раздел каталога Борисовского объединил литературу для альты соло, альты в дуэте с каким-либо инструментом, альты и двух других инструментов, альты с аккомпанементом трёх, четырёх, пяти, шести инструментов и альты в сопровождении оркестра. В конце раздела приведены оркестровые альтовые соло, соло с другими оркестровыми инструментами, а также произведения для альты с голосом.

Второй раздел каталога с произведениями для виолы д'амур содержит сольные пьесы, этюды, произведения для виолы д'амур с клавиром (чембало), в составе различных ансамблей, соло с оркестром и голосом. Третий раздел, наименьший по объёму, составлен из материалов об альте и виолы д'амур разных времён, от «Syntagma Musicum» М. Преториуса (1615–1619) до статей в журнале «Die Bratsche» (1929–1930).

Нельзя переоценить пользу, которую принесло создание данного каталога на том этапе развития альтового исполнительства. Как написал в предисловии Вадим Васильевич: «Многие музыканты и сегодня, посвящая себя альту, плохо ориентируются в истории инструмента и его литературы. Предлагаемая работа ставит своей целью помочь альтистам в выборе репертуара» [9, 5]. Конечно, с момента создания Борисовским данного каталога альтовый репертуар значительно расширился. На данный момент нотная альтовая библиотека включает в себя достаточно много достойных исполнительского внимания произведений. Большая часть из них написана уже в XX столетии [8].

Борисовский способствовал развитию советской альтовой школы по всем трём направлениям (педагогика, исполнительство, репертуар), но всё же основной его заслугой был вклад в педагогику. Благодаря его деятельности, на альте стали профессионально обучать музыкантов как в консерватории, так и в училище. После того как класс специального альта утвердился в столичных музыкальных вузах, он появился во многих консерваториях страны. На сегодняшний день практически в каждой консерватории России существует класс специального альта.

Прямым последователем Борисовского, как в исполнительской, так и в педагогической деятельности, является *Фёдор Серафимович Дружинин*. Он окончил Московскую консерваторию в 1955 году под руководством Вадима Васильевича и в полной мере впитал его увлечённость альтовой музыкой и любовь к этому инструменту.

Прежде всего, Фёдор Серафимович искоренил общепринятое мнение о том, что альтисты не дают сольных концертов. Он играл со многими великими музыкантами – такими, как Мария Юдина, Ксения

Эрдели, Вадим Борисовский, Святослав Кнушевицкий, Лев Оборин, Вера Дулова, Мария Гринберг.

Дружинин продолжил альтовую «династию» в Квартете имени Бетховена, заменив после тяжёлой болезни сердца своего учителя, который больше не мог играть. Так же, как и Борисовский, он очень ярко и интересно проводил альтовую партию в квартете, и благодаря ему Квартет сохранил своё необыкновенное звучание. Квартет сблизил Дружинина с Д.Д. Шостаковичем, который позже посвятил ему выдающуюся Сонату для альты и фортепиано.

Работая в составе квартета имени Бетховена, Фёдор Серафимович неоднократно становился первым исполнителем произведений Дмитрия Дмитриевича. Посвящённая ему композитором Соната для альты и фортепиано, явившаяся своего рода благодарностью и признанием его высокого исполнительского мастерства и художественной одарённости, стала знаковым сочинением на новой ступени развития альтового исполнительства, значительно расширившим художественные возможности инструмента и во многом предопределившим его образную трактовку в дальнейшем.

Дружинин, как концертирующий альтист, понимал необходимость расширения альтового репертуара, к чему также приложил свои творческие усилия, написав несколько произведений для альты. Особого внимания исполнителей удостоились Вариации для альты соло, альтовый дуэт *Sinfonia a due*, струнное трио «Восточный эскиз», серия вокальных композиций: ноктюрны «Ночь и море», Дуэт для сопрано и альты на слова Гёте, хоры на тексты православных молитв, романсы и песни для детей.

Педагогическая стезя на новом этапе развития отечественной альтовой школы также была бы невозможна без личности Фёдора Серафимовича. Он более 30 лет преподавал в Московской консерватории, продолжая дело своего учителя. Воспитанные им талантливые альтисты завоёвывали первые премии во многих международных конкурсах, среди них — выдающиеся солисты, оркестранты и преподаватели.

Дружинин внёс своё видение в формирование русской альтовой школы. Он практически всегда занимался со студентами художественной стороной произведения, обращаясь к технике, только если она напрямую касалась воспроизведения музыкального замысла. В течение длительного времени консерватории Германии, Швейцарии, Франции, Финляндии, Италии, Англии, Польши были рады видеть Дружинина в качестве преподавателя на курсах интерпретации русской музыки. После одной из таких поездок за границу был составлен следующий отзыв об уроках Фёдора Серафимовича: «Скажем прямо, что те, кто приехали, привлеченные репутацией, которую часто имеет “русская школа”, бесконечно заниматься техникой – были разочарованы. Федор Дружинин совершенно явно приехал заниматься музыкой» [4, 11].

Таким образом, Дружинин смог выйти за рамки отечественного исполнительства и покорить слушателей многих европейских стран. Об этом свидетельствует тот факт, что на IX Всемирном конгрессе альты, проходившем в Торонто, по воспоминаниям очевидцев, Фёдор Серафимович был единственным исполнителем, удостоившимся продолжительной овации и лестного отзыва одного из лучших и авторитетнейших альтистов мира в XX веке Вильяма Примроуза.

Дружинин был первым исполнителем многих альтовых сочинений в нашей стране. Прежде всего это произведения, написанные специально для него, для его особенного, тёплого альтового тембра. Следует отметить, что Фёдор Серафимович активно разыскивал произведения для альты, не исполнявшиеся ранее в нашей стране, но уже покорившие слушателей зарубежья и вошедшие в концертный репертуар лучших альтистов мира. Ярким примером служит Концерт для альты с оркестром Белы Бартока, долгое время остававшийся неизвестным отечественной публике и лишь благодаря блестящему исполнению Дружинина заслуживший признание и любовь исполнителей.

Итак, вышеизложенные факты позволяют утверждать, что Фёдор Серафимович, являясь исполнителем, педагогом и композитором, прежде всего развил исполнительский компонент в становлении альты как сольного инструмента. Таким образом, к моменту появления на

мировой концертной эстраде Юрия Башмета для окончательного утверждения сольного альтового исполнительства не хватало одной составляющей – композиторского внимания к инструменту. Факт посвящения Юрию Абрамовичу 69 произведений (на сегодняшний день) является основанием для окончательного утверждения альтя как разноточного скрипке и виолончели сольного инструмента.

Башмет проявил себя во всех сферах музыкально-творческой деятельности. Благодаря ему в Московской государственной консерватории была открыта «Экспериментальная кафедра альтя» (существовала десять лет наряду с основной кафедрой), где он претворял в жизнь свои принципы формирования профессионального альтиста – углубленное изучение не только сольного репертуара, но и важных ансамблевых партий и оркестровых соло.

Если говорить об исполнительской деятельности Юрия Абрамовича и для того, чтобы понять значимость его вклада в сольное альтовое исполнительство, достаточно упомянуть о том, что он был первым в мире альтистом, который дал сольные концерты в лучших залах мира – таких, как «Карнеги-холл» (Нью-Йорк), «Ла Скала» (Милан), «Консертгебау» (Амстердам), Берлинская филармония, «Барбикан» (Лондон), «Сантори-холл» (Токио), «Тиволи» (Копенгаген), «Musikverein» (Вена), Академия Санта-Чечилия (Рим), Большой зал Московской консерватории и Большой зал Санкт-Петербургской филармонии.

Без того, что было сделано Борисовским – основателем русской альтовой школы, и Дружининым, продолжившим начинания своего учителя, было бы невозможно появление Юрия Абрамовича Башмета, покорившего мир своим исполнительским даром и вознёсшего солирующий альт на недостижимую высоту. Он сделал колоссальный прорыв в сольном исполнительстве на альте в XX веке, подготовленный деятельностью своих учителей и продолжил путь, намеченный Борисовским и Дружининым.

Литература

1. Горбунов В.Н. Русское альтовое искусство XVII – начала XX вв. (инструмент, сфера применения, композиторское творчество) // дисс. канд. искусствоведения 17.00.02./ Ростов н/Д, 2004. – 167 с.
2. Гринберг М.М. Русская альтовая литература / М.: Музгиз, 1967. – 184 с.
3. Дарда В.Н. Жанрово-стилевые параметры альтового концерта в творчестве композиторов Мангеймской школы // дис.. канд. искусствovedения 17.00.02./ Санкт-Петербург, 2015. – 234 с.
4. Дружинин Ф.С. Воспоминания. Страницы жизни и творчества./ М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 2001. – 232 с.
5. Погадаева Н.О. Фёдор Серафимович Дружинин – исполнитель, педагог, композитор // дис. канд. искусствovedения 17.00.02./ Оренбург, 2009. – 275 с.
6. Понятовский, С. П. История альтового искусства. – М., 2007. – 335с.
7. Стоклицкая Е.Ю. Борисовский – педагог. – М.: Музыка, 1984. – 74 с.
8. Шевцова А.В. Развитие сольного исполнительства на альте в музыкальном искусстве XX века // Слово молодых ученых: актуальные вопросы искусствознания: Сб. статей по матер. науч. конф. – Саратов, 2017. – С.32–37
9. Altmann W., Borissowsky W. Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d'amur, Hildesheim, 1933. – 315 с.

А.В.Шевцова

Подготовка студента к особенностям оркестрового исполнительства

Несмотря на схожие основополагающие принципы игры на инструменте сольно, в ансамбле и оркестре, опытный исполнитель может однозначно сказать о том, что каждый из обозначенных видов музицирования требует особого подхода. Для подготовки молодого музыканта к специфике оркестрового исполнительства необходимо определить различия всех видов сценического выступления (соло, ансамбль, оркестр) и обозначить необходимые условия для формирования оркестровых навыков.

Владение исполнительскими приёмами, штрихами, умение использовать средства выразительности, понимание стилистических и жанровых особенностей различных произведений – базовый набор знаний, необходимых для любого вида музыкального исполнительства. Но есть специфические требования для сольного или ансамблевого выхода на сцену.

Для успешного выступления *солист* должен владеть следующим набором качеств:

- ярким, разнообразным тембром, а также умением применять все краски своего инструмента для воплощения художественного замысла;
- богатой технической оснащённостью, благодаря которой можно беспрепятственно осуществлять авторский замысел;
- харизматичностью, чтобы удерживать внимание слушателей на протяжении своего выступления;

– умением глубоко проникать в суть произведения и находить в нём всё, что заложено автором, а также уметь привнести в него собственное прочтение

Для профессиональной игры в *ансамбле*, музыканты должны уметь:

– находить общие точки соприкосновения для создания единой концепции произведения;

– играть одинаковыми приемами, штрихами для воплощения единой структуры сочинения;

– определять роль своего голоса в ансамбле и выполнять функцию соответственно ей;

– слышать ансамбль со стороны и знать особенности своего инструмента, чтобы верно выстроить баланс

Артист оркестра должен обладать всеми вышеперечисленными навыками ансамблевой игры, но помимо этого добавляются ещё несколько параметров:

– умение играть по руке дирижёра. Знание элементарных основ дирижирования, то есть определение доли в такте по дирижерскому жесту необходимо для успешной игры в оркестре. Также необходимо знать, что дирижерские жесты делятся на жесты исполнительской организации и жесты образной выразительности. И если первые из них *«несут на себе информацию, связанную с организацией метроритмической основы произведения, с организацией исполнительского ансамбля»*, то вторые *«вызывают у оркестрантов ассоциативные представления»* [1, 423] Следует также научиться различать индивидуальные особенности мануальной техники дирижёров;

– развитое чувство группы. Необходимо ощущать себя частью оркестровой группы для синхронного исполнения материала, уметь следовать за концертмейстером, но при этом не отставать от него. То есть, играя с полной самоотдачей и ответственностью, действовать с оглядкой на лидирующего музыканта, который отвечает за проведение материала данной партии;

– чёткая читка текста с листа без подготовки с выполнением всех динамических и агогических предписаний. При постоянной работе ака-

демического оркестра порой придётся сталкиваться с необходимостью читки с листа непосредственно на спектакле или концерте. В подобных случаях оркестрант должен умело ориентироваться в тексте для того, чтобы беспрепятственно выполнять всё, что необходимо для воплощения авторского замысла;

- знание специфики данного оркестра, особенности вступления (в разных коллективах по-разному следуют за дирижерским жестом), штриховые приоритеты. Для этого необходимо внимательно следить за концертмейстером оркестра и учитывать баланс между группами;

- совмещение всех вышеизложенных параметров одновременно.

Особенности работы в оркестре *театра оперы и балета*:

- необходимость мгновенного ориентирования в музыкальном пространстве для соотношения оркестрового сопровождения с партиями солистов-вокалистов или корректировки темпа во время исполнения для удобства балетной труппы;

- специфика расположения оркестра («в яме») предполагает особенное отношение к балансу в операх;

- внимание к театральным традициям. Даже в совершенно новых и отредактированных партиях балетов и опер существуют ненаписанные ферматы, ускорения, замедления, которые являются традиционными при исполнении и должны учитываться артистами оркестра.

Только практические часы, проведенные в профессиональном оркестре, дадут реальное представление обо всех вышеперечисленных особенностях. Но можно подготовить музыканта в процессе обучения в вузе к предстоящим оркестровым сложностям и научить его самостоятельно с ними справляться во время работы. \

Для поставленной задачи требуется освоение оркестрового репертуара непосредственно в составе коллектива для ознакомления с дирижёрскими приёмами, с принципом игры в группе, а также изучение сложных и ответственных отрывков из произведений различных жанров и эпох в рамках дисциплин «Изучение оркестровых партий» и «Изучение оркестровых соло».

Для формирования представления об оркестровых партиях студенту в процессе обучения необходимо пройти ответственные эпизо-

ды из опер и балетов отечественных и зарубежных композиторов, сюит и Бранденбургских концертов И.С. Баха, симфоний венских классиков (Й. Гайдн, В.А. Моцарт, Л. ван Бетховен), отечественных и зарубежных композиторов XIX–XX веков. При основательном изучении представленного материала он должен привить студентам специфические навыки освоения оркестровых партий, необходимые для профессиональной деятельности, а также содействовать их общему комплексному музыкально-эстетическому развитию. Немаловажной задачей является воспитание у будущих специалистов умения самостоятельно изучать оркестровые партии, ориентируясь на работу в профессиональных симфонических оркестрах.

После освоения материала по дисциплине «Изучение оркестровых партий» студент должен уметь:

- применять комплекс профессионально-исполнительских навыков и приемов игры на инструменте для воплощения художественного замысла в составе оркестровой группы;
- подбирать в оркестровой партии рациональную аппликатуру;
- расставлять логичные штрихи;
- исполнять партию с необходимой динамикой, учитывая общий баланс оркестра и темповые изменения, указанные в тексте;
- читать с листа оркестровые партии различной технической сложности, жанрового и стилистического разнообразия;
- анализировать функциональность изложения оркестровой партии в контексте общего оркестрового звучания.

После успешного освоения дисциплины «Оркестровый класс» студент должен знать принципы организации самостоятельной работы в репетиционном периоде при подготовке к концертному исполнению и специфику исполнительской сольной, ансамблевой работы, а также уметь планировать концертный процесс, составлять концертные программы, ориентироваться в концертном репертуаре, использовать методы психологической и педагогической диагностики для решений исполнительских задач, анализировать собственное исполнение и владеть различными видами и методами самостоятельной ра-

боты над музыкальным произведением, концертной программой и способами взаимодействия исполнителя с партнёрами.

Подводя итоги, можно сказать, что при добросовестном усвоении всех вышеперечисленных навыков по дисциплинам «Изучение оркестровых партий» и «Оркестровый класс» студент будет достаточно подготовлен для работы в профессиональном оркестровом коллективе. Конечно, в любом случае, ему придётся пройти адаптационный период и привыкнуть к условиям работы в профессиональном коллективе, но с учётом обозначенной подготовки ему будет гораздо легче освоиться.

Литература

1. Энциклопедия юного музыканта / Игорь Куберский, Е. В. Мина. – СПб.: ООО «Диамант», 2001. 576 с.
2. Вопросы музыкальной педагогики: сборник статей / сост. В.И. Руденко. – Москва: Музыка, 1979. – Вып. 7. 1986. – 161 с.
3. Абдуллин Э.Б. Теория музыкального образования: учебник для вузов по спец. 030700 Музыкальное образование / Э.Б. Абдуллин, Е.В. Николаева. – М.: ACADEMIA, 2004. – 335 с.

Т.В.Сафонова, З.В.Фомина
**Фортепианные произведения С.С.Прокофьева:
особенности интерпретации**

Всякая живая культура обязана своим существованием сохранению и поддержанию традиции. В области искусства значение последней чрезвычайно велико: художественные творения предшествующих эпох не только задают образцы профессионального мастерства, но и продолжают жить в реальном пространстве современной культуры, оказывая неослабевающее воздействие на духовный мир образующих её людей. Особое место в этих процессах принадлежит музыкальному искусству. Сохранение художественных традиций предполагает здесь не просто фиксацию исторического опыта, но и его постоянное воспроизведение, поскольку способом бытия музыкального произведения выступает исполнение. Это обуславливает неизбежность его исполнительской интерпретации.

Характер этой интерпретации, её адекватность и убедительность зависят не только от профессионального уровня музыканта, но и от величины и значительности личности исполнителя. Нет необходимости подробно развивать мысль о недостаточности работы музыканта исключительно в направлении развития своего пианизма и неизбежной ущербности пусть и блестящего технического исполнения. Тем не менее, нельзя не заметить, что в последние годы всё более заметным становится возрастание технического уровня, внешней эффектности при одновременном снижении подлинной музыкальности, способности к проникновению в глубинные слои произведений и выразительному интонированию.

Достижение такого уровня исполнительства предполагает и определённую интеллектуальную подготовку музыкантов, содержа-

ние и направленность которой в немалой степени определяется педагогом по специальности. А это, в свою очередь, требует соответствующей компетентности самого педагога. В частности, речь идет о необходимости владения основами музыкальной герменевтики – учения о понимании и интерпретации художественных произведений. *«Само собой разумеется, что исполнительская интерпретация музыкального произведения и теоретическая интерпретация смысла художественного текста – это не одно и то же. И, тем не менее, и в том и в другом случае имеет место явно выраженный герменевтический аспект, поскольку в процессе исполнительской интерпретации происходит не просто воспроизведение изначального текста, но и его истолкование»* [9, 180]. При этом, авторы, занимающиеся проблемами герменевтики, указывают на то, что, несмотря на признание неисчерпаемости смысла художественных текстов, постижение авторского замысла остаётся необходимым условием адекватного постижения произведения [8, 12].

Анализ различных интерпретаций того или иного произведения позволяет определить духовные ориентиры и ценностные предпочтения – не только самого композитора, но и исторически конкретного общества, на которое ориентируется исполнитель. Все произведения, проверенные временем и отнесённые к категории «классики», сохраняют свою культурную значимость и регулярно исполняются музыкантами всего мира. Однако нельзя не заметить, что активность обращения к ним в разные периоды и в различных социокультурных ситуациях неодинакова – она в существенной мере зависит от востребованности тех настроений и смыслов, которые несёт музыка того или иного композитора. Так, например, в последние годы исполнители всё чаще обращаются к произведениям С.С. Прокофьева.

Ни один представитель советской пианистической школы не мог обойти стороной творчество Прокофьева. Достаточно вспомнить К. Игумнова (Четвёртая соната, «Сказки старой бабушки»), С. Фейнберга (первого исполнителя после автора Третьего концерта), Г. Нейгауза (Третья соната, «Мимолётности»), М. Юдину (Второй концерт, цикл пьес «Ромео и Джульетта», некоторые «Мимолётно-

сти»), Л. Оборина (Третий концерт, Вторая, Третья, Седьмая сонаты). Каждый из них освещал различные грани мира прокофьевской образности.

Традиционно с именем Прокофьева связывают особую сухую «ударную» трактовку рояля, отчасти поддержанную авторитетом пианизма самого композитора, сформировавшегося в первые годы его концертной деятельности. Однако со временем появились пианисты, которые стали раскрывать более глубокие, существенные стороны прокофьевского творчества – в частности, мир его лирики. Эта линия впервые была выявлена в полной мере в искусстве Владимира Софроницкого на гастролях во Франции ещё в 1928–1929 годах. Интерпретация пианиста не получила признания, его упрекали в чрезмерной «романтизации» Прокофьева, в излишней чувственности, которая была характерна скорее для девятнадцатого века, нежели для двадцатого.

По утверждению В. Дельсона, *«исполнение Софроницким произведений Прокофьева, акцентировавшее впервые глубоко человеческие, задушевные и психологические черты его лирического высказывания, воспринималось как вызов установившимся традициям»* [3, 271]. Следует иметь в виду, что интерпретация Софроницкого выявляла романтические тенденции музыки композитора, преломлённые сквозь призму XX века. В сравнении с романтическим исполнительством, её отличала афористичность образов, графичность в ведении мелодической линии, острота ритма, аскетизм и сдержанность в выражении эмоций.

Новое понимание прокофьевского искусства, провозглашённое в исполнительских интерпретациях В.Софроницкого, нашло своё преломление в творчестве пианистов советской музыкальной культуры. В этом свете примечательны имена, ставшие непревзойдёнными авторитетами в исполнении произведений Прокофьева. Среди корифеев советской фортепианной школы ближе всего к авторской стилистике композитора стоит Святослав Рихтер, чья интерпретация произведений композитора стала своеобразным эталоном для многих последующих поколений музыкантов.

Позволительно утверждать, что фортепианные интерпретации С. Рихтера обнаруживают скрытые, глубинные смысловые уровни музыки С.С. Прокофьева, то, что в исследовательских работах последних лет всё чаще определяют как метафизическое начало [см., напр.: 7]. В этом же аспекте осмысливает творчество композитора и А. Шнитке: в своём очерке, посвящённом Прокофьеву, он подчеркнул характерное для его музыки *«преодоление настоящего ради вечности»* [11, 184]. Отнесённость к вечному слышали и осознавали уже современники композитора.

Так, после репетиции Пятой симфонии Прокофьева А. Оголевец сказал: *«Мы все умрём, а это останется, это – из категории вечного»* [цит. по: 5, 74]. О погружённости композитора в метафизические бездны в процессе творчества свидетельствует и высказывание его жены, Лины Прокофьевой: *«Он оказывался в другом мире, когда сочинял музыку; и, живя рядом с ним, я чувствовала себя так, словно попала с ним вместе в этот мир... Вы отрывались от земли и всех ее проблем, вы оказывались в “вечности” – не знаю, как выразиться точнее»* [цит. по: 10, 46].

Примечательно, что первое произведение, с которого началось признание Рихтера как уникального интерпретатора музыки Прокофьева, была Шестая фортепианная соната этого композитора. Пианист исполнил её на первом «нестуденческом» концерте в Москве. В этом же концерте он сыграл Рондо из «Блудного сына», «Пасторальную сонатину» и «Пейзаж». Выступление имело ошеломительный успех и способствовало становлению творческого сотрудничества двух выдающихся личностей. Впоследствии Рихтер стал первым исполнителем Седьмой и Девятой фортепианных сонат (Девятая соната посвящена С. Рихтеру), фортепианных партий Флейтовой и Виолончельной сонат. В 1946 году пианист исполнил всю триаду поздних сонат. В целом в его репертуаре – Первый и Пятый концерты Прокофьева, шесть сонат (Вторая, Четвёртая, Шестая, Седьмая, Восьмая, Девятая), а также пьесы малой формы.

Исполнительский облик великого пианиста созвучен идеям прокофьевского творчества. Рихтер сумел выявить особенности стиля

композитора, его внутреннюю направленность. Его интерпретациям свойственно тяготение к объективности, «внеличной общезначимости». Неслучайно творчество и того, и другого относят к «искусству представления». Такое искусство отличает стремление к выразительности и скульптурности форм, к масштабности мышления. Общеизвестно, что Рихтер является мастером крупной формы, ему особенно хорошо удаётся воплотить архитектурную форму целого. ПИАНИСТ удивительным образом владеет чувством онтологического времени, что способствует охвату всего произведения, предстающего как бы с «высоты птичьего полёта».

В этом свете примечательна его интерпретация Шестой сонаты. Её отличает тяготение к графичности, заострённости, можно даже сказать, «рублености» линий. Этому способствует подчёркнутое внимание к акцентам. Разработка в исполнении пианиста достигает колоссального эмоционального напряжения за счёт постепенного динамического нарастания при сохранении устойчивости и незыблемости ритмического стержня. Тем самым, потрясающее владение Рихтером исполнительским временем, проявляющееся в способности создать ощущение неотступности, неотвратимости, страха перед надвигающейся катастрофой.

Особенности интерпретации пианистом третьей части цикла заключаются в её объективной подаче, в стремлении к охвату мысли, способной создать целостную панорамную картину. Рихтер подчёркивает протяжённость фраз широкого дыхания особым сопряжением мелодических линий. В его исполнении средний голос продолжает логику развития верхнего, тем самым, уходя от контрастной динамики в соседних голосах и создавая ощущение бесконечности мелодии. Примечательны подходы к кульминациям на **ff**, где активность восхождения к вершинам достигается через эффект «сжатия» времени. Финал звучит напряжённо, собранно, очень концентрированно. Характерна остиная тема, звучащая зловеще, с внутренним нервом.

Сонату исполнитель выстраивает в движении к четвёртой части. Это проявляется в выборе основных темпов всего цикла. Его закономерным итогом является финал, отвечающий на главные вопросы

первой части. Темпы пианиста подвижны, даже в лирике он тяготеет к аскетизму, лаконичности, сдержанности – можно сказать, целомудренности. В его трактовке сонаты проявляется тяготение к рельефности беспедального пианизма.

Иную интерпретацию Шестой сонаты предложила выдающаяся пианистка Мария Гринберг. Она раскрывает другую грань музыки композитора – его связь с романтической традицией. Это проявляется в повышенной эмоциональности, даже экспрессивности лирической составляющей. Третья часть сонаты в исполнении Гринберг звучит очень лично, исповедально. Эта часть видится едва ли не смысловым центром всей сонаты, словно то, что было спрятано под натиском внешнего, «чужого», вырвалось наружу и пронзительно зазвучало. Особое значение приобретают кульминационные эпизоды в нюансе на *ff*, звучащие гимнично, ликующе. Думается, что такое состояние может быть ассоциировано с воспеванием жизни, любви, красоты. Большое значение Гринберг придаёт поиску колористических эффектов. Этому способствует сопоставление педальных и беспедальных звучаний.

Такая интерпретация, не столь широко распространённая, тем не менее, имеет для себя основания. Целый ряд авторитетных исследователей творчества Прокофьева (М. Тараканов, Т. Левая, М. Овчинников) рассматривают романтизм в качестве одного из неявных, но глубоко лежащих свойств его натуры. Как замечает М. Овчинников, *«в живой музыкально-исполнительской практике пресловутый антиромантизм творчества Прокофьева, декларируемый и им самим, и многочисленной плеядой музыковедов, рассыпается как картонный домик, уступая место куда более сложному пониманию прокофьевской музыки, вобравшей в себя как стилистические, так и художественно-содержательные элементы различных (а подчас и противоположных) художественных направлений»* [6, 84].

Одним из самых значительных интерпретаторов сочинений Прокофьева является Эмиль Гилельс. В творческом пути этого выдающегося пианиста заметна существенная эволюция. Если в ранний период исполнительской деятельности его стиль отличается подчёрк-

нутой виртуозностью, преобладанием преимущественно активно-волевого, динамически-напористого начала, то со временем искусство Гилельса обретает черты лаконичной ёмкости, вкрадчивости мысли и выпуклости каждой интонации. Оно наделяется подлинной глубиной и философской осмысленностью. Не случайно Гилельс стал первым исполнителем Восьмой сонаты. Яков Флиер писал: «Невозможно забыть, как звучит у пианиста одна из самых гениальных и глубочайших прокофьевских “глыб” – Восьмая соната. Вот одно из типичных режиссёрско-исполнительских созданий музыкального исполнения Эмиля Гилельса» [цит. по: 2, 75].

Примечательна запись Третьей сонаты, сделанной в зрелый период творчества пианиста (1984 год). Обращает на себя внимание выбор темпа. Авторское указание *Allegro tempestoso* (бурно) обретает иное качество. В исполнении Гилельса соната звучит весьма сдержанно, что производит впечатление огромного масштаба. Очевидно, что пианист уходит от подчёркнуто виртуозной трактовки произведения. Вместо самодовлеющей активности он выявляет основательность и устойчивость ритма, точность нюансов, чёткость и графичность штрихов, скульптурную завершенность каждой интонации. В единовременном сочетании сдерживающего начала с вулканическим темпераментом и энергетическим посылом видится мудрость одного из выдающихся титанов XX века.

Показательна его интерпретация интонационного ядра побочной партии. Пианист динамически подчёркивает начало верхнего голоса во втором такте побочной темы. Таким образом, в первом – мелодическая интонация воспринимается как вступление, песенный зачин. Стремление высветить всё богатство подголосочной палитры обнаруживается в полной мере в репризе, где Гилельс подчёркивает проведение побочной темы в средних голосах. Особый интерес вызывает исполнительское решение пианиста, связанное с выявлением кульминационной зоны в разработке сонаты. В его интерпретации отсутствует динамическая подготовка эпизода *con effetto*. Вопреки авторскому указанию, Гилельс не делает предваряющий этот раздел нюанс *crescendo*. Однако с удвоенным неистовством и мощью пианист вне-

запно «обрушивается» на центральный эпизод разработки, что в целом соответствует композиторскому замыслу.

Другое понимание этой сонаты обнаруживается в исполнении аргентинской пианистки Марты Аргерих. Запись, сделанная в 1967 году, демонстрирует невероятную искромётность, динамизм творческого посыла. В этом проявляется яркая самобытность пианистки, её «взрывной» темперамент. Достаточно отметить, что общее время её исполнения составляет 6 минут 17 секунд! Невероятно быстрый темп исполнения (пианистка практически не делает отклонений от первоначального темпа) и сквозное развитие, неуклонно движущееся к коде, подобно «сжатой пружине», определяет художественный смысл этой сонаты. Интерпретация Аргерих высвечивает особые грани прокофьевской музыки, видимо, близкие ей в период её творческого становления. Они связаны с ощущением молодости, с юношеским задором, воплощённым в бурлящем потоке игровой стихии.

Нельзя не упомянуть имя Николая Петрова, репертуар которого включает все сонаты С. Прокофьева. Его исполнительский стиль отличается яркой индивидуальностью. В своей трактовке музыки композитора он продолжает ту линию, которая восходит к творчеству С. Рихтера. Для неё характерна объективность изложения, свойственная традициям искусства представления. Обратимся к его интерпретации Третьей сонаты.

Петров играет весьма напористо, целеустремлённо. В развитии драматургии сочинения ведущее значение приобретает ритмическое начало, организующая роль которого проявляется в единстве темпа. Довольно разнообразна динамическая палитра, с резкими контрастами звучности, с внезапными «всплесками» и «провалами», что создаёт ощущение насыщенности внутренней жизни прокофьевской музыки. Особый интерес вызывают артикуляционные решения пианиста. Он использует подчёркнуто отрывистый, сухой, «колющий» штрих, в частности, в разработке – для достижения объёмности художественного образа.

Прокофьевские сонаты по праву занимают достойное место в репертуаре современных исполнителей. Вызывают интерес самобыт-

ные исполнительские прочтения Третьей сонаты Андреем Гавриловым, Даниилом Трифоновым.

В интерпретации Гаврилова покоряет глубина прочтения, многогранность звуковых образов. Пианист подходит к сочинению довольно свободно, субъективно. Это проявляется в гибкости темповых решений, в наличии рубато в переходах между разделами.

Любопытны исполнительские находки в интерпретации Даниила Трифонова (2011). В частности, в побочной партии он выявляет характерные черты, свойственные музыке Прокофьева. Думается, что интерпретация пианиста высвечивает другую грань творчества композитора – его тяготение к сказочности, мифологичности.

В этом свете примечательна мысль, высказанная Г.С. Алфеевской в книге «История отечественной музыки XX века». По её мнению, в этой сонате Прокофьев воплощает сказку о «Царевне-лягушке» [см.: 1]. Однако сам композитор не опубликовал свою задумку, полагая, что эта программа не сочетается с тем жанром, в котором написана соната. Думается, трактовка Алфеевской лишена основания. Она созвучна как смысловой направленности исполнительского замысла Трифонова, так и колористическим решениям музыканта.

Исполнительской удачей следует считать интерпретацию Шестой сонаты Евгением Кисиним. Пианист демонстрирует потрясающее владение красками, колористическими эффектами. В немалой степени этому способствует безупречное владение им педальной техникой, туше, фразировкой. Блестящая техника пианиста позволяет брать высокие темпы в разработке первой части, в финале. Тем не менее, виртуозность не идёт в ущерб образности. Сильное впечатление производят эпизоды, погружающие слушателя в состояние «безвременья», замирания. В звучании переходов-связок слышится нечто таинственное, inferнальное, зловещее.

В самом деле, для Прокофьева характерен интерес к крайним, «теневым», «запредельным» проявлениям человеческого духа, к «оборотной стороне» природы человека, часто связанный с темой смерти. Это даёт основание говорить о близости прокофьевской му-

зыки экзистенциальным традициям русской духовной культуры, одним из проявлений которых является, в частности, напряжённый анализ внутренней жизни личности в произведениях Ф. Достоевского.

Нельзя не заметить, что весь XX век апеллирует к бессознательным глубинам человеческой психики. По-своему исследует эту проблему и С. Прокофьев. Некоторые эпизоды его музыки живописуют погружение в сферы бессознательного, «субъективно изменённую реальность». Такой прием мы наблюдаем во многих музыкальных произведениях («Огненный ангел», «Маддалена», «Игрок», фортепианные пьесы «Вещи в себе», «Мимолётности», Пятая соната, Вторая симфония). С. Прокофьев изображает напряжённое состояние человеческой психики с целью исследовать внутреннюю жизнь человеческого духа, его бессознательные глубины – подобно тому, как это делал в своих романах Ф. Достоевский.

При этом композитор сохраняет бесстрастность, подходя к исследованию чувства по-научному объективно. Данное обстоятельство следует отметить особо. Б. Яворский в своих заметках 1931 года очень точно сказал о музыке С. Прокофьева, отметив *«беспоощадность к чувству в его произведениях»*. По словам этого выдающегося музыковеда, С. Прокофьев *«знает чувство, для него оно реально существует, но относится он к нему исследовательски беспощадно»* [цит. по: 4, 177].

Отмеченная отстранённость и объективность вовсе не свидетельствует о рационалистической холодности композитора. Здесь уместнее говорить о созерцательности композитора в изображении музыкальных явлений и образов. Оберегая свое сердце от сиюминутных чувств и страстей, С. Прокофьев в своём творчестве отдаёт приоритет духу, духовному, тем самым *«побеждая время и смотря на себя из вечности»* (Преподобный Иустин).

Такой «взгляд из вечности» можно усмотреть в интерпретации Третьей сонаты другим выдающимся пианистом современности Григорием Соколовым (1974). Каждое исполненное им сочинение несет отпечаток неповторимой, самобытной личности выдающегося мастера. Так, в Третьей сонате пианист высвечивает особый, наполнен-

ный драматизмом мир прокофьевской музыки. В его исполнении поражает темповый контраст, главным образом, подчёркивающий антитезу токкатных и лирических разделов формы. Внутри эпизодов логика развития отличается сквозным дыханием, цельностью и монолитностью. Пианист мастерски выстраивает форму целого, выявляя внутреннюю неоднозначность образов, высвечивая в мажоре – минор, в бурной энергии токкатного потока – метафизические глубины.

Подводя итог, следует сказать, что история интерпретаций довольно обширна. Каждый пианист, в силу своей индивидуальности, традиций, характера эпохи, предлагает своё понимание, свой взгляд на прокофьевскую музыку. Однако, несмотря на всё многообразие существующих трактовок, одно остаётся неизменным – воплощение авторского замысла. Каждое последующее поколение музыкантов будет стремиться открыть мир этого выдающегося художника XX века заново, переосмысливая его творчество с высоты новой историко-культурной ситуации, с позиции новых подходов к глубинным основаниям его искусства.

Литература

1. Алфеевская Г. История отечественной музыки XX века: С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович, Г.В. Свиридов, А.Г. Шнитке, Р.К. Щедрин. – М.: Владос-Пресс, 2009. – С. 5–15.
2. Гордон Г. Эмиль Гилельс. За гранью мифа. – М.: Классика – XXI, 2007. – 171 с.
3. Дельсон В. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. – М.: Советский композитор, 1973. – 287 с.
4. Мартынова С. Из переписки Прокофьева // Сергей Прокофьев: Письма. Воспоминания. Статьи. Сборник. – М.: ООО «Дека-ВС», 2007. – С. 148–178.
5. Мендельсон-Прокофьева М. Воспоминания о Сергее Прокофьеве. Фрагмент: 1946–1950 годы // Сергей Прокофьев. Воспоминания, письма, статьи. – М.: Издательство «Дека-ВС», 2004. – С. 5–226.

6. Овчинников М. О романтических тенденциях в интерпретациях фортепианных произведений С. Прокофьева советскими пианистами // Московский музыковед. Вып. 2. – М.: Музыка, 1991. – С. 78–88.
7. Сафонова Т. Метафизическая составляющая в творчестве С.С. Прокофьева. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2011. – 156 с.
8. Фомина З. Автор как проблема теоретической рефлексии в культурном пространстве постмодерна // Современные проблемы науки и образования. 2012, № 3. <http://www.rae.ru/fs/>
9. Фомина З. Философия музыки. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2011. – 208 с.
10. Чемберджи В. XX век Лины Прокофьевой. – М.: «Классика-XXI», 2008. – 336 с.
11. Шнитке А. Слово о Прокофьеве // беседы с Альфредом Шнитке. – М.: Классика-XXI, 2005. – 320 с.
12. Эко Умберто. Открытое произведение. – СПб.: Академический проект, 2004. – 384 с.
13. Giroud.V. Nicolas Nabokov: a life in Freedom and Music / V. Giroud. – Oxford and New York: Oxford University Press, 2015. – 584 p.
14. Morrison S. Prokofiev: Reflections on an Anniversary, And A Plea for a New Critical Edition // Art of music. Theory and history. 2017 № 16 P. 5-20.
15. Khait J. To Sing or Not to Sing: the Signification of Operatic Mode of Utterance in Sergey Prokofiev's Betrothal In A Monastery // Art of music. Theory and history. 2017 № 16, pp. 21–44.
16. The Leonard Bernstein Letters / ed. by Nigel Simeone. – New Haven: Yale University Press, 2013. – 606 p.
17. Manzoni S. Music and literature at the time of Soviet Union // Art of music. Theory and history. 2017 № 16, pp. 207–211.

Е.О.Казьмина
Музыка немецких романтиков
в концертной практике С.В.Рахманинова

Великие немецкие романтики – такие, как Карл Мария Вебер, Феликс Мендельсон-Бартольди, Роберт Шуман, не нуждаются в специальном представлении. Их музыка давно нашла дорогу к исполнителям и слушателям, а сама немецкая романтическая школа давно признана значительным явлением в мировой музыкальной культуре. Исследовательский интерес автора статьи вызвал вопрос о месте музыки К. Вебера, Ф. Мендельсона и Р. Шумана в исполнительской практике Сергея Васильевича Рахманинова, в ответе на который и заключается цель представленного материала.

При всех смелых новаторских чертах в произведениях немецких романтиков ясно ощутима преемственность с национальными традициями прошлого и настоящего и в первую очередь с фольклором. В этом русская и немецкая композиторские школы, безусловно, схожи. Близость произведений Вебера, Мендельсона, Шумана к народно-национальным истокам притягивала к ним Рахманинова, высоко ценившего композиторов, которые *«так проникались духом мелодий, свойственных их родному народу, что все их сочинения получали облик столь же отличный и характерный для данной народности, как вкус национального вина или фруктов»* [6, 70].

Нет сомнений, что с музыкой Вебера, Мендельсона и Шумана Рахманинов как исполнитель-пианист познакомился ещё в консерваторские годы и тогда же целенаправленно и углублённо стал постигать их музыкальный язык. Например, в учебную программу фортепианного отделения Московской консерватории, разработанную

Н.Г. Рубинштейном, пьесы Вебера и Мендельсона вошли ещё в 1867 году.

Так, ученикам третьего года обучения произведения Вебера рекомендовались при освоении более крупной формы. В требованиях для старшекурсников, которые должны были изучать как классические, так и виртуозные произведения, давался следующий ориентир. *«К классическому роду принадлежат авторы: Бетховен, Шуман, Мендельсон, Гуммель, Бах и тому подобные»; к виртуозному роду – трудные пьесы авторов вроде Листа, Литольфа, Кулау, Вебера и т. п.»* [4, 48]. Профессор в классе специального фортепиано также обязан был со студентом пройти несколько жанровых пьес *«вроде “Песен без слов” Мендельсона, ноктюрнов Фильда и Шопена, транскрипций Шуберта–Листа и т. п.»* [там же].

Следуя требованиям учебных программ, Рахманинов играл произведения немецких романтиков на ученических вечерах, наряду с сочинениями Бетховена, Шопена и других композиторов.

Ещё в классах Н.С. Зверева Рахманинову был привит вкус к ансамблевому музицированию, и одним из партнёров являлся Л.А. Максимов. Обучаясь в старших классах у А.И. Зилоти, Рахманинов и Максимов продолжали вместе выступать, в том числе с исполнением Анданте и вариаций для двух роялей (ор. 46) Р. Шумана. Именно это произведение указано в программе благотворительного вечера в пользу недостаточных учащихся консерватории. Концерт состоялся 21 ноября 1888 года [6, 505]. То же произведение Шумана Рахманинов и Максимов играли 12 марта 1889 года. Пресса оценила молодых музыкантов как *«замечательный ансамбль»* [см.: 3, 36].

Бесспорен тот факт, что в становлении исполнителя большую роль играет слуховой опыт знакомства с прочтением той или иной музыки великими современниками. Такой опыт студент приобретает, посещая концерты. Для Рахманинова, в свете рассматриваемой темы, безусловно, авторитетным пианистом и дирижёром был А.Г. Рубинштейн. Его «Исторические симфонические собрания» сезона 1886–1887 года включали в том числе монографическую программу, посвящённую Ф. Мендельсону. Необычно и свежо под дирижёрской

палочкой Рубинштейна «звучали “заигранные” увертюры Вебера, “Шотландская” симфония Мендельсона» [9, 347].

Как это перекликается с оценкой рецензента «Московских ведомостей» по отношению к исполнению Рахманинова-дирижёра! Мнение таково: Рахманинов *«и старым произведениям, известным всем и каждому, умеет сообщить ту яркость и оригинальность музыкального толкования, которые раскрывают в них новую красоту и увеличивают значительность их содержания»* [цит. по: 3, 342].

В «Исторических концертах» Рубинштейн исполнял и сольно произведения немецких романтиков. Сильнейшее впечатление на юного музыканта произвела интерпретация Мастером «Крейслерианы» Р. Шумана. В своё время О. фон Риземан записал сказанное Рахманиновым: *«<...> неподражаемым был потрясший мою душу образ, который создавал Рубинштейн в “Крейслериане”, последний соль-минорный эпизод которой я никогда не слышал в подобном исполнении»* [4, 36].

Возможно, именно полученное впечатление мотивировало С.В. Рахманинова позже включить в свой репертуар данный шумановский цикл. Во всяком случае, «Крейслериана» записана в программе планируемого в Харькове концерта 27 января 1893 года, а его программа приведена в письме к М.А. Слонову [6, 206, 518]. Чуть ранее, на музыкальном вечере 28 декабря 1892 года, также в Харькове С.В. Рахманинов играл две пьесы из двенадцатого опуса Шумана – «Вечером» и «Порыв». Один из рецензентов обратил внимание на необычность толкования им Шумана (упомянут и Шопен): *«Его [Рахманинова. – Е.К.] концепция произведений Шопена и Шумана, исполненных в концерте, относительно темпа и фразировки заставляли нас часто задумываться; редкий пианист согласится с подобной концепцией»* [цит. по: 3, 81].

Думается, интерпретация С. В. Рахманинова, отличная от сложившихся в то время стереотипов, была обусловлена «смелостью» самой музыки немецкого композитора. Именно её необычностью восторгался Сергей Васильевич. *«Послушайте, как это смело»*, – говорил он Л.Д. Ростовцовой [1, 238]. Позже концертный репертуар

Рахманинова-пианиста дополнили другие миниатюры Р. Шумана – «Причуды», «Ночью», «Басня».

Таким образом, можно утверждать, что выпускник фортепианного отделения Московской консерватории, коим был Рахманинов, отправляясь в «свободное плавание», имел представление о своеобразии стиля композиторов-романтиков, в том числе Вебера, Мендельсона и Шумана.

В дальнейшем изложении для большей ясности раскрытия цели статьи о месте в исполнительской практике Рахманинова произведений немецких романтиков в лице Вебера, Мендельсона и Шумана рассмотрим данные персоны в отдельности.

Изучив репертуар Рахманинова-пианиста по хронографу концертных выступлений, составленному З.А. Апетян [см.: 8, с. 439–467], можно констатировать, что в блок музыки Р. Шумана вошли в основном его циклические композиции: «Бабочки» (ор. 2), «Давидсбюндлеры» (ор. 6), «Симфонические этюды» (ор. 13), «Арабески» (ор. 18), «Ночные пьесы» (ор. 23), «Венский карнавал» (ор. 26). Играл С.В. Рахманинов также Сонату g-moll (ор. 22), например, 14 января 1925 года в Вашингтоне [7, с. 453] и в сезон 1939–1940 года [8, с. 465], и, конечно же, Фортепианный концерт (4 дек. 1941 г. с Детройтским оркестром под управлением В. Колара [там же, с. 466].) Кроме того, исполнил несколько «Листков из альбома» (ор. 124), Новеллетту *fis-moll* из опуса 21, два этюда по каприсам Паганини (ор. 3), упомянутые ранее «Фантастические пьесы». К слову, Новеллетта и «Бабочки» вошли в программы двух последних сольных концертов Рахманинова (15 и 17 февр. 1943 г.).

Особую страницу в исполнительстве великого пианиста занял «Карнавал» (ор. 9). Этот цикл в осмыслении Сергея Васильевича звучал, например, в концертные сезоны 1919–1920 года и 1922–1923-го. В 1928–1929 годах его слышала публика Копенгагена (5 окт.), Бергена (10 окт.), Стокгольма (19 окт.), играл Рахманинов «Карнавал» и в сезон 1933–1934 года. В 1929 году компанией «Victor» была осуществлена грамзапись цикла. Примечательно, что данная запись

находится в ряду немногих работ такого рода, которыми сам музыкант был наиболее удовлетворён.

Ответом на вопрос, что поражало слушателей в *«единственном в своём роде и незабываемом»* исполнении С.В. Рахманиновым произведений Шумана, как и Вебера, Мендельсона, Листа, Шопена или собственных произведений, может служить мнение Абнера и Жанны Торпов: *« <...> всё всегда с изумительным пониманием рисунка исполняемого, со слегка выделяющимся голосоведением, несравненным мастерством фразировки. Это придавало мелодии гибкость, мягкость, красочность, напоминая исполнение великих певцов»* [2, 248–249].

Рахманинов воплощал и вокальную музыку Шумана: то как аккомпаниатор, то как интерпретатор фортепианных транскрипций песен немецкого композитора. В двухтомнике воспоминаний о Сергее Васильевиче и в литературном наследии композитора упомянуты два момента, когда он аккомпанировал Ф.И. Шаляпину, исполнявшему Шумана. Без указания точной даты (ориентиром служит фраза О.Н. Конюс, относящаяся к Рахманинову: *«сравнительно недавно окончивший консерваторию»* [1, 229]) отмечено участие музыкантов в знаменитых «пятницах» Беляева в Петербурге. 9 марта 1900 года в Большом зале Российского благородного собрания Шаляпин в сопровождении Рахманинова пел «Во сне я горько плакал» и «Вы злые, злые песни» из цикла «Любовь поэта» (ор. 48), «Два гренадера» из опуса 49 [6, 553].

Возможно, эти же произведения исполнялись на концертах в пользу Дамского благотворительного комитета при тюремной больнице. Такие концерты, как упоминает Е.Ю. Жуковская [1, 256], устраивала Варвара Аркадьевна Сатина, родная тётя Сергея Васильевича. С фортепианными транскрипциями К. Таузига и Ф. Листа вокальных произведений Р. Шумана («Контрабандист» из «Испанского лидершпиля», «Посвящение» из опуса 25, «Мирты») Рахманинов познакомил американских слушателей в сезоны 1932–1933 и 1941–1942 годов.

Хронограф концертных выступлений С.В. Рахманинова 1909–1940-х годов показал, что интерпретации сочинений Вебера и Мендельсона вначале были созданы Рахманиновым-дирижёром. Первой работой стало широко популярное произведение Вебера «Приглашение к танцу». Эта фортепианная пьеса, пронизанная ритмом вальса, «прижилась» в репертуаре симфонических оркестров благодаря переложениям Г. Берлиоза и Ф. Вейнгартнера. Опоэтизированный образ бытового танца – вальса – был близок С.В. Рахманинову. Он сам, как известно, написал не одно произведение такого жанрового наклонения.

Для своего ангажемента в качестве дирижёра симфонических концертов Московского филармонического общества Сергей Васильевич выбрал «Приглашение к танцу» в инструментовке австрийского дирижёра Ф. Вейнгартнера. С этой оркестровой версией, «пропущенной» через себя, Рахманинов познакомил московскую публику 14 января 1912 года и затем ещё раз исполнил произведение в следующем году 1 марта. Попытаемся ответить на вопрос: почему Рахманинов предпочёл эту редакцию, а не Г. Берлиоза, которого любил и почитал?

Феликс Пауль фон Вейнгартнер – музыкант-профессионал огромной эрудиции, разносторонних знаний. Он был не только широко известным дирижёром, но и музыкальным критиком, педагогом, композитором. При всём жанровом разнообразии композиторского труда Ф. Вейнгартнера (оперы, симфонии, увертюры, инструментальные концерты, сонаты, камерно-вокальные произведения) известность в этой области деятельности ему принесли оркестровые редакции и оркестровки, в числе которых аранжировка «Приглашение к танцу» Вебера, Двадцать девятой фортепианной сонаты (соч. 106) Бетховена, редакции произведений Гайдна, «Летучего голландца» Вагнера.

Рахманинову имя этого дирижёра было хорошо известно. Более того, судя по письму к секретарю правления Московского филармонического общества, члену комиссии по устройству его концертов

Ю. Осбергу, Рахманинов испытывал к Ф. Вейнгартнеру уважение. В доказательство приведём фрагмент письма.

«Вы пишете про Недбаля и спрашиваете моё мнение. Я его не слышал, но про него слышал чуть ли не то, что это что-то вроде садового дирижёра. <...>

По правде сказать, меня удивляют немного скачки, которые происходят в Ваших ангажементах. Вы звали Вейнгартнера! Он отказался. Вам предлагают Недбаля. Вы задумываетесь и “пока” не даёте ответа. Что же это за грустная и странная замена: Недбаль за Вейнгартнера? И нужен ли Вам первоклассный дирижёр или третьестепенный дирижёр, так и остаётся мной непонятым» [7, 66].

Как видим, Вейнгартнера Рахманинов относил к дирижёрам первой величины. Но понятно, что не в отношении к автору оркестровки заключается главная причина выбора Рахманиновым произведения Вебера–Вейнгартнера. Ведь Берлиоз был не менее значимой фигурой в искусстве дирижирования. Позволим предположить, что причина кроется в той степени редакционной свободы, которую проявил Вейнгартнер по отношению к оригиналу.

Берлиоз, как известно, в своей редакции остался верен первоисточнику и воссоздал в оркестровом звучании отчётливо слышимые в фортепианной пьесе краски инструментов оркестра. Вейнгартнер, напротив, в музыкальный текст Вебера внёс существенные, а подчас и кардинальные изменения. Например, он соединил в одновременном звучании мелодии, данные Вебером порознь, добавил пьесе парадного блеска, в большей степени, чем Берлиоз, задействовав медные инструменты. Вейнгартнер даже пересочинил место перехода от вальса к заключительным тактам, сгладив функциональный контраст. Такой индивидуально-авторский подход австрийского дирижёра и композитора вызывает параллель с точкой зрения Рахманинова на жанр транскрипции, которая воплощена в таких композициях, как вальсы Крейслера–Рахманинова.

Согласившись проводить симфонические собрания Московского филармонического общества и выступать сольно в концертах РМО, Рахманинов дирижирует Увертюрой к опере «Оберон» Вебера (20

окт. 1912) и Симфонией № 3 («Шотландская») *a-moll*, опус 56 Мендельсона (27 окт. 1912) [см.: 1, 466]. В дальнейшем музыка Вебера и Мендельсона остаётся только в репертуаре Рахманинова-пианиста. При этом из поля зрения исполнителя не уходит «Приглашение к танцу», но теперь в фортепианной редакции К. Таузига. Пять сезонов 1930-х годов, начиная с 1933-го, произведение не сходило с афиш концертов Рахманинова, в том числе благотворительных.

В 1933 году, например, его слышали в городах разных частей света – в Уичито (30 янв.) [7, 552], в Мемфисе (14 марта) [там же, 551], в Филадельфии (18 марта) и Бостоне (19 марта) [там же, 555], в Лондоне (28 апр.) [там же, 560], в Брюсселе (3 мая) и Париже (5 мая) [6, 496]. В Брюсселе концерт был дан в пользу русских студентов, обучавшихся там. В Париже – в пользу нуждающихся русских людей. Примечательно, что на концерте в Брюсселе присутствовала королева. Как писала затем газета «Последние новости» (от 6 мая 1933), *«Королева пожелала, чтобы С.В. Рахманинов был ей представлен и оставалась слушать все вещи на бис»* [цит. по: 7, 560]. На приёме, устроенном после концерта в особняке М. Л. Гольдшмид-Бродского, члена бельгийско-русского комитета помощи русским студентам, Рахманинова приветствовал бельгийский музыкальный мир [там же].

Выступление Рахманинова в Париже 5 мая 1933 года столичная газета «Последние новости» от 30 апреля предварила небольшой статьёй «К концерту С.В. Рахманинова» М. Фёдорова, в которой говорилось: *«В особо тяжёлую годину, переживаемую всей русской эмиграцией, второй уже год подряд С.В. Рахманинов сердечно откликается на горькую долю и нужду своих соотечественников и отдаёт им весь чистый сбор с своего единственного концерта в Париже. В прошлом году он пришёл на помощь русским безработным, в массе лишившимся заработка под влиянием обострившегося во Франции кризиса. Тот же жертвенный акт он совершает и в настоящий свой приезд в Париж, отдавая через посредство Центральных русских благотворительных организаций весь сбор от своего концерта 5 мая в зале Плейель на помощь инвалидам, старикам, немощным, больным, де-*

тям, студентам, с уделением части сбора на отправку к месту работы получивших таковую безработных...» [цит. по: 7, 557].

В том же 1933 году «Приглашение к танцу» Вебера–Таузига ещё слышала публика Монтгомери (16 нояб.), Бирмингема (17 нояб.), Дейтона (21 нояб.) [см.: 7, 567]. В 1920-е и последующие годы список фортепианных произведений Вебера, включённый Рахманиновым в концертный репертуар, был скромным и содержал только два наименования – *Momento capriccioso* и Блестящее рондо опуса 62. Гораздо обширнее список произведений Мендельсона. В него вошли Серьёзные вариации (op. 54), *Rondo-capriccioso E-dur* (op. 14), *Andante cantabile*, «Песня за прялкой» из опуса 67, Этюды *F-dur* и *a-moll* из 104 опуса, «Песни без слов» из разных опусов – № 3 *A-dur* (op. 19), № 10 *h-moll* и № 11 *D-dur* (op. 30), № 17 *a-moll* (op. 38), № 32 *fis-moll* (op. 67), № 37 *F-dur* (op. 85), № 47 *A-dur* (op. 102). Начиная с 1933 года, Рахманинов стал исполнять в собственной транскрипции Скерцо Мендельсона из музыки к пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь». Премьера состоялась 23 января в Сан-Антонио, после чего композитор решил ещё поработать над транскрипцией, которая окончательный вид приобрела в начале марта [см.: 7, 555–556]. Чаще всего Скерцо входило в ту же концертную программу Рахманинова, что и «Приглашение к танцу» Вебера–Таузига.

Заметим, что отдельные произведения Вебера и Мендельсона, исполненные в тот или иной концертный сезон, Рахманинов записал на фирме «Victor». Но по какой-то причине (можем предположить, что не был доволен своим исполнением) ни *Rondo-capriccioso E-dur*, опус 14, ни «Песня без слов» (номер не обозначен) Ф. Мендельсона, ни *Momento capriccioso B-dur* К. Вебера выпущены не были. Современники С.В. Рахманинова могли приобрести только грамзаписи Этюдов *F-dur* и *a-moll* из опуса 104 (1927), «Песни за прялкой» из опуса 67 (1928) и Скерцо из музыки к пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь» Мендельсона (1936).

Таким образом, произведения К. Вебера, Ф. Мендельсона и Р. Шумана в исполнительскую практику великого русского пианиста и дирижёра С.В. Рахманинова вошли с консерваторских лет как звёз-

ды первой величины в ярком созвездии композиторов-романтиков и «сопровождали» всю его артистическую жизнь. Более того, благодаря грамзаписям произведений этих композиторов сохранился неподражаемый «голос» Рахманинова-исполнителя.

Литература

1. Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. /сост.-ред., примеч. и предисл. З.А. Апетян. – 5-е изд., доп. – М.: Музыка, 1988. – Т. 1. – 526 с.
2. Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. /сост.-ред., примеч. и предисл. З. А. Апетян. – 5-е изд., доп. – М.: Музыка, 1988. – Т. 2. – 666 с.
3. Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. – М.: Музыка, 1973. – 470 с.
4. Московская консерватория: 1866 – 1966 /ред. колл.: проф. Л.С. Гинзбург, доц. А. И. Кандинский [и др.]. – М.: Музыка, 1966. – 726 с.
5. Рахманинов С.В. Воспоминания, записанные О. фон Риземаном / Пер. с англ. – М.: Радуга, 1992. – 256 с.
6. Рахманинов С.В. Литературное наследие: в 3 т. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Письма /сост. ред., авт. вступ. ст. З.А. Апетян. – М.: Совет. композитор, 1978. – 548 с.
7. Рахманинов С.В. Литературное наследие: в 3 т. Т. 2: Письма /сост. ред., авт. вступ. ст. З. А. Апетян. – М.: Совет. композитор, 1980. – 583 с.
8. Рахманинов С.В. Литературное наследие: в 3 т. Т. 3: Письма /сост. ред., авт. вступ. ст. З.А. Апетян. – М.: Совет. композитор, 1980. – 573 с.
9. Соколова А.М. Концертная жизнь // История русской музыки: в 10 т. Т. 8: 70–80-е годы XIX века /авт. тома Ю.В. Келдыш, Л.З. Корабельникова [и др.]. – М.: Музыка, 1994. – Ч. 2. – С. 336–407.

А.А.Базикова

Фагот в учебном репертуаре класса камерного ансамбля: произведения с участием фортепиано

Обучение фэготистов в классе камерного ансамбля – вопрос, имеющий практическую значимость для педагогов, преподающих данную дисциплину в средних и высших музыкальных учебных заведениях. Прежде всего, это связано с проблемой грамотного подбора репертуара, учитывающего индивидуальный уровень и перспективу развития студентов.

Фагот, появившийся в XVI веке и непрерывно совершенствовавшийся в течение длительного времени, вначале играл подчинённую роль, дублируя басовую линию других инструментов. В XVII веке ему стали поручать самостоятельные партии и к рубежу XVII–XVIII веков он уже прочно вошёл в состав оркестра.

В этот же период времени возрастает интерес композиторов к использованию фэгота как ансамблевого инструмента. В настоящей работе речь пойдёт о произведениях крупной формы (сонатных циклах) для инструментальных составов с обязательным участием фортепиано, как наиболее востребованных в практике преподавания камерного ансамбля. Это сочинения, написанные для фэгота и фортепиано, а также для более крупных составов (трио, квартеты, квинтеты и т. д.), где они выступают в сочетании с другими духовыми или струнными инструментами. *«В первом случае мы имеем дело с дуэтом, ведущим свою родословную от инструментальной сонаты с сопровождением. Второй вид ансамбля <...> своим генетическим происхождением обязан барочному камерному ансамблю, в частности, трио-сонате»* [6, 4].

Учебный репертуар для фагота здесь не столь обширен, как, например, для скрипки или даже в сравнении с другими деревянными духовыми инструментами. С целью увеличения объёма репертуара, наряду с оригинальными произведениями, возможно использование уже существующих переложений или создание новых.

Фагот – инструмент, обладающий богатыми выразительными возможностями. Он имеет широкий звуковой диапазон (три с половиной октавы – от «си-бемоль» контроктавы до «ми» второй, в некоторых случаях и больший), характерную тембровую окраску каждого регистра, достаточный виртуозный и кантиленно-мелодический потенциал. При этом его звучание и техника игры на нём, как на любом инструменте, имеют целый ряд специфических особенностей, которые необходимо учитывать ансамблевым партнёрам, в первую очередь, пианистам. Это касается всех основных элементов ансамблевой техники: динамического баланса звучания, ритмической синхронности и соответствия штрихов.

В силу своей конструкции фагот имеет сравнительно небольшой динамический объём звучания, что позволяет говорить о нём как о камерном инструменте. При этом наиболее полно и насыщенно звучат ноты самого нижнего регистра (от «си-бемоль» контроктавы до «фа» большой), довольно яркой является и следующая за ними середина звукоряда (от «соль-бемоль» большой до «ми-бемоль» малой октавы).

Несколько стеснённо в динамическом плане звучит отрезок от «ми-бекар» до «соль» малой октавы – эти четыре звука трудны для исполнения, неустойчивы в плане чистоты строя (особенно «фа-диез» и «соль») и редко используются в кульминационных моментах произведений, чаще – в качестве проходящих ступеней.

Следующая часть звукоряда, до «соль» первой октавы, является наиболее востребованной композиторами благодаря красивому, выразительному тембру и применяется для большинства фаготовых *solo*.

Наиболее сложным для звукоизвлечения, доставляющим немало хлопот исполнителям, является верхний регистр фагота. Динамика

его тонов недостаточно рельефна, иногда они звучат несколько «гну-саво», что необходимо учитывать при игре в ансамбле остальным партнёрам.

Следует помнить, что по сравнению с другими деревянными духовыми инструментами фагот обладает меньшей ровностью звука на протяжении своего диапазона, и органичное ансамблевое звучание достижимо лишь при условии внимательного отношения к своеобразию его басового, тенорового и альтового регистров. Нюанс *piano* почти недостижим при взятии крайних нижних нот, имеет место обусловленное механикой инструмента естественное *crescendo* по направлению движения от среднего регистра к нижнему, в связи с чем бывает затруднительным исполнение *diminuendo* в подобных случаях.

В темпо-ритмическом плане фагот – инструмент не столь лёгкий и подвижный, как флейта или кларнет, хотя достижения современной педагогической и исполнительской школы позволяют поручать ему довольно виртуозные партии. В целях соблюдения ритмической синхронности при игре в ансамбле остальным исполнителям следует учитывать, что звуки верхнего регистра, а также некоторые «переходные» ступени среднего требуют от фэготиста времени для приготовления и предполагают тонкие агогические отклонения.

То же самое можно сказать и об интонации. Интонационно неточный звукоряд фэгота подлежит постоянному контролю и корректировке в процессе исполнения, что вызывает значительное напряжение слуха и исполнительского аппарата музыканта. Это иногда требует дополнительного времени при построении фразы, и, как следствие, повышенной ансамблевой чуткости партнёров.

Штриховая палитра фэгота разнообразна и продолжает пополняться новыми, современными приёмами и эффектами звукоизвлечения. *Staccato* его хорошо атаковано, артикулировано и прекрасно сочетается с фортепианным – кроме него, используется также двойное и тройное *staccato*. Эффектно и относительно легко исполняются октавные и более широкие скачки, выразительна техника *legato*. Всё это делает фагот весьма привлекательным с точки зрения воплощения

разнотипных художественных образов, обогащения звукоокрасочной палитры ансамбля.

Фагот – не транспонирующий инструмент, ноты для него записываются на реально звучащей высоте, в двух ключах: для нижнего регистра – басовом, для верхнего – теноровом. Следовательно, в такого рода ансамбле пианисту необходимо умение читать ноты в теноровом ключе.

За годы обучения студент должен овладеть навыками исполнения ансамблевых произведений разных эпох и стилей.

Барочная камерная музыка для фагота представлена, в основном, инструментальными сонатами и трио-сонатами в сопровождении цифрованного баса. Это сочинения Г.Ф. Генделя (1665–1759), Г.Ф. Телемана (1681–1767), Б. Марчелло (1686–1739), И.Ф. Фаша (1688–1758), К.Ф.Э. Баха (1714–1788) и других композиторов. Партия клавира в них большей частью представляет собой расшифровку цифрованного баса.

В классе камерного ансамбля этот род произведений полезен в плане ознакомления со стилистическими особенностями и орнаментикой эпохи Барокко, а также – в силу доступности изложения – удобен для ансамблевого чтения с листа. Однако клавишный инструмент здесь большей частью имеет подчинённое положение, поэтому для углублённого изучения предпочтительнее включать в программу сочинения с аккомпанементом «облигато» – полностью выписанной партией клавира, с индивидуализацией каждого элемента фактуры, самостоятельностью и тематическим равноправием голосов.

Богатейший учебный материал, часто звучащий на концертной эстраде в переложении для фагота, представляют собой сонаты И.С. Баха (1665–1750) *для виолы да гамба и клавесина* (BWV 1027–1029: *G-dur*, *D-dur* и *g-moll*). Их фактура по большей части складывается из трёх равноправных линий: партии фагота и двух голосов клавира, напоминая симфонии и трёхголосные фуги Баха. Это незаменимые образцы высокохудожественной музыкальной литературы, представляющие особую ценность для развития полифонического мышления участников ансамбля.

Для постижения стиля эпохи классицизма весьма привлекательна *Sonata concertant* (op. 88, *F-dur*) немецкого композитора И.А. Амона (1763–1825). Написанная в блестящей концертной манере, она позволяет исполнителю-фаготисту продемонстрировать разные стороны владения инструментом: виртуозные возможности, красоту звучания кантилены, навыки исполнения многообразных штрихов. Соната написана в трёх частях: первая часть – сонатное *allegro*, вторая – певуче-выразительное *Andante quasi Allegretto* в трёхчастной форме с контрастной минорной серединой и третья, яркий танцевальный финал – «Полонез».

Органичное сочетание образует фагот в паре с гобоем, как с родственным тростевым инструментом, близким ему по способу звукообразования и техническим приёмам. Композиторы охотно использовали этот дуэт в соединении с фортепиано. Интересными для учебной практики представляются изящные трио французских композиторов-гобоистов А. Брода (1799–1839) и К.Т.Т. Лойе (1837–1892). Их творчество иногда относят к раннему романтизму, но техника письма названных сочинений исключительно классическая. Оба трио трёхчастны.

Произведение Брода (op. 5, *B-dur*) не содержит тонального контраста между частями, вторая из которых представляет собой *Andante* с вариациями на тему, обозначенную как «испанская», а финал носит программное название *Bolero*. В отличие от предыдущего сочинения, все части «Терцета для гобоя, фагота и фортепиано» (op. 22) Лойе звучат в разных тональностях (*d-moll* – *G-dur* – *D-dur*) и обладают большей образной индивидуальностью, крайние имеют подзаголовки: первая обозначена как «Интродукция», последняя – «Рондо».

Для фагота в соединении с кларнетом и фортепиано написано трио немецкого композитора К. Крейцера (1780–1849) (op. 43, *Es-dur*).

Своеобразным сочетанием тембров отмечен ансамбль, состоящий из фагота, фортепиано и флейты. Яркий образец – трио *G-dur* Л. Бетховена (1770–1827), созданное между 1786–1787 и 1790 годами.

На его материале студенты постигают стилистические особенности исполнения произведений венских классиков.

Кроме того, великие венцы включали фагот и в более крупные составы, примеры тому – квинтеты *Es-dur* В. Моцарта (1756–1791) и Л. Бетховена для фортепиано, гобоя, кларнета, валторны и фагота.

В России конца XVIII – начала XIX века на волне возрастающего интереса к ансамблям духовых инструментов с фортепиано сначала иностранных, а затем и отечественных музыкантов, начинают создаваться сочинения, включающие фагот. Среди них – квинтет для флейты, гобоя, кларнета, фагота и фортепиано немецкого композитора К. Альбрехта (1807–1863), жившего в России. В 1832 году создаётся произведение, по праву считающееся «жемчужиной» русской камерной музыки, – «Патетическое трио» для кларнета, фагота и фортепиано М.И. Глинки (1804–1857). Произведению предпослан авторский эпиграф *«Я познал любовь только в страданиях, ею приносимых»*.

«С точки зрения техники ансамблевого письма здесь достигнута редкая органичность сочетания фортепиано и духовых <...> благодаря тому, что звучание клавишного инструмента искусно “оплетает” линии кларнета и фагота разного рода фигурационно-пассажными узорами» [6, 68–69].

Этот тематически цельный четырёхчастный цикл, звучащий без перерыва, во многом примечателен новаторским использованием художественно-выразительного потенциала фагота. Он трактуется здесь прежде всего как мелодический, певучий инструмент, которому поручаются темы широкого дыхания и впервые предписывается исполнение приёма *vibrato*.

Среди произведений западноевропейских композиторов выделяется Соната для фагота и фортепиано *op. 168, G-dur* К. Сен-Санса (1835–1921), прочно вошедшая в сокровищницу концертного и конкурсного репертуара фаготистов всего мира. Написанная в 1921 году незадолго до смерти композитора, она обобщает круг образов, композиционных и художественных приёмов, присущих его творчеству. На её материале студенты знакомятся с такими чертами индивидуально-

го стиля Сен-Санса, как ясность и лаконичность изложения, стройность формы, опора на классические традиции в плане гармонических и фактурных построений, логики тематического развития и драматургии в целом.

Создавая триаду сонат для гобоя, кларнета и фагота с фортепиано, в своей переписке Сен-Санс подчёркивает, «<...> что он “посвящает свои последние силы” созданию сонат для инструментов, мало избалованных в данном плане, – чтобы дать им возможность показать себя» [1, 279]. В Сонате для фагота и фортепиано композитор в полной мере выполнил поставленную задачу, мастерски раскрыв виртуозные, тембровые и выразительно-характеристические возможности этого инструмента.

Несмотря на неоклассические тенденции, соната необычна по форме. В ней отсутствует сонатное *allegro*, первая часть имеет лирический характер и написана в простой трёхчастной форме.

Драматургическим центром становится вторая часть, *Allegro scherzando*. Это стремительное «недоброе» скерцо в духе «плясок смерти» написано с большой долей изобретательности, изобилует многообразием ритмических рисунков, сочетает в себе стремительность и изящество, танцевальность и гротеск, упругость и воздушность. Всё это требует от исполнителя на фаготе определённого инструментального мастерства, а от обоих ансамблистов – хорошего вкуса, быстроты реакции, развитого воображения. Словно для демонстрации сверхспособностей музыканта используются предельно высокие ноты: «Для исполнителя на фаготе каждый полутон освоения верхнего регистра — это победа над несовершенством инструмента. Достижения в этой области являются определяющим мерилом мастерства фаготиста» [3, 117].

За третьей частью, с присущей ей вокальной природой тематизма, без перерыва следует подвижный, по размеру более напоминающий коду, нежели самостоятельную часть, фанфарно-праздничный финал, который придаёт завершенность всей композиции цикла.

Спустя пять лет, в 1926 году, фагот в состав камерного ансамбля включает ещё один французский композитор – Ф. Пуленк (1899–

1963). Его Трио для гобоя, фагота и фортепиано также было навеяно идеалами классицизма, а именно – музыки Моцарта и Скарлатти. Юмор, жизнелюбие, преобладание мажорного колорита, молодой задор характеризуют это яркое сочинение. Неконфликтность драматургии проявляется в отказе от сонатной формы (первая и последняя из трёх частей трио написаны в форме рондо). Оба духовых инструмента представлены многопланово, в постоянном оживлённом взаимодействии друг с другом и с фортепиано. Сочинение представляет большой интерес для исполнителей богатством тематизма: «<...> музыка очаровывает лёгкостью стилистических переходов от тем, написанных во французском народном песенно-танцевальном духе, к более рафинированному звучанию тем импрессионистического плана <...>» [2, 538]. Кроме Трио, Пуленком создан Секстет для фортепиано, флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны (1930–1940).

Колористические и технические свойства фагота – низкий регистр, «гнусавость» и «сиплость» некоторых тонов, лёгкая подвижность в эпизодах *staccato* и приглушённая мягкость кантилены – исторически способствовали закреплению за ним воплощения преимущественно двух полярных характерных образных сфер. С одной стороны, это образы комические, гротескные, «старчески ворчливые», с другой – скорбные, болезненно-печальные, особенно при звучании в верхнем регистре.

Со временем круг образов, поручаемых фаготу, расширяется. С конца XIX и на протяжении XX века он начинает активнее внедряться в камерную музыку, композиторы показывают этот инструмент как с лирико-драматической, так и с сатирической стороны. Произведения отмеченного периода составляют наиболее обширную и разноплановую часть репертуара, используемого в практике преподавания камерного ансамбля.

В Германии такого рода сочинения создавали Г. Шрек (1849–1918), К. Гёпфарт (1859–1942), П. Хиндемит (1895–1963), В. Брунс (1904–1996).

Соната для фагота и фортепиано в 3-х частях Шрека (*op. 9, Es-dur*) написана в романтическом духе, с развёрнутыми партиями обоих инструментов.

Лаконичностью, предельной точностью выразительных средств при богатстве образов и ёмкости содержания отличается музыка сонаты Хиндемита (1938). Строгая логика тематического развития в ней сочетается с элементами полифонического письма.

Целый ряд произведений создан немецким фаготистом Брунсом, прекрасно ориентировавшимся во всех тонкостях и «секретах» своего инструмента, поручавшим ему исполнение развитых каденций. Им созданы три сонаты для фагота и фортепиано: *op. 20* (1949), *op. 45* (1969) и *op. 86* (1988). Кроме того, композитор написал два трио для кларнета, фагота и фортепиано – *op. 84* (1987) и *op. 91* (1990).

Ещё одно произведение для такого жесостава есть у Гёпфарта (трио *op. 75, g-moll*).

Традиция, начатая Глинкой в «Патетическом трио», нашла своё продолжение и в творчестве английских романтиков Ч. Ллойда (1849–1919) и У. Хёрлстоуна (1876–1906). Помимо Трио, Хёрлстоуну принадлежат также четырёхчастная Соната для фагота и фортепиано (1904, *F-dur*) с элементами программности (вторая часть в ней озаглавлена как «Баллада») и Квинтет *g-moll* для флейты, кларнета, валторны, фагота и фортепиано.

Интересными в художественном отношении и полезными в аспекте приобретения студентами ансамблевых навыков являются произведения, созданные представителями и других национальных школ. Среди них – Сонатина польского композитора А. Тансмана (1897–1986), Соната чешского автора Л. Слуки (род. 1928), сочинение для флейты, гобоя, фагота и фортепиано итальянца В. Рьетти (1898–1994), Секстет и Нонет Б. Мартину (1890–1959).

Русские композиторы в своём камерном творчестве обращались к фаготу нечасто, используя его больше как оркестровый инструмент. После «Патетического трио» Глинки его предпочитают включать в более крупные ансамблевые группы. В 1855 году появляется Квинтет для фортепиано, флейты, кларнета, валторны и фагота *op. 55*

А. Рубинштейна (1829–1894), а в 1876 – аналогичное произведение Н. Римского-Корсакова (1844–1908).

В течение XX века камерный репертуар с участием фагота пополнился произведениями советских композиторов. Среди них можно назвать Сонатину (1957) А. Бражинскаса (род. в 1937 г.), Трио для кларнета, фагота и фортепиано (1954) М. Крейна (1903–1976) и аналогичное сочинение Р. Атаяна (1915–1994), Квартет для флейты, гобоя, фагота и фортепиано Т. Бакиханова (род. 1930), квинтеты для флейты, гобоя, кларнета, фагота и фортепиано В. Азарашвили (род. в 1936 г.) и М. Алексеева (1933–1996) и другие сочинения. Список репертуара продолжают пополнять новые произведения современных отечественных и зарубежных композиторов.

В целом обзор камерно-ансамблевой литературы для фагота с участием фортепиано выявляет наличие высокохудожественного, содержательного учебного материала, охватывающего практически все основные музыкальные стили и направления, способного стимулировать творческий рост студентов, формирование навыков игры в небольшом коллективе и открыть новые горизонты для воплощения самых сложных музыкальных образов.

Литература

1. Кремлёв Ю.А. Камиль Сен-Санс: монография / Ю. А. Кремлёв. – М.: Совет. композитор, 1970. – 328 с.

2. Кумейко А.А. Трио для гобоя, фагота и фортепиано Ф. Пуленка: формообразование, тематизм, исполнительские интерпретации // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: сб. ст. по материалам XIII Междунар. науч.-практ. конф., 17 фев. 2017 г. / Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова. – Тамбов, 2017. – 660 с. – С. 531–539.

3. Скворцов Ю.И. К вопросу исполнения современных произведений для фагота с оркестром на примере «Соло для фагота с оркестром» Ю. Скворцова // Проблемы художественного творчества в аспекте исполнительской и педагогической деятельности: сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвящённых

Б. Л. Яворскому, 24–25 ноября 2016 года. – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2017. – 176 с. – С. 111–118.

4. Терёхин Р.П. Школа игры на фаготе: учебное пособие / Р. П. Терёхин. – М.: Музыка, 1981. – 162 с.

5. Федотов А.А. Методика обучения игре на духовых инструментах [Текст]: учебно-методическое пособие. – М.: Музыка, 1975. – 160 с.

6. Царегородцева Л.М. Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано: дис. ... канд. искусствоведения. – Тамбов, 2005. – 224 с.

В.Н.Галушка

Об особенностях адаптационного периода обучения пианистов в музыкальном вузе

Современное профессиональное музыкальное обучение исполнительским специальностям в вузе в России традиционно было построено на основе преемственности ступеней системы музыкального образования. Тем не менее, современные требования к поступающим в музыкальный вуз формально не обязывают абитуриента иметь диплом об окончании музыкального колледжа, при условии наличия у них полного среднего образования. Действительный уровень профессиональной подготовки могут выявить лишь вступительные испытания творческой направленности.

Таким образом, теоретически, не исключена возможность достаточно добротного исполнения программы, которая была подготовлена к поступлению, например, с репетитором, при фактическом отсутствии глубинных профессиональных умений и навыков у абитуриента. В то же время абитуриент вуза, получивший среднее профессиональное образование в музыкальном колледже, также может иметь относительно невысокий уровень предшествующей подготовки, но при этом пройти по конкурсу. Что же касается действительно качественно подготовленных абитуриентов, то им для профессионального роста необходимо будет совершенствовать своё мастерство.

Так или иначе, поступившие в вуз студенты в большинстве своём сталкиваются с необходимостью совершенствования, а часто и серьёзной корректировки имеющихся технических навыков. Это обуславливает необходимость их адаптации к профессиональным требованиям по специальности в начальный период обучения в вузе.

Целью данной статьи служит выявление некоторых актуальных проблем совершенствования исполнительских навыков в фортепианном классе музыкального вуза на начальном этапе обучения и обозначение путей их решения.

Общеизвестно, что при освоении дисциплины «Специальный инструмент» в вузе любой педагог мечтал бы заниматься со студентом решением исключительно художественных задач при динамичном пополнении исполнительского репертуара. На практике же приходится сталкиваться с тем, что уровень развития пианистической техники студента-первокурсника не позволяет решать эти задачи без коррекции его предшествующей исполнительской подготовки. Это даёт основание выделить совершенствование исполнительских навыков в относительно самостоятельный раздел, притом, что это неотъемлемая часть работы и отлично подготовленного студента над исполнительской интерпретацией художественного текста.

К понятию «исполнительские навыки» на этом этапе обучения музыканта следует отнести, помимо двигательнотехнических, навыки работы с текстом произведения, его образом, стилем, жанром, формой и другими аспектами, то есть, в конечном итоге, всем тем, что является сущностью исполнительской деятельности пианиста. Такая работа с педагогом может продолжаться в течение всего периода обучения студента, а в дальнейшем и всей творческой жизни, в условиях самостоятельных занятий. По понятным причинам начальный этап в переходный для студента-первокурсника период является наиболее ответственным и трудоёмким и в наибольшей степени он связан с совершенствованием именно технической составляющей исполнительских навыков пианиста. Об этом и пойдёт речь в данной статье.

Каковы же основные задачи, стоящие перед педагогом в данном аспекте проблемы? Попробуем очертить их в такой последовательности: начальная адаптация, коррекция технической подготовки, формирование готовности к самостоятельному совершенствованию технических навыков.

Смена педагога, режима учёбы, круга общения, часто места и образа жизни, в связи с поступлением в вуз – эти и другие факторы неизбежно сопровождают развитие молодых специалистов на каждом новом этапе их профессионального роста. Естественно, что всё это заставляет первокурсников под другим углом зрения взглянуть и на свой предшествующий профессиональный опыт. Постановка новых задач, иной взгляд на исполнительские проблемы, расширение спектра умений и навыков, формирование собственных профессиональных убеждений, большая самостоятельность – вот лишь некоторые из факторов роста, «обрушивающихся» на первокурсников вуза. И далеко не все из них способны без помощи педагога благополучно справиться с этим адаптационным периодом.

Нельзя однозначно сказать о том, как долго продлится этап адаптации, здесь многое зависит от самого студента. Будем условно считать, что первый семестр – это время, за которое основные моменты профессиональной адаптации было бы желательно решить. Важно с самого начала занятий определить, насколько у студента сформированы технические умения и навыки, а также насколько тесно связаны в его представлении двигательно-техническая и слуховая (образно-художественная) сферы. Зачастую именно в этой «смычке» кроется решение исполнительских задач.

Хорошо известно, что решение исполнителем технических задач в отрыве от художественных целей не оправдано. Учёными давно доказано, что *«в структуре игровых движений, как и любого действия, всегда присутствуют два элемента — программирующий, связанный с формированием нужных представлений в головном мозге, и исполнительный, связанный с непосредственным выполнением движения»* [3, 52]. Поэтому начинать разговор со студентом о новой программе целесообразно именно с **постановки образно-художественных, и соответственно, звуковых задач**. Определение концепции сочинения, идеи, драматургического замысла, поиск путей его воплощения является исходной точкой творческого общения педагога и студента в работе над любым произведением. В противном случае, по меткому

выражению Г.М. Когана, это *«всё равно что начать постройку дома, не располагая его проектом»* [1, 171].

К сожалению, зачастую эти вопросы оказываются за пределами внимания студентов, которых больше волнует, как справиться с той или иной технической трудностью, выучить наизусть, освоить тот или иной исполнительский приём. Отчасти подобный психологический феномен оправдан тем, что их собственная многолетняя учебная практика была направлена именно на это вечное «преодоление»: «новое всегда сложно, а сложности нужно преодолевать». И ведётся настоящая «война» – с произведением, с собой, с техническими трудностями.

Эта борьба входит в привычку, «победы» поощряются педагогами, ещё более закрепляя чувство необходимости «бороться». При этом, ответ на вопрос, «за что боремся», зачастую оказывается только в сфере тактики преодоления сиюминутных исполнительских трудностей, вне художественного контекста, а значит, часто имеет место постановка ложных, неоправданных с точки зрения художественного смысла задач. Для таких студентов является откровением то, что в значительном количестве случаев кажущихся им труднопреодолимыми препятствий реально не существует, а всего лишь неверна (или вовсе отсутствует) постановка художественной задачи. Разумеется, существуют и реальные технические проблемы, которые действительно нужно решать, но именно приоритет художественной целесообразности над технической реализацией поможет выбрать правильные средства такого решения.

Таким образом, в адаптационный период начальный анализ произведения, диалог со студентом, совместное обсуждение художественных особенностей сочинения, а также поиск технических средств их воплощения, с одной стороны, помогает определить степень профессиональной готовности студента к исполнению сочинения, с другой – становится важным начальным этапом раскрытия в обучающемся качеств музыканта-исполнителя, погружённого в сферу художественных проблем. В то же время, это необходимое условие

перехода к следующему этапу – **коррекции и совершенствованию слухо-двигательных навыков**. Остановимся на нём подробнее.

Данный этап, на наш взгляд, является одним из наиболее ответственных и, возможно, болезненных в психологическом отношении для студентов. Нелегко пережить осознание того, что ты далеко не всегда анализировал и осознавал смысл исполняемой музыки, целесообразность собственных пианистических действий, а играл «по привычке», «по наитию», потому что «так учили». Ещё труднее заставить себя пересмотреть и проанализировать свои двигательнотехнические навыки: необходимо отказаться от многолетних заученных двигательных дефектов, понять и почувствовать реальную, а не мнимую свободу игрового аппарата, правильно его «настроить» с точки зрения целесообразности движений, пересмотреть привычные мышечные ощущения. По мнению С.И. Савшинского, это категория психических трудностей в работе пианиста, а именно – *«сложное, непривычное, противоречивое и, как особый случай, сопряжённое с предварительным вытеснением установившихся представлений и торможением ранее выработанных навыков»* [4, 33].

В конечном итоге, необходимо прийти к очень простым, давно известным формулам – таким как, например, «вижу-слышу-исполняю», а по отношению к цели технической работы, как пишет С.И. Савшинский, *«установление единства – знаю-умею, хочу-могу»* [4, 47]. Но, как показывает практика, всё это бывает весьма непросто для студента.

Как правило, такая «настройка» игрового аппарата начинается с проверки навыков релаксации, контакта с инструментом, владения основами звукоизвлечения на фортепиано, осознания зависимости игровых движений от внутренних слуховых ощущений. По наблюдению Л.Н. Оборина, *«при работе над техникой чрезвычайно важно обрести свободу движений. Трудности почти всегда связаны с зажатостью, напряжённостью. Существуют привычные напряжения, укоренившиеся, может быть с детства. Освободиться от них крайне трудно. Но необходимо. Пианист должен серьёзно подумать о свободе тела. Свободным надо быть не только за инструментом,*

но и в жизни. Свобода физическая связана со свободой психической. Очень часто ощущение испуга является первопричиной зажатости физической» [2, 160].

К сожалению, в последнее время всё более редки случаи, когда не приходится вмешиваться в эту сферу подготовки студента – настоящие минуты педагогического счастья! В основном же, каждый из вышеназванных навыков (а ещё чаще все из них) приходится формировать, либо восстанавливать на ином уровне.

Такая коррекция требует скрупулёзного внимания, времени, терпения со стороны как педагога, так и студента. Один из самых трудных моментов общения с начинающим студентом вуза – формирование в его сознании убеждённости в пользе данной работы, безусловной веры в то, что без этого этапа дальнейший профессиональный рост будет весьма затруднён. Часто это занимает много времени, кажется, что работа над произведением не движется, поскольку весь урок может быть ограничен работой лишь над одним–двумя тактами. Кроме того, урок часто превращается в лекцию, а иногда и в диспут.

Наиболее типичные «страхи» обучающихся на этом этапе — «я не успею», «я не смогу всё это сделать в быстром темпе», «мне надо всё начинать с нуля». И хотя доля правды в таких ощущениях есть, в этот сложный период важно поддержать студента в этом медленном и кропотливом «раскладывании» своих новых знаний и ощущений «по полочкам», не форсировать события, дать «дозреть» новым формирующимся исполнительским представлениям.

Всё, как правило, меняется после наступления «перехода количества информации в качество» – в момент, когда студент обретает ощущение взаимосвязи между представлением о звуке и его целесобразным в двигательно-техническом отношении воплощением. Такой этап адаптации можно считать переломным, поскольку именно эти вновь обретенные эмпирические ощущения владения инструментом создают огромную, «взрывную» мотивацию для студента продолжать данную работу самостоятельно. Ощущение возможности творить, прилагая для этого минимум физических усилий, имея го-

раздо меньшее, чем ранее казалось, количество трудностей, сродни эйфории.

Если педагог достигает этого эффекта в работе со студентом, дальнейшая коррекция будет идти намного легче, найденные игровые ощущения будут распространяться на всё большее количество «частных случаев» в конкретных произведениях, работа над музыкальным материалом будет значительно ускоряться, причём сразу во всех направлениях – двигательном-техническом и образно-художественном. Перед исполнителем открывается новый этап – закрепление найденных игровых ощущений, перевод их в устойчивые навыки, постепенное освоение новых произведений, более сложного репертуара и в конечном счёте – **формирование готовности студента к самостоятельному совершенствованию технических навыков в зависимости от художественных задач.**

Подведём итог сказанному выше. Студенты первого курса – особенная категория обучающихся. На начальном этапе педагогам необходимо найти верный ориентир в профессиональном общении, поиске взаимопонимания, нахождения общего языка со студентом. В этот адаптационный период на педагоге лежит особая задача по организации профессиональных задач, с одной стороны, в ракурсе выполнения необходимых требований к освоению программы, с другой – в нахождении баланса их соответствия профессиональным возможностям студента.

В рамках такого взаимного «знакомства» происходит и тестирование имеющегося потенциала студента, и определение вектора дальнейшего развития. И одной из самых важных задач является проверка а, при необходимости, коррекция исполнительских навыков обучающегося. В условиях быстрого и эффективного прохождения этого периода можно надеяться на существенно более интенсивный профессиональный рост студента как в пианистическом отношении, так и в его общем музыкальном развитии. По словам С. Е. Фейнберга, *«совершенствоваться можно бесконечно, и каждая достигнутая ступень мастерства открывает новые горизонты исполнительских возможностей»* [цит. по 5, 89].

Литература

1. Коган Г.М. Работа пианиста. – М.: Музгиз, 1963. – 201 с.
2. Оборин Л.Н. Статьи. Воспоминания. К семидесятилетию со дня рождения / составление и общая редакция М.Г. Соколова. – М.: Музыка, 1977. – 223 с.
3. Петрушин В.И. Музыкальная психология: учеб. пособие для студентов и преподавателей. – М.: Владос, 1997. – 384 с.
4. Савшинский С.И. Работа пианиста над техникой. – Л.: Музыка, 1968. – 107 с.
5. Цыпин Г.М. Музыкально-исполнительское искусство и педагогика / сост. Г.М. Цыпин; Белгор. гос. ин-т культуры и искусств. – Белгород: Белгор. обл. тип., 2007. – 412 с.
6. Цыпин Г.М. Музыкально-исполнительское искусство: Теория и практика. – СПб.: Алетейя, 2001. – 320 с.

Н.Р.Бажилин

**Навык «чтения» оригинальной джазовой нотации
как базовый компонент начального этапа обучения
джазовой импровизации в классе аккордеона**

Первое практическое знакомство с джазовыми произведениями у аккордеонистов, как правило, происходит путём изучения готовых переложений, где в нотном тексте в точности обозначены все нюансы исполнения. Например, в пьесах начального уровня обучения часто можно встретить продолжительные пассажи, написанные пунктирным ритмом, что подразумевает свинговую манеру игры. В произведениях профессионального уровня обучения текст записывается более точно с точки зрения джазовой нотации, однако многие составляющие – такие, как аккомпанемент, структура музыкального материала и т. п., даются в готовом виде.

В контексте аккордеонного исполнительства данные особенности не являются недостатком, так как автор обработки или переложения уже продумал заранее все нюансы исполнения на аккордеоне конкретного произведения. Однако в случае, когда музыкант захочет исполнить оригинальный текст джазового произведения, он окажется в затруднительном положении, причинами которого являются:

- полное отсутствие партии аккомпанемента, вместо которого написаны функции, большинство из которых никогда не изучалось в течение курса теоретических дисциплин;
- комментарии над нотным текстом, часто вызывающие вопросы по исполнению;
- некоторые особенности структуры музыкального материала и т. д.

Важнейшим элементом освоения педагогического репертуара в процессе формирования основ джазовой импровизации в классе аккордеона является навык прочтения оригинальной нотации. В частности, особое внимание должно быть уделено изучению структуры произведения и джазовых функций, особенности которых рассмотрим на примере джазового стандарта «Ночь в Тунисе», написанного Джоном Бирксом (по прозвищу «Диззи») Гиллеспи.

Анализ нотного текста позволяет сделать вывод, что автор достаточно подробно комментирует процесс музицирования. Вначале, с комментарием «*bass intro*», записано вступление. Следующий раздел, являющийся темой, помечен буквами A, B, C. И завершающий раздел, с пометкой «*tag*», с возможностью возврата к началу произведения или его завершению. Для аккордеониста, незнакомого с правилами нотации джазовых произведений, подобное строение музыкального материала может вызвать затруднения, которые разрешаются достаточно просто.

Вступление баса не подразумевает наличия каких-либо сторонних мелодических линий, следовательно, на регистре «фагот» вступление может быть исполнено в правой руке. Если звучание материала не устраивает исполнителя, он может сыграть его в выборной клавиатуре левой руки, если такая возможность имеется.

С началом основного музыкального материала (разделы A, B, C) аккордеонист столкнётся с ещё одной сложностью – прочтением аккомпанемента, который, в академическом понимании этого термина, здесь отсутствует (есть только обозначение гармонических функций, а также комментариев, относящийся к стилистике их заполнения). Указанный комментарий относится не к характеру исполнения гармонических функций, а к характеру партии ударных, так как джазовые произведения предполагают, в большинстве случаев, ансамблевое исполнение.

В том, что они (функции) не соотносятся с комментарием напрямую, можно легко убедиться, прослушав некоторое количество аудиозаписей данного произведения, в которых исполнители (фортепиано, гитара и т. п.) не придерживаются указанных комментариев.

Автор использует непривычный для академического музыканта способ записи гармонического сопровождения и на нём следует остановиться подробнее.

В отличие от привычной обучающемуся записи функций, в джазовой нотации есть ряд ключевых особенностей. Диез и бемоль обозначаются соответствующими знаками, а не окончаниями «-is» и «-es»; нота «си» всегда обозначается буквой «B»; мажорный и минорный лад обозначаются не «*dur*» и «*moll*», а отсутствием или наличием (в случае минора) буквы «*m*». Однако данные правила не являются догмами и могут изменяться в зависимости от структуры обозначаемого аккорда. Таких обозначений не слишком много, однако их необходимо знать любому, кто желает научиться исполнению джазовых произведений.

К распространённым, но, как правило, незнакомым академическому музыканту символам относятся: «-», «+», «Δ», «^o», «ø», «x», «*alt*». Знак «-» является аналогом бемоля и обозначает понижение определённой ступени (перед которой пишется), однако в некоторых нотных текстах им заменяется обозначение минорного аккорда, например «G-» будет аналогичным «G*m*», либо уменьшённый аккорд: «G*dim*». В свою очередь, знак «+» обозначает повышение какой-либо ступени на полтона и аналогичен диезу, либо обозначает увеличенный аккорд «G*aug*».

Знак «Δ» является аналогом «*maj7*» и обозначает септаккорд с большой септимой, «^o» — соответствует аббревиатуре «*dim*», т. е. уменьшённый аккорд, а «ø» обозначает полууменьшённый септаккорд, так же обозначаемый, как «*m7-5*». Знак «x» используется крайне редко и обозначает септаккорд с малой септимой, который в большинстве случаев обозначается цифрой 7 после буквы аккорда.

Добавление аббревиатуры «*alt*» встречается в тех случаях, когда альтерацию аккорда предлагается выбрать исполнителю самостоятельно. Другие буквенные обозначения структуры аккорда, как правило, знакомы музыкантам, тем не менее, необходимо пояснить те аббревиатуры, которые встречаются редко или же не встречаются в частом употреблении вне джаза.

Окончание «*aug*» редко встречается даже в джазовых текстах и обозначает увеличенное трезвучие. Аббревиатура «*add*» используется, когда необходимо добавить только одну ступень, не расширяя всего аккорда, например, аккорд «*Cadd9*» будет означать не нонаккорд, а трезвучие с добавленной ноной. Добавление к букве аккорда «*sus*», говорит о том, что одна из ступеней, как правило, терция, заменяется на ту, которая обозначена. Например, аккорд «*Csus*» или «*Csus4*» обозначает, что вместо ноты «ми», должна звучать «фа».

Аббревиатура «*omit*» сообщает музыканту, что необходимо пропустить указанную ступень, например, в аккорде «*C¹¹omit7*» будет пропущена септима. Цифра, поставленная после буквы функции, обозначает ступень, отсчитанную от основного тона аккорда, и не требует более тщательного рассмотрения.

В том случае, когда аккорды записаны дробью, например «*Gm/D*», это означает не варибельность функции, а указание, что басовым тоном в гармонии «соль минор» является нота «Ре». Представленная информация является объемлющей для прочтения джазовых гармонических функций.

Вернёмся к рассматриваемому произведению. Буквы «*A*» и «*C*» идентичны, и имеют следующий набор гармонических функций: «*E^b7*», «*Dmin⁶₉*», «*Eø7*», «*A₇^{#9}*», «*D-*». Аккордеонисту необходимо найти аналоги данных функций на готовой системе левой клавиатуры, которые будут удобными для исполнения, и в то же время по возможности максимально соответствовать оригиналу. Аккорд «*E^b7*» не представляет сложностей для исполнения, ввиду отсутствия альтераций, «*Dmin⁶₉*», имеющий оригинальное написание, может быть исполнен как сочетание минорного и уменьшённого аккордов от баса «Ре».



В этом случае аккорд потеряет нону и станет «*Dmin⁶*», но учитывая специфику готовой клавиатуры, звучание практически не будет

отличаться. В качестве альтернативного варианта возможно исполнение данного аккорда сочетанием ре-минорного и ми-минорного аккордов, что позволит получить следующую структуру:



Однако первый вариант исполнения в данном произведении является более удобным, а недостающий звук, при необходимости, можно добавить в правой клавиатуре. «E $\flat$ 7», полууменьшённый септаккорд может быть сыгран опять же в нескольких вариантах. Первый — заменить функцию аккорда на уменьшённую, что практически не отразится на звучании, будет максимально удобно, но может лишить гармонию специфического звучания.

Второй (более сложный для исполнения вариант) — взять одновременно ми-уменьшённый и соль-минорный аккорды, что позволит избежать потерь в звучании гармонической функции. «A $_7^{\#9}$ » является трудным для исполнения на готовой системе левой клавиатуры, ввиду того, что повышенная девятая ступень является нотой «Си-диез», иными словами «До», и это будет давать диссонанс, так как третья ступень в данном аккорде — «До-диез». При исполнении гармонии, когда нона находится на большом расстоянии от терции, данный диссонанс не будет звучать ярко, но в готовой системе для аккордов используется одна октава, что даст малую секунду в звучании. Единственным выходом является отказ от повышенной ноты в левой руке и исполнение «A7». При необходимости, повышенная нона может быть исполнена правой рукой. «D—» в данном контексте является минорным аккордом и не нуждается в пояснении.

Буква «B» добавляет к уже известным функциям, а именно: «A $\flat$ 7», «D $_7^{\#9}$ », «G—», «G $\flat$ 7», «C $_7^{\#9}$ », «F Δ ». Все аккорды, кроме последнего, играют аналогично вышеописанным и не нуждаются в уточнении. Гармония, обозначенная «F Δ », является септаккордом с большой септимой и может быть исполнена либо сочетанием баса «фа» и аккорда «ля-минор», либо, при необходимости исполнения без

баса, сочетанием фа-мажорного и ля-минорного аккордов. В обоих случаях гармония будет исполнена полностью.

После основного изложения темы, в тексте пьесы Гиллеспи прописан знак «*tag*» (англ. «ярлык», «метка»), который является индикатором перехода от одного раздела к другому. То есть, солист, заканчивая импровизацию, должен перейти к разделу, отмеченному данным образом. В этом случае возможно два варианта развития музыкальной мысли: может начаться импровизация у другого исполнителя, либо (если все солисты выступили) исполнение переходит на окончание, которое выписано автором отдельно. В некоторых коллективах раздел, отмеченный знаком «*tag*», играет только в начале и конце произведения, при этом импровизаторы меняются последовательно. В том случае, если аккордеонист исполняет произведение сольно, последний вариант представляется наиболее логичным.

Разобравшись со структурой, необходимо, как и в теме, выяснить особенности исполнения гармонических функций раздела, отмеченного знаком «*tag*». В частности, в нём встречаются следующие новые аккорды: « $E \flat 7^{\#11}$ », « $G7^{\#11}$ », « $C7^{\#11}$ », « $E-$ », « $G-/C$ », « $F\#7^{\#9}$ », « F ».

Гармонии первых трёх аккордов идентичны, отличаются лишь основным тоном, поэтому принцип исполнения к ним будет применён единый. Для исполнения на аккордеоне это достаточно сложный аккорд, и наиболее правильно с точки зрения сохранения всей его структуры было бы сыграть в левой клавиатуре септаккорд, а в правой – все недостающие звуки. Однако если данный вариант исполнения неприемлем, можно использовать сочетание септаккорда от основного тона и мажорного аккорда от тона второй ступени.

В случае с функцией « $C7^{\#11}$ », оптимальным сочетанием аккордов является до-септаккорд и ре-мажорный аккорд. Конечно, в этом случае будет звучать аккорд, который был бы обозначен как « $C7_6^{\#11}$ », однако секста «скроется» за тесной фактурой готовой системы и не будет искажать функцию. Гармония « $E-$ » читается как ми-минорный аккорд, « $G-/C$ » исполняется как сочетание баса «До» и соль-минорного аккорда, « $F\#7^{\#9}$ » исполняется как и аналогичные функции,

рассмотренные ранее, а *F* является Фа-мажором и не представляет сложности для исполнителя.

Используя вышеописанные рекомендации, можно с наименьшими потерями, или без них, перевести джазовые гармонии в удобные для исполнения на готовой клавиатуре аккордеона сочетания аккордов. Данный навык прочтения буквенных обозначений и проецирования их в виде нотного текста необходимо развивать, поскольку музыкант, хорошо разбирающийся в особенностях структуры джазовых тем, понимающий аккордовую фактуру, будет импровизировать более эффектно и интересно.

Сам принцип написания нотного текста в джазе стимулирует исполнителя к творчеству и является наиболее предпочтительным с точки зрения качественного и скорого обучения импровизации, в отличие, например, от варьирования мелодии некоего произведения, где композитор заранее определил все тонкости исполнения. Указанные подходы к переложению джазовых произведений для аккордеона имеют существенное значение для разработки учебных пособий, хрестоматий и других методических материалов.

Литература

1. Хэрли Д. Джаз-рок [Ноты]: аранж. для клавиш. инструментов. – М.: Guitar College. 2002. – 53 с.
2. Nettles, B. Berklee Course On Arranging. [Рукопись] / B. Nettles; Berklee College of Music. – Boston, 1987. – 318 p.
3. Nettles, B. Harmony 1. [Рукопись] / B. Nettles; Berklee College of Music. – Boston, 1987. – 78 p.
4. Nettles, B. Harmony 2. [Рукопись] / B. Nettles; Berklee College of Music. – Boston, 1987. – 66 p.
5. Nettles, B. Harmony 3. [Рукопись] / B. Nettles; Berklee College of Music. – Boston, 1987. – 61 p.
6. Ulanowsky, A. Harmony 4. [Рукопись] / A. Ulanowsky; Berklee College of Music. – Boston, 1987. – 62 p.

Е.А.Сорокина, А.С.Масло
Особенности жанра фантазии
в современном композиторском творчестве
(на примере «Фантазии для кларнета соло» Й. Видмана)

Современный концертный репертуар исполнителя на любом инструменте должен включать широкий спектр стилей, жанров, в том числе самые новые сочинения. Важное место также занимает конкурсный репертуар. Традиционно он содержит наиболее показательные и яркие сочинения, написанные для данного инструмента.

Например, в конкурсные программы кларнетистов всегда входит концерт A-dur (K 622) В.А. Моцарта, что неслучайно, поскольку это классическое сочинение не только воплощает яркий художественный круг образов, но и позволяет исполнителю, буквально с первых тактов, демонстрировать владение фразировкой, штрихами, артикуляцией – то есть важнейшими качествами, определяющими виртуозное мастерство.

С другой стороны, в списках обязательных сочинений – современная музыка. Весьма часто эти опусы изобилуют множеством необычных приёмов звукоизвлечения, поражают свободой ритма и метра, широким использованием сонористических эффектов, а также нередко отличаются особой, экспрессивной манерой исполнения, столь характерной для нашего времени. Среди таких произведений, написанных для кларнета, следует выделить «Фантазию для кларнета соло» немецкого композитора Йорга Видмана. Для исполнения этого произведения необходим высокий уровень владения выразительными возможностями инструмента, поэтому не случайно оно включено в обязательный репертуар многих международных конкурсов (например, таких как *Competition de Jeneva, Czech Clarinet Art*).

Йорг Видман (нем. *Jörg Widmann* родился в 1973 году в Мюнхене) в зарубежной прессе характеризуется как продолжатель дела играющих композиторов – В.А. Моцарта, Ф. Листа, Н. Паганини [5, 6–7]. Видман, параллельно со своей композиторской карьерой, активно гастролирует как кларнетист: «Я не представляю свою жизнь без кларнета так же, как не представляю её без композиции» [7]. Как исполнитель он входит в число наиболее известных кларнетистов современности. Композиторская деятельность Видмана многогранна, включает в себя сочинения различных жанров (от миниатюр до оперы), среди которых произведения для оркестра («Световой Этюд I», «Con brío»), концерты для различных инструментов с оркестром. В исполнительские программы Видман включает и собственные сочинения, в том числе упомянутую «Фантазию для кларнета соло», пользующуюся особой популярностью у публики [6].

«Фантазия» написана Й. Видманом в 1993 г., она является первым изданным произведением композитора, представляя собой яркое и зрелое сочинение. Автор обращается к традиции жанра фантазии. В истории композиторского творчества этот старинный жанр всегда был связан с ощущением свободы, которая даёт возможность выходить за устоявшиеся границы. Примечательны и слова самого Видмана относительно интерпретации произведения: *«Важно буквально принимать название произведения, и при исполнении подключать всё своё воображение. Наиболее важная информация о структуре: полное отсутствие тактовых черт...»* [4]. Отсутствие в произведении тактовых черт также «освобождает» исполнителей от строгого метра, заставляя продумывать фразировку самостоятельно. Широкий диапазон динамических оттенков, штриховых решений, смелость мелодических линий и богатство тембрики инструмента – всё это также пробуждает фантазию исполнителей. В аннотации к изданию своего произведения Видман призывает: *«Используйте своё воображение и наслаждайтесь игрой моей “Фантазии”!»* [там же].

В классификации фантазии принято деление жанра на две категории: на основе авторского материала и заимствованного [3]. В репертуаре для кларнета фантазии на авторский материал занимают

важное место (в творчестве Л. Басси, Д. Ловрельо, К. дела Джакома и др.). Рассматриваемая «Фантазия для кларнета соло» Й. Видмана является ярчайшим примером жанра, в основу которого положен только авторский материал.

Однако Видман указывает на музыкальные источники, которые послужили импульсом и творческой основой его сочинения: *«В своей эксцентричной виртуозности, а также жизнерадостном, фундаментально ироническом характере эта пьеса похожа на “Три пьесы для кларнета соло” И. Стравинского (1919), также можно услышать переосмысленные новшества, введённые в кларнетовую музыку К.М. фон Вебером»* [4].

С композиторским наследием Вебера творчество Видмана роднит, в первую очередь, национальная природа немецкого искусства. Кроме того, Вебер считается ярким новатором в области кларнетовой музыки в целом. С.Я. Левин в монографии, посвящённой истории духовых инструментов, отмечает: *«Эпоха романтизма открыла новую эру в осмыслении тембра как мощного инструмента музыкального мышления. Композиторы-романтики с особым вниманием отнеслись к выявлению тембровых возможностей инструментов»* [1, 43]. Многие инструментальные произведения Вебера написаны с участием кларнета, как, например, два концерта для кларнета с оркестром, Концертино, Квintет для кларнета и струнных, Большой концертный дуэт для кларнета и фортепиано.

Композитор часто акцентировал этот тембр и в своих операх, нередко ассоциируя окраску инструмента с новым типом романтического героя (так, именно кларнет становится своеобразным лейттембром в характеристике Макса из оперы «Волшебный стрелок»). В целом Вебер открыл новые возможности кларнетового исполнительства – в первую очередь, в диапазоне художественных возможностей инструмента, что коренным образом повлияло на дальнейшую судьбу кларнетового искусства.

Видман опирается на темброво-интонационные находки Вебера: кларнет в Фантазии удивляет разнообразием мотивов – то возбуждённо-патетических, то насмешливо гротескных. Однако Видман в

своём сочинении представляет быструю смену эмоций, своей экспрессией отвечающей уже ритму сегодняшнего дня.

Рассмотрим другой творческий источник, указанный автором. Цикл «Три пьесы для кларнета соло» И.Ф. Стравинского так же, как и фантазия Й. Видмана, нередко входит в обязательный репертуар международных конкурсов. Произведение русского композитора представляет триптих, состоящий из контрастных миниатюр, объединённых общей стилистической ориентацией. Многообразие красок позволило представить выразительный потенциал кларнета в совершенно новом свете, что явилось впоследствии важным импульсом к более активному использованию данного инструмента в сольном «амплуа».

Аналитическое сравнение позволяет выявить сходное в трактовке возможностей кларнета в этих произведениях. Самые важные из них – использование крайних участков диапазона инструмента, широкое разнообразие динамических оттенков, штрихов. Особенно заметна параллель с центральной пьесой триптиха, которая проявляется даже на визуальном уровне, – в отсутствии тактовых черт. Также эти сочинения сближают игривые форшлагги, придающие музыке характер эскизной зарисовки и ассоциации с атмосферой импровизации.

Однако в ещё большей степени близость произведений Стравинского и Видмана проявлена на образном уровне, что находит отражение в «зримости» музыки, в её яркой театральности. На связь рассматриваемых пьес Стравинского с театральным представлением указывает В.А. Метлушко: *«Театральность подчёркивается при помощи своеобразного “диалога” с участием героев балаганного театра — к угловатым повадкам Петрушки восходят скачки с форшлаггами в пределах уменьшённой октавы, кокетливая пластика движений Балерины претворяется посредством распевной нисходящей мелодии»* [2, 57].

Примечательно, что сам Видман указывает на театральные ассоциации в его фантазии, в частности – на образные параллели с итальянским театром масок dell'arte: *«Это небольшая воображаемая сцена, объединяющая диалоги разных людей, близкая духу комедии*

дель-арте» [4]. Театральность фантазии ощущается буквально в каждой детали произведения – например, в тщательности авторских ремарок: *«испуганно»*, *«преувеличенно джазово»*, *«гротескно»*, *«комично»*.

Ярчайшим проявлением театральности является средний, быстрый эпизод – это настоящий балаганный театр, с выразительными репликами героев, причудливой погоней. Акцентированные звуки в низком регистре напоминают скачку, длинные глиссандо в верхнем регистре – возгласы и выкрики, короткие глиссандо походят на неистовый смех, фрулатто – на гневные высказывания. Мелодическое развитие материала чрезвычайно богатое: скачки на широкие интервалы (до двух октав), диссонансные звучания больших септим и тритонов, обилие хроматических ходов. Причём, во вступительной части используются ходы преимущественно на широкие интервалы, что в контексте авторских указаний – *«frei»*, *«rhapsodisch»* – напоминает вступительный рассказ, изображающий даже не главных героев, а, скорее, место действия.

Примечательно, что при всей свободе, свойственной жанру фантазии, Видман даёт точные указания относительно штрихов, динамики, и характера: *«каждый раз, когда кто-то исполняет эту пьесу для меня, будь то мои студенты или другие люди, я прошу их продемонстрировать свои идеи в строгом следовании указанным динамике и штрихам, а также наполнять свою игру воображением. Довольно часто я наблюдаю, что ритмичная, быстрая часть фантазии играется скорее как этюд, нежели с воображением. Лично для меня, в этой части важно наслаждаться тональным развитием, даже в ущерб строгому метру»* [там же].

«Фантазия для кларнета соло» насыщена специфическими средствами выразительности, среди которых: двойное и тройное стаккато, глиссандо. Композитор использует эти приёмы очень уместно и органично, раскрывая в звучании кларнета новые грани. Так, особое значение, в том числе и драматургическое, в произведении выполняет приём мультифоники. Сонорное многозвучие (в рассматриваемом примере используются трезвучия) играет роль своеобразного «маяка»

в тексте: с него начинается произведение, оно включает в себя все основные звуки вступления, сразу же погружая слушателя в атмосферу необычных ярких образов.

С технической точки зрения фантазия сложна для исполнения. Особую трудность составляют как уже отмеченное отсутствие тактовых черт (что заставляет исполнителя продумывать фразировку самостоятельно), так и скачки на большие интервалы в третью октаву, исполнение замысловатых пассажей, форшлагов, а также комбинирование всех этих приёмов.

Таким образом, опираясь на традиции кларнетового искусства прошлого, в частности на достижения в творчестве Вебера и Стравинского, наиболее знаковые для истории этого инструмента, Видман создаёт произведение, отражающее современные возможности кларнета. Композитор использует кларнет подобно универсальному инструменту, способному передать множество звуковых красок – от заполненного пространства (с помощью мультифоники) до «смеющихся» глиссандо, имитирующих человеческий голос. В этой пьесе полно раскрыты все возможности кларнета – динамические, штриховые, тембровые, отражающие достижения современного инструментального мастерства.

Литература

1. Левин С.Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры: Монография: в 2-х ч. – Л.: Музыка, 1973. – Ч.2. – 191 с.
2. Метлушко В.А. Выразительные возможности инструмента в «Трёх пьесах» для кларнета solo И. Стравинского: Статья // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2016. – № 1 (22). – С. 55–61.
3. Хохлова А.Л. Инструментальная фантазия: к проблеме генезиса и эволюции жанра // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2011. – № 7. – С. 23–25.
4. Widmann, Joerg Fantasie for Clarinet solo [Электронные данные: Ноты]: DESCRIPTION. / URL: <https://en.schott-music.com>. – Загл. с экрана. – Яз. нем.
5. Professor Jörg Widmann. Professor of Composition

[Электронные текстовые данные] / URL: <https://barenboimsaid.d> – Загл. с экрана. – Яз. нем.

6. *Tom Service* A guide to Jörg Widmann's music // The Guardian, 08.10.2012. [Электронные текстовые данные] / URL: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2012/oct/08/jorg-widmann-contemporary-music-guide> – Загл. с экрана. – Яз. англ.

7. Zachary Woolfe On Clarinet, the Composer // The New York Times, 15.04.2013. – URL – Загл. с экрана. – Яз.англ.

О.В.Генебарт
«Тридцать две вариации» Бетховена
в интерпретации Рахманинова:
локальные «вольности» и рождение новой целостности

Сочинения Людвиг ван Бетховена составляют немалую часть концертного репертуара С.В.Рахманинова. В существующем списке клавирабендов зарубежного периода [9, 439–467] содержатся многие из сонат, концерты, миниатюры. Сохранились аудиозаписи двух фортепианных сочинений Бетховена – Турецкого марша из «Афинских развалин» и Тридцати двух вариаций *c-moll*.

Исполнительский интерес великого пианиста к бетховенскому циклу «Тридцать две вариации» был достаточно устойчивым: исполнение этого сочинения упоминается в репертуарных списках четырёх сезонов: 1918/19, 1924/25, 1932/33 и 1933/34. В 1925 году 32 вариации были записаны на грампластинку.

Рахманинов придавал большое значение грамзаписи, выделяя целый ряд приоритетов этой формы исполнительской самореализации музыканта. Так, в высказываниях о достоинствах звукозаписи отмечается *«возможность совершенствовать свою игру до уровня, удовлетворяющего [исполнителя] как артиста»* [8, 107–112]. Причисляя граммофон к *«самым значительным музыкальным изобретениям современности»* [там же, 111], Рахманинов отмечает среди его первостепенных достоинств возможность увековечения исполнительских шедевров великих музыкантов: *«<...> граммофон для музыканта – бесценное изобретение, сделавшее его искусство вечным»* [там же, 109].

Некоторые из произведений записаны в двух применяемых в то время техниках – акустической и механической. Это создало возмож-

ность для сравнительного исследовательского анализа интерпретаций [7].

Исполнение Тридцати двух вариаций Бетховена сохранилось в акустической записи. Как отмечают исследователи, этот тип аудиозаписи (в отличие от механической) не подвергается корректировкам после фиксации, но собственно процесс записывания предполагает возможность многократных повторений с задачей достижения желаемого результата. По словам композитора, он редко доволен своим исполнением, при этом замечает: «<...> когда <...> записываешься на пластинку, появляется надежда достигнуть почти полного художественного совершенства <...>. Могу повторно записывать, стирать запись и вновь записывать, пока наконец не буду доволен» [8, 108].

О том, насколько ответственно Рахманинов подходил к этому процессу, свидетельствует его воспоминание о записи (совместно с Ф. Крейслером) Сонаты для скрипки с фортепиано Э. Грига: «Вряд ли критикам, давшим столь высокую оценку пластинке с записью Сонаты Грига, известно, сколько было вложено терпенья, огромного и тяжкого труда, чтобы достичь подобных результатов. Шесть сторон григовской пластинки мы записывали не меньше чем по пять раз каждую. Из этих тридцати дисков, наконец, было отобрано лучшее, остальное мы уничтожили» [там же, 110].

Целый ряд вопросов неизбежно возникает при прослушивании рахманиновской аудиозаписи вариационного цикла Бетховена, и в первую очередь то, чем обусловлены большие купюры в бетховенском тексте (Рахманинов опускает восемь вариаций) и в чём секрет столь органичного построения целого в усечённом виде, насколько драматургически обоснован пропуск именно этих, а не иных вариаций. Авторские высказывания по этому поводу не найдены, нет ответа на эти вопросы и в воспоминаниях современников.

Можно предположить намерение сократить время звучания – цикл исполнялся специально для записи (информация о существующих авторских грамзаписях содержится в III томе Литературного наследия С. Рахманинова [9, 431–438]), и, возможно, того требовали масштабы рекорда. При этом к сокращениям могут располагать

именно вариации, форма потенциально разомкнутая, основанная на принципе нанизывания, допускающая как всё новые «присоединения», так и противоположный процесс. Впрочем, следует заметить, что Вариации на тему Корелли, «Карнавал» Шумана, как известно, содержащий черты свободных вариаций, также исполненные для записи, звучат без купюр, отсюда, версия о «сэкономленном времени» выглядит недостаточно убедительной.

Рахманинов придавал приоритетное значение строению, архитектонике, драматургической идее композиторской версии исполняемой музыки. Это подтверждается рядом высказываний: «<...> *следует видеть, прежде всего, основные особенности музыкальных связей в сочинении*, <...> [стараться] *понять, что же придаёт этому произведению цельность, органичность...*». И далее: «<...> *приступая к изучению нового сочинения, чрезвычайно важно понять его концепцию, необходимо проникнуть в основной замысел композитора*». Пока исполнитель не сможет «*воссоздать идею сочинения* [выделено мною. – О. Г.], его игра будет напоминать <...> *музыкальную мешанину*» [9, 232].

Приведённые слова композитора опираются на его же высказывание о первичной функции музыки – «*доставлять интеллектуальное удовольствие красотой и разнообразием форм*» [8, 64].

При таком подходе к архитектонике произведения, к красоте формы, единству драматургии исключена случайность, спонтанность его исполнительского решения. Во-первых, вышеприведённые высказывания Рахманинова свидетельствуют о приоритетном внимании к авторской концепции сочинения. Во-вторых, грамзапись, по словам великого композитора и пианиста, – средство увековечения исполнительской интерпретации данного произведения (записи Тридцати двух вариаций сделаны композитором 13.04 и 14.05 1925 года [9, 434], в настоящее время известна одна из них), и этим предопределено пристальное внимание к тому, как в столь усечённой версии произведения проявляется композиционная целостность, органичность и логическая сопряжённость частей.

В связи с этим возникает ещё один вопрос: какой была в первые десятилетия XX века традиция отношения исполнителей к авторскому тексту?

В деятельности известных концертирующих пианистов этого периода отмечается свобода трактовки исполняемой музыки, в частности, вторжение в авторский текст отмечается в исполнительских интерпретациях Ф.Бузони. Множественные примеры подобного рода упоминаются в исследовании Г.Когана «Ферруччо Бузони». Вот что, например, пишет автор книги, замечая, что *«композиторская работа продолжается в исполнителе»* [3, 46]: *«В бетховенской сонате ор. 106 вдохновенная “импровизация” великого Бузони прозвучала “подлинным откровением”... Всякую музыку, всякое произведение он истолковывает по-своему, зачастую производя коренную подправку не принадлежащих ему созданий, <...> позволяет себе “вставки и переделки” в шопеновском As-dur’ном полонезе, повторяет отдельные построения в его же прелюдиях..., делает, наоборот, купюру в <...> его этюдах и в h-moll’ной сонате Листа»* [там же, 47, 49].

О том, что свобода обращения с композиторским текстом — явление, находящееся в русле исполнительской традиции рассматриваемого периода, говорит характер замечаний критиков, не осуждающих факт произвола по отношению к автору, а обсуждающих вопрос, насколько исполнительская версия конгениальна авторской. В частности, наряду с *«чрезвычайно болезненной»* реакцией академически воспитанных музыкантов, отмечаются и восторженные высказывания просвещённых современников, считающих подобную интерпретацию хотя и *«отличной от прототипа, созданного автором, но едва ли не конгениальной»* [с. 50] или звучащей *«иногда конгениально, иногда только удачно и интересно, иногда же и неудачно, хотя и интересно»* [с. 51], в зависимости от того, насколько близок артисту тот или иной автор.

Любопытна точка зрения самого Ф. Бузони, считавшего, что *«нотная запись никак не может рассматриваться как подлинник музыкального произведения (в том смысле, в каком это слово*

употребляется, например, в применении к картине художника), ибо представляет собой очень неточную, лишь приблизительную (в отношении темпа, ритма, агогики, динамических оттенков, характера звучания, длительности каждого звука <...>) фиксацию, грубую схему того, что действительно сочинено композитором» [с. 56]. Неслучайно существуют авторские варианты отдельных фрагментов нотного текста, варианты целых произведений, «импровизационные изменения при исполнении собственных сочинений» [с. 57].

Возникает вопрос, насколько свободно Рахманинов обращался с исполняемыми произведениями. В прослушанных аудиозаписях наблюдается, в целом, относительно строгое следование авторскому тексту. Локальные «вольности» касаются отдельных ритмических формул (например, введение дополнительных пунктирных фигур в ГП Скерцо *cis-moll* Ф. Шопена, запись 1924 г.), агогических отклонений, не «запланированных» автором (в теме и вариациях I части Сонаты *A-dur* Моцарта). Встречаются более заметные «вторжения» в авторский текст, обусловленные спецификой жанра, — среди них сочинённые Рахманиновым импровизационные фрагменты, например, виртуозная каденция в Венгерской рапсодии № 2 Ф. Листа.

Столь радикальное вторжение в авторский текст, как пропуски больших разделов, касается только исполнения двух венско-классических вариационных циклов — первой части Сонаты *A-dur* Моцарта (запись 1919 г.) и Тридцати двух вариаций Бетховена (запись 1925 г.). В рахманиновской интерпретации Сонаты *A-dur* выделяются, в частности, следующие особенности (помимо значительных агогических отклонений): в первой вариации — ускорение темпа, подчёркивающее скерцозную основу и, в целом, преобладающую в ней моторику, пропуск вариаций со второй по четвёртую, индивидуализация и свобода темпового решения в пятой, в духе ариозо, насыщенной внутренними темповыми отклонениями, которые подчёркивают жанровую дифференцированность тематических элементов, в шестой — повторение каждой части, подчёркивающее танцевальную основу и масштабную развёрнутость финальной вариации. В целом, воспроизводится конструкция 4-хчастного цикла, сю-

итного, с чертами сонатного: песенно-танцевальная часть (тема), скерцо (первая вариация), ариозо, функция медленной части (у Рахманинова – вторая вариация), финальный, быстрый танец.

В этом контексте заслуживают пристального рассмотрения Тридцать две вариации, сочинение, судя по высказываниям, не любимое Бетховеном – не отправлено им для издания, не имеетopusного номера, не узнано композитором при прослушивании и названо «глупостью» [2, 17)]. В то же время это одно из самых исполняемых произведений Бетховена, существующее во множестве интерпретаций, удостоенное особенно пристального внимания многих музыковедов как совершенный образец совершенной конструкции, воплощающий бетховенский принцип *«беспрерывного разрушения и возрождения»* (Ганс фон Бюлов, предисловие к первому изданию с редакторскими комментариями) [10].

Исследовательско-аналитических версий этого сочинения, вероятно, не намного меньше, чем исполнительских интерпретаций. Обратимся к аналитическим прочтениям композиции и драматургической концепции этого цикла. Рассмотрим воплощённую композитором конструктивную и драматургическую идею цикла, чтобы затем подойти к пониманию рахманиновской, сокращённой версии.

Глубина, совершенство, оригинальность композиционного решения отмечалась уже современниками Бетховена, поражёнными бетховенской фантазией, сочетающейся со *«старонемецкой манерой варьирования»*, [высказывание одного из рецензентов, цит. по: 6, 102], «маленькими шедеврами» называют отдельные вариации. По словам К. Черни, 32 вариации *«образуют в непрерывном нарастании характеристическое звуковое полотно»* [там же].

Выдающиеся отечественные музыканты XX века, посвятившие этому сочинению развёрнутые аналитические исследования, указывают на своеобразие его драматургической концепции. *«Старинный жанр претворён в новом героико-динамическом духе»*, — пишет В.А. Цуккерман [11, 130].

С.Я. Вартанов в суждениях о драматургии выделяет исторический контекст. Фабула цикла трактуется исследователем как соци-

альная коллизия масштаба Великой французской революции, противопоставления «*мироощущения новой эпохи и отживающего феодального регламента*» [1, 208], в котором фигура *catabasis* – воплощение образа «старого мира», мелодия авторской темы – «символ молодого мира» [там же, 209], и весь «сюжет» бетховенского цикла – борьба «молодого и старого».

Наконец, многими отмечается ассоциативная связь темы с мифологическим образом прикованного Прометея, раскрываемым затем в динамике контрастов «скованности» и драматически действенного начала, динамике, оттеняемой островками лирики.

Исследовательские трактовки композиции Тридцати двух вариаций различны, при этом они как бы дополняют одна другую, определяют несколько пластов композиционного решения целого и, отсюда, мотивируют множественность исполнительских трактовок.

Л.А. Мазель [5] (несколько ранее – немецкий исследователь О. Клаувель [6, с. 104]) рассматривает цикл как состоящий из четырёх групп: начальные 11 вариаций – первая, в свою очередь, представлена тремя подгруппами. Вторая группа также содержит 11 вариаций. Третья (№№ 23–30) содержит черты сжатой репризы в структуре цикла (в роли темы – 23-я вариация, 24-я подобна первым трём, 25-я корреспондирует к 4-й, вариации с 26-й по 29-ю по динамическому профилю и драматургической логике подобны №№ 6–11, завершающим первую группу). Четвёртая группа (после переходной 30-й) представлена двумя последними вариациями (фактически тремя, включая «необъявленную» 33-ю внутри последней), выполняющими в композиции функцию коды.

Отмечается единый принцип строения всех четырёх групп, сжатие к концу цикла. В схеме, содержащейся в книге Мазеля, подчёркнута, кроме того, стройная симметрия конструкции цикла (группы третья и четвёртая — «реприза» и «кода» цикла, – по сути, единое целое). Схема, представленная в кн. Л.А. Мазеля [5, 313]:

1	11	11	11	1
(тема)	(1-я группа)	(2-я группа)	3-я и 4-я группы)	(новое заключительное тематическое образование в конце 32-й вариации)
		(5 – в <i>C-dur</i> , 6 – в <i>c-moll</i>)		

Далее автор отмечает проявление «*полифонии формы*», вариативность возможностей группировки вариаций, отмечая черты репризности не только в 23-й, но и в 18-й вариации, множественность перекрёстных связей, создаваемых корреспондированием удалённых одна от другой вариаций и их групп. Наконец, находит аналогии с сонатной формой — в наличии характерного для неё контраста тематического материала, воспроизведённого на новом уровне в «репризе», и таких элементов, как наличие функции связующей партии, перелома в развитии побочной партии, подобия разработке в группе вариаций, предыкта перед репризой. Подобные аллюзии убедительно аргументированы автором. П. Мисс [6, 104] обнаруживает черты рондо, в котором проведениями рефрена являются вариации, приближенные к начальному звучанию темы — №№ 12, 17, 23, 30.

В.А. Цуккерман подчёркивает в Тридцати двух вариациях формообразующую роль многократного контрастирования: чередования активно-действенных, моторных вариаций и частей, содержащих элементы лирики, – чередования, создающего антитезу бетховенских образов «противления» и «мольбы» [4, 176]. В ритме этого последования он находит принцип дробления с объединением, способствующий созданию композиционной целостности цикла. Напомним, что контраст более крупного плана образуется в соотношении до-минорных и оттеняющей ладово-контрастной группы до-мажорных вариаций (антитеза «мрака» и «света»). Эти два уровня проявления принципа контраста способствуют созданию двух композиционных структур второго пла-

на – рондальной и сложной трёхчастной, определяющих, в свою очередь, многослойность композиции и драматургии.

Не меньшую роль в формировании архитектурной целостности играет принцип сходства, преломлённый в объединении смежных вариаций, создании групп, своеобразных «вариаций на вариацию». Такие примеры множественны в цикле, это очевидный путь объединения вариаций, характерный для многих циклов, отмеченный в исследованиях: среди примеров – №№ 1–3, 7–8, 10–11, 13–14, 15–16, и т.д. Их роль велика в масштабном укрупнении разделов, актуализации возможности охвата целого.

Более тонко выражено сходство, создаваемое корреспондированием несмежных вариаций, связанных общностью тематических элементов, фактурного рисунка и т. д. Благодаря связям такого рода формируются микроциклы – группы, основанные на сочетании контраста и репризности. Например, вариации №№ 3–5, образуют подобие простой трёхчастной формы с динамической репризой [11, 177]. Кроме того, возникают арки между значительно удалёнными друг от друга вариациями, ещё более расширяющими спектр композиционных структур второго плана. Так, несомненно, корреспондируют между собой №№ 23, 24, 25 — и последовательность темы и вариаций, начинающих первую и вторую группы (№№ 1, 4).

В аналитических исследованиях существенна роль интонационного анализа, наблюдений над тем, как раскрываются в цикле основные антитезы, содержащиеся в разных элементах структуры темы – сдержанно-скорбной барочной формулы *basso-ostinato*, героико-драматической «авторской» темы, лирики завершающего мотива.

Весьма ценны наблюдения В.А. Цуккермана над проявлениями синтеза в тематической структуре коды, в которой содержатся реминисценции интонационного материала многих вариаций.

«В коде участвуют: 1) мелодия темы в целом (31-я вариация), пунктирный ритм (тт. 15–18 от конца); 2) отдельные образные типы вариаций – “№ 32 bis” как бы флейта соло, связанная с выражением таинственной скованности (сравнить с № 24), её концовка на жалобной кульминации as 2, дающая темброво-выразительный пере-

лом (ср. с “гобойной” № 9); 3) моторные фактурные и колористические компоненты (“бурление” в начале 32-й вариации – и в 10–11, быстрые гаммы тридцатьвторыми – и тираты в № 18, арпеджеобразные триоли шестнадцатыми – в № 19, аккомпанемент в кульминации – и в № 7–8). Всё это даёт основание видеть в данной коде действительную синтетичность как общего (отражено противопоставление вариаций действенного и “заторможенного” типа), так и частного характера» [11, 170].

Приведённые разными авторами наблюдения над интонационной структурой цикла можно пополнить ещё одним, особенно существенным в контексте бетховенского до минора, актуальным в создании композиционной целостности и особенно важным в понимании драматургической концепции. Сквозную линию образуют группы вариаций, содержащие ритмоформулу «судьбы» (в уменьшении, увеличении, «явную» и скрытую): №№ 1–3, 4–6, 19, 24, 25, 27 с очерченным динамическим профилем и кульминацией в №6 и тихим завершением в № 25 (в № 27 мотив поглощается потоком непрерывного движения).

Что же примечательно в рахманиновской, сокращённой версии Тридцати двух вариаций Бетховена? Рахманинов опускает две из пяти мажорных вариаций, оставляя только те, что подчёркивают мощную антитезу исполненной героической патетики основной, доминантной теме всего цикла: они содержат в полном, почти не изменённом виде её мажорный вариант. В последующей части цикла, гораздо более крупной в авторской версии, опускаются следующие вариации: № 17, представляющая героическую тему в модусе лирики, и группа №№ 18 и 19, разрабатывающих мотивы-тираты, а минорный ряд начинает вариация, содержащая ритмо-формулу «судьбы». Здесь в неё привнесён оттенок лирики, снижающий присущее ей императивное начало, в то же время рождается наступательно-остинатная ритмо-интонационная линия в басу, продолженная в следующей за нею № 22 как «мотив преодоления», «сопротивления» (вариации №№ 20 и 21 вновь опускаются Рахманиновым). За нею следуют три вариации (№№ 23–25), завершающие линию развития барочного хрома-

тического хода *catabasis*, воплощения сдержанной скорби, и линию ритмо-формулы «судьбы». Лирически-распевная 28-я вариация переходит непосредственно в код (№№ 31 и 32), минуя №№ 29 и 30. В третьем разделе цикла в рахманиновской интерпретации, таким образом, пропущены восемь вариаций. В результате этого в бетховенско-рахманиновском цикле ясно обозначена трёхфазность:

11	3	11
<i>c-moll</i>	<i>C-dur</i>	<i>c-moll</i>

Три (вместо бетховенских пяти) мажорные вариации оказываются ровно в середине цикла, окружённые с двух сторон по одинадцать вариаций (во второй группе – вместе с «необъявленной» 33-й, внутри 51-тактной 32-й). Стройность, симметрия целого подчёркнута обрамлением – аркой, создаваемой корреспондированием «вопросительных» первых мотивов темы и «ответного» завершающего тематического элемента коды.

Ещё одно наблюдение, касающееся уже собственно драматургии: не пропущена ни одна из вариаций, содержащих ритмоинтонацию «судьбы» (неотъемлемого компонента до- и фа-минорных сочинений этого периода творчества Бетховена – в частности, «Аппассионаты», Пятой симфонии), то есть интонацию, которая имеет свою последовательно проведённую линию в драматургии бетховенского цикла. В сокращённой версии эта линия оказывается более рельефной, так как её включения оказываются более близко друг к другу расположены. Пристальное внимание Рахманинова к этому компоненту драматургии цикла не вызывает сомнений, об этом свидетельствует, в частности, исполнительская маркировка «мотива судьбы» в пятой вариации, в которой он «спрятан» в ритмической фигурации сопровождения и благодаря скандированию обретает черты тематизированного участника диалога, противостоящего скорбно-лирическим репликам основной темы.

Как известно, Рахманинов-композитор придавал особенно большое значение архитектонике формы, уравновешенности конструкции, яркому рельефу и целостности воплощения драматургиче-

ской идеи. Преобразования авторского текста, представленного в исполнительской интерпретации Рахманинова-пианиста в сокращённом виде, приводят к созданию автономной логически выверенной, органичной конструктивной и драматургической версии цикла «Тридцать две вариации» Бетховена. И речь может идти об авторском замысле именно такого расположения вариаций, о намеренности купюр и рождении новой, хотя и отличной от бетховенской, но органичной, концепционно выстроенной целостности.

Литература

1. Вартанов С.Я. Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Франца Листа и Сергея Рахманинова. – М.: Композитор, 2013. – 576 с.
2. Кириллина Л.В. Бетховен и Петер фон Винтер (о загадке 32 вариаций) // Старинная музыка, 2000, № 1. – С. 16–18.
3. Коган Г.М. Ферруччо Бузони. – М.: Советский композитор, 1971. – 231 с.
4. Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. – СПб.: Издательство «Лань», 2006. – 432 с.
5. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений: Учеб. пособие. – М.: Музыка, 1979. – 536 с.
6. Максимов Е.И. Тридцать две вариации с-moll Бетховена: особенности драматургии // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация. – М.: Изд. центр «Моск. консерватория», 2012. – С. 99–112.
7. Одинокое М.Ю. Этюд-картина Рахманинова (ор. 39 № 6): к проблеме современной исполнительской интерпретации // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – Н.Новгород, 2012 № 4. – С. 49–54.
8. Рахманинов С.В. Литературное наследие: в 3 т.; сост.-ред., авт. вступ. ст., коммент., указ. З. А. Апетян. – М.: Совет. композитор, 1978. – Т. 1. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. – 648 с.

9. Рахманинов С.В. Литературное наследие: в 3 т.; сост.-ред., авт. вступ. ст., коммент., указ. З. А. Апетян. – М.: Совет. композитор, 1980. – Т. 3. – 573 с.
10. Федоренко А. Бетховен, 32 вариации. Уроки музыки № 5. [Электронный ресурс] URL: <http://glasweb.com/uroki-muzyiki-5-bethoven-32-variatsii>
11. Цуккерман В.А. Вариационная форма. – М.: Музыка, 1987. – 236 с.

Р.Н.Бажилин

**Аkkордеонные транскрипции немецкой музыки
эпохи Барокко: исполнительские проблемы фактурной
адаптации инструмента**

Музыка немецких композиторов эпохи Барокко с каждым годом привлекает к себе всё больший интерес. Невозможно представить современного музыканта, который бы в процессе своего становления не соприкоснулся с творчеством И. Пахельбеля, И.С. Баха, Г.Ф. Генделя и других мастеров того времени.

В классе аккордеона музыка Барокко включается в репертуар, начиная уже с музыкальной школы. При этом со сцены нередко приходится слышать художественно неубедительные, а порой и просто малограмотные трактовки сочинений старинных мастеров. Это обусловлено не только недостаточно продуманной подготовкой произведения в рамках учебного процесса, сложностью полифонических жанров, но и объективными историческими обстоятельствами развития аккордеонного исполнительства. Рассмотрим некоторые из этих факторов и предложим варианты преодоления трудностей.

Работа исполнителя над нотным текстом творчески насыщена и сложна. *«Идеальной интерпретацией можно считать такую, в которой характер применения инструментальных средств воплощения точно соответствует предполагаемому замыслу композитора»* [6, 22]. При этом любая редакторская правка может отвлечь или, что ещё хуже, увести в сторону от оригинала. И так как композиторы прошлого не писали музыки для аккордеона, а ориентировались на возможности тех инструментов, которыми располагали, исполнительская задача ещё более усложняется.

Переложения могут исказить не только авторские обозначения и штрихи, но и фактурные элементы. Особенно этим грешат переложения для аккордеона с системой готовых аккордов, которая не позволяет в точности передать звуковысотную фактуру басовых и других линий голосоведения, выходящих за возможности охвата пальцев правой руки. В этом случае исполнительская адаптация к фактуре аккордеона происходит в основном благодаря изобретательству аранжировщика. В силу указанного обстоятельства большое число переложений органной, клавирной и клавесинной музыки искажает не только разного рода обозначения нотного текста, но и фактуру оригинала. *«С ростом исполнительского мастерства и художественных требований претерпевает изменения и конструкция готового аккорда. На свет появляется выборная система»* [1, 4].

Конструкция современного готово-выборного инструмента по большей части решила эту проблему, но не облегчила задачу адекватной трактовки произведений времени Барокко. Кроме того, наиболее полное соответствие воспроизведения фактуры оригинала не решает в целом и вопросов преодоления сложностей, обусловленных принципиальными функциональными отличиями аккордеона от инструментов того периода – органа, клавесина и других разновидностей клавира. *«Каждый из инструментов имеет те или иные особенности, не только в разной степени влияющие на процесс реализации исполнителем художественного образа, но и предопределяющие перспективы и направления исполнительского искусства»* [4, 55].

Различия в величине и конструкции инструментов, в принципах звукообразования, в динамических, тембровых и других особенностях предполагают особый подход к изучению барочных музыкальных композиций и, прежде всего, серьёзную аналитическую работу при разборе произведений мастеров того времени. Знание выразительных свойств аккордеона, с их «плюсами» и «минусами», позволяет наиболее полно использовать звуковую палитру инструмента, решать задачи, связанные с переработкой нотного текста неоригинального сочинения, находить возможные приёмы компенсации недостающих характеристик инструмента. Итак, затронем конструктивные особенно-

сти аккордеона и прежде всего проблемные аудиальные аспекты, возникающие при исполнении полифонической музыки.

Как мы знаем, звук на аккордеоне образуется благодаря колебанию язычка, прикреплённого к голосовой планке. Колебание язычка происходит под воздействием воздушной струи, нагнетаемой из меховой камеры. При этом важную роль играет не только размер язычка, воздействие меха, но и скорость открытия клапана, который пропускает воздушную струю через резонаторы к голосовой планке, непосредственно к язычку.

Исходя из конструкции аккордеона, мы видим следующие проблемы: воздух подаётся на голоса правого и левого полукорпуса с одинаковой силой, так как меховая камера на оба полукорпуса одна. Высота звуков зависит от величины и толщины голоса. Получается, что чем голоса выше, тем размер их меньше, что соответственно отражается на динамике. Чем звуки ниже, тем они громче и наоборот.

Если игра на струнных и духовых инструментах сама по себе уже несёт некий элемент выразительности благодаря конструкции, влияющей на звукообразование, то на аккордеоне решить эту проблему можно лишь при активном участии музыканта в исполнительском процессе. Например, чтобы создать естественное для многих других инструментов напряжение при игре гаммы вверх, на аккордеоне необходимо играть с динамическим крещендо. При ровном ведении меха естественный «подъём» ощущаться не будет, и игра покажется монотонной.

Кроме того, аккордеонистам необходимо учитывать ограниченный выбор средств динамического обособления отдельных голосов. Например, если при игре на фортепиано любой голос можно сыграть ярче других, то на аккордеоне это невозможно в принципе: при одинаковой подаче воздушной струи к голосам по вертикали они будут звучать практически одинаково. И несмотря на то, что низкие голоса на аккордеоне звучат динамически сильнее, чем высокие, использовать это чаще всего невозможно, так как данная громкостная дифференциация на слух слабо уловима.

В то же время нельзя не отметить тех важных положительных свойств инструмента, которые позволяют аккордеонистам убедительно трактовать даже самую сложную, в частности, полифоническую музыку. В первую очередь это управляемость звука на всём его протяжении: от возникновения до окончания. В этом качестве аккордеон более выразителен в сравнении и с фортепиано, где воздействие пианиста на звук возможно только в момент прикосновения к клавише, и с органом, механизм звукообразования которого обуславливает неизменность характеристик извлечённого звука. Аккордеон при более скромном динамическом диапазоне, чем у фортепиано или органа, располагает, тем не менее, широкими возможностями громкостной градации – от нежнейшего пианиссимо до мощного фортиссимо.

Оснащённость аккордеона регистрами, в совокупности с другими конструктивными особенностями, позволяет рассматривать его с позиций соответствия возможностям небольшого оркестра. Компактность клавиатур даёт возможность музыканту задействовать в исполнении различные виды фактуры. При творческом подходе исполнитель на аккордеоне может найти дополнительные звуковые краски при распределении фактуры между правым и левым полукорпусом. И, наконец, нельзя не упомянуть несравнимое преимущество аккордеона (которое, конечно, не отражается на трактовке музыкальных сочинений) перед габаритными музыкальными инструментами – его мобильность. Качественный аккордеон могут услышать как в роскошных концертных залах, так и в неприспособленных помещениях, и даже в естественных природных условиях.

Учитывая как проблемные стороны, так и объективные преимущества аккордеона в реализации музыкально-художественных задач, можно найти множество вариантов переосмысления средств музыкальной выразительности. При этом интонационная природа музыки и управляемость аккордеонного звука будут главными опорами в решении вопросов воплощения композиторской мысли в новых инструментальных условиях.

При создании музыкального образа важен не только композиторский замысел, зафиксированный нотным текстом и переданный

посредством мелодического, метроритмического и гармонического развития. Наряду с этим не менее существенную роль играет исполнительская трактовка, связывающая через интонацию все стороны музыкальной ткани – темповую, высотную, динамическую, ритмическую, артикуляционно-фразировочную. *«Различные степени легато и стаккато могут восприниматься как краски, как качества музыкальной ткани»* [2, 18].

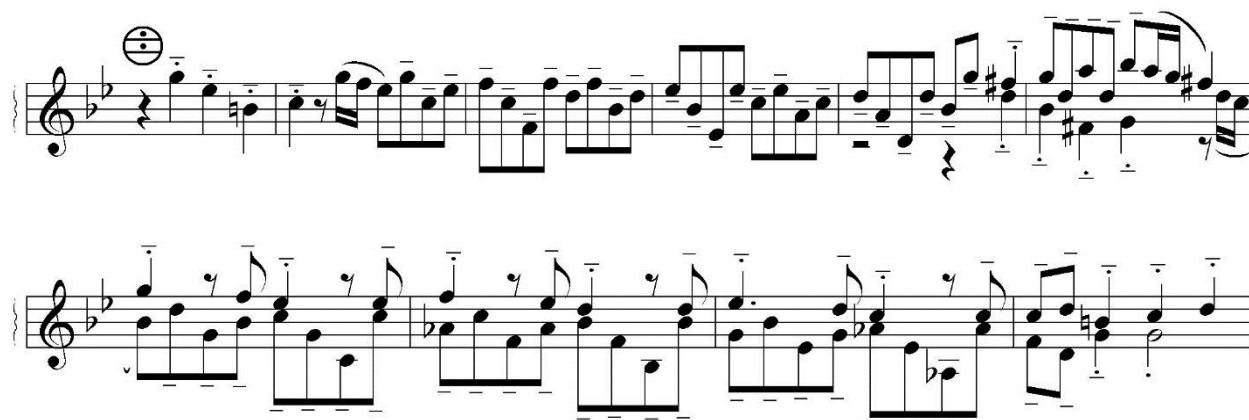
Вопрос выбора необходимых артикуляционных и штриховых средств, при имеющемся здесь бесконечном многообразии, определённо сложен для музыканта, причём, не только на начальных стадиях обучения. Особенно такая проблема актуальна при игре сочинений, написанных для другого инструмента, так как, кроме выбора логичных штрихов, для естественного развёртывания музыкального материала необходимо учитывать и характерную манеру артикулирования на «оригинальном» музыкальном инструменте.

Учёные-акустики отметили, что психика человека устроена таким образом, что если слухом опознаны какие-либо характерные признаки музыкального инструмента, то в сознании происходит подмена фактического звучания на воображаемое. Воспроизводя на аккордеоне манеру игры другого инструмента, можно вызвать в воображении слушателя достоверность звучания представленного инструмента, что немаловажно для раскрытия музыкального содержания, заложенного автором. Так, играя органное сочинение, аккордеонист должен не только следовать логике развёртывания музыкального сочинения, но и учитывать акустические тайны органа. Особенно это важно в полифонической музыке, где нагрузка на голоса, как правило, не может быть распределена равномерно.

Приступая к работе над полифонией, изначально необходимо упростить задачу проникновения в смысл музыкальной темы, вполне при этом осознавая, что начальный формальный подход к выбору артикуляции и штрихов может впоследствии кардинально поменяться. Это позволит, с одной стороны, оперативно воспользоваться готовым решением, с другой – не «закопаться» в многообразии вариантов выбора средств на начальном этапе.

Предложим некое готовое правило для всех сочинений: мелкие длительности трактуются слитными штрихами, а по мере увеличения длительности они укорачиваются. При этом группы мелких длительностей всегда будут стремиться к последующим крупным длительностям. Например, шестнадцатые могут игратья легато, а восьмые, четверти, половинные и целые – разделяться на короткие штрихи:

И. Пахельбель. Прелюдия и фуга до минор



Как видим из нотного примера, предлагаемый формальный подход сразу решает проблему дифференциации голосов. При этом выпуклость звучания каждой линии голосоведения позволяет облегчить анализ полифонической фактуры, работу над осмыслением музыкальной темы как в отдельности, так и в её синтезе с другими голосами.

Это отправная точка. Дальнейшая работа над артикуляцией предполагает детализацию компонентов музыкального синтаксиса, нахождение меры выразительности нюансов и штрихов, то есть работу, которая подчеркнёт интонационную сущность музыкальной ткани, развёртывающейся в музыкальное «действие» – трансляцию определённого смысла музыкального произведения. При этом нельзя рассматривать штрихи как формальную прерывистость звучания, поэтому в процессе вживания в нотный текст они могут уточняться –



и даже кардинально меняться:



Работа над артикуляцией в произведениях старинных композиторов непростая. Она требует и от педагога-музыканта, и от ученика, овладевающего манерой исполнения музыки Барокко, вдумчивости, серьёзных интеллектуальных усилий, связанных в том числе и с изучением научной литературы о символике, мелизматике, артикуляции, музыкально-риторических фигурах и многих других компонентах, из которых складывается музыкальный стиль рассматриваемой эпохи.

Так, современный музыкант, работая над сочинениями И.С. Баха, не может обойти вниманием исследования, посвящённые мотивной символике того времени. Эстетика, которая была естественна для всех живущих в Германии XVII века, для наших современников, живущих в России, непонятна. *«Все люди Германии того времени знали мелодии хоралов наизусть. Они настолько прочно ассоциировались с определённым смыслом, что могли служить паролем при узнавании единомышленников»* [9, 22].

Музыкант, «оживляющий» сочинения великого немецкого композитора, должен знать, какими категориями мыслил творец, на что опирался в своём творчестве. Ассоциативные образы, заложенные в мотивной символике, направят работу аккордеониста в нужное русло, что очень важно, поскольку в тесной связи с этим решается множество задач – таких, например, как работа над переложением, распределением

голосов между партиями правой и левой рук, определением аппликатуры, артикуляции, темпа, динамики, штрихов, тембровых регистров, ведения и смены меха.

Отмеченная многозадачность напрямую сопряжена с проблемой выбора из безграничной палитры средств музыкальной выразительности именно тех, которые наиболее точно, адекватно и художественно полноценно передадут исполнительский замысел.

Литература

1. Бажилин Р.Н. Школа игры на аккордеоне: учебно-методическое пособие [Ноты, иллюстр., коммент.]. – М.: Издатель В. Катанский, 2011. – 208 с.

2. Браудо И.А. Артикуляция. О произношении мелодии / Под ред. Х.С. Кушнарева. – Л.: Музыка, 1961. – 199 с.

3. Браудо И.А. Об органной и клавирной музыке / вст.ст. Л. Г. Ковнацкая, общ.ред. М.С. Друскин. – Л.: Музыка, 1976. – 152 с.

4. Бурлаков М.С. Клавирная и органная музыка эпохи барокко в баянной интерпретации / Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства: Сб. тр. / отв. ред. М.И. Имханицкий. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2010. – Вып. 178 – С. 54–77 с.

5. Власов В.П. Методика работы баяниста над полифоническими произведениями: Уч. пособие для муз. вузов и уч-щ. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. – 104 с.

6. Давыдов Н.А. Методика переложений инструментальных произведений для баяна. – М.: Музыка, 1982. – 173 с.

7. Имханицкий М.И. Артикуляция и штрихи в интонировании на баяне (по прочтении книги И.А. Браудо «Артикуляция») // Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства: Сб. тр. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2010. – Вып. 178. – 78–190 с.

8. Имханицкий М.И. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2014. – 232 с.

9. Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха. – Тамбов, 1993. – 104 с.

10. Семёнов В.А. Об искусстве регистровки на баяне // Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства: Сб. тр. / отв. ред. М.И. Имханицкий – М.: РАМ им. Гнесиных, 2010. – Вып. 178. – С. 191–204.

11. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). Наукове видання. – Луцк: Волинська обласна друкарня, 2006. – 308 с.

А.Е.Лебедев

Музыкально-исполнительская интерпретация и современная музыкальная практика

Интерпретация – одно из центральных понятий эстетики исполнительского искусства. Актуальные проблемы исполнительской интерпретации не раз становились предметом научных исследований. Известные музыковеды, музыканты-исполнители, педагоги в своих работах рассматривали различные стороны исполнительской интерпретации, пытались объяснить сущность феномена. Наиболее ценными исследованиями являются работы А.Д. Алексеева, Л. Баренбойма, Э.Бодки, А.В. Вицинского, Й. Гофмана, В.П. Казанцевой, Г. Когана, Ф.Р. Липса, К.А. Мартинсена, Я.И. Мильштейна, Г.Г. Нейгауза, А.П. Щапова и других. В подавляющем большинстве работ интерпретация выступает как процесс толкования авторского текста, основанный на тех или иных эстетических представлениях, слуховых ощущениях, индивидуальной манере исполнителя.

Таким образом раскрывается первый, поверхностный слой явления, на котором деятельность исполнителя определяют сознательные механизмы управления. На этом уровне происходит процесс осмысления концепции произведения, формирование собственного исполнительского видения, выкристаллизовываются технологические решения. Как же трансформируются эти компоненты интерпретации в тот звучащий музыкальный материал, который обладает свойством бесконечной многовариантности, индивидуальной неповторимости и существует как сиюминутное явление?

Как известно далеко не все в процессе исполнительской деятельности носит сознательный характер, и многое из того, что делает исполнитель на сцене, является результатом сиюминутного вдохновения,

возникает под влиянием настроения, различных внешних обстоятельств, а также случайных факторов. Попытки объяснения подобных явлений в имеющейся литературе носят, как правило, описательный характер и зачастую заканчиваются констатацией факта малоизученности проблемы, множественности путей толкования феномена и его чрезвычайной зыбкости. Зачастую комплекс подобных проявлений очерчивается понятием «игра», которое в свою очередь трактуется в контексте непредсказуемости, чрезвычайной свободы и воздействия случайных факторов. Размытость в определении феномена игры усугубляется особенностями музыкального текста с его высоким уровнем абстракции, возможностью субъективной трактовки, условностью содержания.

Проблема на наш взгляд заключена в отсутствии комплексного научного подхода к исследованию игры, а именно изучению игры как *поведенческого феномена*, явления человеческого мышления и деятельности. Данный ракурс исследования предполагает неизбежный выход в смежные дисциплины, а именно – философию, психологию, педагогику. В данных областях науки проблемы поведения и мышления человека изучаются давно и всесторонне, и к настоящему времени накоплен значительный материал.

В различных областях науки в определении понятия игры акцентируются те или иные аспекты явления. В работе «*Homo ludens*» Й. Хейзинга игру характеризует так: «Всякая Игра есть прежде всего и в первую голову *свободная деятельность*. Игра по приказу уже больше не игра. В крайнем случае она может быть некой навязанной имитацией, воспроизведением игры» [3, 20]. Игра, по мысли автора, существует как определенное качество деятельности, отличное от «обыденной» жизни и не зависящее ни от уровня образованности индивида, ни от его мировоззрения, либо возраста. Реальность, именуемая игрой, доступна восприятию любого человека и не может опираться на какой-либо рациональный фундамент. «Любое мыслящее существо, – пишет Й. Хейзинга, – может немедленно представить себе эту реальность – игру, «играние» – как самостоятельное, самодовлеющее нечто, если даже его собственный язык не располагает общим словесным выражением этого понятия» [3, 13].

И игра, и искусство, преследуя вполне серьезные цели овладения миром, обладают общим свойством – условного разрешения. Моделируя реальность, они дают возможность разрешения жизненной ситуации, заменяют сложный набор правил более простой системой, предполагающей возможность множественного толкования, вымысла. Поэтому игра и искусство являются не только средством познания, но и средством отдыха.

Ю.М. Лотман в работе «Тезисы к проблеме “Искусство в ряду моделирующих систем”» об игре пишет следующее: «Игра – особого типа модель действительности. Она воспроизводит те или иные ее стороны, переводя их на язык своих правил. <...> Игра подразумевает реализацию особого – «игрового» – поведения, отличного от практического, и от определяемого обращением к моделям познавательного типа» [2, 390]. Игра, по мысли автора, подразумевает одновременную реализацию практического и условного поведения. Играющий должен верить в правдоподобность происходящего, но при этом помнить, что ситуация носит условный характер. Независимо от того, сформулированы правила или нет, преобразуя какую-либо жизненную ситуацию в игру, мы подчиняем реальность, преодолеваем сопротивление реальности, выстраиваем эмоциональную модель победы. Таким образом, игровое поведение выступает как воспроизведение соединения закономерных и случайных процессов, в котором отклонение от правил становится особенно значимым.

Аналогичным образом раскрывается автором и механизм *художественного поведения*, когда воспринимающий (либо создающий) произведение искусства переживает эмоции, вызываемые тем или иным художественным произведением, и вместе с тем осознает условность ситуации. Механизм игрового эффекта заключается в постоянном осознании возможности других значений, в том, что разные значения одного элемента не неподвижно сосуществуют, а «мерцают». Ю.М. Лотман подчеркивает, что двойная (или множественная) значимость элементов вследствие влияния фактора непредсказуемости заставляет воспринимать игровые модели, по сравнению с соот-

ветствующими им логико-научными, как семантически богатые, особенно значительные.

Схожий подход к толкованию природы игры мы находим в работе М.Н. Эпштейна «Парадоксы новизны» [4, 83]. Пользуясь двумя английскими эквивалентами, автор предлагает свою классификацию игровой деятельности, разделяя игры на *импровизированные*, не связанные никакими канонами (*play*) и *организованные* по правилам (*game*). «Игра импровизационная и игра организованная, “play” и “game”, имеет совершенно разную философию, да и к серьезности у них разные отношения: “play” трактует серьезный мир как урегулированный, в котором все происходит по определенным законам, и задача игры – взорвать этот упорядоченный мир, опровергнуть его правила, стереть все различия в нем и обнаружить такое сущностное единство, где никто никого не стесняет и все может быть всем» [4, 281].

Аналогичный подход демонстрируют работы Л.П. Казанцевой. Автор рассматривает исполнительскую интерпретацию в системе полюсов «инвенция – имитация», в которой первое олицетворяет изобретение, созидание нового, второе – копирование, воспроизведение уже существующего. Инвенция, по мнению автора, знаменует собою торжество исполнительства над авторством, когда в исполнении доминирует личное отношение исполнителя к исполняемому тексту. Имитация же предполагает полное подчинение личной инициативы музыканта-исполнителя авторскому тексту. «Интерпретация, – пишет Л.П. Казанцева, – совмещает созидание и воссоздание, хотя не обязательно в равной степени. Как в отдельно взятой интерпретации, так и в исполнительском стиле может утверждаться личностный приоритет исполнителя. <...> Так же и наоборот, исполнитель способен отдать себя во власть автора, подчинившись его воле» [1, 153].

Таким образом, по мнению исследователя, в исполнительской интерпретации может возрасть либо значение исполнительского компонента, либо авторского слоя. Чрезмерное приближение к какому-либо из полюсов грозит утратой самой интерпретации: усиление созидательного начала приводит к самодовлеющему «монологу» исполнителя, а

дефицит творческого обновления при господстве воспроизведения устраняет личность интерпретатора, сохраняя «монолог» автора.

По мнению Л.П. Казанцевой, интерпретация занимает промежуточное положение между инвенцией и имитацией, при этом автор подчеркивает, что прочертить границу, отделяющую интерпретацию от смежных феноменов весьма затруднительно. Понятие исполнительской интерпретации исследователь формулирует следующим образом: интерпретация есть «осуществляемый в звучании, рассчитанный на слушателя личностный диалог исполнителя и композитора, совмещающий воспроизведение и обновление композиторского опуса» [1, 155–156].

Из дихотомии Л.П. Казанцевой можно вывести своеобразную модель игрового соотношения типа «*play – game*». В этом случае инвенция олицетворяет *play* и предполагает превалирование исполнительского начала над авторским, имитация же выступает в качестве *game* и подразумевает четкое следование авторскому тексту с минимальным вмешательством исполнительского «я». Налицо типичный игровой бинарий, в котором интерпретация выступает как процесс балансирования между двух противоположных тенденций, предполагая при этом возможный уклон в ту или иную сторону. Классификация М.Н. Эпштейна, спроецированная на процесс исполнительской интерпретации, помогает понять, каким образом принципы музыкальной игровой логики находят свое отражение в исполнительской интерпретации и каков механизм реализации игрового поведения в структуре деятельности исполнителя. Следование авторскому тексту становится сродни организованному типу игр (*game*), а свободное исполнительское волеизъявление олицетворяет модель импровизированных игр (*play*).

Проводником подобного спонтанно-игрового начала в исполнительской интерпретации является *концертность*. Именно концертность, базирующаяся на трех основных принципах (виртуозность, импровизационность и принцип контрастных противопоставлений), позволяет исполнителю в полной мере реализовывать заложенное в авторском тексте игровое начало *play*, дополняя сформировавшиеся у

исполнителя осознанные представления о ключевой идее произведения мощным эмоционально-психологическим зарядом.

Стремление исполнителя к показу собственных виртуозных способностей, настрой на импровизацию, а также желание быть лидером (в жанре концерта) зачастую стоят для исполнителя на первом месте, нежели следование авторской концепции, реализация «чужого» замысла. Этим отчасти и объясняется превалирование в подобных ситуациях игровой модели *play* как одного из полюсов исполнительской интерпретации. Аналогичным образом строится и поведение исполнителя в системе «объект–субъект», которое в таких случаях ориентировано на собственное выдвижение как субъекта, реализацию собственных амбиций.

В условиях концертного диалога обостряются все проявления концертности, а именно стремление исполнителей продемонстрировать виртуозное владение инструментами, «превзойти» партнеров по ансамблю. Элементы состязательности, присутствующие в совместной игре нескольких музыкантов, стремление к показу виртуозных способностей, а также акустических возможностей своих инструментов делают концертность неотъемлемым элементом интерпретации. Именно динамика диалога, концертно-игровое начало существенно расширяют возможности игры и образуют широкое игровое пространство.

Таким образом, можно утверждать, что *исполнительская интерпретация есть балансирование в рамках игровой модели «play – game» в соответствии с собственными художественными предпочтениями исполнителя.*

Основой исполнительской интерпретации становится система игровых оппозиций, или, другими словами, *принцип драматургической парности*. Данный принцип в структуре исполнительской интерпретации фигурирует как явление психо-эмоциональной активности, выступает как универсальная основа поведения музыканта. Исполнитель постоянно испытывает состояние раздвоенности, он балансирует между осознаваемыми им закономерностями развития музыкального текста (*game*) и собственной интуицией (*play*), подсказыва-

ющей ему неординарные исполнительские решения. Игра выступает как тонкий регулятор исполнительского поведения в системе полюсов «мышление – интуиция».

В заключение необходимо отметить, что исполнительская интерпретация, будучи по своему существу творчеством, цементирует исполнительскую деятельность как систему, проникает в каждый элемент. Образное воссоздание, конструирование объекта исполнительской деятельности – не механический, раз и навсегда зафиксированный акт. Чтение партитуры с помощью внутреннего слуха, мысленное обращение к инструменту обязательно содержит в себе творческий аспект. Творчество обнаруживается и в самом процессе познания, оценки объекта исполнительской деятельности. Без него было бы невозможно исполнительское проникновение в глубины шедевров мирового искусства и современной музыки.

Литература

1. Казанцева Л.П. Понятие исполнительской интерпретации // Музыкальное содержание: наука и педагогика. – Уфа: РИЦ УГАИ, 2004. – С. 149 – 156.
2. Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: Искусство, 1998. – 704 с.
3. Хейзинга Й. Homo Ludens / Человек играющий: статьи по истории культуры / пер. с нидерландского и сост. Д.В. Сильвестрова. – М.: Эксмо-пресс, 2001. – 352 с.
4. Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны. – М.: Сов. писатель, 1988. – 416 с.

Г.Ю.Демченко

«Картинки с выставки» – особенности интерпретации

Произведений музыкального искусства, навеянных образами архитектуры, живописи, графики, скульптуры, сравнительно немного. В числе крупных опусов, принадлежащих отечественным композиторам, на память прежде всего приходит симфоническая поэма С. Рахманинова «Остров мертвых» (по одноимённой картине А. Бёклина), опера И. Стравинского «Сотворение мира» (по рисункам Ж. Эффеля), концертная симфония В. Кикты для арфы с оркестром «Фрески Софии Киевской» или такие камерно-инструментальные композиции, как «Фрески Дионисия» Р. Щедрина и «Три картины Пауля Клее» Э. Денисова.

Невелико число подобных сочинений и в сфере фортепианной музыки. Особенно, если исключить из орбиты внимания пьесы, где автор прибегает к ассоциациям с той или иной жанровой разновидностью изобразительного искусства («Силуэты» А. Аренского, «Пастели» А. Гречанинова, «Эскизы» Б. Бартока и т. п.) или создает свои образы самостоятельно, не имея конкретных исходных прототипов, уже существующих в других видах искусства («Венгерские исторические портреты» Ф. Листа, «Затонувший собор» К. Дебюсси).

С такой оговоркой, созданное в области фортепианной миниатюры, связанной с образами пластических искусств, можно перечислить буквально по пальцам.

По произведениям живописи созданы «Обручение» Листа (картина «Обручение Марии» Рафаэля), «Остров радости» Дебюсси (картина А. Ватто «Отплытие на Цитеру»), «Гойески» Э. Гранадоса (музыкальный отклик на работы Ф. Гойи).

Примерно столько же дала скульптура: «Мыслитель» Листа (одна из статуй, выполненных Микеланджело для гробницы Джулиано и

Лоренцо Медичи во Флоренции), «Дельфийские танцовщицы» Дебюсси (скульптурная группа древнегреческого храма), «Метопы» К.Шимановского (здесь соединились впечатления композитора от «Одиссеи» и барельефов на фризах античных зданий).

Ещё реже пробуждали вдохновение пишущих для фортепиано архитектура («Часовня Вильгельма Телля» Листа, «Ворота Альгамбры» Дебюсси) и тем более декоративно-прикладное искусство («Канопы» Дебюсси).

И, наконец, было бы большой натяжкой соотносить с зодчеством такие сочинения, как «Венеция и Неаполь» Листа, «Города Бразилии» Д. Мийо, или «Картины Таллина» Э. Каппа.

Особый случай находим в фортепианной сюите С. Слонимского «Три грации», где представлены сразу несколько видов изобразительного искусства – живопись (картина С. Боттичелли), скульптура (группа О. Родена «Фавн и нимфа»), графика (рисунок П. Пикассо).

Хотя более тщательные поиски, безусловно, дадут и другие названия, тем не менее, приходится признать, что в сравнении с обилием фортепианных пьес, написанных по литературным произведениям, это очень и очень мало. Заметим, что в процессе расширения круга источников свой «выход на связь» с пластическими искусствами программная музыка начала только со второй половины XIX века, и две самые примечательные в этом отношении фигуры – Лист и Дебюсси, что объясняется новаторским характером и склонностью к изобразительным средствам музыкального языка.

Не отваживаясь объяснить причины указанной малочисленности, скажем только: даже если бы не было ничего из вышеназванного, то «Картинки с выставки» М. Мусоргского в полной мере подтвердили бы возможность и плодотворность контактов музыки с пластическими искусствами.

Уникальность этого произведения начинается с чрезвычайно широкого использования изобразительных прообразов – другого подобного случая фортепианная музыка не знает. Не меньшей широтой и разнообразием отличается оно и в отношении применения всевозможных приемов звукописи – в том числе следует отметить умест-

ность и мастерство в интенсивном обращении к такому, казалось бы, непianiстическому средству, как тремоло.

Трудно представить себе фортепианное сочинение более живописное, сочное по колориту, выпуклое по остроте контрастов, яркое по рельефу и краскам. Не этим ли объясняется появление блистательной оркестровой версии Мориса Равеля (1922) с её картинностью и феерическими тембровыми эффектами? Менее известна, но не менее великолепна оркестровая аранжировка этого произведения, сделанная пианистом и дирижёром Владимиром Ашкенази.

Как известно, поводом к появлению фортепианной сюиты Мусоргского послужила посмертная выставка работ его друга, художника и архитектора В. Гартмана. Через несколько месяцев после её открытия, в том же 1874 году, на волне большого творческого подъема композитор в считанные дни создаёт свои «Картинки». Отчего они возникли не сразу, по горячим следам художественного события, а «вспыхнули» некоторое время спустя?

По-видимому оттого, что замысел должен был созреть, обрести чёткость и только тогда вылиться в образы. И не потому ли этот единственный крупный фортепианный опус Мусоргского впечатляет не только своей поразительной органичностью, единством мгновенно выплеснувшегося творения, но и глубиной концепции, о чём как раз и пойдет речь в предлагаемых заметках.

Начнем с того, что зарисовки Гартмана послужили Мусоргскому лишь исходным толчком. В своей музыке он почти всегда уходит далеко и в сторону, и в глубь. Это очевидно даже с точки зрения внешних фактов истории создания «Картинок с выставки»:

- например, № 3 и № 7 («Тюильрийский сад» и «Лимож. Рынок») не имеют прямых художественных прототипов, это плоды фантазии самого композитора;
- или, как заметил В. Стасов, оформивший программные пояснения к нотному изданию цикла, в № 9 к избушке на курьих ножках Мусоргский прибавил поезд Бабы-Яги в ступе;
- в «Катакомбах» композитор перебрасывает действие из современного Парижа в Древний Рим, а в пьесе «Два еврея, богатый и

бедный» соединяет две разные портретные зарисовки Гартмана («Еврей в меховой шапке» и «Сандомирский еврей»), причем наделяет их персонажей совсем иными характерологическими чертами;

- по признанию Мусоргского, в «Прогулке» с её дальнейшими метаморфозами он стремился изобразить самого себя, переходящего от картины к картине;

- что же касается других пьес, то о смысловом выходе в них за пределы сюжетов художника ниже будет говориться неоднократно.

Речь в данном случае идёт не просто об инициативности крупной творческой личности, которая не может ограничиться простым иллюстрированием. Быть свободным в своих взаимоотношениях с прототипами Мусоргского заставляла потребность выразить накопившиеся наблюдения над русским человеком и русской жизнью. Впечатления от эпизодических, разрозненных «картинок» Гартмана подтолкнули его к созданию развернутой панорамы российской действительности в её всевозможных проявлениях. И поэтому серия зарисовок естественно превращается у него в прочно спаянный цикл.

Из привычных во времена Мусоргского способов скрепления композиции он самым широким образом пользуется приемом *attacca*, а также вводит приём предвосхищения – допустим, за два такта до «Балета невылупившихся птенцов» в предыдущую пьесу внедряется его основной мотив, что даёт ярко зрелищный, чисто театральный эффект (словно персонажи выглядывают из-за занавеса в нетерпеливом ожидании своего выхода на сцену).

Но прежде всего циклизацию миниатюр композитор осуществляет на основе принципа системности, путём регулярного экспонирования определённых образов. В этом отношении примечательна вереница очень разных по характеру скерцо, и вереница эта охватывает все нечётные номера композиции (№№ 1, 3, 5, 7, 9).

Свидетельством сознательного развертывания данной образной линии могут служить два момента: во-первых, именно для поддержания принципа системности Мусоргский вводит уже упоминавшиеся две отсутствующие у Гартмана сцены («Тюильрийский сад» и «Лимож. Рынок»); и, во-вторых, время от времени композитор даёт пря-

мое обозначение соответствующего жанра (*scherzino* в № 5, *scherzando* в № 7).

Определяющая роль в объединении композиции принадлежит тематизму «Прогулки». Учитывая пьесу «С мёртвыми на мёртвом языке», как самую далекую его метаморфозу, он проводится шесть раз. Кроме того, очень близок к нему по своей интонационной основе финал – «Богатырские ворота». Особое внимание обращает на себя психологическое наполнение вариантов этого тематизма в интермедиях (они не выделены композитором в самостоятельные номера). В них автор чутко реагирует на «увиденное».

Так, в интермедии после № 1, став очевидцем пугающего видения, он пребывает в растерянности и недоумении («расплывчатые» аккордовые цепочки) и затем постепенно приходит в себя. В интермедии после № 2 посредством внушения себе несколько нарочитой бодрости он старается отрешиться от «черной меланхолии» только что отзвучавшей музыки (*f* после *pp*, *H-dur* в противовес *gis-moll*).

С драматургической точки зрения «Картинки» состоят из двух больших разделов. Начало каждого из них отмечено «официально» объявленной «Прогулкой» (в отличие от неназванных интермедий).

Первый раздел даёт многоликий срез характеров и состояний. Их чередой открывается демоническим скерцо (№ 1 «Гном»), которое вторгается в светлый мир первой «Прогулки» неожиданно, даже ошеломляюще (динамический взрыв *ff*, колюче-изломанный рельеф). В ходе сопоставления эпизодов могут возникнуть ассоциации с многозначным обликом шута наподобие вердиевского Риголетто, однако такие атрибуты «дьявольщины», как резкие *sf*, огротескованная острота очертаний, хроматическое искажение интонационного контура и малосекундовые форшлагы, наталкивают на мысль, что перед нами некий монстр, почти химера.

А рядом (№ 2 «Старый замок») – глубоко человеческое, проникновенное лирическое излияние, в котором одновременно соединяются и элегическое воспоминание о несбывшемся в жизни, и тягостное её дление в настоящем, и безнадёжность будущего. Заторможенный пульс, монотонный триольный ритм, тяжело «бредущий» органный

пункт низкой тоники, выдерживаемый от начала до конца – вот что порождает ощущение горечи и безысходности, сумрака и подавленности (авторская пометка *con dolore*). Это то самое «Без солнца», о котором гласит название одного из вокальных циклов Мусоргского.

«Детская» – ещё один принадлежащий композитору вокальный цикл, который невольно вспоминается, когда звучат два юмористических скерцо (№ 3 «Тюильрийский сад» и № 5 «Балет невылупившихся птенцов»).

В первом из них подчеркнуты хрупкость, тонкое изящество, во втором – сказочное начало, словно воссоздаётся причудливое порхание крошечных фантастических существ (живописность трелей, форшлагов, альтерированной аккордики в очень высоком регистре). В остальном обе пьесы сходны, рисуя незамутнённый мир детских игр, шалостей, озорства.

В сильнейшем контрасте с этими забавными «акварелями» выступают находящиеся рядом с ними номера, которые переносят нас в сферу социума, причем поданного в самых нелицеприятных гранях.

Существование низовой людской массы (№ 4 «Быдло») трактуется как тяжкий крестный путь с его подневольем и беспросветностью (над грузным «мужицким» шагом громоздкой фактуры незримо витает нечто от погребального шествия). Вместе с тем, эта сила, впряженная в гуж, несёт в себе тот оттенок грозной суровости, который говорит о вере композитора в могучий потенциал народа, находящийся под спудом только до поры до времени.

Взаимоотношения сильных и слабых, власти и её жертв (№ 6 «Два еврея, богатый и бедный») представлены на уровне поляризованных сущностей.

С одной стороны, это кнут и окрик, самоуправство и вседозволенность России держиморд и городских – воспроизведение еврейской ладоинтонационной специфики в данном случае подчёркивает присущие русскому укладу черты восточного деспотизма (подобным заострением проблематики русской жизни воспользуется позже в некоторых своих сочинениях Д. Шостакович).

С другой стороны, перед слушателем Россия горемык, юродивых, нищеты и бесправия: всхлипывающие стенания репетиций с форшлагами имитируют трепет страха и пресмыкания почти с физиологической натуральностью.

Как видим, в обеих пьесах нашли прямое выражение народнические взгляды Мусоргского, столь характерные для разночинной интеллигенции второй половины XIX века.

Итак, первый раздел цикла – это разноликие зарисовки, где нашли себе место «монстр» и «рыцарь печального образа», беспечность детских забав и подавленность существования народной массы, «танец эльфов» и убийственная реальность социальной дисгармонии.

Пьесы второго раздела переводят музыкальное повествование в плоскость философского осмысления более общих категорий бытия. Забегая вперёд, заметим, что идея второго раздела, о которой пойдёт речь, позднее была воспринята и развита в Пятнадцатой симфонии Шостаковича.

Пестрая суতোлка повседневной толчеи (№ 7 «Лимож. Рынок»), переданная средствами токкатной моторики с дразнящими «уколами» синкоп *sf* и терпким «дребезжанием» больших секунд, на кульминации прерывается фатальным императивом (№ 8 «Катакомбы»): «суету сует» торопливого бега тридцатьвторых в темпе *Vivo* сменяют мощные октавные унисоны и аккордовые глыбы, изложенные в темпе *Largo* половинными с точкой и фермой.

Вводя столь исключительно резкий перебив, автор как бы напоминает о бренности бытия. Внеличные, устрашающие звучности с их мрачной красочностью и «атонализмом» (тяготение к *h* угадывается с трудом) воспринимаются почти как апокалиптические предостережения. Кстати, с точки зрения перекрестных связей цикла заметим, что таинственная символика этой пьесы предвосхищалась в среднем эпизоде № 1 (*Roso meno mosso*), где начальный ход на тритон звучит мистическим вопросом.

Вторая часть № 8 («С мёртвыми на мёртвом языке») представляет собой реакцию на только что прогремевший «глас небес», являя трепет душевный перед разверзшейся пропастью (непрерывное

tremolando, ремарка *con lamento*) и угасание жизни. А далее, если вновь воспользоваться языком названий вокальных циклов Мусоргского, – «Песни и пляски смерти» (№ 9 «Избушка на курьих ножках» с подзаголовком «Баба-Яга»).

Эта фантастика жути была исподволь ощутима уже в № 1, но здесь она подана со всей определённой, в формах открыто брутального скерцо (указание *feroce*, плакатно-варваристские краски, опора на ритмы разбитного, почти разухабистого трепака). Середина пьесы (*Andante mosso*) – ещё один ракурс «загробного мира»: шабаш нечисти на время стихает и открываются мерцающие видениями потусторонние дали.

Гротескное выплясывание, составляющее основной смысл рассмотренной пьесы, решительно перебивается с началом финала (№ 10 «Богатырские ворота» с подзаголовком «В стольном городе во Киеве») мощным утверждением образов «посюсторонних» и сугубо позитивных. Хотя борьба продолжается и здесь: два хоральных эпизода, перемежающих проведения основного тематизма – это антитеза «живой жизни». Дважды делается попытка остановить поток света и оптимизма: вначале тихой, отрешённо-кроткой молитвой, а затем воинственной проповедью аскезы и смирения (в обоих случаях чрезвычайно характерна авторская пометка *senza espressivo*).

Но всё это заведомо преодолевается непрерывно нарастающим половодьем жизнеутверждения. В ходе фактурного варьирования темы композитор вводит максимально сильные и звучные ресурсы фортепианной техники («перекаты» гамм октавами, имитация колокольного перезвона, «многоэтажные» аккордовые напластования), добиваясь поистине оркестральной мощи и выводя в конце к гиперболизированной монументальности могучего гимнического провозглашения (это намечено в исходном обозначении *Maestoso. Con grandezza*).

Так, в сопоставлении с предыдущими номерами, проводится мысль: жить, нужно жить, радоваться жизни, славить жизнь наперекор всем страхам и тревогам. Мысль эта вызревала на протяжении всего цикла (впервые с достаточной отчётливостью она возникает в интермедии после № 2 с его приступами ностальгии).

И здесь опять-таки важнейшая роль принадлежит тематизму «Прогулки». Его проведения – отнюдь не «променады», как шутливо отзывался о них сам Мусоргский. В своём основном виде этот тематизм служит олицетворением природы бодрой и энергичной, свободной в своих проявлениях, с поступью смелой и размашистой. И тот оттенок некоторой торжественности, а также завуалированная величавость, которые ощутимы уже в первой «Прогулке» и ещё явственнее прорываются во второй (благодаря насыщению фактуры октавными дублировками, аккордовому заполнению и ритмическому движению), закономерно подготавливают финал.

Учитывая этот тематизм как стержневой в концепции «Картинок с выставки», мы получаем полное основание для следующего утверждения: взаимодействие множественного материала проходит в цикле под эгидой идеи борьбы света и мрака, добрых и злых начал жизни, и верх в этой борьбе одерживают позитивные силы. И ещё одна существенная идея программируется в «Прогулке», проецируясь затем на весь цикл – *«nel modo russo»* («в русском стиле»). Эту ремарку композитор повторяет, открывая ею каждый из двух разделов цикла, то есть прокламирует принципиально и совершенно сознательно.

«Картинки с выставки» – произведение подчёркнуто национальное, раскрывающее черты русского характера, особенности русской жизни (в том числе и через «французистое» как прежде всего грань светски-аристократического в русской натуре). И это начинается с «Прогулки», где так ярко подано самобытно национальное: переменные и сложные размеры, натурально-ладовые гармонии, сочетание одноголосных «запевов» и хоровых «подхватов», вариантность интонационно-мелодического изложения.

Возвращаясь к вопросу соотношения «Картинок» с их художественными прототипами, мы можем теперь доказательно говорить о коренном переосмыслении и укрупнении образов в процессе движения от исходных моделей к их музыкальному воплощению, точнее – перевоплощению.

Насколько далёк, к примеру, отлёт в № 2 от нейтрализованной по настроению, чисто констатирующей стасовской программы: *«Средневековый замок, перед которым трубадур поёт песню»*. Или, скажем, «Быдло» у Мусоргского – это вовсе не *«польская телега на огромных колесах, запряженная волами»*; здесь композитор по меньшей мере подразумевал (сознательно или интуитивно) характерное для российских бар презрительное обозначение бессловесного человека, выполняющего самую тяжелую работу. И если у Гартмана отдельные изображения связаны с миром игрушек, то у Мусоргского они трансформируются в нечто «взрослое», серьезное, значительное (см. №№ 1, 9, 10).

Сравнивая творение Мусоргского с «оригиналом», мы, конечно же, хорошо сознаём, насколько иной масштаб образов присущ «копии» и какие неизмеримо более глубокие смыслы вложены в неё. Разумеется, в этом сказался разный уровень творческой одарённости художника и композитора. Свою роль сыграло и свойственное музыкальному искусству тяготение к обобщённости, к восхождению над слишком конкретным и единичным. В любом случае данный опыт подтверждает неизбежность и даже необходимость свободы взаимоотношений композитора с прообразами из других искусств при создании им программной музыки.

Как бы ни оценивать творческое наследие В.Гартмана, нужно быть весьма признательным ему, поскольку его «картинки» послужили импульсом создания такого выдающегося произведения, каким являются «Картинки с выставки». Об этом аллегорически высказался сам Мусоргский, пометивший на рукописи восьмой пьесы цикла: *«Творческий дух умершего Гартмана ведёт меня к черепам, взывает к ним, черепа тихо засветились»*.

Симптоматично и то, что свой шедевр композитор посвятил В.Стасову. Думается, не только потому, что тот был устройтелем посмертной выставки художника, но и потому также, что он являл собой редкий пример художественного деятеля и критика, который в равной мере служил музыке и пластическим искусствам.

Д.И.Варламов
Уникальные коллективы
исполнителей на народных инструментах

«Люблю саратовскую гармонь по-настоящему, от всей души! А вот за что и почему не знаю. Захватывает и пьянит, всего берет гармонь, особенно когда заходит в живых искусных руках. Не случайно в народе прозвали ее саратовским соловьем, и говорят, что голос ее больного поднимет, мертвого оживит»

А.Н. Толстой

Ансамбль саратовских гармоник – оригинальный и самобытный вид исполнительства на фольклорных инструментах. В отличие от коллективов, которые ориентируются на академическую культуру, ансамбли саратовских гармоник являются представителями фольклорного направления, так как в основе их творчества лежит не только использование народно-песенного материала и инструментария, но и сохранение традиционных форм исполнения.

Убедительным подтверждением традиционности творчества этих коллективов является его синкретичность. В выступлениях ансамблей саратовских гармоник, наряду с музыкальным исполнительством, немаловажную роль играют костюмы, движение, слово и т. д. Все это придает их выступлениям яркую зрелищность и одновременно позволяет глубоко проникнуть в сущность народного художественного мышления.

Замечательные образцы национального искусства на протяжении многих десятилетий демонстрируют известные саратовские коллективы: “Колокольчик” (рук. С. Самусенко), “Волгари” (рук. Ю. Смолянинов), “Озорные колокольчики” (рук. А. Мухин), ДК

“Дубки” (рук. Е. Нахов), ДК завода им. Урицкого (рук. В. Хронин), Ракетного (рук. А. и В. Сорокины) и Химического (рук. Е. Нагорнов) военных училищ, а также районных центров области – Красноармейска, Балашова, Балаково и др. Известны коллективы и в других регионах России – в таких городах, как Тольятти (рук. Г. Ганюшкин), Камышин (рук. В. Банков), Симферополь (рук. В. Разумов), Самара и др. Огромное количество концертов на самых различных площадках (саратовские гармоники прекрасно звучат на большой сцене и на праздничной улице, в фольклорном концерте и в эстрадной программе), высокий исполнительский уровень снискали этим коллективам заслуженную любовь народа.

Ансамбли саратовских гармоник пользуются популярностью не только на своей родине, но и далеко за ее пределами. Перезвоны саратовских колокольчиков звучали в Англии, Алжире, Бельгии, Болгарии, Германии, Канаде, Монголии, Польше, Португалии, Румынии, Франции, Чехословакии, Югославии и других странах.

Самим своим существованием ансамбли саратовских гармоник отвечают социальным потребностям общества, представляют собой одну из форм самобытной национальной культуры, являются носителями народных традиций и пропагандистами музыкального творчества народа.

Данные коллективы благодаря простоте освоения элементарных народных инструментов (диатоническая гармоника, жалейка, свирель, ложки, бубен, трещотки и другие) способны без больших временных и материальных затрат вовлечь в творческую деятельность широкий круг людей. Занятия в ансамбле способствуют развитию музыкальных способностей, расширяют кругозор, помогают воспитывать художественный вкус, знакомят с народной музыкой и произведениями отечественных и зарубежных композиторов. В этом заключается огромное воспитательное значение ансамблей саратовских гармоник, их важнейшая социально-педагогическая функция.

Зарождение исполнительства на саратовских гармониках относится к 60–70 годам XIX века. Именно в это время саратовские мастера создавали собственную оригинальную конструкцию ин-

струмента, имевшего много разновидностей в различных регионах России.

За основу гармоники, получившей название “саратовская”, были взяты распространенные в то время тульские пяти-семиклавишные инструменты. Саратовские мастера увеличили количество клавиш на правой клавиатуре до 10 (на заказных – до 12). Соответственно изменился внешний вид, на мехе появился перерамок и, наконец, самое примечательное – колокольчики.

Своеобразным стало и внутреннее устройство гармоники. В пятипланочных инструментах стали применять так называемую «ломающую деку», которая сегодня широко используется в современных многотембровых баянах. Оригинальная конструкция планок и резонаторного канала придала звучанию силу и своеобразный тембр. Строй гармоник приспособлялся к местным условиям исполнения знаменитых саратовских припевок и напевов.

В 70-80-е годы XIX столетия уже работали мастера-специалисты по производству саратовских гармоник – такие, как Н.Г. Корелин, С.Е. Егоров, И.Н. Сахаров, И.А. Урюпин, Е.В. Васильев и другие. В 1870 году на Никольской улице (ныне Радищева) появляется первая гармонная мастерская Н.Г. Корелина. Несколько позже кустарное производство постепенно приобрело промышленные масштабы (по странному стечению обстоятельств большая часть мастерских – Д. Жаркова, Г. Гвоздева, А. Емельянова, С. Борисова – находились на улице Никольской). К концу XIX века список саратовских мастеров пополнился новыми фамилиями: А.Л. Яковлев, М.П. Скотников, Х.М. Рыжинский, И.Ф. Комаров, В.И. Кураев, И.В. Ларионов, Н.К. Иванов и др.

Неповторимый внешний вид и яркое звучание, разукрашенное перезвоном колокольчиков, пришлись по душе саратовским любителям, и гармоника быстро приобрела популярность и широко распространилась в округе. Ни один праздник, ни одно гулянье не обходилось без гармоники. Старожилы вспоминают массовые выезды саратовцев на волжские острова в воскресные и праздничные дни, где центральной фигурой всегда был гармонист. Инструмент в руках ма-

стера мог звучать по несколько часов. Когда бывало особенно многолюдно, по Волге разносился разноголосый хор гармоник, где каждый исполнитель стремился перещегоолять другого. На этих праздниках и появились первые ансамбли.

Отечественная традиция коллективного музицирования корнями уходит в глубокое прошлое: ансамбль в древней Руси был основным видом инструментального творчества. Однако напрямую переносить эту традицию на искусство гармонистов было бы неверно, так как гармоника в начальный период своего развития еще не приобрела статуса русского народного инструмента, а считалась «немецкой пришельцей». Не случайно В. Андреев не вводил ее в Великорусский оркестр и давал характеристику гармонике как инструменту с ограниченными техническими возможностями и не оркестровому по своей сути.

Объединение гармонистов в ансамбли в конце XIX – начале XX веков носило спонтанный характер. Составы были малочисленны, их отличало непостоянство и недолговечность. Этим, по-видимому, и объясняется отсутствие достоверных сведений об ансамблях саратовских гармоник данного периода.

Стихийность объединения исполнителей в группы, однако не исключает объективной закономерности этого процесса, а наоборот – подтверждает ее. Уже в этот период ярко проявилась тенденция к объединению, характерная для всего народного инструментального искусства. Это объясняется рядом причин:

- ансамблевая игра расширяла возможности примитивного инструмента – диатонический звукоряд, различные звуки на разжим и сжим меха на одних и тех же клавишах, несовершенство левой клавиатуры, имевшей лишь две гармонические функции, создавали значительные проблемы в индивидуальной игре; совместное исполнительство на таких инструментах позволяло частично компенсировать недостатки их конструкций;
- коллективное музицирование в условиях зарождения данного вида исполнительства было единственным средством передачи

опыта игры на инструментах – ансамбли того времени были, по существу, учебными организациями;

- ансамбли гармонистов являлись своего рода местом общения, проведения культурного досуга – зарождавшаяся пролетарская культура нашла в этих коллективах одну из форм своего существования.

Таким образом, объединения любителей игры на гармониках выполняли различные социальные функции и представляли собой одновременно клуб, учебно-методический центр и концертную организацию.

В последующем, в связи с изменявшимися социально-историческими условиями и в соответствии с внутренними процессами развития жанра, происходили изменения внутри социальных функций коллективов. Однако, отчетливо проявившись в начальный период истории ансамблевого исполнительства на гармониках, тенденция к объединению не утратила своего значения и сегодня. Не случайно многие музыканты и исследователи отмечают, что в наши дни игра в ансамбле не только не потеряла своего значения, но и приобрела еще большую значимость.

Ранние формы ансамблей саратовских гармоник зарождались в условиях неорганизованного любительства на массовых праздниках и гуляниях, в бытовом музицировании. Постоянными местами сбора саратовских исполнителей на гармониках были сначала Верхний базар, а позже Сенной рынок. Это были клубы под открытым небом: играли, продавали инструменты, обменивались опытом.

История донесла до нас имена многих гармонистов: Иван Сахаров, Михаил Карелин, Александр Казанский, Константин (по прозвищу «Слепой»), Николай Козлов, Павел Басов, Михаил Темяков, братья Сергей и Серафим Стрельниковы, Семен и Александр Портновы, первая женщина-гармонист Варвара Власова и др.

У этих музыкантов-любителей были отличные гармоники, выполненные на заказ лучшими мастерами. Играли они грубовато, форсируя звук, но самозабвенно и изобретательно. Иногда народные музыканты сочиняли польки, вальсы и другие танцы, исходя из возмож-

ностей своего инструмента. Ими были придуманы бесконечные варианты саратовских «переборов», лучшие из которых дошли до нашего времени.

Бесписьменная традиция передачи опыта игры на инструменте, характерная для фольклора, являлась сильнейшим стимулом к объединению музыкантов. На «спевках» гармонисты учились друг у друга, расширяли свой репертуар и разучивали новые «колена» уже знакомых мелодий. Естественным образом на этих встречах проявлялись такие присущие народному творчеству качества, как импровизационность и состязательность. Каждый гармонист стремился чем-либо выделиться в своем искусстве: разнообразием репертуара или вариантами исполнения, техническими приемами или виртуозностью игры.

При встречах нескольких гармонистов возникало не только желание показать собственное мастерство, но и стремление к совместному музицированию. Национальная традиция многоголосного пения создавало прекрасную почву для того, чтобы, кроме исполнения мелодии и вариаций, найти «дискант» и «басок». Так рождался ансамбль в его современном значении.

В репертуаре гармонистов были незатейливые народные мелодии: «Саратовские переборы», «Барыня», «Ах, вы сени, мои сени», частушки, польки, вальсы и другие произведения.

Своеобразно проявилась пропагандистская функция ансамблей гармоник, основанная прежде всего на пропаганде самого инструмента. На рубеже XIX–XX веков отношение к гармонике было противоречивым. С одной стороны, признавалось ее массовое распространение, с другой – вытеснение этой «иноземной пришельицей» старинных народных инструментов, в частности балалайки, и искажение народной песни ставилось ей в вину. По выражению В. Андреева гармоника не только не способствовала передаче народной песни, но и нанесла ей существенный вред.

Поэтому в тот период исполнение гармонистами народной музыки – это скорее дань моде, нежели проявление традиции. Гармоника словно нащупывала свое место в искусстве, приспосабливалась сама и формировала народное творчество по своему образу и

подобию. Говорить о функции пропаганды народной музыки посредством ансамблей гармоник как следствии внутреннего единства жанра и вида в это время вряд ли возможно. Пропагандировалась сама гармоника, и в качестве пропаганды использовалась популярная народная музыка.

Подчиняясь общим закономерностям развития искусства, эволюция ансамблей саратовских гармоник, вместе с тем, имеет свою специфику: их творчество рождалось и созревало в фольклорной среде, и потому ему присущи как внутренние, так и внешние признаки народно-инструментального исполнительства.

В отличие от академических коллективов, где совершенствование состава, репертуара и художественно-исполнительского уровня во многом зависит от изменения мышления композиторов, основой развития ансамблей саратовских гармоник является не творчество композиторов, а прежде всего потребность исполнителей в совместном музицировании.

Важной особенностью коллективного исполнительства на саратовских гармониках является уникальный инструментальный состав. Он складывался в течение десятилетий. Местными мастерами разрабатывались новые конструкции инструментов и вводились в ансамбли такие оригинальные гармоника, как пикколо, сапожок, самовар и другие. Сначала эпизодически, а затем и постоянно стали использоваться различные ударные инструменты: бубны, трещотки, ложки, бубенцы и др. Использование ударных инструментов придавало звучанию ансамбля большую остроту и красочность.

Позже в составе стали появляться духовые народные инструменты: свистульки, жалейки, свирели и др. Участие этих инструментов в ансамбле саратовских гармоник вполне оправдано и жанровой природой, и художественной необходимостью. Монотембровость состава всегда была одной из основных проблем ансамблей гармоник, поэтому поиск тембрового разнообразия за счет введения в партитуру духовых народных инструментов является одним из путей решения этой проблемы.

Долгое время не удавалось преодолеть основные недостатки саратовской гармоники – монотональность, диатонический строй и ограниченность гармонических возможностей левой клавиатуры. Конструктивные особенности инструмента сдерживали развитие репертуара, ограничивали его узким кругом произведений, создавали однообразие в звучании, а иногда заставляли исполнителей искажать мелодический и гармонический материал.

В 1945 году во время московских гастролей ансамбль ДК Профтехобразования г. Саратова услышал известный композитор и большой знаток фольклора В. Захаров. Он предложил руководителю коллектива С. Портнову ввести в состав баян. Опыт введения в ансамбль наиболее совершенной разновидности гармоники – баяна оказался очень удачным. Баян почти не давал новой тембровой окраски звучанию, но во многом устранял вышеуказанные недостатки. За счет умелой инструментовки и аранжировки появилась возможность исполнять пьесы с достаточно разнообразной гармонической основой, в том числе, в миноре (без использования клавиатуры левой руки), и даже отклонения в близкие тональности. С легкой руки В. Захарова и С. Портнова баян стал постоянным и ведущим участником коллективов.

Поиски оптимального состава ансамбля саратовских гармоник продолжаются и сегодня. Во многих коллективах, кроме перечисленных выше инструментов, постоянным участником стал балалаечный контрабас, эпизодически используются балалайка прима и домра малая. Введение в состав подобных ансамблей струнных народных инструментов (в качестве солирующих, но не группы) не меняет сущность и специфику вида, но позволяет внести тембровое разнообразие в звучание и расширить ладогармонические возможности. Думается, что процесс формирования состава ансамблей гармоник далеко не завершен, поэтому следует поддерживать любые эксперименты в его совершенствовании при условии сохранения жанровой основы.

Точкой отсчета современного периода развития ансамблей саратовских гармоник стал 1945 год, когда С. Портнов организовал трио исполнителей на саратовских гармониках, ставшее зародышем ши-

рокого генеалогического древа, основой большого количества будущих коллективов.

Имя Семена Павловича Портнова (1894–1967) стало легендарным для саратовских гармонистов и любителей этого вида исполнительства. Еще в начале XX века братья Семен и Александр играли дуэтом, плавая на пароходе по Волге. В постоянном общении с людьми, народной песней и волжской природой складывалось их мастерство. В годы Гражданской войны С. Портнов был дивизионным гармонистом знаменитой 25-й чапаевской дивизии. В. Чапаев любил русскую песню и лихо отплясывал «Камаринскую» под аккомпанемент С. Портнова. Был Семен рядом с комдивом и в ту ночь, когда погиб Чапаев, плыл вместе с ним через Урал, был ранен, но судьба оказалась к нему благосклонней – он выжил. И после этого уже никогда не расставался с саратовской певуньей.

С. Портнов воспитал целую плеяду учеников, будущих руководителей ансамблей, среди которых заслуженные работники культуры России С. Попов, В. Новиков, В. Шмелев, В. Комаров, лауреат международных и всероссийских фестивалей, артист филармонии Р. Рахматулин и другие.

В трио гармонистов, которое организовал в 1945 года Семен Портнов, играл его сын Борис и братья Владимир и Евгений Бесфамильновы (баянист В.В. Бесфамильнов впоследствии стал народным артистом Украины, профессором Национальной музыкальной академии Украины). Ансамбль был организован в ДК Профтехобразования и просуществовал около 40 лет. Первыми произведениями, исполненными трио, были «Саратовские переборы», Волжская и Чешская польки.

Первый успех ансамблю принес Республиканский конкурс исполнителей в Москве (1945 г.), где коллектив получил звание лауреата. Победа воодушевила музыкантов, привлекла в кружок новых участников, способствовала расширению репертуара. Постепенно увеличивалось количество аранжированных и разученных народных мелодий («Барыня», «Калинка», «Коробейники», «Во кузнице», «Ах, вы сени, мои сени» и др.), стали исполняться популярные классиче-

ские произведения (П. Чайковский – «Неаполитанский танец», Ж. Бизе – «Фарандола»), фантазии на темы революционных и военных песен.

В 1957 и 1968 годах ансамбль становится лауреатом VI и IX Всемирных фестивалей молодежи и студентов в Москве и Софии. С 1958 года коллективом руководит его воспитанник В. Новиков. За долгие годы своего существования ансамбль выступал в Болгарии, Монголии, Польше, Бельгии, Румынии, Чехословакии, Франции.

Как дерево распускает ветви, разрастаясь ввысь и вширь, так и ученики С. Портнова, взрослея, понесли ростки заложенной им школы коллективной игры на саратовских гармониках в народные массы. В 1960 году В. Шмелев организовал ансамбль в Доме офицеров, а С. Попов – во Дворце пионеров и школьников. В 1973 году С. Попов из подросших воспитанников Дворца создал взрослый коллектив в ДК «Россия», А. Лебедев – ансамбль «Веселые ребята» (г. Энгельс), в 1975 году В. Шмелев – ансамбль «Волгари» в ДК «Мир». Г. Ганюшкин, переехавший в Тольятти, создал там свой коллектив.

Усложнялся репертуар ансамблей. Участников уже не устраивало одноголосное исполнение мелодии с простым аккомпанементом. В партитурах стали появляться многоголосие, контрапунктические голоса, разнообразные гармонические функции, вариации и т. д.

Расширялись репертуарные направления. Наряду с традиционными народными мелодиями, фантазиями и покурри на популярные темы стали исполняться транскрипции произведений советских композиторов – таких, как В. Захаров («Полька»), Д. Кабалевский («Наш край»), В. Шаинский («Антошка»), А. Островский («Пусть всегда будет солнце»), В. Андреев (вальс «Искорки») и др.

В последние десятилетия стало активно развиваться еще одно репертуарное направление – вокальные аккомпанементы и музыкальное сопровождение танцев. Направление не новое: голос, танец и гармонь всегда были постоянными спутниками. Известно, к примеру, что легендарная Лидия Русланова часто пела в сопровождении саратовской гармоники, а знаменитый Иван Паницкий любил аккомпани-

ровать на ней задорные частушки². Однако ансамблевый аккомпанемент у гармонистов получил распространение сравнительно недавно.

Сегодня репертуарный потенциал традиционных коллективов раскрыт еще далеко не полностью. К сожалению, весь репертуар ансамблей саратовских гармоник выходит лишь из-под пера их руководителей. Профессиональные композиторы не обращают внимания на эти уникальные коллективы, а опыт практических работников не распространяется. Вместе с тем, жизнеспособность вида во многом зависит от решения репертуарной проблемы, создания произведений высокого качества и соответствующих его специфике.

Расширение и усложнение репертуара потребовало повышения художественно-исполнительского уровня участников коллективов, разработки методики обучения и воспитания. Постепенно руководители ансамблей саратовских гармоник стали отказываться от традиционного метода обучения по слуху или так называемой «игры с рук». Разрабатывались различные формы записи музыкального материала – от цифровой до нотно-цифровой. Сам по себе этот факт является шагом вперед, однако каждый руководитель использовал свою систему, что мешало взаимообмену творческим опытом. Унификация записей партитур ансамблей саратовских гармоник могла бы решить многие проблемы коллективов.

Повышению художественного уровня ансамблей способствовала работа по совершенствованию инструментального состава. Руководители и музыкальные мастера конструировали новые виды саратовской гармоники, вводили их в ансамбли, обогащая звучание новыми красками. В 1963 году мастер А. Емельянов создал гармонь-пикколо, инструмент уменьшенного размера и звучащий выше обычного. Он же в 1965 году сконструировал разновидность гармоник-пикколо – «сапожок». В 1970 году А. Комаров и С. Попов – новую оригинальную гармонику – «самовар».

Постоянно шло обогащение тембровой палитры ансамблей за счет введения дополнительных инструментов. Эта тенденция имеет

² И.Я. Паницкий сочинил даже сюиту из шести номеров для саратовской гармоник соло и исполнил ее на радио.

объективные причины и устойчивый характер, так как является следствием противоречия между потребностью в политембровом звучании и возможностью существующего монотембрового состава. Принадлежность ансамблей саратовских гармоник к жанру национального искусства ограничивает диапазон поиска их состава достаточно узким кругом инструментов. Возможность введения дополнительных инструментов определяется, в первую очередь, их принадлежностью к группе народных и количественным, и качественным соотношением с основной группой гармоник. Видовая принадлежность является основополагающим фактором, отражает его своеобразие и потому имеет принципиальное значение в жизнеспособности.

Руководители ансамблей спонтанно признали этот путь формирования инструментального состава и строго придерживаются его до настоящего времени. С 1970 года С. Попов стал эпизодически использовать в ансамбле балалайку приму. На ней, как правило, играли сами гармонисты, отставляя на время в сторону свой основной инструмент. Контрастность тембра и приемов игры струнного инструмента вносили разнообразие в звучание и неповторимый колорит. Позже в составе появилась и домра малая в качестве солирующего инструмента.

С 1973 года в ансамблях саратовских гармоник ДК «Мир» и ДК «Россия» постоянным участником стала балалайка-контрабас. Ее основная функция – усиление и выделение нижнего голоса, как известно, из-за конструктивных особенностей баяна недостаточно сильного. Балалайка-контрабас имеет, по сравнению с баяном, лучшую атаку звука и отличительную тембровую характеристику.

В 1980-х годах в ансамбле саратовских гармоник Дворца творчества юных стали проводиться эксперименты по введению в партитуры разнообразных духовых народных инструментов – жалейки, свирели, рожка и др. Опыт использования этих инструментов в ансамблях с монотембровым составом показывает перспективность избранного пути.

Историю коллективного исполнительства на саратовских гармониках создавали многие личности и ансамбли. На протяжении многих

десятилетий по крупицам собирался положительный опыт и передавался из поколения в поколение. Были на этом пути творческие взлеты и неудачи, решение одних проблем порождало новые. Однако подъемы и спады в деятельности ансамблей саратовских гармоник являются продуктом естественного волнообразного развития и, в целом, протекают на фоне поступательного движения вперед данного вида народного инструментального искусства.

Невозможно описать в одной работе историю всех ансамблей саратовских гармоник. Каждый из них шел своим неповторимым путем и в то же время, подчиняясь закономерностям функционирования вида, отражал общую картину эволюционирования. Попробуем воссоздать эту картину на примере типичного и одновременно одного из лучших современных коллективов – ансамбля «Колокольчик» Саратовского городского Дворца творчества детей и молодежи. Его основал заслуженный работник культуры России Станислав Николаевич Попов. Сегодня коллективом руководит лауреат всероссийского конкурса Сергей Александрович Самусенко. Несколько поколений юных гармонистов прошли в нем школу любви к искусству, народной песне и «саратовской певунье» – гармонике.

Есть что вспомнить бывшим и нынешним участникам ансамбля:

- участие в фестивалях школьников Поволжья (Горький, 1965 г.), советско-японской дружбы (Казань, 1966 г.), молодежи и студентов (Москва, 1968 г., Берлин, 1973 г.), «Пусть всегда будет солнце» (Москва, 1977 г.), фольклора (Артек, 1987 г.), им. И.Я. Паницкого (Саратов, 1989 г.), «Золотая игла» (Анапа, 1993-99 гг.);
- встречи с первым космонавтом планеты Юрием Гагариным, композиторами А. Хачатуряном, В. Шаинским и др.;
- гастрольные поездки в Алжире, Англии, Германии, Польше, Румынии, Чехословакии, выступления в Москве на XVII съезде ВЛКСМ (1974 г.), в городах Среднего и Нижнего Поволжья (от Ульяновска до Астрахани) и др.;
- участие в съемках киножурнала «Пионерия» центральной киностудии «Мосфильм», телефильмов «Мы рисуем песню» (демон-

стрировался на международной выставке в Монреале) и «Колобок», в телепередачах «Будильник», «У дружбы сто дорог», «Звонкие переборы», «Творчество юных» и др.

Сегодня в ансамбле около 50-ти участников. Это мальчишки и девчонки от 6 до 18 лет, преданно любящие народное искусство и саратовскую гармонику. В репертуаре коллектива более 30 произведений, среди них: знаменитые «Саратовские переборы», «Тарантелла» И. Паницкого, «Кадриль» В. Темнова, «Фантазия на темы песен Дунаевского» А. Мухина и, конечно, народные мелодии «Во кузнице», «Камаринская», «Чтой-то звон», «Во лесочке комарочков много уродилось», «По улице мостовой», «Тимоня», «Барыня», «Частушки» и др.

Открывается занавес, на сцене ансамбль «Колокольчик». Юные артисты в ярких русских костюмах, в руках – расписные саратовские гармоники. Звучит протяжная народная песня. В ней простор русских полей, шелест леса, журчание ручейка и величавая гладь красавицы Волги. Мелодия разрастается, крепнет, и кажется, будто звучат не маленькие инструменты, а мощный многоголосный хор, олицетворяющий силу народа, его широкую душу.

Но вдруг зазвенели колокольчики, и напевная мелодия сменилась залихватской пляской, да такой задорной, что ноги слушателей не могут удержаться и притоптывают в такт музыке. В руках маленького музыканта выделяет лихие колена в верхнем регистре гармоника-сапожок – точь-в-точь такая, как на ногах у артистов. В углу ворчит гармоника-самовар, а в другом конце заливается трелью свистулька-соловей и выбивают дробь деревянные ложки.

Вдруг, стоп! Музыка оборвалась неожиданно, как и началась, а на сцене задиристые мальчишеские голоса горланят во всю мощь:

Эх, топни нога, топни правенькая!

Не смотрите, что мы малы, мы удаленькие!

Снова звучат гармоники, перебирает вариации баян. Будто в ответ мальчишкам поет частушку девичий голос:

*Сколько раз я зарекалась под гармошку песни петь,
Как гармошка заиграет, ни за что не утерпеть.*

К саратовским гармоникам добавляются бряцания балалайки, звонкий голос домры, трепетные вздохи жалейки. И то ли слышно со сцены, то ли в памяти просыпаются давно забытые строки...

Ах, гармонь – душа народа, ах, ты песенная душа!

Но особенно плясовая с колокольчиком хороша.

На сцене блестят глаза мальчишек, в зале – открытые улыбки слушателей, на душе – праздник! Раздвинулись стены концертного зала, песня рвется на простор, проникает в душу, и невольно на память приходят слова великого русского поэта:

А гармонь зовет куда-то,

Далеко, легко ведет...

Нет, какой вы все, ребята,

Удивительный народ.

Хоть бы что ребятам этим,

С места – в воду и в огонь.

Все, что может быть на свете,

Хоть бы что – гудит гармонь...

С.И.Нестеров
Скрипичная тетрада
Соната или партита?

Этот вопрос адресован сонатам для скрипки соло Мечислава Вайнберга.

Мечислав (Моисей) Самуилович Вайнберг (1909, Варшава – 1996, Москва) эмигрировал из Польши в СССР после прихода к власти фашистов в 1939 году. В годы Второй мировой войны, находясь в Ташкенте, подружился с Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем. Именно в СССР, после окончания Минской консерватории, он создал основное большинство своих сочинений.

У него чрезвычайно обширное творчество: 7 опер, 21 симфония, 3 балета, 17 струнных квартетов, симфониетты, концертные сочинения для разных инструментов с оркестром, множество кантат, инструментальные сонатные циклы для разных инструментов, вокальные циклы. Для струнных инструментов соло композитор создал четыре сонаты для виолончели соло, четыре сонаты для альты соло, для контрабаса и соната для двух скрипок.

Три его сонатных цикла написаны для скрипки соло, но по сути только один из них действительно выдержан в традициях сонаты в пяти частях – Первая соната для скрипки соло, возникшая в 1964 году и посвящённая Михаилу Фихтенгольцу. Этот сонатный цикл симметричен. В центре помещено скерцо с чертами вальса в сложной трёхчастной форме. Его окружают две медленные части. Вторая часть элегического характера, насыщенная полифонией и написанная в сонатной форме. Четвёртая часть агрессивно-трагического характера с чертами рондо, в котором пятитактный рефрен, четыре эпизода, первые два, а потом третий и четвёртый находятся в соотношении побочных партий. Так сложилось двойное аллегро с чертами рондо: *a – в –*

$a1 - b1 - a2 - c - a3 - c2 - a4$, причем все b , $b1$, c и $c1$ составляют 9-10 тактов, а все рефрены миниатюрны. Четвертая часть является также вступлением к пятой, они звучат без перерыва – тематические элементы четвертой и пятой частей интонационно взаимосвязаны..

Поначалу кажется, что первая часть героического характера начинается импозантным вступлением Адажио, напоминающим первые части баховских сонат с аккордовым тематизмом и акцентно-токатным завершением с соотношением 12+10 в двух предложениях повторного характера. Вступление излагает патетический героико-трагический образ, резко контрастный энергичной героической главной партии с чертами марша и токкаты, чем-то напоминающей образные сферы Седьмой фортепианной сонаты Прокофьева. В продолжение главной партии вторгаются аккорды вступления. В конце части вступление повторяется, но в варианте одного предложения. Однако тональность меняется в репризе у той темы, которая поначалу воспринимается как главная. Именно эта тема активно разрабатывается в разработке в синтезе двух её элементов, изложенных в полифоническом двухголосии с насыщением аккордовыми комплексами. Далее следует эпизод в виде пассажно-трельными вариантами на начальный раздел разработки, причём оба раздела трехчастны и в их кульминацию вторгается зеркальная реприза, в которой обе темы тонально сближаются.

Таким образом, главная и побочная темы проходят в разных темпах, в единый процесс соединены вступительный и основной разделы. Аккордовый комплекс имеет лейтмотивное значение. Его отзвуки проходят в среднем разделе второй части, в середине скерцо, в аккордовом рефрене четвертой части в обеих побочных зонах пятой части. Завершают сонату фрагменты побочной и главной партий первой части. Первая побочная является вариацией на фрагмент Чаконны И.С. Баха из Второй партиты, вторая – вариация на побочную зону в разработке первой части данной сонаты.

Цитирование Баха вполне закономерно, ибо М. Фихтенгольц был блистательным исполнителем сонат и партит Баха. И Вайнберг не мог обойти это обстоятельство, он должен был включить аллюзии с

Бахом, хотя здесь есть явные апелляции и к Прокофьеву. Ещё одна особенность – множество гемиол, колебаний двух и трёхдольности, особенно в Скерцо этой Сонаты.

В трактовке цикла явно присутствуют черты сюитности, и это не случайно. Вайнберг стремится в данном цикле к некоему синтезу сонат и партит Баха. И.С. Бах – любимый композитор М. Фихтенгольца. Он создал своего рода эталоны исполнения баховских творений. Поэтому Вайнберг широко привлекает все средства любимого автора портретируемого им исполнителя. Это относится и к стилизации разного строя.

Ещё в большей степени черты партиты проявляются ко Второй сонате Вайнберга. В ней каждая часть отталкивается либо от элементов музыкального языка, либо от теоретических терминов. В сонате семь частей: 1. «Монодия», 2. «Паузы», 3. «Интервалы», 4. «Реплики», 5. «Аккомпанемент», 6. «Инвокация», 7. «Синкопы». Этот перечень говорит о сюитном принципе построении цикла, тем более что каждая часть – самостоятельная и самодостаточная изящная миниатюра.

Первая пьеса «Монодия» основана на красоте вызвучивания штрихом *detashe* каждой последовательности из 4-х звуков. В пьесе два главных тематических элемента. Первый основан на мерном движении четвертями восходящего тиратного анабазиса в объеме кварты. В третьем такте его сменяет лирический мотив с мягкими ламентозными секундами и яркой романсной ниспадающей септимой. Мерность движения четвертями задаёт ритм неторопливого шествия тиратных мотивов. Композиция воспроизводит контуры трёхпятчастной формы, вырастающей из одного тематического ядра:

A (8т.+ 8 т.) *B* (11 т.) *A1* (8+8) *B1* (8+6) *A2* (15). Общее состояние устойчивости, логичности, некой одномерности художественного пространства, базой которого является ритм шествия и диатоничность основных его мотивных образований.

Средний раздел открывает новое мотивное образование. Теперь это фигура круга. Его дополняют два новых варианта ламентозного комплекса: первый – типичная риторическая фигура *lamento*, второй –

её ритмический триольный вариант. Общая композиция уравновешена и симметрична за счёт периодического повтора масштабов первой темы. Все элементы «Монодии» являются темообразующими по отношению к последующим разделам цикла.

При исполнении этой части очень важно сохранять четкость равномерного движения четвертей, в чём состоит сложность исполнения данной части. Мерные четверти устанавливают начальную временную пульсацию в цикле, реализуя барочное представление о Вечности как бесконечном движении.

Вторая часть названа «Паузы», но на самом деле это миниатюрное скерцо демонстрирует тремоло и трели. Зоны темброво-фактурные (семитактные) чередуются со скерцозными шести- и пяти-тактами. Оба комплекса постепенно сжимаются: первый 6+5+4+3, второй – 7+5+3+5 (в конце с вводным терцо-квартовым запевом). Заключение строится на круговой попевке с интервальными скачками.

Ещё одна линия представлена паузами на целый такт перед повторами трельно-тремолирующих комплексов. Эти паузы заменяют моменты полных проведений тематических комплексов. Именно они «сжимают» тематические зоны. За счёт повторов обоих элементов привносятся черты строфичности. В результате выстраиваются четыре куплета из контрастных мотивов: А В – А1 В1 – А2 В2 – А3+кода на круговом мотиве.

Главное при исполнении этой части – соразмерить разные по характеру тематические комплексы и точно выдержать все указанные паузы разной продолжительности.

Третья часть «Интервалы» – токката, которая также состоит из повторения трёх эпизодов. Первый представляет собой постепенное сжатие интервальных комплексов токкаты от октавы до примы. Последовательность движения в первом предложении: ч8, м7, м6, ч5. Второе предложение периода: ч4, б3, м3, м2, ч1.

Второй период представляет последовательность интервалов в обратном движении: ч1, м2, м3, б3, ч4, ув.4. Второе предложение продолжает интервальное сжатие: ув.4, ч5, б6, б7, ч8, м9, м10. Третий период варьирует основной комплекс интервалов мелодически. Нис-

падающие пассажи завершаются сменой интервалов с акцентами на маркато.

Завершающий эпизод третьего периода даёт рост интервалов от октавы, ноны, децимы, ундецимы, терцдецимы и аккордовым акцентом на квартдециме. Изящная кода повторяет принцип сжатия акцентуемых интервалов и диссонансный повтор токкаты на септимах и секундах с окончанием на $c1$ с открытой струной.

Четвёртая часть «Реплики» также структурно чёткая. Первый раздел – противопоставление октавных реплик и тарантелльных триолей на секундах и тритонах. Второй комплекс – пиццикато – отталкивается от малого минорного септаккорда и нонаккорда с большой терцией вместо легато в первом периоде и на скерцозных интервальных скачках на децимах и терцдецимах. Повторение первого раздела в другой тональности на квинту выше с обновлением штрихов: легато частично заменяются на стаккато.

Раздел пиццикато начинается с ритмическим ускорением от восьмых, шестнадцатых с точками до 32-х. Контрастно противопоставлены предельное фортиссимо на исходных аккордах и интервалах и предельное пианиссимо триолей с малыми секундами и возвращением в конце исходного звука G.

Пятая часть называется «Аккомпанемент» и представляет собой игру композитора со слушателем и исполнителем. Её первый раздел *Pizzicato con sordino* скерцозного характера со скачками на интервалах кварты, квинты, сексты состоит из 12 тактов по 6 в каждом предложении и завершением вариантом знакомой по первой части тиратой. В завершении периода четыре такта в жанре польки варьируют исходные интервальные комплексы.

Новый раздел открывает квартовый зов с форшлагами и тирата в объёме б3. Это построение из двух фаз 12 и 14 тактов комбинирует разнообразные штрихи в скачках на интервалы с флажолетами: пиццикатные скачки секст, стаккатные форшлагги, пиццикато правой и левой рук, скачки через две октавы на те интервалы, с которых начиналась эта часть. Данный раздел неожиданно завершается лирическими секстами с катабазисом.

Следующие 34 такта – вариантное усложнение двухголосием предыдущих 26 тактов. Во втором голосе знакомые тираты, квартовые и секстовые скачки, их пассажные гаммообразные варианты. Здесь использованы и имитационные средства как составная часть развития. Особые элементы – стаккатные форшлаги на звуках D третьей октавы и A первой, C_{is} третьей; кульминационные точки завершают тематические фразы скачками интервалов секст, квинт, кварт в быстром темпе штрихом легато. В пьесе широко использованы зеркальные мотивы квартовых фигур на ритме польки, терцовых фигур, круговых мотивов, которые создают атмосферу суэты, быстрые смены типов штрихов и приёмов. Но завершение центрального раздела то же: романсная секста в трех октавах.

Возврат первого построения связан с перестановками и комбинированием тех элементов, которые были задействованы в исходном периоде. Они разбросаны и подаются как в калейдоскопе со случайными вступлениями непредсказуемых мотивов – круговых движений по опеванию ми минорного трезвучия в третьей октаве пианиссимо, скачков квинтами и квартами, скачков с отталкиванием от одного звука на септаккорд с секстой. Это чередуется с развитием секстового мотива, который как бы распыляется в пространстве вертикали и горизонтали, укрупняется ритмически. В результате внедрения непредсказуемых и многократно повторяемых элементов реприза разрастается до 44 тактов. Именно в первом построении и в репризе более всего реализуется название пьесы.

Пьеса строится на контрастах зон тематически разрежённых и тематически интенсифицированных. Основная технологическая идея – рождение из пустоты отдельных точек пиццикато и исчезновение их в пространстве вертикали во флажолетах четвёртой октавы.

Самая таинственная пьеса цикла – «Инвокация»³, что означает

³*Инвокация* – это призыв «высших сил» – таких, как божества древнего и современного мира (например, Ганеша – помощник при работе с препятствиями), ангелы (например, ангелы-хранители), архангелы (например, архангел Рафаил – для целительства или архангел Михаил – для защиты). Так же есть обряды на вхождение в тело Мастера того или иного бога или богини.

особый призыв, молитву (ангелу-хранителю, богу или богине) для помощи и поддержки. В целом, инвокация является магическим призывом, обращением к любому представителю потусторонней силы, будь то дух предков или тотемные животное. Но вызывать духов – не значит пытаться командовать и управлять ими. Коротко говоря, инвокация (призывание) и эвокация (вызывание) – это два различных подхода к настройке сознания на определенный принцип, действующий в определенном плане.

Последнее как раз и выражает процесс развития в пьесе «Инвокация». Она развивает интервальные и аккордовые процессы, начатые в третьей части «Интервалы» и в пятой части «Аккомпанемент». Основным ядром развития является колокольный перезвон, основанный на мощных падениях от секст и септим второй октавы на звуки В и С на струне G. Второе предложение-прошение отталкивается от уменьшённой октавы A-As, начинающей мелодическое хоральное восьмитактное двухголосие на риторических фигурах катабазиса и распятия.

Последующий процесс развития строится ярусами. Второй этап звуков колокола повышается на секунду выше, риторическое двухголосие звучит также на сексту выше. Третий ярус проводится уже на кварту выше и колокол озвучен уже аккордами из септим и секст. Новый ярус на нонах и квинтах идёт ещё на секунду выше. Так непрерывно осуществляется прораствание по вертикали в более напряжённые регистровые «горние» зоны высотного пространства. Кульминация строится на трёхоктавных квартаккордах от нижней струны G. Ответ на жестких уменьшённых септимах со звуком разрешения, воплощающей фигуру распятия, а затем одновременное звучание фигуры креста. Септимсекстквартаккорд и его обращения составляют новый вариант колокольной вести.

Второй тематический блок основан на растяжении аккордово-интервального комплекса от секунды до тритона в верхней части аккорда. Настойчивое повторение звука *fis* с ритмическим ускорением от четверти к восьмой с точкой, затем круговой фигурой от *fis*, ламентозных пунктиров вокруг квинтового звука *cis*. Теперь варьирование круговой тираты становится новым моментом процесса развития с

выделением мотива сострадания в соль миноре и модуляцией в си бемоль минор. Семитактная реприза второго хорального блока на фоне септ- и нонаккордов, напоминание о колокольном зачине, сжатого до шести тактов.

Заключительный семитакт репризирует круговое движение по тирате с ускорением от четверти с точкой до шестнадцатых. Завершающие два аккорда подтверждают достигнутый четырёхоктавный шестизвучный аккорд, собирающий все интервалы перезвона (две сексты, квинта, две септимы, квинта, объединяющие все тональности этой части: *g moll*, *B dur*, *Es dur*. Но здесь в настойчивых повторениях колокольных ярусов интервально-аккордовые комплексы выстраиваются как колонны, организующие пространственную вертикаль..

В следующей части «Синкопы» все ранее использованные аккордовые и интервальные элементы получают новый этап развития. Это самая развёрнутая и кульминационная часть цикла. Она содержит черты сонатности, но это вовсе не традиционное аллегро. Главная тема с синкопами построена на интервальных скачках кварт, квинт, к которым подключаются сексты и септимы. Она состоит из 4-х предложений, где последнее предложение зеркально отражает третье, а второе есть вариант первого с изменениями высотности интервалов при сохранении линии верхнего голоса. В третьем предложении синкопируются уже не интервалы, а аккорды.

Принцип синкопирования распространяется не только на ритмические рисунки с паузами на разных долях такта, но и внедряется в масштабно-тематические структуры соотношений тактов внутри всех тем данной части. Масштабные структуры первой темы симметричны: 14+15+15+14+связка 5 тактов. Каждое предложение завершается семью тактами аккордов. Вначале это сексто-секундовый комплекс в объёме септимы. Во втором предложении – повторяющиеся секстсекундаккорды растягиваются в соединение нон и децим. В третьем предложении аккорды из терций и нон растягиваются до объёма ундецим. В четвертом предложении скачки синкоп основаны на нонах и септимах, а аккорды, напротив, вновь сжимаются до квартсекундаккордов.

Вторая тема, будучи энергичной токкатно-тарантелльной, вновь наводит на мысль о связях этого сочинения с главной темой Седьмой сонаты для фортепиано С. Прокофьева. Активный ритм тарантеллы-токкаты опирается на мелодическое прочтение квартаккордов, трихордов с секундой и тритоном, элементов барочной токкаты. Масштабные структуры этой темы строго квадратны: 4+4+4+4+4.

Третья тема синтезирует элементы двух предыдущих – и первой, и второй. Штрихом мартеле *pesante* в ней подчёркнуты настойчиво повторения одного звука нижней струны соль (того самого, который активно проявлял себя в «Инвокации» и «Репликах») с тарантелльным завершением каждого трёхтакта. При этом в каждом втором трёхтакте акцентируется уже не один звук, а интервал сексты с форшлагом, сексты в высоком регистре, растяжение до септимы и октавы становятся элементом достижения высотной цели – звука Е четвёртой октавы. Структура третьей темы принципиально неквадратна: 3+3+3+3+3+4+4+2+4+5+5+3. Пульсация тактов разной протяжённости в конечном счёте в этой теме оказывается симметричной: 19 – 4 – 19 с выделением 4-х тактов в центре симметрии.

В среднем разделе композиции этой части помещена зона развития, где проводится вторая тема с новым вариантом протяжённости и пульсации тематических структур: 4+4+5+7. Тактовая пульсация была характерна для клавирных и виолончельных сюит И.С. Баха. Композитор явно воспроизводит эти процессы, хотя тематизм совершенно иной. Характер музыкальных образов – средоточие энергии и полётности. То, что накапливалось на протяжении всей сюиты выплёскивается в финальной части как яркая законченная картина с контрастными эпизодами.

Пьесу завершает реприза с усилением акцентов в синкопах первой темы аккордами из трёх и четырёх звуков. Этот эпизод в быстром темпе фактически повторяет аккордовые продвижения предыдущей медленной части «Инвокация». Финальной точкой первой темы в репризе становится трёхтакт, завершённый форшлагом 6/4 аккорда всё к тому же звуку *Е* 4-ой октавы. При повторе темы в тяжёлых аккордовых комплексах, словно возобновляющих колокольный перезвон, со-

отношение тактов иное: 14+15+20. Вторая тема сокращена до 19 тактов (4+4+4+7), но её образ сохраняет черты волевой энергии, почти приказного императива и патетики.

Третья тема в репризе обновлена. Теперь это новый вариант сочетаний колокольного перезвона из повторяющихся октав и интервалов с аккордовыми комплексами, охватывающими две октавы и более. Стремительная кода завершает и финальную пьесу, и цикл в целом. Здесь многократно повторены те тираты, которые интонировались ещё в первой пьесе «Монодия». Теперь линии тират подчёркнуты акцентами на сильную долю, усиленных диссонансными аккордами.

Затем следует стремительный гаммообразный взлёт на 4 октавы с интенсивным завершением тритоновыми триолями в высоком регистре четвёртой октавы. Аккорды *pizzicato* сдвоенных децим в штрихе агрессивного сотийе и с ритмическим ускорением на предельном фортиссимо повторяются многократно и столько раз, сколько будет необходимо самому исполнителю в соответствии с его собственным замыслом и масштабом экспрессии. Заключительные такты – реприза тарантелльно-токатной точки третьей темы.

Таким образом, мы видим, что симфонизация сюиты достигается с помощью сквозного развития интервально-аккордовых комплексов, нескольких риторических фигур, сквозного прорастания лейт-жанров токкаты, тарантеллы, хорала, колокольного звона и польки. В построении художественного пространства господствует вертикальный охват всех регистров скрипки. Это выражено и в высотных ярусах ряда частей и в разрастаниях и сжатиях интервальных элементов, в вертикализации аккордовых «свечей» или колонн с различными, достаточно жёсткими соединениями интервалов септимы, секунды, ноты, децимы, сексты, квинты.

Автор сознательно избегает традиционно терцовой структуры аккорда. Мелодические линии строятся на тиратах, катабазисах, круговых мотивах, фигурах распятия, креста, сострадания. Всё это придаёт музыке агрессивно-напряжённый, порой трагический или гротескный (в скерцозных частях) характер. Многие части динамичны, активны и энергичны. Названия частей нарочито указывают на техно-

логический, сугубо интеллектуальный подход композитора к данному циклу. Многие в этом цикле напоминают принципы построения «Микрокосмоса» Б. Бартока, где также ряд пьес имеют, казалось бы, прикладные теоретические цели.

Каждая пьеса партиты-сюиты Вайнберга имеет свою образно-смысловую сферу, выражающую напряженность современного социума и противоречивые тревожные мироощущения в нём современного человека. Если учесть, что соната создана в 1967 году, то подобный характер музыкального образного строя оказывается близок трагическим циклам Второго виолончельного концерта Д. Шостаковича, его Четырнадцатой симфонии, Первой и Второй сонатам для скрипки и фортепиано А. Шнитке, его же Второму скрипичному концерту-пассиону.

«Мир раскололся, и трещина прошла через моё сердце», – произнёс в XIX веке Г. Гейне. Душевный разлом сознания Художника-Творца и агрессивность социума ясно противостоят в этом необычном по структуре и внутренней программе цикле, сближая творение М. Вайнберга с величайшими созданиями эпохи противостояния человека и цивилизации, художника и социума. При этом феномен двойного бытия, характерный для Д. Шостаковича, не миновал и других творцов советской эпохи: конфликт художника и социума был и внешним, и внутренним, ибо совестливый автор мучительно переживал лицемерие общественных идеалов, стремясь внутри сознания преодолеть этот раскол с социумом или найти ему оправдание. Поэтому партита была названа композитором Сонатой, что давало возможность ещё более резко обозначить конфликт, подчеркнуть его трагедийность, хотя в конце всё-таки выражена уверенность в преодолении основного противостояния Личности и социума.

Одновременно в концепции партиты Вайнберга, названной им Сонатой, находит отражение монолог Сальери из пушкинской маленькой трагедии – имеется в виду тот эпизод, где Сальери говорит о том, что проверял алгеброй гармонию. Действительно, элементы нотного текста – интервалы, паузы, аккорды – есть молекулы тематизма. Разъять целое на элементы, а потом его заново собрать – задача срод-

ни замыслу Создателя. Постепенно укрупняя планы частей от первой к последней, завоёвывая пространство вертикали и горизонтали, автор в конечном счёте выстраивает новую целостность, построенную из микрочастиц, практически повторяя путь, пройденный музыкой XX века в периоды первого и особенно второго авангарда. В этом контексте Партита (Соната № 2) Вайнберга становится документом не только эпохи социализма, но и этапов развития техник композиции второй половины XX столетия.

С.И.Нестеров
Скрипичная тетрада
«Кольцо Авроры» Й. Кайпонена
в контексте эволюции фантазии

Фантазия – жанр, возникший в XVI веке в органной традиции и послуживший одной из предтеч фуги, поскольку в основе тематизма обычно использовались риторические фигуры, и принцип развития был полифоническим. Фантазия составляла род размышлений религиозного характера и исполнялась после обедни как обобщение услышанного и прочувствованного догмата. Одновременно, этот жанр стимулировал развитие импровизационного начала, поскольку в процессе полифонических преобразований тематическая основа ритмически преображалась.

Общая линия процесса прекрасно показана в Хроматической фантазии Яна Свелинка, где три этапа становления являют собой неуклонное ритмическое сжатие, введение всё более мелких длительностей, тема утрачивает свой монументальный характер. В основе этой фантазии две риторические фигуры – «Божественного триединства» и *Passus duriusculus*. Одна устанавливает космический порядок, другая связана с образами-символами Хаоса, смятения, низвержения в ад. Можно с некоторыми допущениями считать, что в самой теме Божественное противостоит демоническому. Тогда смысловые аспекты Фантазии представляют собой дискуссию фаустианского типа, где хроматические зоны противостоят диатоническим. Подробно особенности стиля и гармонии этого сочинения разбирает В. Берков в книге «“Хроматическая фантазия” Свелинка» [1].

Для нас существенно то, что этот жанр и у И.С. Баха имел большие спектры содержания. Так Фантазия соль минор перед фугой

в той же тональности связана с драматическим осмыслением проблемы Жизни и Смерти, Мистическое диалогизирует в ней с образно-чувственным, психологическим. Процесс охватывает все 24 тональности, фантазия насыщена энгармоническими модуляциями и демонстрирует все возможности гармонических трансформаций. В ней противостоят открыто трагедийное начало (переживание человеком неизбежности смертного часа) и мистический – непостижимые пласты вселенского инобытия (ответ Божественного начала).

В классической музыке фантазия сохраняет суть философского развёрнутого жанра, что подтверждает Фантазия до минор В.А. Моцарта – многоэпизодная композиция на так называемую, королевскую тему (она же риторическая фигура распятия, включает фигуру креста). У Бетховена развитие фантазии как масштабного философского жанра продолжает его Фантазия для хора, оркестра и фортепиано, в которой утверждается будущая ликующая тема радости из финала Девятой симфонии.

В первой половине XIX века в фантазии «Скиталец» Шуберта, Фантазии до мажор Шумана для фортепиано со скрытым программным замыслом, в грандиозной Фантазии фа минор Шопена жанр продолжает своё развитие как важнейший философский жанр, втягивающий в себя закономерности сонатно-симфонического цикла, другие жанры (вальс, ноктюрн, хорал, марш). Он приобретает огромное значение как лаборатория для формирования симфонической поэмы в виде моноцикла.

В скрипичной музыке его вытесняет фантазия в виде транскрипции или попури на тему известных оперных и балетных произведений. Фантазии Сарасате, Венявского, Эрнста на темы из опер «Кармен» Бизе, «Фауст» Гуно, «Отелло» Россини давали возможность скрипачу в сжатой форме раскрыть содержание популярного оперного сочинения, продемонстрировать все возможности своей блестящей техники в достаточно свободной форме, но, конечно, способствовали популяризации этого сочинения. На эту достаточно свободную по композиции фантазию, в свою очередь, повлияли симфонические поэмы, поскольку все скрипичные фантазии второй половины XIX тако-

го рода представляют собой сонатно-симфонические композиции с чертами сюиты и сонатного цикла, включают в себя часто ещё и каденцию.

В XX веке скрипичная фантазия развивается по нескольким линиям: философско-религиозная фантазия, которая постепенно вбирает в себя черты жанра литургии (Канчели, Шнитке); продолжают развитие фантазии на темы из опер (Хёйфиц, Фролов – фантазии на темы оперы Гершвина «Порги и Бесс»); рождается разновидность мемориальной фантазии памяти какого-либо музыканта. Последняя исторически связана с появившейся в XX веке жанровой модификации «Музыка для...» (Траурная музыка Хиндемита, «Памяти Бартока» Лютославского) или сочинения свободной формы (Хиндемит – Камерная музыка № 1, 2, 3) Вспоминается и жанр каприччио как концентрат скрипичных «невозможностей» – теперь ими переполнены фантазии, рапсодии, Импровизации или композиции с названием «Музыка для...» Порой автор предусматривает для такой феерически многогранной пьесы ещё и некую программную фабулу.

Финский композитор Я. Кайпонен свою поэму-импровизацию «L'ANELLO DI AURORA» («Кольцо Авроры») не называет сонатой и вообще никак не обозначает жанр, предоставляя исполнителю сыграть то, что он сам услышит в этой музыке. Однако в композиции есть все компоненты вариаций на две темы, черты сонатного *allegro* и рондо на две темы (идея кольца). Правильнее определить исходные разделы не как темы, а как звуковые «зоны».

Первые два изложения материала с точки зрения сонатного *аллегро* есть вступление (5+7) и экспозиция (11+19). В экспозиции есть своя логика процесса: звуки, микротематизм, мелодические образы, всё более крупные пассажи живописуют картину рассвета – световая точка на темном фоне, прорастание лучиков, зарево, потоки лучей, восход солнца. Во вступительном разделе с помощью отдельных точек флажолетов и нотированных звуков различной высотности выстраивается пространственный универсум в масштабах скрипичного диапазона. Точки вертикали образуют двенадцатиступенную серию, но в её развитии законы додекафонии не выдержаны.

Уже здесь автор задействует ряд штриховых форм: легато, мартеле, стаккато, рикошет, глиссандо, штрих Бартока. В точечное музыкальное пространство главной партии втягиваются разновысотные микропопевки в различных ритмических формулах. Побочная зона воссоздает образ пробивающихся вначале лучиков, потом все более нарастающих волн и потоков солнечного света. Нарастание звукового потока напоминает композиционную идею образа рассвета, предложенную Равелем в третьей картине балета «Дафнис и Хлоя» и использованную ранее в Пятой сонате для скрипки соло Изаи, где одна из частей называлась «Аврора». Тематическую функцию в побочной теме выполняет виртуозно-пассажный комплекс, отталкивающийся от трели d-es в пассажных виртуозных «переливах» с компьютерным (установлена программа с таким условием) увеличением количества звуков в единицу времени (по 8, 9, 11, 14, 17, 20, 25 и до 40) при сохранении типа длительностей или их ритмическом уменьшении (16-е, 32-е, 64-е), с непрерывным изменением мелодического рисунка и интервалики (секунды, квинты, септимы) пассажа.

В репризе побочной – это уже терцовые трели на фоне выдержанных звуков, как в каденции «Дьявольских трелей» Тартини, сопоставленные с жесткими интервальными комплексами, штрихом мартеле, комбинированные пассажи тритонами, квартами, квинтами.

В центре композиции – развернутая разработка, третий раздел которой компенсирует скерцо цикла, а четвертый – медленную часть. Поэтому в композиции есть признаки сонатно-симфонического цикла, а вся композиция есть поэмный моноцикл, но в отличие от Листа он не связан с монотематизмом, то есть Кайпонен хорошо знает поэмы Рихарда Штрауса, Дворжака, Франка, так же отступавшими от листовских нормативов.

Разработка построена в виде серии волн, имитирующих идею рассвета, и постепенно накатывающихся на звёздные созвездия, которые во время реального рассвета постепенно тускнеют. Первая (17 тактов) и третья (21 такт) волны развивают преимущественно главную тему. Вторая (29 тактов) посвящена побочной зоне. Лирическая четвертая волна *Tranquillo, delicato come improvisando* с тональ-

ным сдвигом на секунду вниз, сохраняя образную направленность, представляет собой предельное отдаление от облика побочной сферы. Автор неожиданно использует в четвёртой волне принцип зеркального отражения интервальных структур первой.

Если рассматривать отдельно логику развития главной и побочной зон, становится понятно, что принцип развития основан на барочной идее прорастания ядра, его развёртывания как «снежного кома» с разрастанием каждого следующего проведения. При этом при жестком структурировании процесса развития рождается прямо противоположное художественное впечатление. Кажется, что музыкальный процесс абсолютно стихийный и импровизационный. Вся разработка переполнена приёмами звукописи, изображающей «звуки утра»: шумы и шорохи, пение птиц, шелест листьев и трав, разливающиеся лучи света, вспышки «зайчиков» света на россыпи капель у цветов.

Первая и четвертая волны – средоточие интимно-лирических настроений, где господствует образ-состояние благоговейного размышления, вызванный пробуждением природы, пением птиц, видением богини утренней зари. Вторая волна оформляется в тематический комплекс более агрессивного характера за счет жанра скерцотоккаты, рядов из восходящих ступеней из трелей, пассажей с резкими волнами динамических нарастаний и спадами. Завершается «Кольцо Авроры» яркой, радостно-импульсивной заключительной зоной, где трели, интервалы и аккорды исполняются приемами бариолажа и сотийе, охватывают почти весь диапазон инструмента.

В репризе снят вступительный раздел, и главная зона начинается со второго раздела: сразу звучат мелькающие в разных высотах микроинтонации и мелодические образы. Тема разрастается в масштабах, звучит на терцию выше, что требует большей техничности исполнения, поскольку изменяются позиции и пассажи становятся более неудобными.

Кульминационная зона приходится на побочно-заключительную зону, где автор цитирует фрагмент из первой части «Авроры» – Пятой сонаты Изаи. Цитата из Изаи – указание на исходный тип компо-

зиции сочинения. Именно у Изаи появилась соната для скрипки соло в виде моноцикла: соната-баллада № 3 и соната-поэма № 6. В «Кольце Авроры» есть и фрагмент концерта Сибелиуса (намек на «социальный» заказ, ибо сочинение было предназначено для конкурса имени Я. Сибелиуса).

Таким образом, «Кольцо Авроры» Кайпонена – программное сочинение с чертами вариаций и вольной импровизации. Её прообраз – моноциклическая соната для скрипки соло Изаи. Но использование современных технологий в зоне развития, наличие компьютерных микроускорений делают «Аврору» одной из самых сложных современных фантазий поэмого типа для скрипки соло.

Заметим, что при разучивании этого сочинения важно проработать ритмическую сетку, освоить весь богатейший арсенал штрихов и приемов, понять логику развития композиции и найти свою собственную образно-смысловую интерпретацию. От небольших темповых сдвигов в побочной зоне, от скорости звукоизвлечения звуковых точек начала, большей или меньшей пропетости мелодических фрагментов, темпов пассажей художественный облик совершенно меняется. Будучи участником конкурса Сибелиуса в 1991 году мне довелось быть свидетелем этих разнообразных метаморфоз: микронюансы прочтения текста коренным образом изменяли содержание сочинения.

В развитии этой линии сочинений более свободного типа естественно рассмотреть «Импровизацию» Г. Заборова, которая, несомненно, опирается на традиции фантазии, и, в свою очередь, воздействует на Фантазию И. Фролова «Памяти Д.Ф. Ойстраха». Характерно, что обе эти пьесы можно рассматривать и как огромные каденции. Практически, скрипичное искусство с XVIII по XX век сделало символический круг и вернулось к идее Локателли. Многие скрипичные сочинения обозначены термином «импровизация». По мнению М. Лобановой [2] – это попытка создания нового жанра типа «Музыки для...» Их предтечи – «Импровизация» Грига для фортепиано, «Импровизация для скрипки соло» американского композитора Блоха. Ряд пьес с таким названием неизменно время от времени появляются на различных конкурсах. Казалось бы, они не должны опираться ни на

какую-то традицию. Ведь импровизация подразумевает некую стихийность процесса – тематическую, виртуозную, стилевую. Однако на самом деле каждая подобная «Импровизация» имеет какой-то прообраз – жанр прелюдии, интермеццо, этюда, свободной барочной фантазии, романтической поэмной фантазии.

«Импровизация» Заборова содержит в себе идею становления развития спирали, а её целостный процесс вызывает космические ассоциации. Её открывает лирическая квинто-квартовая тема, построенная как «вариации» на четырёхтактное ядро. Сразу же вспоминаются аналогичные композиции у Телемана и Хандошкина, фантазии которых открывало такое же ядро, а далее шёл процесс «раскручивания» этого ядра. Центральным элементом системы является начальный оборот: сжимающаяся да кварты чистая квинта и возврат её в исходное положение.

Первый ярус развития графически напоминает рисунок венчика цветка, повторение, три вариантных яруса повтора и вновь возвращение к исходному квартовому комплексу. Основа – первый четырёхтакт, его варьированное двухтактное повторение, однотактное сжатие. Затем следует пятитактная вариация в двух ярусах развития квартовой «мелодии» и кварто-квинтовый аккомпанемент (ажурное завершение «венчика»). Непрерывное тяготение к одному и тому же комплексу словно иллюстрирует идею притяжения к центру системы.

Второй раздел – пассажно-виртуозный – 15 тактов. Затем следует трехчастная композиция: аккордовый и интервальный варианты ядра: 6 тактов 4-ой вариации и 6 тактов – аккордово-интервальный вариант ядра. Он имеет другой центр системы – теперь это доминантовые аккорды от соль (нонкккорды, ундецимаккорды). Их продвижение идёт двутактами всякий раз с захватом всё новых звуков и интервалов. В первом такте господствует септима с тритоном, во втором – кварты и тритоны, третий повторяет первый, но его шлейф из трёх тактов выходит из сферы притяжения начального доминантового лада и достигает новой опоры – ре-до диэз и далее в 19 такте формируется тритоновый лад Cis-G. Вся система ещё «цепляется» за исходную квинту как центр притяжения. Развитие интервального вари-

анта комплекса второго раздела фиксирует временный итог, закрепляющий аккордовый-интервальный ряд – тритон, квинта, секста, септима, терцдецима – и расслаивающий его пассаж, который стремительно собирает все достигнутые ранее вершинные точки воедино.

Возвращение к исходной квинте вводит новый материал – побочную партию – лирически прихотливую, но с теми же терпкими кварто-терцовыми или квинтовыми интонациями. Пассажи с квартовыми, терцовыми и квинтовыми интонациями с захватом глиссандо и флажолетов, подключение жесткого двухголосия, усложнение интонационного рисунка за счёт свободного использования исходного набора интервалов, ускорение ритмического движения вводит слушателя в развернутое пассажно-вариационное «плато», в котором каждая волна отталкивается от исходного соль первой октавы, но всякий раз проходит новый путь интервальных интонационных ярусов. Порыв ускорения приводит к сжатию пассажных волн в аккордовый пласт обобщения, в котором автор вновь возвращается к исходному интервальному комплексу квинты-кварты, но теперь ещё в окружении сексты и секунды. Повторение исходного комплекса знаменует начало репризы. Последний раздел является зеркальным вариантом первого с постепенным возвратом к «ядру», на фоне которого звучит новая лирическая тема двойными нотами, выросшая из отголосков ядра в самой первой вариации.

В целом композиция трехфазна. Virtuозно пассажный раздел – центр формы, по краям две рондально-вариационные композиции, где эпизоды развивающего типа – собственно вариации, но варьируется и ядро при повторных проведениях. Вторая рондальная форма зеркальна по отношению к первой. При этом композиция целого напоминает Шестую (испанскую) сонату Изаи, что находит отражение и в тематической близости этих сочинений. Опора на форму рондо и вариаций привносит черты цикличности. Автор осуществляет проработку начального квинто-квартового комплекса, то отступая от него, то вновь к нему приближаясь. Композитор поначалу суммирует достижения второго раздела – побочной партии – но в более ярком триумфальном варианте с тональным центром *Cis*. Побочная мону-

ментализирована за счёт интервальным квинто-квартовых и октавных «утолщений» и утверждает ритм марша с барабанной дробью. Последний раздел – возврат к пассажам экспозиции и, наконец, к постепенной кристаллизации исходной темы из отдельных интервалов и мотивов. В Коде она включает в себя отдельные интонации побочной сферы. Успокоение достигается опорой на нижнюю квинту скрипки с вальсовым аккомпанементом, напоминающим квартовые скольжения начального ядра, но здесь это квинтовые скольжения в результате которых окончательно устанавливается тональность соль мажор-минор. Общий процесс развития напоминает движение по раскручиванию, а потом собиранию (сжатию) спирали. Кварто-квинтовая основа пьесы позволяет сделать предположение о непрерывном вращении различных, но взаимосвязанных элементов вокруг единого центра, напоминающая космические пути продвижения планет, комет вокруг центра системы.

Фантазия Фролова «Памяти Ойстраха» представляет собой мемориальную поэмную композицию из двух разделов: первый – трагический и виртуозно-блестящий второй с чертами сонатного аллегро и вариаций. Первый раздел представляет собой состязание двух тематических блоков – импозантного блестящего пассажно-аккордового и лирического, в котором элегическая скорбная тема проводится в пяти вариантах в *d moll*, всякий раз прорезаясь пассажным и бариолажными элементами, получая новое продолжение в пассажах.

В первом разделе есть цитата из Адажио из Второй сонаты Баха и проводится монограмма скрипача. Целостный портрет исполнителя воссоздан крупными, мощными штрихами. Импозантный первый раздел скорбно трагического характера. Второй раздел – натиск стихии, некой мощи титана. Аллегро основано на барочных токкатных элементах, на развитии фигуры *passus duriusculus*, мотива креста. В интервальном процессе выделяются тритон с септимой и нона, а также общая диссонансность музыки, пронизанной секундовыми вздохами.

Цель Фролова – дать целостный портрет Ойстраха как скрипача, охватившего в своем исполнительстве все эпохи и возможные для его

времени ресурсы скрипичной техники. Но самое интересное, что автор соотносит в этом сочинении Ойстраха и Шостаковича. Он использует не только штрихи и методы развития, но приёмы работы с тематизмом, характерные для концертов Шостаковича, одновременно используя цитирование, «монографирование» (разработка монограмм Ойстраха и Шостаковича). Во втором разделе связи с фугой ре минор Шостаковича, в интонационных элементах раздела Аллегро использованы элементы каденции из Первого концерта Шостаковича для скрипки с оркестром. Приёмы развития тематизма Шостаковича, спроецированные Фроловым в звуковой материи Фантазии:

- интонационное прораствание из исходных микроэлементов. Лирическая тема первого раздела лежит в основе трансформаций второго пассажного, они прораствают всякий раз в новом обличье. Суммирование этих микроэлементов по горизонтали (отдельные интонации – в мотивы, мотивы – в более крупные фразы), собиание мелодических интервалов по вертикали. Так у Шостаковича осуществлялось развитие двух диалогических тем в Ноктюрне из Первого скрипичного концерта. Вариантное преобразование совмещается с имитационным методом развития;

- формирование развернутых мелодических фраз, пассажных и крупных мелодических линий на основе ранее сформированных микромотивов, подключение новых интонационных формул, барочных стереотипов по принципу соединения множеств;

- варьирование, жанровое и стилистическое обогащение исходных импульсов;

- полифонические трансформации развернутых мелодических образований или непосредственно тем полифонического типа (со сложным ритмическим и интонационным рельефом). Далее происходит полифоническое наложение разных мелодических фрагментов тем, их полифонические трансформации, принцип полифонического прораствания, полифонического сжатия;

- темброво-фактурные преобразования тематизма при их проведении у солиста. Фантазия содержит так же характерное для жанра

концерта виртуозное представление солиста – демонстрация различных исполнительских средств и приемов, типов пассажей, двойных нот аккордовых ресурсов всех инструментов;

- проращивание из тех же микроэлементов развернутых виртуозно-фактурных линий. Например, в первом разделе так происходит преобразование лирической попевки главной темы в виртуозно-энергетическую тему второго раздела Аллегро, что осуществляется за счет ритмической трансформации, а так же в результате смены жанрового и стилевого ориентира;

- собирание формирующихся в процессе развития «гроздьев» – аккордов по вертикали (звуки тематической основы, затем двойные ноты в каденции, аккорды, как это делает Шостакович в оркестровой партии Первого виолончельного концерта).

Пожалуй, самое интересное – использование принципа интонационной комбинаторики. Впервые он появился практически одновременно в «Фауст-симфонии» Ф. Листа и музыкальной драме «Тристан и Изольда» Р. Вагнера. Автор использует интервальные элементы, из которых прорастают вначале мотивы, потом фразы, аккордовые и прочие комплексы и т.д. В творчестве А. Шёнберга, А. Берга и А. Веберна интонационная комбинаторика характерна для ранних сочинений. Шостакович вносит ярко выраженное авторское начало в этот метод работы с интонационным материалом. Он использует его при работе с конструктивным тематизмом и с монограммами. Но самое главное, Шостакович соединяет конструктивный принцип комбинаторики с народно-песенным варьированием. И по этому же пути идёт Фролов в Фантазии «Памяти Ойстраха».

Многое в особенностях интонационного комбинирования напоминает процессы варьирования в русской протяжной песне. Уже в XIX веке такое «комбинационное варьирование» с перестановками звуков широко использовали М. Глинка, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков. Так, строится тема прогулки в цикле «Картинки с выставки», вырастая из трихордных попевок, включающих большую секунду, чистую кварту и малую терцию, потенциально содержащих колокольность. Эти попевки

подвергаются ротации, инверсии, вводятся ракоходы: g-f-b – c-f-d – b-c-g-f., в Фантазии Фролова это d-e-f, es-f-g, g-f-b.

С другой стороны, народно-песенное варьирование постоянно включает в себя повтор с обновлением, то есть то качество, которое лежит в основе принципа мелодического развертывания, характерного для творчества Д. Шостаковича. Обратим внимание на комбинации интонационных вариантов темы страдания народа из оперы Мусоргского «Борис Годунов», стилизованной в народной традиции, черты которой воспроизведены во Втором виолончельном концерте Шостаковича. Тот же приём использован в Ноктюрне из его Первого скрипичного концерта. При этом конструктивно-технологический подход и народное варьирование заметны уже в первой теме. В секундовых ламентозных столах есть молитвенный зов, обращение, просьба. Это знак трагического интонирования, от которого исходит основное ядро темы первой части концерта. Им противопоставлен взлет по звукам неполного большого минорного септаккорда d-f-cis, декларирующий общий для монограмм Шостаковича и Ойстраха интонационный элемент d-s-c-h + d-a-f-d-h в инверсии. При повторении возникает множество комбинаторных вариантов второго мотива. Два начальных мотива лирической темы первого раздела Фантазии напоминают графику жеста молящегося и крестящегося человека («Избавь меня Господи от чаши сей!»), выстраивая крест в пространстве темы.

Есть еще один вариант интерпретации – формула «распятия». Можно заметить, что весь комплекс ядра построен также на сцеплении двух кварт, между которыми «зажата» секунда (as-g). Она является импульсом для становления всего процесса. При этом еще один вариант интерпретации темы – соединение двух тритонов (d-as и g-cis). Следовательно, в теме первого раздела заложены три ряда содержательных ассоциаций: секунды указывают на трагическую эмблематику, сцепление тритонов – жесткий агрессивный образ, он же – мотив греха. Кварты, сцепленные через секунду – комплекс противления. Тема внутренне полифонична и готова к длительному линейному продвижению, предполагает будущее тематическое развитие на основе контрастной или имитационной полифонии, которое тут же подключается при вступлении ор-

креста с обновленными интонационно мелодическими линиями. Особенности темы, ее информационная емкость, интонационная контрастность и амбивалентность свидетельствуют о напряженной философской сути основного образа.

Одновременно множество ламентозных элементов и гроздя из них создают горестный облик музыкального процесса, несколько надрывного страдания. Второй раздел построен как свободная рондосонатная композиция, которую всякий раз экспонирует основной лирический тематический элемент первой части и в котором обращает внимание на себя столь близкая ладовой системе Шостаковича IV пониженная ступень, а тематическое зерно содержит и мотив креста. Пять пассажных волн, проистекающих из начального зерна, судорожно наслаивающихся друг на друга, должны показать темперамент скрипача, его недюжинные возможности, его страстную натуру, его масштаб солиста мирового класса. В имени Д.Ф. Ойстрах монограмма содержит пять звуков d – f – es – a – h, а в процессе развития пять волн второго раздела как клинья звезды отталкиваются от начальных интонаций. В пассажах использованы интонации монограммы.

По художественному образу основной тематический материал второго раздела напоминает грозную агрессивную главную партию «Литургической симфонии» А. Онеггера – той, что называется *Dies irae*. Онеггер предпосылает произведению строки предисловия: «Буря всё сметает – слепая, бушующая». В контексте мемориального сочинения образ такой мощи и такой силы символизирует силы агрессии и социума, противопоставленные великому скрипачу. Как и Шостаковича, цивилизации социум заставляют художника входить в сделку с совестью, что для него равносильно схватке с силами ада или смерти. Как Христос низошедший в Ад после своего чудесного воскресения и укротивший его, скрипач укрощает пассажи невероятной сложности масштабом своей страстной динамической экспрессии, выходя победителем из схватки с силами Зла.

Таким образом, диалог композитор-исполнитель здесь расширен до трёх персонажей (Ойстрах, Шостакович, Онеггер), но он освещен ещё и фигурой Спасителя, что символично: Музыка – спасительная

сила в мире Зла и агрессии, и каждый великий композитор, скрипач, пианист повторяет в своём наследии путь Спасителя, очищая мир, преображая его. Таким образом, в Фантазии содержится идея Преображения, Просветления, столь характерная для религиозно-философской трагедии. И это закономерно, ибо Первый скрипичный концерт Шостаковича и его 24-я прелюдия и фуга для фортепиано так же связаны с этой концепцией, показывая связи Ойстраха с его самым любимым композитором.

Таким образом, Фантазия для скрипки соло Фролова возвращается в конце XX века в лоно масштабных жанров трагедийной проблематики, раскрывающей вечные ценности и вечные проблемы, стоящие перед человечеством, вовлекая в сферу жанра ещё и жанр импровизации, что даёт композиторам новые мощные стимулы для развития музыки для скрипки соло.

В свете вышесказанного нельзя не остановиться на «Посвящении Паганини» для скрипки соло Альфреда Шнитке. Это один из наиболее ярких инструментальных образцов полистилистики композитора. Сочинение удивительно сжато и лаконично воссоздаёт принципы множественного портрета, представленного в метацикле шести сонат Изаи. Во-первых, композитор дает волю игре в стилевую плюралистику – подобно тому, как это было осуществлено ранее в его Третьей симфонии. Автор прямо или косвенно, цитируя или тонко «намекая», проводит линию эволюции скрипичной музыки от Корелли (аллюзия вариаций на тему «Фолии», плавно перетекающая в тему Чаконны И. С. Баха). В процессе развития подключаются 16 отрывков из 13 каприсов Паганини (антология XIX века), фрагменты из Скрипичного концерта А. Берга, вариации на тему «Фолии» Корелли и, как кульминация, Вариации на тему Паганини С. Рахманинова, когда автор начинает цитировать 21 и 24 каприсы великого романтика.

Игра фантазии композитора легко формирует в сознании исполнителя и слушателя облик Паганини в портрете Делакура – в напряженно изломанных мелодических линиях, в их пафосной патетической экзальтации проступает тот «демонически взвихренный» романтизм, который так ярко воссоздал в своем цикле Рахманинов. Этому

противостоят строгая поступь ритма сарабанды у Корелли («Фолия» Корелли, кстати, как и каприсы Паганини в начале XIX столетия – школа скрипичной техники начала XVIII века) и в Чаконе Баха. Всё соединяет и переплавляет экспрессивная хроматика Скрипичного концерта Берга. При этом композитору удаётся передать средствами скрипки черты фортепианной фактуры Рахманинова и оркестрового мышления Берга.

Пьеса отталкивается от устоя d, затем без ограничений подключаются все остальные 11 ступеней хроматической тональности. «В конце пьесы устой d становится уже парящим, так как под него подводятся новые и нестойкие опоры: сначала g, под конец путем скольжения глубоко вниз вводный тон cis» [383, 191]. Использована скопильятура: нижняя струна скрипки на ходу перестраивается, как это делалось в эпоху Барокко. Так композитор синтезирует в одном сочинении три эпохи: Барокко, Романтизм, различные композиторские стилевые процессы, исполнительские ресурсы XX века, создавая обобщенный образ-портрет скрипача XX века как музыканта на все времена, какими по сути являются скрипачи масштаба И. Менухина, Д. Ойстраха, Я. Хейфеца, Й. Сигети, Г. Кремера, О. Кагана.

Литература

1. Берков В. Хроматическая фантазия Я. Свелинка ре минор. – М.: 1968. – 189 с.
2. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. – М.: Музыка, 1990. – 368 с.
3. Чигарева Е., Холопова В. Альфред Шнитке М.: Музыка, 1990. – 406 с.

С.И.Нестеров

Скрипичная тетрада

Концепция цикла «Этюдов-каприсов» op.10 Г.Венявского

Его называли «Шопеном скрипки», виртуозом, «двигавшим вперед искусство» (А. Рубинштейн). Как и другие скрипачи середины – второй половины XIX века, Генрик Венявский испытал на себе тот мощный толчок, который вызвал в романтическом столетии гений Н. Паганини, «запустивший» новый виток спирали виртуозного исполнительства не только скрипичного, но и фортепианного, альтового, виолончельного. В Люблине в доме отца он видел и слышал многих выдающихся гастролеров, направлявшихся в Петербург, был впечатлен их искусством, жадно впитывал в себя их творческие достижения. Среди них были Ф. Лист, К. Липинский, А. Конский, А. Вьетан. В четыре года мальчик услышал Н. Паганини, что предопределило выбор инструмента и его последующую судьбу.

Генрик начал концертную деятельность уже в 13 лет в Москве еще до окончания Парижской консерватории. В дальнейшем его жизнь была постоянно связана с Россией. Он стал первым профессором по классу скрипки в открытой А. Рубинштейном Петербургской консерватории, часто гастролировал по городам России. Умер он тоже в Москве, в доме Н.Ф. фон Мекк, во время последних гастролей.

Именно в отечественной печати о нем впервые появились восторженные отзывы о его исполнительском мастерстве и творческой индивидуальности. Г. Фельгун ссылается на газету «Голос» за 1886 год № 62 : «Волшебный смычок его до такой степени увлекателен, звуки его скрипки так магически действуют на душу, что этого артиста нельзя довольно наслушаться». Рецензенты отмечали в его игре яркий артистизм и темперамент, огонь страсти и при этом «элегантность исполнения», французский вкус [1, 229]

Композиторское творчество Венявского высоко оценивали А. Рубинштейн, П. Чайковский, С. Танеев. Сегодня оно востребовано практически в полном объеме. Блистательные, брызжущие фонтанирующим воображением пьесы, драматургически насыщенные концерты для скрипки с оркестром Венявского составляют обязательный репертуар как выдающихся исполнителей, так и начинающих юных музыкантов. Особенно популярен Второй концерт, блестящие виртуозные полонезы и скерцо-тарантелла, трагедийные «Баллада» и «Легенда». Венявский вдохнул новую жизнь в скрипичные фантазии, среди которых выделяется Фантазия на темы оперы Гуно «Фауст», воплощающая ее основной философский конфликт божественного (темы любви, дуэт трепетной встречи Фауста и Маргариты во время ярмарки) и демонического (песня Мефистофеля, его «Серенада», дьявольская скачка). Как истинный романтик, в каждый жанр автор вносил черты собственной индивидуальности, своего мироощущения. Он создал большое количество этюдов и каприсов, писал их в виде сольных пьес, как каприсы с фортепиано, с партией второй скрипки (ор. 18).

Ор. 10 «Современная школа» создан в 1854 году, опубликован в Лейпциге издательствами Петерса и Шота в том же году. Переиздания осуществлены в 1949 году польским издательством «Музыка» в редакции И. Дубиска, в 1951 году в редакции Дз. Янке в Кракове. Редакция И. Дубиска считается основной.

Каждая пьеса имеет название, обозначающее либо вид техники («Сотийе», «Стаккато»), либо жанр («Этюд», «Прелюд», «Каденция», «А-ля сальтарелла), либо бытовую сценку («Скорость», «Песня бивуаков»). В русских изданиях содержится только 8 пьес. В польских источниках сказано, что композитор задумал цикл из 9 частей, тогда опус завершает каприз «Арпеджио», который написан как тема с вариациями и синтезирует черты этюда, каприза и вариаций, подобно завершающим частям циклов ор. 1 Н. Паганини и ор. 6 Г. Эрнста.

Тональный план цикла Венявского содержит бемольную и диезную линии из взаимосвязанных тональностей: c-moll – H-dur – D-dur – A-dur – Es-dur – h-moll – As-dur – A-dur. В бемольной линии центром является первый каприз – c-moll с его параллелью и тонально-

стью VI ступени. Звуки тоник укладываются в трезвучие As. В диэзной линии центр – h-moll, D-dur как параллельная тональность, здесь же присутствует также одноименный мажор H-dur и A-dur как D параллели.

Все части четко структурированы. Первая часть – «Сотийе» – одночастна. Музыкальный образ точно очерчивает изящную воздушную сферу в виде скерцо-токкаты, любимом жанровом миксте Венявского. Каждая фраза открывается вращением «ядра» на фанфарных интонациях по звукам трезвучий с дальнейшим взлетом по гамме c-moll. Зеркальное возвращение на исходную позицию обрисовывает D лад.

Заключительный раздел закрепляет основную тональность расширенным кадансом за счет прерванных оборотов с фанфарными вращательными элементами, терцовыми кругами, токкатностью. Основной прием – группировка 3 залигованных и 5 «свободных» изолированных точек стаккато. В результате возникает то самое «неуправляемое стаккато», которое и есть штрих сотийе.

Образ стремительного движения воссоздается во второй части с соответствующим названием – «Скорость» (в русском издании «Беглость»). Основная идея начальных четырех тактов рисует образ летящей стрелы с вращением вокруг тонических и доминантовых звуков. Конечная цель стремительного «полета» – тоника h 3-й октавы на струне D либо на том же звуке 2-й октавы на струне G. Второй микромотив – «токкатное» опевание основных ступеней тонического трезвучия. Третий элемент – развернутая на четыре такта пассажная волна на ум. VII7, трели на звуках разложенных аккордов, в частности на D5/6 в D-dur, тремоло на миксте тонической квинты h – fis и тритоне e – ais.

Второе предложение модулирует в D-dur – h-moll, в котором начинается разработочная середина, построенная на движении арпеджий по звукам аккордов D-dur – h-moll, B-dur, его ум. DDVII7 и модуляцией в исходный H-dur. Реприза сокращена, в ней акцентированы линии противостояния мажорных и минорных гамм. Пьеса оканчива-

ется на том же пассаже, с которого каприс начался, но с достижением более высокой вершины «пассажной стрелы» на h 4-й октавы.

Третья часть названа «Этюд», и игра комбинациями виртуозных элементов оправдывает это название. Хотя структура ему противоречит: пьеса построена в афористичной сонатной форме. Главная партия трехчастна, демонстрирует сложности двойных нот с движением по диатоническим и хроматическим звукам D-dur, усложнена двухголосием практически в каждом такте и терцовыми гаммообразными мотивами. Тональность неустойчива: уже первый четырехтакт модулирует в F-dur, третья фраза в g-moll, четвертая фраза, изложенная параллельными секстами и смешанными двойными нотами, модулирует из B-dur в A-dur. Пласт двойных нот в связующей теме движется по тональностям D – e – g – Es и через энгармоническую модуляцию ум. VII7 приходит к D соль мажора, в котором помещена побочная партия, резко контрастная и по ресурсам, и по художественному образу.

Здесь господствует бариолаж с перескакиванием через струны и проведением скрытых линий из двойных нот в верхнем слое триолей. Заключительная партия балансирует на коротких арпеджио по звукам доминанты G-dur, в котором начинается небольшая разработка с движением по тональностям G – a – C – As – Ges. Энгармоническая модуляция возвращает исходную тональность в репризе, где опущена главная партия, а побочная наполнена ликующими бариолажами в аккордовых последованиях в D-dur, неудобных для исполнения.

Четвертый каприз, «Стаккато» (A-dur), усложнен комбинациями технических приемов и штрихов, образный строй близок невесомо воздушной первой части. Пьесу открывает летучее стаккато, но тут же подключается стаккато в бариолажах и так называемое двойное стаккато или штрих Венявского, где стаккато гаммообразных линий усложнено токкатным повтором звуков в высоких позициях. Этот прием требует особой одаренности скрипача и практически не вырабатывается у тех, у кого его нет в потенциале. Автор применяет изобретенный им штрих во всех токкатно-скерцозных пьесах. Каждая фраза начальной темы «Стаккато» завершается продолжительными трелями двойными нотами на Т. В завершение экспозиции мощные

маркато аккордов на 4 струнах сменяют линии из маркатированных арпеджио и штрих Венявского в двойных нотах.

Средний раздел наполнен движением арпеджированных пассажей летучим стаккато, маркетированными фингерзациями по звукам трезвучий и штрихом сотийе двойными нотами. Краткая реприза усложнена новыми интонационными вариантами аккордовой основы бариолажа со скачками через струну и «вогнутой» волной из линий со штрихом Венявского.

Пятый каприс назван «А ля сальтарелла в темпе *scherzando*». Пьесу отличает изящная грациозность, элегантность, юмористический характер. Идея игры лежит в основе контрастов мотивов-кадров из приемов и штрихов. В главной теме два элемента. Первый – круговые вращения, имитирующие движения сальтареллы на интонациях коротких арпеджио в пределах октавы на T, VII⁷, VI⁷ аккордах. В каприсе нет соблюдения точного метроритма танца, но второй мотив построен на подпрыгивающем пунктирном ритме, имитирующем прыжки – в XIX веке это присутствуют также в польке, мазурке, тарантелле.

Во второй части двухчастной композиции преимущественно развиваются круговые арпеджио с различными группировками звуков по 4, 3+1 и 2 элемента. В оригинале эти группы оформлены штрихом легато; в редакции Ф. Крейсlera – приемом сотийе. Окончания предложений экспозиции, фразы середины и каждый четвертый такт завершает цезура с продолжительной остановкой на фермате.

В двухчастной форме трио восьмитаптная экспозиция варьирует основной мотив пьесы. Середина состоит из секвенций из коротких звеньев, движущихся по аккордам Es-dur, g-moll, d-moll. Каждое предложение трио завершает бариолаж через струну в d-moll, а в g-moll развернутым кадансом и стремительным пассажем на три с половиной октавы, достигающим кульминационной точки в 4-й октаве.

В зеркальной динамической репризе включены вращательные движения из трио со сложным интонированием по не-предсказуемым эллиптическим оборотам и с вовлечением в эти группы трелей и стаккато из шестнадцатых и нарастанием масштабных структур

(4+4+5+7). В кадансе использован стремительный арпеджированный пассаж, охватывающий четыре октавы тонического трезвучия.

В процессе продвижения цикла масштабы пьес разрастаются, начиная с сонатной формы Третьей части. Шестой каприз называется «Прелюд», но это очередная игра воображения и юмористического духа, присущего всему циклу. В действительности каприз синтезирует черты прелюдии и фуги. Крупный план композиции – сложная трехчастная форма, где прелюдия находится в середине композиции. Такие импровизационные разделы были характерны для органных фуг Букстехуде, скрипичных фуг из сонат Баха, но там импровизации появлялись в интерлюдиях внутри фуг. Можно напомнить аналогичный прием в фугах Франка в его циклах «Прелюдия, хорал и фуга» и «Прелюдия, ария и финал».

Экспозиция Шестого каприза представляет собой миниатюрную 3-голосную фугу в простой трехчастной форме с зеркальной репризой. Трогательно-жалобная элегическая тема проходит по трем голосам со свободными противосложениями и без интермедий. В теме фуги противоречиво сталкиваются 3 эпохи: отзвуки лейтмотива «судьбы» из Пятой симфонии Бетховена, фигура *catabasis*'а и фанфарно-романсные интонации. Середина погружена в субдоминантовые тональности *e-moll* и *f-moll*. Разработка темы и ответа продолжается в первой и второй интермедиях: первая имитирует фанфарно-романсный элемент, *stretto* второй развивает фигуру *catabasis*'а.

В репризе в процессе полифонических трансформаций подключаются трехзвучные аккорды, усложненные линиями двойных терций и секст, как в сонатах Баха. Вторая часть и реприза дважды повторены с окончанием на *D h-moll*. Драматическое импровизационное трио в 3-частной форме – прелюдия – синтезирует развернутые гармонические фигурации по звукам арпеджио и хроматические пассажи, отталкивающиеся от тонической квинты и мотива Креста, трели от звуков *T* и *D*.

Начальный 8-тактный период «Прелюдии» сменяет разработочная середина и динамичная синтетическая реприза, которая разомкнута, поскольку обрывается после волны ниспадания героических

тират и хроматического взлета с остановкой его на D h-moll, после чего вступает реприза пьесы, где возобновляются проведение темы фуги во всех голосах. Разделы фуги и прелюдии объединяет комплекс *lamento*. На нем же строится скорбное аккордовое заключение, дополняя трагической экспрессией драматически напряженную импровизацию прелюдии. Последние части цикла: «Каденция» и «Песни бивуака» являются репризой и кодой всего цикла, стягивая в себя основные образы и темы.

«Каденция» возобновляет форму и основные образы «Прелюда». Монументальная величественно-эпическая экспозиция неспешно разворачивается, синтезируя черты хорала, ноктюрна и контрастно полифонического этюда на смешанных вариантах двойных нот и аккордов с большими растяжками и быстрыми сменами регистров. Каждое предложение открывает восхождение от тоники к кульминации на звуках D6/5 в объеме 2,5 октавы, затем следует последующее «ступенчатое» нисхождение двойными нотами с фигурой *catabasis*'а в мелодии и скачками во втором голосе, обрисовывающем оборот D6 – D7 – T6. Музыка драматизируется с помощью модуляции в c-moll и напряженным отклонением в f-moll, скачков аккордов в разных октавах, токкатой на сектаккордах в штрихе Венявского. Экспозицию завершает развернутое арпеджио на T c-moll и длительная трель вокруг примы.

Средний раздел – роскошная импровизация в тональности VI ступени с волнообразными взлетами и падениями различных типов гаммообразных и арпеджированных пассажей, которые прерываются аккордовыми всплесками в зоне кадансов: первый, с флажолетами – модуляция из фа мажора в T и D6, второй на аккордах каданса в F-dur. Самые масштабные волны – взлеты-пассажи на аккордах DVII7 и ступенчатый спуск в мелодии, изложенной двойными секстами и септимами в c-moll и взлетами арпеджио к Es 4-й октавы. С высокой точки кульминации пьесы – звука As четвертой октавы – начинается спуск уступами из ломаных секст и мелодических пробегов по фрагментам гамм.

Их нисхождение к доминанте As-dur открывает сокращенную репризу, лишенную второго предложения. Ввиду этого реприза трехчастна, где экспозиция и микрореприза – величавый распев начального хора, а середина – фрагмент первого предложения. Идея каденции представлена в законченной самостоятельной пьесе, основанной на взаимодействии жанров хора, ноктюрна, инвенции, скерцо и виртуозной масштабной импровизации с комбинациями технических приемов и штрихов, синтезом типов тематизма и технических ресурсов.

Финальный каприс «Песни бивуаков» (A-dur) написан в форме рондо с сопоставлением маршево-танцевального рефрена и эпизодов. Рефрен в трехчастной симметричной форме. Срединное проведение рефрена в композиции сокращено до масштабов периода. Реприза дана полностью с некоторым усложнением интервально-аккордовых элементов. Автор играет жанрами: в названии указаны «песни», а в музыке звучат марш и танец, predetermined термином «бивуак» (небольшой воинский контингент на пленэре в лагерных условиях с палатками). В пьесе появляется ритм сальтареллы, несостоявшейся во всей полноте ранее в каприсе с соответствующим названием.

Так образуется арка между последней пьесой и серединой цикла. В ритмике каприса происходит не только синтез марша и сальтареллы, но и болеро, малагуэньи, фанданго, вокализов канте хондо. Вторая арка связана с экспрессией мелодии, изложенной двойными нотами и аккордами в тесном и широком расположении, вариантами ломаных двойных нот со скачками через струны. Первый эпизод усложняет токкатный комплекс рефрена двойными нотами на фоне органного пункта Т и скачками через струну с подключением испанских мотивов в жесткой квадратной структуре.

Технически очень сложен второй эпизод С, где нагромождаются хроматические терции, децимы и сексты, движение по звукам аккордов, расширение начального аккорда до двух с половиной октав. Вторая половина С должна исполняться на струне G со сложными выходами в высокие позиции и переменными масштабными структурами. Весь фрагмент напоминает предыдущую «Каденцию», а финал в целом еще и «Этюд». Ясно выражены интонационные и технические

связи с «Прелюдом». Так возникают тематические арки начала и конца цикла.

В форме высшего порядка цикла присутствуют черты сонатного аллегро. Первая половина образует волну нарастания в виде его экспозиции: первая часть – вступление, вторая – главная партия, третья – побочная с вторжением контрастного материала, чет-вертая – средний раздел в виде скерцо. Репризу цикла образуют пятая – восьмая части, в ее середине помещены вариации друг на друга в шестой и седьмой частях. Объединяющим началом служат элементы танцевальности в пьесах второй половины, виртуозные импровизации и медленные разделы пятой, шестой, седьмой частей. Частое использование штрихов стаккато и сотийе создает нечто вроде дополнительного рефрена в структуре целого.

Содержательная идея цикла – концепция игры на всех уровнях художественного процесса – концентрирует в себе теорию игры Канта-Шиллера: искусство, а музыка особенности, есть игра звуков, смыслов, образов. Так реализуются образно-смысловые особенности жанра романтического каприса, установленные в творчестве Паганини и Роде. Цикл демонстрирует новации и пристрастия самого Генрика Венявского. Воздействие этого цикла обнаруживается прежде всего в его концертах, особенно в Первом, далее – в «Скерцотарантелле», «Легенде». Если говорить о месте этого цикла в истории романтического каприса, то он, несомненно, является связующим звеном с последующим этапом в развитии этого жанра и предвещает инновации Э. Изай и П. Сарасате. Принципы организации ор. 10 характерны для сюитных циклов XX века с большой долей самостоятельности каждой части.

Литература

1. Фельдгун Г. История смычкового искусства: от истоков до 70-х гг. XX века. – Новосибирск, 2008. 500 с.

С.И.Нестеров

Скрипичная тетрада

Концепция и проблема художественной целостности метацикла сонат и партит И.С.Баха для скрипки соло

Несмотря на широкое использование сонат и партит И.С. Баха в учебной и концертной практике, их содержательные аспекты ещё не получили достаточного отражения в отечественном и зарубежном музыкознании. Цель данной статьи – выявить концепцию шести сонат и партит И.С. Баха для скрипки соло, представляющих собой единый метацикл.

Данная проблема впервые поднята в неопубликованной диссертации автора статьи [1]. Мы опираемся на труды Б. Яворского [2], идеи Барановой [3], доказавшей, что инструментальная сюита эпохи Барокко возникла на вершине развития неоплатонической, христианско-мистической и аффектно-риторической концепции танца. Яворский установил взаимосвязи прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира» Баха с годовыми христианскими празднествами. Важнейшим является его понятие музыкального символа «как единицы выразительности сочинения, определяющей его концепцию» [2]. От символа, вызывающего ассоциативный образ у исполнителя и слушателя, он проводит нить к скрытой программе, заложенной композитором в произведении. Под программой имеется в виду внутренний стержень сочинения, его интонационная фабула. Их необходимо выявить в шести сонатах и партитах Баха для скрипки соло для определения концепции целого.

Обратимся к жанровым детерминантам циклов Баха. Церковная соната XVII века получила своё название благодаря тому, что в болонской школе А. Корелли и его современников исполнялась с органом в

храме после обедни. Первые две части – величественная прелюдия и фугато – символизировали идеи Вечности как покоя и движения. «Движение – одна из важнейших категорий Барокко. Бог – вечный часовщик, который творит, заводит и регулирует универсум» [4, 66]. В эмблематике барокко «вечность – это непрерывный бег по кругу», что соответствует фигурам *circulatio* («круг») и *fuge* («бег») [4, 65]. Вторая пара, заимствованная из духовных кантат – ария в варианте *lamento* и финальное *Presto* – субъективно-личностный вариант первой пары в восприятии микрокосма человека (скорбь по бессмертию и жажда вечной жизни), противостоит как «дольнее» «горнему».

В клавирной сюите противопоставление танцев носило множественный характер. Линейное нанизывание на единый стержень одного танца за другим (временная координата сюиты) соединено в ней с принципом пространственной драматургии. Сюита – религиозно-философский цикл, в котором масштабные идеи «обсуждаются» бытовыми средствами. По мысли Т. Барановой [3], старинная сюита – способ размышления «о вечном» с помощью «бренного», «олицетворение мысленного, внутреннего танца»: «В представлениях эпохи танец оказывается тесно связан с основополагающей для христианства концепцией смерти и вечной жизни» [3, 78]. Он осмысливается «как род немой риторики, когда “оратор”, не говоря ни слова, посредством своих *жестов* может заставить себя “слушать”, как способ речи, выраженный в движениях ног танцора» [3, 80]. Барочная сюита не имела прикладного значения. В придворно-аристократических церемониалах Франции, где коренятся топос и модус жанра, в качестве начального танца бала фигурировали павана и гальярда, а не аллеманда.

«Мысленное» размышление об истинах бытия с помощью музицирования шло иным путем. По нашему мнению, цикл старинной сюиты, в «снятом» виде, содержит в себе символическую фигуру пространственного креста. Пространственный план («вид сверху») открывается «движением» с Востока (Германия) на Запад (Франция), затем с Юга (Испания) на Север (Англия) через Францию (промежуточное звено). Между странами, танцы которых вошли в сюиту, в момент её возник-

новения существовали конфликтные политические отношения, что отразила её драматургия.

Аллеманда – немецкий средневековый мужской танец с движениями по прямым линиям на 4/4, ритмы пунктирные, подвижные. Куранта – французский женский танец с колокольцами и с вращательными движениями на 3/8. Оба символизируют идею Жизни как единство мужского и женского начал, но противопоставлены друг другу. Сарабанда – испанский танец, его фигуры – спираль – выход из жизни в смерть; синтез двух- и трехдольности в размере 3/2, ритмы с синкопами. С 1616 года сарабанда – торжественный придворный танец в Испании; во Франции XVII века исполнялась на церемониалах только вельможами *Stand-Person*. Смыслы древнего испанского танца смерти как похоронной процессии и его озорного карнавального варианта были полностью переосмыслены. Жига – кельтского происхождения, в Англии XVI века – круговой мужской танец матросов с подскоками и прыжками (6/8, пунктирный ритм)⁴.

Итак, драматургический конфликт старинной сюиты связан с противопоставлением образа-символа Смерти и Жизни, мужского и женского начал, мыслимых и немыслимых типов танцевальных перемещений – линейных, вращательных, круговых, перекрестных. Промежуточные танцы – парные французские менуэты, бурре, гавоты со смешанными типами круговых и линейных движений, поворотов, поз. Соната *da camera* воплощает пространственную, философскую модель мира, устремленную в бесконечность, с контрастами покоя и движения, образов жизни и смерти. В музыкальных академиях, для которых создавались эти сочинения, велись философские беседы-размышления о поэзии и музыке, науке и вере. *Concerto grosso* и сюита как средства

⁴ Интонационный зачин Аллеманды выполнял роль пропозиции – интонационного ядра, которое варьировалось в куранте и жиге. Второй интонационный комплекс излагался в сарабанде, воспроизводился в промежуточных танцах, синтезировался с первым в жиге. Действовал принцип единообразия композиционных структур. Существовали 3 уровня метроритмической и временной организации: микроуровень – соотношение тактов во всех частях – у Баха соответствует гармонической пропорции. Лобанова подтверждает это схемой тактовых соотношений в его Французских сюитах [4, 135]. Второй уровень – пульсация разделов композиции внутри частей, третий – пульсация временных промежутков частей как единиц измерения целого.

коммуникации вобрали в себя не только форму (диалог), но и предмет общения.

Сонаты и партиты Баха образуют грандиозный метацикл с единым замыслом, скрытой программностью. Одновременно они содержат, своего рода автопортрет композитора, его исповедь, в которой бренное, мирское (партиты) и вечное, церковное (сонаты) органично взаимосвязаны. Кульминация метацикла – грандиозная Чакона – точка сопряжения «горнего» и «дольнего», Времени и Вечности, Бытия и Инобытия. Поэтому она нашла столько продолжений в музыке XIX и XX веков в виде транскрипций и при воссоздании её концепции в финалах симфонии № 4 Брамса, сольных сонат М. Рegera.

Бах мыслил сонаты и партиты как диалог пары «соната – партита», противопоставляя сравнительно новый жанр сольной сонаты (церковный цикл), только что появившийся у Бибера и Пиндезеля, уже устоявшемуся циклу партиты (камерно-светский цикл). Он собрал содержание всех шести циклов вокруг трёх священных событий. Первая соната g-moll и Первая партита h-moll связаны с рождественской историей. Вторая соната a-moll и Партита d-moll, завершающаяся Чаконой; посвящены крестным мукам и смерти Спасителя. Третья соната C-dur и Третья партита E-dur – воскрешению и вечной славе в веках. И этому есть подтверждение в тематических процессах.

Метацикл есть комментарий к Евангелию и годовому циклу церковных празднеств, равнозначный аналогичным проектам великого мастера: годовому циклу кантат, 45 хоралам органной книжечки, 48 прелюдиям и фугам «Хорошо темперированного клавира». Все эти разновидности религиозных комментариев облечены в сакральные и светские жанровые «одежды». Поэтому фрагменты музыки для скрипки со-ло впоследствии вошли в духовные кантаты № 29, № 51, № 110, в пассионы по Матфею, Иоанну, Марку, в «Рождественскую» ораторию и ораторию «Вознесения», использованы как темы фуг в «ХТК.».

Предлагая свою версию сонат da chiesa, Бах опирается на итальянскую церковную сонату времён Корелли. Однако он её реформирует. Его скрипичные сонаты открывают именно прелюдия и fuga, а не фугированный материал – феномен чисто баховский, не характерный для

предшественников и современников. Далее в Первом цикле следуют светлая сицилиана и финальное престо в духе жиги. Во Второй сонате третьей частью является лирический гимн-шествие – моление о чаше, средоточие уверенности в вере, четвёртая часть – бурно драматический финал – образ вечного движения с аллюзией антифонов.

Скрипичные фуги во всех трёх циклах чрезвычайно масштабны и развернуты, наделены многочисленными импровизационными интермедиями в духе его же фантазий для органа или клавира, и, безусловно, являются центрами тяжести в композиции цикла. Вторая его половина – разрядка предшествующего напряжения, тогда как две первые части спаяны воедино как разделы французской или генделевской увертюры. «Так четырехчастная соната превращается в трехчастный концертный цикл со средней лирической частью»⁵, – считает М. Друскин [5, 323], подчеркивая композиционную и жанровую двойственность сонат. Мы же утверждаем мысль о фантазийно-импровизационном подходе Баха к этому жанру.

Только во Второй партите соблюдены привычные контуры сюиты, но, вопреки традиции, жига цикл не завершает, поскольку далее следует грандиозная чакона с 30 вариациями, девятью волнами развития, будучи абсолютным центром не только данной партиты, но метацикла в целом. По времени звучания, масштабам процесса она «перевешивает» первые четыре части вместе взятые, образуя самостоятельный субцикл. Неслучайно, она редко исполняется вместе с другими частями. В музыке Барокко чакона иногда встречается в качестве финала, но как завершение полифонического, а не сюитного цикла. Она является центром тяжести в цикле «Прелюдия – Фуга – Чакона» Пахельбеля для органа.

Первая и Третья партиты Баха абсолютно нетрадиционны по структуре. В Третьей собраны ненормативные части: прелюдия-токатта как образ вечного движения, лур, гавот в форме рондо с развернутыми эпизодами, 2 менуэта, бурре и только в конце привычная жига. Своего

⁵Замечу, что на конкурсе Баха в Лейпциге цезура между 1 и 2 частями считается недопустимой.

рода вольная импровизация на сюиту как цикл, с опорой на французскую традицию! Первая партита прослаивается вариационно-фантазийными дублями: аллеманда – дубль, куранта – дубль, сарабанда – дубль, бурре – дубль. Возникает нечто вроде вариаций на жанр сюиты. Первый цикл партиты драматургически открыт – как, впрочем, и все остальные.

Художественное равновесие и гармония достигается за счёт композиции целого в масштабе метацикла из трёх циклов по два: соната – партита, композиции которых нарочито дисгармоничны. Сонаты информационно, тематически и полифонически перенасыщены, сжато излагают религиозно-философские концепции. Кульминационная зона, центр тяжести приходится на начало цикла, поскольку здесь помещены Прелюдия (*adagio*, *grave*) и Фуга. Эти части концентрируют в себе идеи, смыслы, вопросы и конфликты, что выражается через насыщенный тематический процесс.

Медленные части, открывающие сонаты, масштабны, величественны, подобно органным опусам Баха. Проникновенное *Adagio* Первой сонаты обнаруживает прочные связи с органной Фантазией *g-moll* и с величавой трагической музыкой первой части «Рождественского» концерта Корелли, с мистическими образами первой части Шестого *g-moll*-ного концерта Генделя, первой частью его же органного концерта *g-moll*. В Первой и Второй сонатах тематизм прелюдий содержит черты оперного и ораториального драматического речитатива. Такой речитатив всегда связан у Баха с субъективной сферой религиозно-философских размышлений. Близкий образ обнаруживаем в № 47 (ария Петра) «Страстей» по Матфею, в Хроматической фантазии и фуге для клавира.

Если рассмотреть только эти части в метацикле Баха, то отчётливо прослеживается линия драматургического развития на темы «Жизнь – Смерть», «Грех – Невинность», «Вера – Сомнение». В первой части Первой сонаты в тематизме сосредоточена барочная эмблематика этих образов-символов. Через их трагедийное и остро психологическое переживание в первой части Второй сонаты развитие идет к утверждению непреклонности духа и неизбежности Пути постижения смыслов бытия

в многохорной и величаво–гимнической первой части Третьей сонаты. Музыкальная композиция этих частей соединяет непрерывный поток импровизации со сцеплением близких, но различных по тематизму эпизодов А + В + С + ... Поэтому они так исповедальны.

Основой первой части Третьей сонаты становится фигура «шествия на Голгофу», которое разрастается, вбирая в себя всё новые и новые «ручейки» голосов. Она обобщает тематизм третьей части Второй сонаты, полифонических «прелюдий» Первой и Второй сонат, Аллеманды Первой партиты и фрагменты Чаконны Второй. Ритмическая пульсация многоуровневая: римско-ломбардский ритм в теме, мерная поступь четвертей, пульсация тактов, разделов композиции. Развитие идёт по горизонтали и по вертикали, конструируя через новые прорастающие плоскости и «блоки» иллюзию разрастания художественного пространства, близкую современной концепции «расширяющейся Вселенной». Своей монументальностью первые части из сонат напоминают грандиозные западные порталы готических храмов, в которых работал Бах, знаменуя «вход в храм».

Вторые части – развёрнутые фуги – активное движение мысли. В первых двух сонатах их темы опираются на танцевальное начало, в третьей – на протестантский хорал Вознесения Господня. Как уже говорилось, в нарождающихся сюитах, партитах, фугах танцевальность носила христианизированный характер, соприкасаясь с представлениями о *musica humanus* – гармонией души и тела как земной реализацией космического танца, ассоциировавшегося с серафическим танцем ангелов или с *Danse macabre*.

В Первой сонате жанровое начало присутствует и в третьей части – светлой лирической Сицилиане (образ девы Марии), частично в финале. Именно поэтому эта соната – рождественская, с «серафическими» ангельскими хороводами, восхваляющими явление миру Спасителя, тогда как возвышенно-проникновенное *Andante* третьей части Второй сонаты воспроизводит барочную фигуру шествия на Голгофу, развитую в *Adagio* Третьей сонаты. *Andante* символизирует идею божественной любви, благой вести о грядущем спасении через распятие Спасителя. С ней корреспондирует образный строй мажорных вариаций Чаконны.

Медитация третьей части Третьей сонаты интонационно опирается на одну из вариаций Чаконы и Лур Третьей партиты. Финалы несут в себе идею вечного движения в русле эстетики Барокко, сближаясь с дублями партит.

Каждая соната связана с парной сменой образов, темпов и типов движений по типу медленно – быстро. Поскольку в первых двух сонатах в паре прелюдия–фуга вторая составляющая танцевальна, эта пара моделирует принцип сопоставления соната – партита. Бах смешивает фактурные типы: в величавой первой части использованы приемы контрастной и подголосочной полифонии, в танцевальной фуге – имитационной, хотя истоки тематизма ведут в прямо противоположную сторону. Во всех барочных фугах с опорой на танцевальное начало (начиная с g-moll-ной Фрескобальди), обнаруживаются связи с её предшественницей – канцоной. И Бах явно это знает.

Если сонаты – круг религиозных размышлений и созерцания истин Веры и Бытия, то партиты – внешняя реакция на них: содержание духовных поисков переводится в космогоническое движение сфер, мысленно созерцаемых ищущей душой. Партиты образуют собственную линию развития, интонационно и ритмически объединяясь с «танцевальными» частями сонат. В Первой – четыре части: аллеманда, куранта, сарабанда, бурре с дублями. Сам принцип упорядоченного через танец движения и стихийного *perpetum mobile* – очередное противопоставление двуединых Космоса и Хаоса. Дубли «размывают» музыкальный тематизм предшествующих частей, оставляя только точки мелодических опор. Так в партиту проникает принцип «рондальности» – идея круга как символ того же вечного движения. Дубли продолжают линию финальной части Первой сонаты: рождается некое подобие кометы – ядро и огромный «хвост», распыляющий «вещество» в пространство Космоса.

Вторая партита иначе собирает тематическую «сгущённость» и вариативную «разрежённость». Интонационной основой является риторическая фигура «распятия»: с неё начинается Аллеманда, затем Куранта, Жига. Новая хорально-аккордовая формула патетической Сарабанды этой партиты – интонационное и гармоническое «разрешение»

комплекса аккордов «распятия» – воспроизведена в теме Чаконы, воссоздающей тяжелую поступь трагического жанра.

Вариации Чаконы строятся тремя волнами. Всякий раз после шлейфа новой «кометы» – цикла вариаций, композитор возвращается к чаконе-сарабанде как рефрену. Идея рондальности возникает и за счёт трёх волн «потока» виртуозных элементов. Принцип варьирования заключается то в приближении, то в отделении от темы. Подобный волнообразный процесс развития с ускорением ритмического движения и усложнением виртуозности характерен для традиций барочной органной фантазии, начиная со Свелинка, Пахельбеля. «Тридцать вариаций сгруппированы по принципу смежности состояний в девяти эпизодах» [5, 323]. Вариации постоянно нарушают метрические рамки темы и её протяженность: они то короче её, то более развернуты. Варьируются гармонический комплекс и ритмическая основа сарабанды и две басовые формулы. Мелодические контуры темы постоянно орнаментируются. По исполнительским ресурсам и рондальности композиции Чакона близка первым частям баховских концертов.

Девять эпизодов, в свою очередь, объединяются в четыре фазы динамического становления: две первые фазы (1–15 вариации) включают первые четыре эпизода и развивают трагическую образность. Третья фаза – зона просветления, преодоление смерти (мажорный цикл) включает V–VII эпизоды (16–25 вариации). Четвертая фаза – возврат к образам Смерти: VIII–IX эпизоды. Масштабное соотношение фаз Чаконы есть прогрессия «сжатия» и выражается формулой гармонической пропорции по принципу убывания 5:3:2, выражающей в сочинениях Баха идею ступеней восхождения к истине. Аналог находим в Мессе h-moll: первый раздел – Kyrie + Gloria, второй раздел – Credo, третий раздел – Sanktus + Agnus dei + Dona nobis, выстроены по формуле 5:3:2.

Третья партита открывается радостно-энергичной Прелюдией с удивительно полифоничной темой со скрытыми голосами, темпоритмом барочной токкаты и строится по типу ядра и развёртывания. В конце развитие как бы наталкивается на мотив Чаконы из Второй партиты. Далее следуют Лур на два мотива (один из «прошлого» – мотив Чаконы Второй партиты, другой из «будущего» – мотив, предвосхи-

щающий Гавот, Бурре и Жигу). Гавот в форме рондо помещен в центре композиции партиты, его структура вновь апеллирует к идее вечного круговорота Вселенной. Бурре «вспоминает» аналогичную часть из Первой партиты, являясь её арочной «репризой на расстоянии».

Жига своим радостно энергичным движением возвращается к идее бега времени, начавшегося в Прелюдии, продолжающего аналогичные процессы в Жиге и в дублях Первой партиты и в финале Первой сонаты. Жизнеутверждающее мироощущение призвано раскрыть образ блаженной радости, танца серафических душ и надежды на Спасение, что противостоит окончанию Второй партиты, где доминировал образ Смерти. Если третьей и четвёртой частей Третьей сонаты вовлекали нас в «небесную» круговорот бесконечного потока, то Третья партита проникнута сферой духовной юбилеи, высшей свободы. В сонате провозглашается «Путь наверх» как «Путь в глубины постижения смыслов», в партите превалируют образы вечного блаженства, духовного обновления.

Итак, метацикл Баха состоит из трёх подциклов *sonate da chiesa* и *sonate da camera* – оба жанра раскрывают религиозные идеи. Присутствует единая логика драматургического процесса, формируется концепция важнейших событий христианского церковного календаря: два рождественских, два горестных цикла, завершающихся чаконной – символом смерти; их сменяют циклы, посвящённые славным празднествам. Форма высшего порядка – вариации (повтор пар) – отражает тип композиции драматургической вершины (Чаконна – вариации *ostinato*), наличие вариационности в партитах. Общность тематизма образов вечного движения в финалах сонат и в прелюдии Третьей партиты привносит в структуру метацикла черты рондальности.

Бах синтезирует принципы художественного единства сонаты и партиты. Сквозное развитие образует две динамические волны с кульминациями в четвёртом (точка «золотого» сечения) и шестом циклах (финал). Тактовые соотношения масштабов разделов представлены числами Фибоначчи. Как драматургическая вершина метацикла, Чаконна Второй партиты фокусирует все технические приемы скрипичной игры эпохи Барокко; суммируя образные и тематические процессы, вы-

ступая в роли технологической и смысловой кульминации в контексте целого.

Метацикл пронизан системой сквозных тематических и тональных связей, символикой риторических фигур, микромотивов (включая монограмму ВАСН), лейтритмами танцев в партитах и темах фуг Первой и Второй сонат. Многосторонне взаимосвязаны величественные увертюры первых частей сонат. Стереотипы танцев в партитах вносят в метацикл черты репризности. Тональный план метацикла Баха $g - h - a - d - c - e$ выражен соотношениями $b3 - b2 - c4 - b2 - b3$, образующими сакральный символический ряд чисел $3:2:4:2:3$. Тоники циклов укладываются в шестиступенный G-dur. Между группами церковных празднеств – секундовые отношения, внутри них – терцо-квартовые. По всей видимости, этот величественный метацикл был задуман и осуществлён Бахом как программа рождественского концерта.

Глубинные смысловые пласты метацикла Баха ещё только раскрываются нам. Б. Гутников утверждал, что сонаты и партиты «должны служить неиссякаемым источником обновления и совершенствования игрового мастерства скрипача. Нельзя забывать, что в скрипичных сочинениях Баха по существу сосредоточена вся наша инструментальная технология» [6, 20-21]. Он ссылался на «Пляски ведьм» Паганини, Вариации на оригинальную тему Венявского, Сонату-балладу № 3 Изай, непосредственно основанных на технологических достижениях и звуковых транскрипциях Баха-скрипача.

Его влияние на музыкальное творчество XX века подтверждают исследования С. Изотовой [4], А. Мнакацянца [7], С. Нестерова [1]. Сонаты для скрипки соло Б. Бартока, М. Вайнберга, Э. Денисова, Р. Щедрина открыто диалогизируют с Бахом в тематических процессах, композиционных принципах, утверждая непреходящую ценность его скрипичных шедевров.

Литература

1. Нестеров С.И. Пути развития сонаты для скрипки соло в отечественной и зарубежной музыке XX века: дисс...канд. искусствоведения: 17.00.02. Р/Д, 2009. – 218 с.

2. Яворский Б.Л. Баховский семинар. URL:[http:// classic-online.ru/upbads/000_books/300/274](http://classic-online.ru/upbads/000_books/300/274)

3. Баранова Т.К. О космогонической и религиозной концепции танца в культуре Средневековья, Ренессанса и Барокко. Традиции в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время // Проблемы музыкознания. 1989. Вып. 3

4. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва, 1994.

5. Друскин М.С. Иоганн Себастьян Бах. – М., 1984.

6. Гутников Б.Л. Об искусстве скрипичной игры. – Л., 1988.

7. Изотова С.А. А.И. Зилоти и его рецепции творчества И.С. Баха: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – С., 2015. – 178 с.

8. Мнакацян А.Л. О композиторском творчестве Эжена Изаи: опыт постановки вопроса // Музыковедение, 2013, № 3.

А.А.Платонова

**Особенности исполнительского и педагогического
почерка Марии Гринберг
на примере сонаты Л. Бетховена ор. 2 № 1**

Мария Израилевна Гринберг известна любителям фортепианного искусства прежде всего как выдающийся исполнитель, интерпретатор. Однако ее многогранная натура проявлялась с не меньшей степенью убедительности и в педагогике. Мудрая простота, лаконичность, умение отделять главное от второстепенного, передний план от общего и, вместе с тем, внимание к прекрасным мелочам – основные черты, присущие как Гринберг–исполнителю, так и Гринберг–педагогу.

В методических комментариях к сонатам Бетховена она объясняет всю структуру произведения простыми словами, без каких-либо сложных научных терминов или поэтических ассоциаций, в то же время оставляя многое недосказанным, давая слушателю простор для дальнейшей творческой работы.

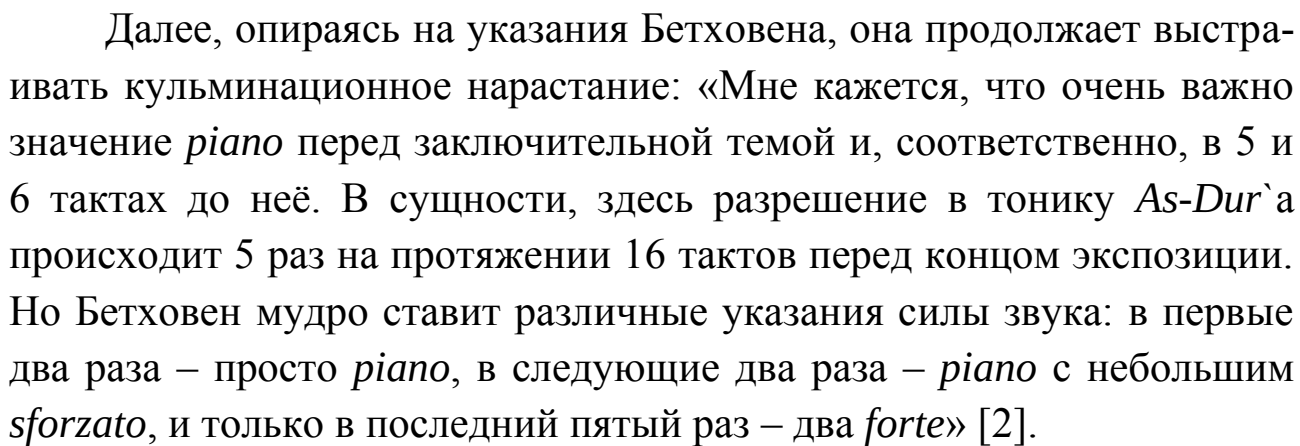
Первое, на что обращает внимание Мария Израилевна в сонате № 1 ор. 2 № 1 – это выбор тональности, который, безусловно, неслучаен. Пианистка трактует произведение как драматическое, ссылаясь на выбранный композитором *f-moll*, в котором написаны *Appassionata*, Серьёзный квартет ор. 95, увертюра «Эгмонт» и др. Отсюда вытекает отношение к характеру звукоизвлечения, выбор которого является следствием главного образа сонаты: «Первый же штрих, указанный Бетховеном – *staccato* не лёгкое и изящное, а напряжённое и собранное, несмотря на *piano*». Остальные составляющие фактуры и средства выразительности также подчиняются выбранной драматической линии, однако, ещё не до конца оформив-

шейся в этой ранней сонате: «*Crescendo* (в главной партии) должно начинаться, возможно, позже и во всех голосах, а не только в верхнем голосе и тотчас же уйти обратно. Обратите внимание на паузы в басу – они подчёркивают ещё не утвердившийся характер этой музыки» [2].



Вместе с тем она акцентирует внимание на том, что понятия *драматизм* и *forte* не всегда тождественны: «Я здесь хочу предостеречь от путаницы понятий драматизации музыки и понятия непосредственного усиления звука. Почти вся первая часть сонаты драматична, а *forte* в ней встречается сравнительно редко. Следовательно, эти понятия не идентичны и за этим нужно особенно следить» [2].

Мария Израилевна была мастером построения кульминаций, один из излюбленных приёмов при построении которых – начинать *crescendo* тише, чем предыдущий мотив, затем максимально увеличивая силу звука. Предостерегая от усиления звучности в побочной партии сонаты № 1, она вместе с тем определяет план построения кульминационной волны: «Пианист не должен поддаваться искушению делать *crescendo* в этом мотиве. Кроме того, если первые два раза мотив звучит почти одинаково, то надо иметь в виду, что в третий раз – это уже начало длительного построения, и поэтому в третий раз я бы начала тише, чтобы иметь, куда развивать *crescendo*» [2]. Исполняя сонату, Мария Израилевна находит здесь интересное решение: повторяющиеся мотивы в 28 и 30 тактах она играет *subito piano*, словно эхо, с которого затем начинается последняя волна, приводящая к мощному динамичному нарастанию.



284

шла к убеждению, что в разработке первой части доминирует не повторение настроения экспозиции..., а более единое и непрерывное драматическое напряжение» [4, 222]. Возможно, в этой ранней сонате подобная трактовка также подчинена стремлению максимально накалить атмосферу, перекликаясь в какой-то степени с сонатой № 23 ор. 57.

Играя сонату, Мария Израилевна удивительно точно сочетает стилистические черты Й. Гайдна, которому посвящено произведение, и Бетховена: прозрачная, гайдновская фактура насыщается ею бетховенским драматизмом и образными контрастами. Проявление черт позднего классицизма проявляется в отношении пианистки к орнаментике: форшлаг и разложенные аккорды она играет перед басом, а не одновременно.

Одна из отличительных особенностей интерпретаций Марии Израилевны – импровизационность и свобода, подчиненные, однако, общему характеру и стилю исполняемого произведения, ясно ощутимы в её исполнении: небольшие, формообразующие *ritenuto* она делает в заключении связующей и перед заключительной партией репризы. В комментариях к сонате пианистка характеризует это небольшое отступление от темпа как «*calando*», преследуя цель проинтонировать красочную гармонию: «Здесь нужно обратить внимание на гармонизацию четырёхтакта перед появлением побочной темы. Это место требует особого внимания исполнителя, особой прозрачности исполнения, даже некоторого *calando* в конце четырёхтакта, потому что понижение терцового звука ре – ре-бемоль происходит в последний момент перед началом побочной и нужно дать уху время, чтобы его услышать» [2].



В отличие от достаточно традиционного темпа первой, вторую часть Мария Гринберг исполняет с движением, несмотря на *Adagio* – гораздо подвижнее, чем, например, С.Т. Рихтер или А. Шнабель. Возможно, такое решение было продиктовано временной и стилистической близостью сонаты к сочинениям венских классиков, ведь медленные части поздних сочинений Бетховена пианистка играет в самых спокойных темпах. «Темп должен быть медленным, но не теряющим живости – так, чтобы можно было самые короткие длительности играть без торопливости, но наполненными движением» [2].

Ссылаясь на трудность точного исполнения штрихов второй части, а также на насыщенный полифонический материал, тембровое соотношение басового мотива и мелодии в верхнем голосе, Мария Израилевна советует «поиграть эту часть без средних голосов. Тогда вся логика и прелесть басового голоса выступит более рельефно» [2]. Тему Мария Израилевна начинает полным, певучим звуком. В нотах она зачёркивает авторское *piano* и *dolce*, изменяя на *mezzo piano*, переходя непосредственно к *piano* лишь в третьем такте. Такое разграничение несколько обособляет два мотива, придавая различным регистрам свой, особенный тембр. В девятом такте, когда тема обогащается аккомпанементом шестнадцатыми и вновь уходит во вторую октаву, пианистка пишет *piu piano*, детальным обозначением оттенков сообщая звучанию неповторимый и нежный колорит [3, 79].



В комментариях к сонате пианистка обращает внимание на непрерывность мелодического развития в ре-минорном эпизоде и подчёркивает важность стремления к объединению коротких вопросо-ответных мотивов, каждый из которых «должен иметь собственную, только ему присущую интонацию» [2]. Мария Гринберг иллюстрирует это утверждение исполнением, играя вопросные фразы с некоторым волнением, а ответные – печально и жалобно, словно перекликаясь с первоначальным замыслом Бетховена написания песни под названием «Жалоба».

Небольшое замедление темпа вновь служит цели подчеркнуть модуляцию в основную тональность при переходе к варьированной репризе. Уделяя внимание, казалось бы, незначительным, но прекрасным мелочам, Мария Израилевна придаёт привычным звукам иное содержание, что отражается на интонировании и тембре: «В том же такте, где появляется снова си-бемоль – сигнал возвращения в основную тональность – и окраска звука со второй восьмой должна из-

мениться соответственно этому новому содержанию» [2].



Чувствуется, что пианистка свободно владеет временем, но чётко знает рамки этой свободы, исполняя произведение раннего Бетховена. Штриховое разнообразие вносит неожиданное *rosso legato* в левой руке в 44 такте, придающее звучанию некоторую игривость и несерьёзность. Не случайно в комментариях к сонате пианистка предполагает, что характер исполнения раздела должен быть «более мягкий и шутливый» [2].



От *Adagio* веет гайдновским очарованием, простотой, способствующей истинной выразительности. Вновь красочное разнообразие и особый колорит привносит диссонансный звук в конце *Adagio*: «Заключительный мотив Бетховен здесь повторяет не два, а три раза, и тот такт перед репризой, который си-бемолеом подготавливал там переход в основной *F-dur*, здесь служит для укрепления заключительного впечатления и только ре-бемоль прелестно нарушает эту всеобщность Фа мажора» [2].



Темп «драматического Менуэта» (А. Рубинштейн) нетрадиционно подвижный, полностью оправдывающий указание Бетховена *Allegretto* (К. Аррау, В. Кемпф, П. Бадур-Шкода играют достаточно спокойно, С.Т. Рихтер и А. Шнабель вовсе медленно). Выбор темпов пианисткой, возможно, не случаен – стремясь подчинить цикл сквозному развитию и большему единству, порой она использует единую пульсацию (например, в сонатах №№ 12, 13). Так и в этом сочинении можно заметить некую соподчинённость: целая первой части равна четверти второй, четвертная Менуэта приравнивается четверти финала, равной той же длительности первой части. В комментариях к сонате Мария Гринберг говорит: «Это уже не Менуэт гайдновского типа: в нём нет ни благодушия, ни беспечности, ни весёлости и добродушия этого танца» [2].

Возвращение в основную тональность подчёркивает драматическое настроение, которое пианистка характеризует словами «затаённая тревога, ожидание событий, которые мы скоро услышим в финале сонаты» [2]. Другая отличительная черта трактовки – исполнение коротких форшлагов перед четвертной третьей долей: в основном пианисты расшифровывают украшение и последующую четверть как две восьмых, однако, «если бы Бетховен предполагал здесь такой способ исполнения, было бы непонятно, зачем он дальше два раза (см. такты 22 и 23) выписал восьмые», – заключал А.Б. Гольденвейзер [1, 12]. Мария Гринберг, как А. Шнабель и С.Т. Рихтер придерживается этой точки зрения и играет короткий форшлаг.

Menuetto
Allegretto

The musical score is for a Minuet in Allegretto tempo, written in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of three systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a variety of dynamics including *sf* (sforzando), *p*, *pp* (pianissimo), and *sf* again. The third system starts with a very forte (*ff*) dynamic and concludes with a *sf* dynamic. The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and includes a trill (*tr*) in the final measure. The notation includes many beamed sixteenth and thirty-second notes, creating a flowing, intricate texture.

Трио необычайно певуче, все мелодические линии, даже такие непростые пианистически, как трёхголосная с квартовыми ходами во втором предложении, отличаются плавностью и текучестью: «Средняя часть... разряжает на некоторое время томительное напряжение крайних частей с их тревожной недосказанностью, короткими жалобными мотивами, внезапным *forte* среди всей этой тревожной тишины» [2].

Финал являет собой образец сочетания полётности, стремительности, крайнего воодушевления и страсти. Все контрасты *forte* и *piano* необыкновенно выпуклы и рельефны, без форсирования и грубого, ударного звучания. Порой пианистка немного отступает от авторских динамических указаний, начиная *forte* чуть раньше, например, в 11 такте две последних четверти она играет уже решительно и энергично, несмотря на то, что *sforzando* написано лишь в 12 такте.



Или в 50 такте *fortissimo* звучит у неё с самого начала такта, хотя указано оно со второй половины, при этом первая четверть до в правой, являющаяся окончанием заключительной партии, сыграна деликатным *piano*, а до-минорное арпеджио в левой, начинающее последнее проведение главной темы, звучит бурно и страстно – мастерское владение различной динамикой в разных руках одновременно.



Необходимо отметить простоту, способствующую подлинной выразительности, с которой Мария Гринберг исполняет певучую заключительную партию, которую пианистка характеризует как «печальная и ласковая провозвестница средней части из Второй Багатели ор. 33, средней части из Скерцо ор. 106 и многого из Шуберта» [2].



Некоторые колористические штриховые находки позволяют по-новому услышать привычную музыку: после необыкновенно упругих и отчётливых аккордов в левой в начале разработки в 10 и 19-20 тактах четверти пианистка играет *non legato*, логично продлевая предыдущую линию. При этом в комментариях к сонате она акцентирует внимание именно на басовом звуке аккорда.





Трели, в отличие от некоторых пианистов, Мария Израилевна исполняет без нахшлагов, загромождающих и без того насыщенную фактуру, что совпадает и с рекомендациями А.Б. Гольденвейзера. Первое предложение заключительной партии в репризе Гринберг играет скорее *mezzo piano*, в отличие от указания Бетховена *piano*, что отвечает её исполнительскому замыслу и придаёт звучанию больший драматизм и энергию, а второе проведение затем звучит затаённо и *pianissimo*, ярко контрастируя с дальнейшим бурным последним всплеском главной партии.

В комментариях к сонате она так поясняет изменение динамики заключительной темы: «Хотя она у Бетховена почти одинаково изложена в экспозиции и репризе, исполнитель всегда должен помнить, что как сказал Гераклит, “никто не был дважды в одной и той же реке, ибо через миг и река не та, и сам он уже не тот”. Та же самая тема в первый раз и во второй раз совсем различная музыка, потому что между экспозицией и репризой уже что-то произошло» [2]. Финал Мария Израилевна исполняет без повтора разработки, как и в сонате № 23, неуклонно и лаконично нагнетая драматизм.

Педагогика Марии Израилевны была продолжением исполнительской деятельности, поэтому многие особенности её фортепианного стиля отражались при работе с учениками: простота и естественность изложения материала, ясность музыкального мышления, импровизационность и свобода, красочность и оркестральность фак-

туры, продуманность и единство драматургической линии в сочетании с вниманием ко всем деталям – вот некоторые аспекты, одинаково присущие Гринберг-исполнителю и Гринберг-педагогу.

Литература

1. Гольденвейзер А.Б. Тридцать две сонаты Бетховена: исполнительский комментарий. – М.: Музыка, 1966. – 288 с.
2. Мария Гринберг исполняет и комментирует сонаты Бетховена N 1 и 6 (2009) Каталожный номер: CDVP 032789. Vista Vera.
3. Мария Гринберг. Сборник статей и материалов к 90-летию со дня рождения / под ред. Р.А. Островского. – Петрозаводск: Петрозаводская государственная консерватория, 1999. – 110 с.
4. Мария Гринберг: Статьи. Воспоминания. Материалы / под ред. А.Г. Ингера. – М.: Сов. Композитор, 1987. – 304 с.

Н.М.Смирнова
Моцартиана
Клавишно-инструментальные образы

Вот уже более двухсот пятидесяти лет каждое новое поколение пианистов включает клавирные сочинения Моцарта в свой репертуар. И каждый раз они оказываются перед одним и тем же вопросом. Как трактовать его музыку в современных условиях? Какие клавишно-инструментальные образы должны быть приоритетными?

В настоящее время актуализировалась полемика вокруг двух направлений. Первое – это стремление к достоверности, аутентичности, приближение к «подлинному» звучанию в духе исторических традиций XVIII века и, собственно, моцартовскому звуковому идеалу, как бы он мог себе это представить. Главный акцент ставится на сопоставлении современного нотного текста с автографами и прижизненными изданиями. Максимально используются положения старинных трактатов, высказывания Моцарта, которых сравнительно немного, и его современников по вопросам исполнения.

Наряду со многими положительными чертами, нельзя не заметить, что нередко аутентизм занимает консервативную позицию, настаивающую на непременном исполнении сочинений Моцарта на аутентичных инструментах, что реально труднодостижимо, да и «воспроизведение аутентичного звука возможно только в ограниченных пределах» [1, 17].

Второе – это стремление адаптировать клавирные сочинения Моцарта к современным условиям, показать новые возможности их интерпретации. Здесь акцент переносится на внутреннюю, содержательную сторону моцартовских сочинений, наряду с критическим анализом текстологических деталей.

При решении спорного вопроса вовсе не обязательно считать звучание клавесина, клавикорда или *pianoforte* определяющим фактором. Ведь Моцарт мог запечатлеть в клавирных сочинениях инструментальные образы и стеклянной гармоники, и струнных, и духовых, и квартетное звучание. Возможна и ориентация на вокальное пение. Контекст интерпретации клавирного Моцарта необычайно широк.

Зададим себе вопрос: необходимо ли современному пианисту производить критический анализ традиций композиторской и исполнительской практики моцартовского времени, а также инструментов и акустических условий XVIII века? Ответ, безусловно, будет положительным – да, это необходимо. Но в какой степени, ради какой цели следует погружаться в историческое прошлое? Прежде всего, для большей стилистической уверенности, чтобы аргументировано работать в зоне моцартовского стиля.

Представим себе, как клавишно-инструментальные образы Моцарта могли бы определить для современного пианиста отдельные (далеко не все!) аспекты интерпретации моцартовских сочинений.

Известно, что это было время перехода от клавесина и аналогичных клавишных струнно-щипковых инструментов к молоточковому фортепиано. Во времена молодости Гайдна и Моцарта фортепиано не было достаточно совершенным и распространённым инструментом. Ранние фортепиано звучали подобно *sembalo*. Этот термин в XVIII веке мог означать разные клавишные инструменты, имел много разночтений (*clavesin* или *sembalo con martelli*, *harpsichord* или *hammerharpsichord*, *kielflügel* или *hammerflügel*). Даже *pianoforte* могло называться *sembalo*. Поэтому придавать этому обозначению однозначный смысл неверно.

В небольшой степени *sembalo* могло приближаться к фортепианной выразительности, что достигалось при помощи различных технических приспособлений и усовершенствований, специальной настройкой было возможно и получение эффектов *crescendo* и *diminuendo*. Оба инструмента, исключая клавикорд, который никогда не был концертным инструментом, до 1770-х годов были взаимозаменя-

емыми и не претендовали на однозначное лидерство в композиторской или исполнительской практике.

Клавесин с его яркой блестящей звучностью обладал неповторимой колористической аурой, которую в полном объёме невозможно воспроизвести на рояле. Многие считают клавесинную звучность абстрактной и маловыразительной в сравнении с разнообразием динамических красок, доступных современному роялю. Может быть, по этой причине им не хватает сверкающего блеска в моцартовских клавирных сочинениях? А ведь клавесин обладал серебристой звонкостью с обширной звуковой палитрой: от легчайшего, но точного в своей атаке укола до компактного аккордового мазка. Клавишно-инструментальный образ клавесина должен побудить современного пианиста выстроить систему слухо-двигательных ощущений, где ключевыми моментами станут стилизованная окраска звучания, особые игровые приёмы и отчётливая артикуляция.

Стилизованная окраска достигается путём вычленения звуковой плоскости, границы которой следует фиксировать, для чего разрабатываются специальные двигательные, артикуляционные приёмы и ужесточается слуховой контроль. Из множества звуковых планов, доступных современному инструменту, воссоздаётся динамическая зона, способная в некотором плане имитировать звучание клавесина. Важно найти выверенные в артикуляционном плане движения, укрощающие «звуковое коварство» фортепианной клавиатуры. Потребуется и специальная отшлифовка автономных пальцевых ощущений, при которых кисть, предплечье, плечо должны быть слегка фиксированы, так как в «исполнении музыки XVIII века пальцы участвуют активнее, чем запястья и предплечья» [1, 50].

Другими словами, в исполнительской практике моцартовского времени интенсивному развитию подвергались прежде всего мелкие моторно-двигательные компоненты исполнительской техники. «Не теряйте ни одной ноты, потому что в ладе клавесина ни одна не может быть потеряна» – предупреждал И. Браудо [2, 71]. В наше время этот призыв столь же актуален при исполнении любой классической музыки на современном инструменте.

Пианисту надо весьма осторожно пользоваться и динамическими градациями. Если при усилении звучности на клавесине ничего особенного произойти не могло, то при убавлении (фортепианная филировка звука) можно было лишиться реального звучания. Поэтому основной проблемой для современного пианиста является слуховой и двигательный контроль над пальцевым *piano*, который чрезвычайно труден.

Приведём несколько примеров клавесинного изложения в вариационных циклах Моцарта⁶. Блестящие арпеджио, исполняемые синхронно в двух руках, в Вариации VI из цикла вариаций на «*Salve tu, Domine*» из оперы Дж. Паизиелло «Мнимые философы» KV 398 (1783). В её заключительном разделе размещена эффектная и развёрнутая *Cadenza*, где присутствуют все характерные клавесинные формулы: гаммы, арпеджио, трели, поочерёдная игра двух рук, ломаные интервалы и др. В двух вариациях (VI и VII) из 9 вариаций на песенку Н. Дезеда «*Lison dort*»⁷ KV 264 (1778) правая рука соревнуется с левой рукой в мобильности исполнения ломаных октав. Если не предусматривать здесь технико-динамические особенности клавесина, фортепианное звучание может приобрести ненужную громоздкость и вязкость.

Необходимо учитывать и разницу между щипком струны на клавесине и ударом молоточка на современном фортепиано: в первом случае реакция была моментальной, обеспечивая звуковую реализацию сразу из-под пальцев. Потому в современной фортепианной технике так важна чуткая и острая отдача кончиков пальцев, которые никогда не расслабляются ни в быстрой, ни в медленной музыке. Но, прежде всего, пианист должен «влюбиться» в звонкость и бисерную звуковую мозаику клавесина, представить её в пленительном облаке звуковых кружев, сотканных мастером.

⁶ Многие вариационные циклы имеют авторское предписание «для клавесина или фортепиано».

⁷ Эти вариации знамениты тем, что Моцарт исполнял их во время состязания с Муцио Клементи в 1781 году.

Многие современные музыканты и в настоящее время ощущают звучание клавесина в моцартовских сочинениях. Так, например, считает Е. Малинин: «в сонатах и фортепианных концертах Моцарта мне слышатся, пожалуй, отзвуки клавесина. И приемы игры здесь еще клавесинные – с чётким ощущением кончиков пальцев, с особой, характерной именно для венского классицизма, точностью звуковедения, интонирования....*Legato*, например, никогда не зазвучит “по-моцартовски”, если не будет достигнута предельная чёткость артикуляции, которая зависит, в свою очередь, от того, насколько владеет исполнитель приёмом *quasi-staccato*. Пленительный облик моцартовских фраз, с окончаниями “а ля рококо”, буквально “оживает”, если рельефно выявлен контраст штрихов (например, *portamento* – *legato*), если вы пользуетесь микрорубато, микропаузами для взятия дыхания и т. п.» [7, 2–3].

В то же время, учитывая возможный приоритетный характер отрывистой артикуляции в клавирных произведениях XVIII века, другие музыканты считают, что любимым приёмом игры для Моцарта всё же оставалось *legato*. Кроме того, именно лига – самый распространённый и часто встречающийся знак артикуляции в его автографах. Правда, моцартовские лиги не представляют собой знаки акустического *legato* и не связаны с ощущением материального пианистического *legato*. Это артикуляционные лиги. В реальном исполнении происходит воображаемое объединение мелодических мотивов, графически связанных лигами по тактам, в акустическом пространстве. Это кажущееся единство не должно восприниматься как непрерывность звучания.

В качестве примера вспомним начальные фразы двух широко известных сонат – *F-dur* KV 332 и *B-dur* KV 570. В них отражено общее настроение, можно сказать, скрытая «программа», где ключевые моменты – задушевность, лирическая искренность, распевность и пластичность. Среди родственных характеристик – «представление» трезвучия в качестве самостоятельной, выразительно звучащей музыкальной единицы. И в первом, и во втором случае двенадцатитактовые построения мелодически цельные, но каждый такт разграничен

отдельными лигами. Пианист не может играть здесь сплошным *legato*, не может он и, воплощая требования старинных трактатов, разграничивать лиги при помощи ослабления или укорачивания второй ноты под лигой, так как этот приём лишит мелодии естественного дыхания. Здесь необходимы более сложные исполнительские операции, совмещающие представление целостного облика исполняемой музыки и внешние лёгкие разграничительные артикуляционные действия.

Таким образом, клавишно-инструментальный образ клавесина побуждает пианиста работать над плоскостной динамикой, шлифовать мелкие пальцевые движения и стремиться к отчётливой артикуляции. Это первый тезис. Перейдём ко второму. Песенность, кантабильность или вокальность клавирной музыки Моцарта признаваема всеми. Как тонко подметила В. Ландовска, «Моцартовское *cantabile* было мозаикой, составленной из острых, лёгких, певучих звучностей, которые, не превращаясь в мешанину, объединялись в благородную, взмывающую ввысь песнь» [4, 13].

Зададимся вопросом, что могло быть для Моцарта прообразом клавишной песенности. Кажется, что ответ лежит на поверхности — это вокальное пение. В подтверждение можно привести биографические факты, свидетельствующие, что Моцарт был знаком с известными в то время оперными исполнителями, а итальянская опера сама по себе является одним из истоков его стиля. Действительно, медленные части клавирных сочинений нередко подобны вокальным ариям *allegro*. Певческая специфика отражается и в певучих мелодиях, требующих расчёта и объёма дыхания, и в интонационной осмысленности, в разнообразии инструментальных колоратур и варьировании тем при повторях, что было особенно характерно для итальянской оперы.

Кроме того, существовала и особая «оперная» увлечённость композитора, которую можно понять из его приписки сестре в письме Л. Моцарта жене от 5 декабря 1772 года: «все мои мысли только о моей опере, и есть опасность написать тебе вместо слов целую арию» [3, 32].

Однако подлинная вокальность недостижима на фортепиано, увлечённый звук которого не способен полностью воспроизвести чувственную прелесть человеческого голоса. Тем более что у неопытных пианистов это может воплотиться в неестественное продавливание клавиатуры. Не лучше ли обратиться к другому образу, предположив в качестве гипотезы, что в певучести клавирного звучания у Моцарта мог сыграть особую роль один из любимых его инструментов – *клавикорд*. К тому же именно этот инструмент считается прародителем фортепиано, так как звук на нём производился путём удара металлического тангента по струнам. Несмотря на то, что клавикорд, обладая несильным звуком, считался инструментом для домашних занятий, он имел многие достоинства. Обратим внимание на одно из главных – возможность связной и певучей игры.

На «свободном» (*bundfrei*) клавикорде, а именно таким пользовался Моцарт, действовал принцип: одна струна – одна клавиша. Только на клавикорде возможен был эффект вибрато (*bebung, vibrato*), когда повторное нажатие клавиши, не отпускаемой до конца, способствовало возникновению относительно длительного звучания, создававшего иллюзию связной интонируемой игры. Кроме того, путём усиления или уменьшения давления пальца на клавишу, достигался вполне ощутимый с близкого расстояния динамический эффект *crescendo* и *diminuendo*, то есть на клавикорде можно было выразительно интонировать.

Клавикорд обладал нежной и камерной мягкостью звучания в диапазоне от *ppp* до *mf*. Если обратить внимание на динамические знаки в автографах Моцарта, то увидим невысокую степень громкости: *pp*, *p*, *mf*, при этом *pp* встречается чаще, иногда даже оно выписано полностью – *pianissimo*. Моцартовское *piano* имеет свою звуковую амплитуду от полнозвучного *mezzo piano* до лёгкого *pianissimo*⁸.

⁸ В XVIII веке большинство композиторов, в том числе и Моцарт, не пользовались подробной и детализированной шкалой динамических указаний, которые мало что значили, так как ничего кроме относительной силы звука не фиксировали по причине своей акустической неустойчивости.

Нередко композитор вместо *piano* предпочитал ставить иные ремарки – *sotto voce*, *mezza voce*. Первый нюанс находим в начале второй части – *Adagio* из Сонаты *c-moll* KV 457. Возможно, кто-то скажет, что здесь *sotto voce* не может быть соотнесено с клавикордной звучностью, так как при таком медленном темпе звук должен тянуться дольше, чем это может сделать клавикорд. Однако если вспомнить, что скорость медленных темпов во времена Моцарта не была такой уж медленной, какой она станет позднее (например, в фортепианных сочинениях Бетховена), то наше предположение не покажется абсурдным.

Клавикордной, по сути, является и ремарка *dolce*, например, во второй части *Andante cantabile* Сонаты *C-dur* KV 330. В эпизоде *f-moll*, оттеняя одноимённую мажорную тональность, выписан нюанс *pp*, причём выписан он дважды – для правой и для левой рук. Сочетание мажорного *dolce* и минорного *pianissimo* воспроизводит известный приём оминоривания мажорной темы. Несмотря на то, что многие композиторы XVIII века использовали этот приём в конструктивных или семантических целях, именно у Моцарта он приобретает особое значение. Мастерски используя ладовую светотень, он мог перекрашивать одно и то же мотивное ядро, получая разнообразный художественный эффект. Мягкие клавикордные оттенки присутствуют и в финале Сонаты *C-dur* KV 330 – *pp, dolce, calando, pp*.

«Тихие» клавикордные оттенки вовсе не означают требования композитора играть всю пьесу в одном нюансе *piano* или *pianissimo*, так как исполнение рискует превратиться в беспробудно сумрачную и почти неосязаемую звуковую картину. Одновременно с воспитанием отзывчивой тактильности пальцевых ощущений внимание пианиста должно быть направлено на совершенствование предельно чутких слуховых ощущений, способных различать и градуировать тонкие нюансы негромкого клавикорда (вспомним, что его называли «сладкоголосым» и «нежно-звучащим» инструментом). Любое *pianissimo* не может быть бескрасочным и бестелесным, его различающиеся нюансы должны обеспечивать дифференциацию фактуры.

Можно предположить, что именно лёгкая певучесть клавикорда побудила сохранить его качества при дальнейшей работе инструментальных мастеров над новыми клавишными, молоточковыми ударными инструментами в XIX веке. Так, немецкая пианистка Э. Пихт-Аксенфельд отмечала: «Инструменты той эпохи были нежными, тёплыми, ясными, они имели в своем распоряжении две, иногда три педали пиано, среди которых одна придавала приглушённому звучанию сходство с шелестящей листвой» [8, 25].

На звучание клавикорда указывает и нотная графика сочинений Моцарта, где встречаются выписанные точки под лигой. Соответствуя традициям XVIII века, они означали специфический приём клавикордной игры, не исполнимый ни на одном другом клавишном инструменте, – *Tragen der Töne*, или просто *Trägen*⁹. В качестве примера можно обратить внимание на Вариацию VI из 12 вариаций на менуэт И.К. Фишера KV 179 (1774), имеющую ремарку *piacevole*. Четыре шестнадцатых после половинной длительности исполняются мягкой артикуляцией, пальцы словно не хотят быстро отскакивать от клавиш.

Артикуляционный приём *bebung*, достигаемый при помощи лёгкого дополнительного движения пальца вверх и вниз на уже нажатой клавише, также обозначался при помощи точек под лигой, но не над следующими друг за другом нотами, а на отдельном, достаточно продолжительном звуке, над нотой и за ней. Его родство с приёмом *Tragen der Töne* заключается в максимальной связности звуков. Если в случае с *bebung* – это эффект непрерывающегося звучания, своеобразного вибрато внутри длинной ноты, то в *Tragen der Töne* – это создание эффекта непосредственного перехода одного звука в другой. Поэтому пальцевое туше пианиста, воодушевлённого звуковым образом клавикорда, должно быть максимально приближенным к клавишам.

Конечно, у Моцарта нет сочинений, полностью предназначенных для клавикорда. Это было возможно в искусстве эпохи Барокко,

⁹ Описание этого приёма можно обнаружить у К.Ф.Э. Баха в «Руководстве к истинному искусству игры на clavire» [10, 108], а также в других старинных трактатах.

когда действовал закон – один аффект для одной пьесы. Моцарт находился в иной стилевой обстановке, двигаясь в направлении усиления контрастности и диалогичности музыкального материала. Поэтому образ клавикорда присутствовал у него подсознательно, объединяясь с другими звуковыми идеями. В то же время, моцартовские темы, камерные по характеру, поэтичные и певучие, умиротворённые и безмятежные, печальные и задумчивые, могут вызвать у современного пианиста иллюзию клавикордного звучания и стремление воскресить на рояле описанные выше клавикордные приёмы. Это второй тезис. Перейдём к последнему третьему тезису.

Обратимся к инструментальным образам ранних *фортепиано*, которые во времена Моцарта пользовались наибольшей популярностью. Это, прежде всего, австрийские инструменты И.А. Штейна и И.А. Штрейхера. «Звуковой идеал» венского фортепиано опирался на образ «любимца» Барокко – клавесина. У них был разный объём клавиатуры: могла отсутствовать верхняя или нижняя октава, которые появились на более поздних инструментах. Венские инструменты были достаточно хрупкими, струны и дека – тонкими, а несильный, но звонкий звук был богат обертоновыми призвуками. Демпферный механизм действовал быстрее, легче поднимался и опускался.

Эти инструменты привлекали Моцарта, так как отличались лёгкостью клавиатуры, умеренной громкостью и деликатной певучестью фортепианного звука. В письме отцу от 17 октября 1777 года он пишет: «До того, как я увидел изделия Штейна, мне больше всего нравились шпэтовские клавиры. Теперь же я должен отдать предпочтение инструментам Штейна, ибо демпферы у них работают намного лучше, чем у регенсбургских¹⁰. Если я сильно ударю [по клавише], то [независимо от того] оставлю ли я палец [на клавише] или подниму его, звук будет длиться столько, сколько я захочу. Что бы я ни делал с клавишами, звук всегда будет одинаков. Он не выскочит, не провалится и не пропадет совсем. Он не будет дребезжать, не будет ни слабее, ни сильнее, и прозвучит в любом случае.... Особое отличие его

¹⁰ В Регенсбурге работал инструментальный мастер Франц Якоб Шпэт (1714–1786).

инструментов от других состоит в том, что они сделаны с приспособлением, освобождающим молоточек. Этого не делает и один из ста. Но без этого приспособления невозможно, чтобы пианофорте не подводило или не опаздывало со звучанием» [3, 55–56].

Как считает А. Любимов, разные инструменты моцартовского времени обладали собственными образными характеристиками: «Инструменты Штайна – в разговорном жанре. Вальтера звучат как стеклянная гармоника, можно достичь эфирного звука. Инструменты других венских или немецких мастеров, современников Моцарта, таких, как Кёнике или Шанц, – это поразительное разнообразие персонажей! Каждый, даже работы одного мастера, неповторим: он имеет свои тембральные характеристики, требует всякий раз новой техники, предлагает интересные комбинации средств; сам инструмент модифицирует интерпретацию, зафиксировать ее однажды и навсегда уже нельзя» [5, 116].

Документально подтверждено, что Моцарт пользовался и специальной ножной (педальной) клавиатурой¹¹, которая представляла собой отдельный басовый инструмент с молотчковым механизмом диапазоном в две басовые октавы, что позволяло удваивать нижние ноты и мотивы, увеличивая объём звучания. Он был знаком и с механизмом поднятия демпферов при помощи коленных рычажков, пользовался ими для большей выразительности или получения специальных эффектов. Об этом свидетельствует и нотная запись его сочинений, в частности длинные ноты, которые можно выдерживать только при помощи этого приспособления. Однако если современный пианист послушает звучание педали на моцартовских инструментах, то он убедится в том, что она «тянет» звук не слишком долго.

Поэтому употребление современной правой педали должно быть корректно и скомбинировано с ручной педалью. Посмотрим в этом ракурсе на две вариации из 6 вариаций на *Allegretto* KV 547a (1788).

¹¹ Заметим, что это не было изобретением XVIII века. Подобные клавишные инструменты (клавесины и клавикорды) с педальной клавиатурой использовались в эпоху Барокко для домашних занятий органистов.

В Вариации II при размере *alla breve* и ремарке *Cantabile* половинные ноты уместно играть с правой педалью, оттеняя характер самого движения. В Вариации III правая педаль на аккордах в левой руке, выписанных длинными нотами, может сыграть роль эмоциональной краски, выделяя сонорный эффект одноимённого минора. Аналогично может решаться вопрос с длинными нотами в теме и первой вариации из 9 вариаций на менуэт Дюпора (1789). Если выписанные в левой руке половинные с точкой предполагают использование правой педали, чтобы более певуче прозвучала тема, то уже в первой фигурационной вариации вместо правой педали грамотно использовать ручную педаль, выдерживая длинные ноты пятым пальцем левой руки.

Кроме длинных нот, звуковую жизнь которых продлевает правая педаль, она же используется и в столь любимых Моцартом приёмах «переброски рук». Поэтому ответ на вопрос «корректно ли с исторической точки зрения использовать устройство для поднятия демпферов (в современном понимании – педаль) при исполнении музыки Моцарта, должен быть положительным» [1, 32]. В то же время, приведём парадоксальный факт! В. Гизекинг при записи всех фортепианных сочинений Моцарта не пользовался правой педалью, считая, что она делает лёгкое моцартовское звучание чрезмерно густым и затушёвываает чистые линии моцартовской фактуры.

Имея в виду клавишно-инструментальный образ ранних фортепиано, на современном рояле пианисту необходимо научиться воспроизводить акустическое *legato*, соединяющее отдельные звуки в линию без разрывов и толчков – *egualmente*. Это «стаккатное» *legato*, внутри связных линий отчётливо слышна бисерная рассыпчатость, раздельность звуков. Подобная манера игры целесообразна и в медленных частях, где мелодические фразы становятся более лёгкими, не пропеваются, что требует дополнительного глубокого нажима на клавиатуру, а выразительно проговариваются.

В сочинениях Моцарта присутствуют и достаточно сложные примеры связной игры. В третьей вариации из первой части Сонаты *A-dur* KV 331 октавы в правой руке согласно предписанию автора следует играть *legato*. Особую трудность создаёт динамика *forte*, ведь

очевидно, что в приглушённом звучании, хотя бы *mf*, исполнить связанные октавы было бы легче. К аналогичным примерам можно отнести *glissandi* двойными секстами в конце упоминавшихся выше 9 вариаций на песенку Н. Дезеда «*Lison dormait* KV 264. Очевидно, что на моцартовских фортепиано исполнение этих фрагментов было связано с лёгкостью клавиатуры и невысоким подъёмом клавиш.

Ключевое слово для современного пианиста – «лёгкость» звучания, которая достигается совсем нелёгко, и даже кропотливая техническая работа не гарантирует лёгкости исполнения. А. Эйнштейн, отмечая различия между Гайдном и Моцартом, писал: «Как часто ощущаешь в стиле клавирных пьес Гайдна влияние другой инструментальной сферы, тогда как у Моцарта все струится и льётся из-под легкой руки пианиста!» [9, 32].

При этом шкала исполнительских артикуляционных приёмов должна быть разнообразной, благодаря чему достигается необходимая ясность и дифференциация звукового пространства. Динамическая шкала выровнена, *forte* не переходит в слепящий звук, *piano* не становится бестелесным. Это самые общие установки. Дальше начинается безграничное пространство индивидуальных исполнительских приёмов, способных раздвинуть границы стилистически оправданной звучности Моцарта.

Р. Штеглих пишет, что для моцартовской звучности «не характерна невесомость; в ней как это ни покажется неожиданным, – сила, даже в речитативах. Моцартовские акценты отнюдь не лишены естественной тяжести. Но эта тяжесть не отягощает, как нередко случалось в более поздние времена, ибо она никогда не остается неопределённой слепой силой природы; человек... управляет ею, использует и формует её “с грацией и достоинством”. В моцартовском звуке, стройном и крепком, нет ничего бездонного, парящего, неустойчивого... И в утончённой “небесной” и в глубокой “земной” мелодии звук этот устойчив, естественен и опёрт» [11, 66–67]. Возможно, эти наблюдения побудят пианистов задуматься – надо ли играть клавирного Моцарта подобно фортепианному Шопену, Скрябину или Дебюсси?

Использование левой педали, способной приглушить фортепианный звук, не входит в число ключевых факторов, так как левая педаль делает звук не только тихим, но прежде всего бесцветным. Близкое по духу или адекватное стилю «лёгкое» звучание должно быть эмоционально окрашено и осмысленно. Как иронично отмечают Ева и Пауль Бадура-Скода, «мы, пианисты, должны научиться играть *piano* пальцами, а не левой ногой!» [1, 51].

Эффект *una corda* (одна струна) – это особый звуковой эффект, не только воспроизводящий отдалённое приглушенное звучание, но способствующий усилению выразительных характеристик. На современном рояле использование левой педали уместно в конкретных местах, где в нотном тексте выставлены авторские *pianissimo* или *sotto voce*. О том, что Моцарт особое внимание уделял тембровой окраске, связывая её с эмоциональной характеристикой, следует из его писем. В частности, нереальный и призрачный характер «подземного голоса» из оперы «Идоменей» он предписывал исполнять специальным инструментам (две валторны и три тромбона), подчёркивая, что они непременно должны располагаться за сценой.

В начале Фантазии *c-moll* KV 475 все семантически знаковые элементы (движение унисоном по звукам уменьшённого септаккорда, нисходящие секундовые мотивы, специфическая краска тональности) свидетельствуют о подавленном, страшном и гнетущем состоянии. Будто человек пережил потрясение, стал свидетелем катастрофы. Эмоциональное ощущение передаётся через тёмный звук, «тяжёлую» ритмическую поступь, напряжённость внутренней экспрессии. Левая педаль на «стонущих» секундовых мотивах усиливает не только динамическую контрастность, но и оттеняет полярное эмоциональное состояние.

Изложенный выше материал в значительной степени окрашен в практические тона, что может придать восприятию клавирных сочинений Моцарта приземлённый оттенок. Но как считал А. Михайлов, «материальная, вещественная сторона музыки, то, как все исполняется, это и есть музыка Моцарта, событие музыки Моцарта, её свершение у нас “на глазах” – на глазах вперившегося в неё слуха» [6, 95].

Литература

1. Бадура-Скода Е., Бадура-Скода П. Интерпретация Моцарта: Как исполнять его фортепианные сочинения. Изд. 2-е, доп. / Пер. с англ. Л.О. Акопяна. М.: Музыка, 2011. 464 с., нот., илл., с приложением диска.
2. Браудо И.А. Об органной и клавирной музыке. Л.: Музыка, 1976. 152 с.
3. Вольфганг Амадей Моцарт. Письма / Пер. с нем., франц., итал., лат. М.: Аграф, 2000. 448 с.
4. Ландовска В. Вольфганг Амадей Моцарт. Фортепианные концерты // Как исполнять Моцарта. М.: Классика–XXI, 2010. С. 8–13; 14–18.
5. Любимов А.Д. Мир волшебный и бесконечный // Советская музыка. 1991. № 12. С. 114–116.
6. Михайлов А.В. Из прелюдий к Моцарту и Кьеркегору // Советская музыка. 1991. № 12. С. 91–96.
7. Пианисты о Моцарте / Сост. А. Меркулов // Фортепиано. 2006. №2. С. 2–3.
8. Пихт-Аксенфельд Э. Некоторые соображения по поводу интерпретации фортепианной музыки Франца Шуберта // Музыкальная жизнь. 1995. № № 5-6.
9. Эйнштейн А. О клавирных сонатах Моцарта // Как исполнять Моцарта. – М.: Классика–XXI, 2010. С. 27–41.
10. Bach C.Ph.E. Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, 2 Auflage. Berlin, 1759. Capitel II, Abteilung I, §1.
11. Steglich R. Über den Mozart-Klang // Mozart-Jahrbuch 1950. Salzburg, 1951.

Н.М.Смирнова

Моцартиана

**Метроритм как выразительный компонент
клавирного стиля: диалектика сложного и простого**

Одним из основополагающих аспектов интерпретации является умение оперировать временем, стилистически грамотно формировать музыкально-временной континуум, в котором разворачивается событийный ряд произведения. Под термином «музыкально-временной континуум» понимается широкий спектр понятий, включающих представления о темпе, метре, ритме, полиритмике, агогике. Известно, что ошибки и неточности в воспроизведении метроритма влияют на образный строй произведения.

Нотный текст фиксирует замысел композитора в системе принятых метроритмических координат, которые неоднозначны, условны и схематичны. В то же время, в классическом стиле исполнительская точность воспроизведения метра и ритма является необходимостью. Принципиально важным является и требование работы пианиста в «зоне» временных параметров моцартовского стиля. Индивидуальность и, как следствие, субъективность расшифровки этих параметров определяется тем, что исполнительский текст как звуковая система принципиально отличается от нотного текста как системы графических знаков.

Метроритмическая энергетика считается приоритетным компонентом классического стиля, в отличие от преобладающей роли мелодико-полифонического развития, характерного для стиля барокко. Ритм в музыке Классической эпохи понимается как в широком смысле (композиционный, семантический), так и в узком значении как сочетание, соотношение, соподчинение звуковых элементов разной

продолжительности звучания. Современная дефиниция В. Холоповой определяет музыкальный ритм, как временную и акцентную сторону «мелодии, гармонии, фактуры, тематизма и всех других элементов музыкального языка» [11, 107].

Ритмика Моцарта чрезвычайно богата. Она одновременно проста и изобретательна, отражает особенности игровой логики его мышления. Композитор записывал длительности нот так, как они должны звучать. В XVIII веке традиции «неровной игры» отходили на второй план, и уже не трактовались столь однозначно как в эпоху Барокко. В то же время, существует и альтернативная позиция современных музыкантов, которая выражена английским дирижёром Д.Э. Гардинером: «В консерватории Вас учат играть все шестнадцатые одинаково. Но для меня это полная бессмыслица!» [4, 113].

Ритм и метр в клавирных сочинениях Моцарта выполняют конструктивную функцию и являются важными выразительными средствами. Их взаимоотношения отличаются мобильностью и вариативностью. В отдельных случаях ритм приближается к метру, в некотором смысле даже растворяется в нём, в других – сопротивляется ему, выстраивая собственную линию развития. Эти понятия имеют расплывчатое толкование в методической фортепианной литературе, поэтому возникает необходимость их дополнительной расшифровки.

Напомним о лингвистическом происхождении слова «ритм». В греческом языке оно трактовалось как обобщённое представление текучести (*rheo* – в переводе «течь, течение, течение волн»). В немецком языке (*strom*) и в английском слове (*stream*) оно также связано с течением, озвучиваясь как «поток воды». Видно, что корни и производные слова согласуются между собой: ритм есть движение волн. При этом выделяется установка на стихийную природную органику движения. Продолжая конкретизировать понятие ритма, Т. Цареградская пишет: «Это напрямую связано с движением, движение повторяется всегда с обновлением; это означает бесконечную нерегулярную периодичность. Не повторение самого себя, не чередования с другим, но последовательность вещей, которые всё время обновляются: это *бесконечное варьирование*» [12, 41].

Моцартовская ритмика включает в себя комплекс или совокупность всех ритмических особенностей композиторского почерка. С одной стороны, это объёмное понятие, характеризующее организацию музыки во времени. В этом ракурсе выделим моцартовский *ритм целого*, имея в виду выверенную расстановку кульминационных акцентов, распределение напряжения и ослабления отдельных фрагментов, выстраивание сквозной линии развития. Композиционный ритм целого необходим и для нахождения темповых соотношений между частями сонатного или вариационного циклов, а также между разделами рондо или фантазий.

Рассмотрим в качестве примеров несколько сонат. Первой будет Соната *D-dur* KV 284, написанная в 1775 году. Порядок темповых обозначений в трёх частях следующий: *Allegro*, *Andante* и *Andante*¹². Единицей пульсации в первой части является четверть, равная по метроному приблизительно 120–138 ударов в минуту. Во второй части этот пульс легко согласуется с движением по восьмым. Более сложные математические вычисления относятся к третьей части, так как она написана в форме вариаций. В теме практически тождественный метроном определяет движение четвертей. Возникает вопрос: если пульсация четвертей одинакова в первой и третьей частях, то почему проставлены разные темпы – соответственно, *Allegro* и *Andante*. Ответ на этот вопрос может предоставить размер *C* или *alla breve*, который по определению сжимает движение, и пульсация по половинным длительностям становится более спокойной, соответствующей авторскому темпу.

Если проанализировать метрические характеристики вариаций, также получится интересная картина. В первой и второй вариациях необходимо сохранить внутреннюю пульсацию по четвертям (аналогично теме), что выделено и авторскими артикуляционными лигами. В третьей, четвёртой и пятой вариациях большинство лиг группируются по другой траектории, объединяя большее количество нот, что предполагает пульсацию на два удара в такт. Само по себе это прояв-

¹² Так как заключительная часть представляет собой тему с вариациями, то, помимо основного темпа *Andante*, там присутствуют ещё два – *Adagio cantabile* и *Allegro*.

ление темпометрической драматургии, происходит сжатие скорости движения при более разреженной пульсации. Так происходит и в следующих вариациях, причём в десятой вариации появляется лига, охватывающая целый такт, а в одиннадцатой вариации, где меняется темп на *Adagio cantabile*, лиги вновь возвращаются к группировке по четвертям. Последняя двенадцатая вариация в темпе *Allegro* образует заключительную темпометрическую арку не только с темой, но и с началом сонаты, так как четверть по метроному будет равна 138–144 ударов в минуту, что вполне соответствует энергичному характеру окончания цикла.

Более сложный расчёт темповых и метрических характеристик, создающих ритм целого, происходит в Сонате *F-dur* KV 332. Темповая схема трёх частей выглядит следующим образом: *Allegro*, *Adagio*, *Assai Allegro* – без дополнительных ремарок, которые, несомненно, усложняют объективность соотношения частей, так как требуют учёта многих других, не связанных напрямую со скоростью движения, факторов. Попробуем выстроить сквозную линию темпометрической драматургии.

Предположим, что начальная единица пульсации – четверть *Allegro*. Она не может быть в полной мере приравнена к восьмой *Adagio*, так как в этом случае движение второй части будет выглядеть неоправданно быстрым. Даже, если гипотетически принять эту позицию, то при такой скорости невозможно проявить деликатность украшений и разнообразие ритмических рисунков. В третьей части также возникают похожие проблемы. Если начальную единицу пульсации соотнести с одним из двух ударов в такт *Assai allegro*, то получим слишком стремительным темп, который скомкает артикуляцию и не позволит дифференцировать разные темы по характеру.

Полученный отрицательный результат парадоксальным образом становится единственно верным при условии, что темповый стержень является не жёстко заданной прямой линией, а гибким и эластичным пружинящим материалом. В этом случае избранная единая пульсация во второй и третьей частях «оттянется» назад. Причём, мера «оттяж-

ки» будет градуированной: во второй части чуть больше назад, в третьей части – чуть меньше назад.

Аналогичную процедуру можно проделать, избрав в качестве единицы пульсации для всего цикла другие счётные доли: такт *Allegro*, четверть *Adagio*, два такта *Assai allegro*. В этом случае наибольшие проблемы возникнут в сочетании крайних темпов, а первые два темпа будут выглядеть более согласованно. Однако этот пример может быть рассмотрен только как антитезис, так как препятствием для исполнителя станет размер, который будет активно сопротивляться подобной темпометрической драматургии, и не сможет обеспечить единый и согласованный ритм (как движение) целого.

И в завершении обратимся к Сонате *c-moll* KV 457. Соотношения темпов в трёх частях: *Molto allegro*, *Adagio*, *Allegro assai*. Если выбрать в качестве единицы пульсации восьмую длительность второй части и приравнять её к метроному $\text{♩} = 80$, то в первой части этому показателю будет отвечать половина такта, а в третьей части – целый такт. Таким образом, темпометрический расчёт позволяет обеспечить целостность восприятия, объединив все части единым пульсирующим стержнем, который в отдельных частях может прогибаться (затормаживаться) или выгибаться (сжимая движение). Предложенная расчётная мера является достаточно условной, тем не менее, она способна помочь исполнителю в объединении сонатного цикла, становясь неким «трамплином» или отправной точкой.

В интерпретации медленной музыки Моцарта особую роль приобретают ритм дыхания и интонационный ритм, при помощи которых исполнитель рассчитывает объём фразы, распределяет величину звукового подъёма и спада, корректирует насыщенность кантилены, ощущает цезуры, стремится передать выпуклость интонаций, «говорящий» характер мелодики, певучесть фразировки, не теряя при этом общего охвата.

В результате воспроизводится естественность и пластичность музыкальной ткани. Очевидно, что реальное ощущение ритма исполнителя не может полностью совпасть с однозначно определёнными рамками нотно-метрической схемы. Определяющим фактором стано-

вится выразительность интонирования, когда желаемые интонационные тяготения могут сопротивляться и в некотором смысле разрушать метричность. Во множестве случаев экспрессия, как продуманно избранный приоритет в интерпретации Моцарта, обуславливает взвешенную деформацию размеренной пульсации и импровизационную манеру трактовки ритмического рисунка.

Вот как В. Ландовска описывала манеру игры самого Моцарта: «В медленных частях она становилась чувственной, оставаясь при этом одухотворённой, живой, отмеченной вопросительными и восклицательными знаками и цезурами, оттеняющими каждую фразу, словно арию или речитатив, спетые с той нежной проникновенностью, которую можно услышать только у величайших певцов» [6, 9].

Представим гипотетический вопрос: возможны ли и в каких пределах колебания ритма внутри такта? Если не входить в детальный анализ, то можно заметить, что медленное движение требует напряжённого (действенного и объёмного) интонирования. Пианист заполняет неспешно тянущееся время множеством содержательных нюансов, психологических оттенков и колебаний настроения, незаметными для публики душевными действиями, что непременно отражается в мини-колебаниях одномерного ритма. Внутритактовое неравенство долей можно было бы назвать метроритмическим агогическим приёмом, или микрорубато, так как оно придаёт исполнению естественность и выразительность, обеспечивает гибкую связь отдельных интонационных единиц.

Как аксиому можно принять факт взаимозависимости фразировочных и метроритмических ощущений. Выразительно фразировать – это играть с продуманной свободой метроритма. Движение к весоному элементу, особенно в кульминациях, порождает расширение ритма, более легкие по эмоциональному содержанию фрагменты интуитивно сжимают ритм.

При быстром движении чувствительность музыканта к мельчайшим изменениям внутри такта понижается, так как акцент перемещается в плоскость действия центростремительных сил. Если в медленном течении преобладает (одерживает верх) певучесть или ри-

торика, то в быстротечном – главной движущей силой становится моторика. Вряд ли скорое движение побудит пианиста размышлять о метроритмических изменениях, тем не менее, они возможны и при скором движении, только масштаб будет иным.

Учитывая тот неоспоримый факт, что сама природа моцартовского искусства – мелодическая (лирическая, вокальная, певучая – можно выбрать любое определение), пианисты постоянно должны искать адекватные метроритмические решения. Далеко не все чувствуют себя уверенно в моцартовской кантилене. Во взволнованной лирике можно ощутить предвестие романтического стиля, и там необходима особенная пластика ритмического движения. А. Корто отмечал, что в фантазиях Моцарта «есть и беспокойное, мятежное начало, в иные моменты предвещающее романтизм. Играть нужно эмоционально и страстно!» [9, 2].

Существуют и объективные трудности певучего интонирования на фортепиано, так как по технико-динамическим характеристикам клавишно-ударный инструмент не может соперничать с вокальным интонированием. Кисть должна наполняться воображаемым дыханием, связывая отдельные звуки и разделяя отдельные мотивы в согласии с дыхательным ритмом. Появляется множество микропауз для взятия дыхания, которые желательны перед началом фразы, но не в её середине. Значение художественной интуиции исполнителя выразил К. Девис: «Моцартовский язык – это язык человеческого голоса, он базируется на дыхании, его жесты драматичны. Нет догматизма. Через неделю может быть иначе. Больше понимаешь самого себя. Моцарт – пример внутренне абсолютно свободного духа» [5, 120].

Кантабильность исполнения зависит от множества разнообразных факторов, среди которых важным, но не единственным является ощущение дыхания, обеспечивающего пластику горизонтальной мелодической линии. Обратим внимание на тот факт, что для Моцарта характерно артикуляционное разделение отдельных мотивов внутри единой фразы. Выполняя авторские требования, важно активизировать внутренний слух, представляя, что пение слышится внутри, так, словно оно не связано никакими ограничениями.

Так следует поступать, например, при исполнении начальных мелодических фраз в первых частях Сонаты *F-dur* KV 332 и Сонаты *B-dur* KV 570. В трёхдольном размере при одинаковом указании темпа *Allegro* представлено чередование половинных и четвертных длительностей, закруглённых артикуляционными лигами по тактам. Попытки сыграть фразы на одном дыхании связной артикуляцией *legato* не могут считаться удачными. Именно тонко исполненные артикуляционные лиги при воображаемом ощущении целостности фразы на объединяющем длинном дыхании придают музыке неповторимый моцартовский характер – «разделяя, связывая», не монотонно, но живо.

В отличие от ритма метр регулирует не длительности звуков, а акцентную соподчинённость долей. Он основывается на ощущении размера, который представляет собой арифметическую формулу, определяющую неукоснительную норму движения музыкальной ткани. Дробная математическая величина, проставленная в начале произведения, является главным показателем единицы движения, что придаёт музыке организованность в силу установленного порядка, выраженного в чередовании ударений. Показатели размера (как верхнее, так и нижнее число) имеют для пианиста значение, предопределяющее выбор движения.

Моцарт использует простые и сложные размеры, которые следует воспринимать адекватно. Так, 6/8 не может превращаться в 2/4, исполняться «на два удара в такт», так как нижний показатель (восьмая) указывает на единственно возможную единицу пульсации.

В качестве примера предлагаем первую часть Сонаты *F-dur* KV 280. При достаточно скором темпе *Assai allegro* возникает желание укрупнить размер $\frac{3}{4}$, объединив его в пульсацию по тактам. Данный исполнительский выбор будет неверным, так как в тексте представлены чётные, кратные двум, длительности (восьмые и шестнадцатые) наряду с нечётными – триолями. Добиваясь устойчивости метрической схемы, необходимо представлять движение по четвертям. С точки зрения движения гармоний этот выбор целесообразен, так как внутри тактов смена гармоний происходит именно по четвертям.

Аналогично следует поступать и во второй части этой Сонаты. При медленном темпе *Adagio* размер 6/8 не может быть объединён в 2/4, так как в тексте выписан пунктирный ритм (ритм сицилианы), требующий выдерживания точки около первой восьмой. Паузы внутри такта – то на первой, то на второй восьмой – являются дополнительным аргументом для исполнительской пульсации по восьмым.

В третьей части темповая ремарка *Presto* может «спровоцировать» пианиста на объединение размера 3/8 в одну тактовую единицу пульсации. В то же время, анализ текста с точки зрения динамики или артикуляции покажет существенные «возражения» против этого выбора. Внутри такта контрастная динамика *forte* и *piano* проставлена по восьмым, причём нюансы постоянно меняются местами, попадая на разные счётные доли, «настаивая» на ощущении пульсации, соответствующей выставленному автором размеру.

Однако если считать вышеизложенное правилом, то в нём могут найтись исключения, когда нижний показатель размера не станет для исполнителя единственно верной единицей пульсации.

Изберём в качестве примера следующую Сонату *B-dur* KV 281. В первой части сложно выполнить движения по четвертям, как того требует размер 2/4 при скорости *Allegro moderato*. Обращает на себя внимание чрезвычайно изощрённая ритмическая структура, где присутствует «разброс» от четвертей до тридцатьвторых, а пунктирные ритмы с орнаментами соседствуют с триолями. Чтобы воспроизвести сложные ритмические соотношения, следует учесть разные уровни пульсации, начиная от шестнадцатых и восьмых. Позднее рождается пульсация по четвертям.

Аналогичная двухуровневая пульсация представлена и в первой части Сонаты *G-dur* KV 283. Здесь речь пойдёт не о «разбивании» размера на более мелкие длительности, как в предыдущем примере, а, напротив, об объединении, «сжатии» размера $\frac{3}{4}$ в один такт. «Советчиком» такого выбора выступает подвижный темп *Allegro* и относительно простое фактурное изложение, напоминающее сонатину. После освоения пульсации по четвертям, пианист может естественным образом укрупнить движение. В этом случае оно подчеркнёт и вопро-

со-ответную схему начальных тактов, и сдержанное басовое направление гармоний по тактам.

Вывести некие правила из приведённых примеров несложно. Метрическая сетка в произведениях Моцарта состоит из нескольких уровней разновременной пульсации. Чем сложнее ритмическая структура, тем пристальнее должен быть «оптический» взгляд исполнителя, устремлённый вглубь текста, тем мельче должна быть начальная единица пульсации, позволяющая увидеть самый миниатюрный метроритмический изгиб. Чем проще метроритмическая структура, тем крупнее «оптика» исполнителя, позволяющая устремить взгляд вперёд и охватить большее пространство.

Другими словами, в начале работы над музыкальным произведением, когда происходит «погружение» в текст и «разрыхление» фактурного материала, важно обнаружить и почувствовать мельчайшие ритмические доли. Затем они постепенно включаются в более крупные метрические контуры. В конце работы, когда произведение находится в стадию концертной подготовки, необходимо стремиться к охвату целого. От внимательного отношения к разным метроритмическим «этажам» зависит свобода исполнительского самовыражения, объёмное и многогранное ощущение времени, полнота звуковой картины.

Часто говорится о размеренности и упорядоченности метрической сетки в произведениях Моцарта. Поэтому в понятие моцартовского метра целесообразно включить тактовый ритм, который определяется синтаксическим строением музыки. В письмах к отцу композитор отмечал, «все удивляются тому, что я всегда играю точно в такт» [цит. по: 1, 92]. Поучительные рассуждения встречаем и в трактате Л. Моцарта: «Такт создает мелодию: следовательно, он — душа музыки. Он не только оживляет ее, но и поддерживает все составляющие части в должном порядке. Такт определяет время, когда должны быть сыграны разные ноты, но чувство такта порой изменяет некоторым... Этот их недостаток проистекает от пренебрежения тактом как важнейшей частью музыки» [14, 30]. В данном случае понадобятся некоторые разъяснения.

Речь не может идти о постоянном принудительном выделении или подчёркивании сильной доли, которая, как кажется многим, создаёт такт. Энергичный характер моцартовской музыки, который проявляется в многообразных ракурсах, допускает устойчивые метрические акценты. В начальных тактах первых частей сонат *F-dur* KV 280, *D-dur* KV 284, *D-dur* KV 311, *c-moll* KV 457 представлены разные грани активного характера – и жизнеутверждающего, и драматического. Метрические акценты согласовываются с мелодическим изложением. Так, в последнем примере главная партия, устремлённая вверх по звукам *c-moll*'ного трезвучия, начинается устойчивым метрическим акцентом на половинной длительности. Возникает вопрос, следует ли делать акцент на первой доле следующего второго такта на проходящей четвертной длительности, если следом за ней мелодическая точка? Чрезмерный акцент на сильной доле внутри мотива разрушит интонацию, но без ощущения тактовой опоры сам мотив потеряет тактовую устойчивость. Здесь должен быть найден компромиссный вариант, градуирующий распределение метрического и мелодического акцентов.

Аналогично следует поступать и в других клавирных сочинениях Моцарта, где метрические акценты являются одновременно и наиболее заметными фразировочными опорами, и композитор подчёркивает их при помощи орнаментики, знаками артикуляции или динамики.

В интерпретации медленной музыки Моцарта важно ощущать не слишком чётко прорисованную тактовую черту, чтобы не разрушить горизонталь мелодической ткани. Ведь одухотворённый, лирический тон высказывания не может быть строго очерчен тактовыми рамками. Очевидно и в высказывании Вольфганга, и в развёрнутом положении из трактата его отца речь идёт о внутреннем ощущении равенства тактов, как основы для более организованной и целостной игры. Понятия темпа и такта взаимосвязаны, как духовная и телесная стороны музыкального сочинения. Исполнителю необходимо заботиться о том, чтобы «скелет» пьесы был устойчиво прочным, только

тогда он сможет выдержать экспрессию или возможный натиск исполнительского темперамента.

Метрическая схема нотного текста, как правило, воспроизводит условную сетку нотных длительностей, которая в реальном «живом» звучании чаще нарушается, чем воспроизводится с абсолютной точностью. Многие считают, что подлинная жизнь музыкального произведения протекает во времени независимо от метрической пульсации. Весьма ироничное, но точное сравнение предложил Г. Нейгауз, – «абсолютно метрически ровный пульс мог бы быть только у мёртвого человека» [8, 41].

По природе нотная запись объективно не отражает реальное ритмическое озвучивание произведения, она даже гипотетически вряд ли может с ним совпадать. Представив наложение исполнительского ритмического рисунка на графическую структуру нотного текста, получим структурно-ритмический контрапункт, отчётливо несовпадающую и полную ассиметричных отклонений, двойную структуру. К тем моментам, которые способствуют и усиливают эффект несовпадения, естественным образом принадлежат паузы, цезуры, перерывы между частями, которые принципиально не могут фиксироваться в нотном тексте по определению (как сочетание схемы и процесса, устойчивости и мобильности, статики и движения, вертикали и горизонтали).

В то же время, не будем забывать, что основными условиями интерпретации классических и, в частности, моцартовских сочинений являются точное произнесение ритмического рисунка, метрическая устойчивость, твёрдость (не жёсткость, но эластичность) темпового стержня.

Покажем несколько примеров, где метроритм внутренне един, метр и ритм, условно говоря, объединяются для реализации практических или художественных задач. Выделим несколько моментов.

В начале третьей части Концерта *d-moll* KV 466 выписаны восьмые, вступающие со слабой доли. Без жёсткости равномерной пульсации, при нечётком ритмическом исполнении в этом стремительном взлёте может получиться квинтоль, что недопустимо.

Столь же неуклонно соблюдается пунктуальный метроритм в теме начального *solo* первой части Концерта *c-moll* KV 491. Предваряющее вступление солиста оркестровое *tutti* психологически «окутано» зловещим колоритом. Субъективно оно может вызывать разные художественные ассоциации, но все они будут довольно сумрачными: ощущение приближающейся смерти или роковое предчувствие...

В данном контексте логично напомнить, что в отличие от Гайдна Моцарт парадоксально ощущал трагичность бытия. В письме к отцу от 4 апреля 1787 года (Моцарту исполнился 31 год) читаем: «Я твердо надеюсь на лучшее, хотя взял себе в привычку всегда во всем допускать самое худшее, поскольку смерть (строго говоря) есть подлинная конечная цель нашей жизни. За последние два года я так близко познакомился с этим подлинным и лучшим другом человека, что образ смерти для меня не только не включает в себе ничего пугающего, но, напротив, даёт немало успокоения и утешения! И я благодарю Бога за то, что он даровал мне счастье (Вы меня понимаете) понять смерть как источник нашего подлинного блаженства. Я никогда не ложусь в постель, не подумав при этом, что может быть (хотя я и молод) уже не увижу нового дня. Но при этом никто из моих знакомых не сможет сказать, что я угрюм или печален» [3, 316]. Большой фрагмент из письма приведён, чтобы приблизиться к пониманию концепции трагического в клавирной музыке Моцарта.

Продолжая цепь парадоксальных рассуждений, заметим, что в расположенных рядом сочинениях Моцарта трагическая образность диссонирует комическим проявлениям. Концерт *c-moll* KV 491 по Каталогу Кёхеля соседствует с номером 492 – это «Свадьба Фигаро», а после Адажио *h-moll* KV 540 – комическая ария для баса KV 541.

Сольная партия в названном выше Концерте *c-moll* – индивидуальное противостояние героя мрачной безликой силе. Субъективность образной характеристики не должна побудить пианиста к игре в свободном метроритме, напротив, ритмический рисунок проявляется на фоне устойчивого метра. В разработке, где значительно повышен эмоциональный тонус, а фактура становится полнозвучной, насыщается мощными фортепианными фигурациями, можно пред-

ставить себе принципиально иную метроритмическую и темповую драматургию.

Как пример строгости метроритма можно показать и аккомпанемент восьмыми *ostinato* в первой части Сонаты *a-moll* KV 310 – одном «из самых напряженных сонатных *allegri* во всей истории музыки» [1, 438]. Фактор напряжённости воплощает ритм сопровождения, чеканное аккордовое *ostinato* исполняется метрически ровно, без динамических колебаний, с некоторым подчёркиванием первой доли. Данный пример корреспондирует главной партии бетховенской Сонаты *C-dur* соч. 53 (№21), где безостановочная моторика *ostinato* концентрирует в себе художественный смысл, аккорды движутся так неуклонно, будто «что-то внемеловеческое чувствуется в их характере и происхождении» [7, 71].

Известное положение Б. Теплова гласит: «Обязательным условием ритмической группировки, а, следовательно, и ритма вообще является наличие акцентов. Без акцентов нет ритма» [10, 270]. Действительно, акценты придают особую энергию ритмическим формулам. У Моцарта, в отличие от Бетховена, акцентная ритмика не является «заглавным» компонентом стиля. В то же время, его эмоциональные образы вполне соотносятся с энергичным движением при волевом подчёркивании (ритмическими акцентами) значимых элементов фактуры.

Акцентная ритмика определяется не только метрическими акцентами. Внимание исполнителя должно быть привлечено к смысловому строению музыкальных фраз, к чёткому синтаксическому расчленению отдельных построений. У Гайдна или Бетховена непрерывность и устойчивость метрического движения сама по себе служила средством выразительности.

Вспомним финалы бетховенских сонат *cis-moll* соч. 27 № 2 (№14) или *f-moll* соч. 57 (№ 23), драматическая страстность и неистовость которых переданы через неукоснительно выдерживаемый поток бурлящих шестнадцатых. Представим и финал Сонаты *F-dur* соч. 54 (№ 22). Непрекращающееся ни на минуту движение шестнадцатых с эпизодическим «вклиниванием» пунктирного ритма воспроизводит

радость движения, ощущение «приятного путешествия в дорожной карете», обилие не успевших окончательно сформироваться впечатлений. В неугомонном движении одних шестнадцатых чувствуется и резкое подпрыгивание по кочкам, и мягкая пружинистость рессор, слышится переключка сигнальных рожков.

Среди родственных примеров Гайдна – финал Сонаты № 30/19 *D-dur*¹³ в темпе *Allegro assai* на 2/4. Моноритм восьмых, объединившись с клавесинным приёмом *martellato*, подчёркивает устойчивость метроритма.

У Моцарта подобного не встречается, у него нет частей, полностью построенных на общих формулах мелодизированного движения – *motto perpetuo* с фактурной моноритмичностью. Его больше занимает процесс нанизывания мелодических тем на пульсирующий метрический стержень. Желая предложить слушателям что-то новое, композитор абсолютно свободен, он играет с мелодиями, постоянно меняя их, видоизменяет гармонии, варьирует фактуру и т.д. Подтверждением служит мнение К. Диттерсдорфа: «До него я не встречал композиторов, которые обладали бы таким поразительным богатством идей. Мне бы даже хотелось, чтобы он пользовался ими не столь щедро. Он не позволяет своему слушателю передохнуть: стоит ему воспринять одну прекрасную мысль, как тут же ее сменяет другая, не менее захватывающая, так что в конце концов невозможно сохранить в памяти ни одну из этих прекрасных мелодий...» [13, 251].

Как частный случай, устойчивость метра придаёт динамичность кульминационным «горячим» точкам, где происходят «конфликты» со свободолобивыми ритмическими акцентами. Моцартовские синкопы способствуют активизации основного пульса. Чтобы передать игру разнообразных ритмических рисунков, также необходима упорядоченность, даже жёсткость метрического каркаса. Иначе снижает-

¹³ Рассматриваемая в качестве примера Соната Й. Гайдна указывается по двойной нумерации: в основе Венское уртекстовое издание «Полного собрания сонат Йозефа Гайдна для клавира, выпущенного на основе автографов, рукописных копий и первых изданий под редакцией Кристи Лэндон» и тематический библиографический указатель сочинений Гайдна, составленный А. ван Хобокеном.

ся энергетический тонус, исчезает характер изобретательной и остроумной игры.

Во многих случаях смысл фразировки заключается в затейливой игре ритмических фигур, несовпадающих с метрикой (так называемые перебивы движения), где отношения ритма и метра приобретают сложный характер. В этом ракурсе рассмотрим так называемые «такты высшего порядка» или «свободные такты». По формулировке В. Холоповой, «Такт высшего порядка – группировка двух, трёх, четырёх, пяти и более простых тактов, метрически функционирующих наподобие одного такта с соответствующим числом долей» [11, 148–149]. В них метрическая пульсация приостанавливается, тактовое деление исчезает, внимание концентрируется на ритмическом рисунке. Соотношения длительностей воспроизводят импровизационную свободу изложения.

Гипотетически «для порядка» можно просчитать эти фрагменты и проставить тактовые черты. Но возникает вопрос о целесообразности подобного членения, которое приводит к противоположному от задуманного автором результату. Разрушается мелодическая горизонталь, затрудняется свобода импровизационного движения музыкальной мысли.

Художественный эффект «свободных тактов», вступающих в противоречие с чётким акцентно-метрическим движением, неоспорим. Он производит сильное эмоциональное впечатление, так как в сравнении с Бетховеном у Моцарта более явно ощущается неквадратность и несимметричность музыкальных построений. При традиционном симметричном строении периодов по 8 или 16 тактов, асимметричные структуры 2+3+3+2, 7+7 или 5+5 встречаются часто, но эта «мелкая» асимметрия не нарушает упорядоченности формы на более высоких уровнях.

У Моцарта появление неметрических «свободных» тактов обусловлено игровой логикой. Импульсивность игры, её энергетика придаёт «свободным» тактам блеск виртуозного проявления. Приведём несколько примеров.

Впервые неметрический такт появляется в финале Сонаты *B-dur* KV 281 – *Rondeau* в темпе *Allegro* при размере $\mathcal{C}$. Предназначение его прочитывается легко: подготовка рефрена. На доминантовой гармонии *F-dur* фермата останавливает движение, а далее несложные мотивные секвенции с динамическими вспышками *f p* на слабой доле имитируют эффект «прихрамывания».

В финале Сонаты *B-dur* KV 333 происходят более интересные события. После остановки на тоническом квартсекстаккорде (фермата) выписана *Cadenza in tempo*, которая длится всего два (!!) такта и тактовое деление не нарушается. Недоумение столь краткой каденцией компенсируется перед последним проведением рефрена. Фермата на повышенной IV ступени и далее уменьшённый септаккорд в режиме *ad libitum* приводит к значительному по объёму построению. По сути это доминантовый предыкт, его игровой характер очевиден: в неметрическом построении разыгрываются любопытные ритмические события.

Развёрнутый «свободный» такт появляется и в финале Сонаты *D-dur* KV 311. Это *Rondeau* в темпе *Allegro* при размере 6/8. В данном случае Моцарт преподносит пример выписанного свободного темпа. После традиционной остановки на доминантсептаккорде под ферматой спокойное движение вначале ускоряется, затем замедляется, что соответствует чередующимся темповым ремаркам – *Andante*, *Presto*, *Adagio*. Изощёренное ритмическое изложение объясняет «открытие» свободного от тактового деления пространства с последующим возвращением рефрена в *Tempo I*.

Корреспондирует этому примеру сравнительно небольшое по объёму свободное движение в гайдновской Сонате №32/44 *g-moll*. В конце первой части, идущей в темпе *Moderato*, выписано на два такта отклонение, подводящее к остановке на уменьшённом септаккорде – *sempre piu adagio* – далее следует возвращение *a tempo*.

В моцартовских сочинениях можно обнаружить и другие чрезвычайно эффективные способы преодоления метра: метрический сдвиг, отклонение, метрическая модуляция, несовпадение мотива и такта и т. д.

Естественно, мера свободы в ощущении времени будет меньше в концертах, как того требует их жанровая природа и тонус коллективного музицирования. В наибольшей мере свобода метроритмических взаимоотношений проявится в вариациях, где характеристическая множественность преобразований единой темы составляет сущность жанра.

В тот день, когда Моцарт играл 12 вариаций на тему менуэта Иоганна Кристиана Фишера KV 179, он написал отцу: «один из духовных дал мне тему. Я повёл ей погулять и в середине (фуга шла *ex g minor*) начал в мажоре, совсем весело, но в соответствующем темпе. Потом, наконец, снова тему, но страшно длинно. Наконец, мне пришло в голову, почему бы мне не взять что-нибудь весёлое для темы фуги? Я раздумывал недолго, а сразу так и сделал, и это вышло так хорошо...» [2, 59]. Здесь отчётливо выявлена игровая логика художественного метода Моцарта.

Как писал М. Волошин, искусство «не обобщает явления, оно индивидуализирует их. Глубокая истина заключается в том, что искусство в противоположность философскому мышлению изображает лишь индивидуальное и жаждет лишь исключительного. Художники ведь это только дети, которые не разучились играть. Гении – это те, которые сумели не вырасти. Всё, что не игра, – то не искусство» [2, с. 246, с. 271]. Диалектика ритма и метра отчётливо выявляет суть моцартовского клавирного стиля: соединение сложности и простоты.

Литература

1. Бадура-Скода Ева и Пауль. Интерпретация Моцарта: Как исполнять его фортепианные сочинения. Изд. 2-е, доп. / Пер. с англ. Л.О. Акопяна. – М.: Музыка, 2011. – 464 с., нот., илл., с прилож. диска.
2. Волошин М. Лики творчества. – Л.: Наука. Ленингр. отд.-ние, 1988. – 848 с.
3. Вольфганг Амадей Моцарт. Письма / Пер. с нем., франц., итал., лат. – М.: Аграф, 2000. – 448 с.

4. Гардинер Джон Элиот. Пусть русские играют Моцарта, как им нравится? // Советская Музыка. 1991. № 12. – С. 112–114.
5. Девис Колин. Впрошатель собственный сердце // Советская Музыка. 1991. № 12. – С. 118–120.
6. Ландовска Ванда. Вольфганг Амадей Моцерт // Как исполнять Моцарта. – М.: Классика–XXI, 2010. – 184 с. (Серия «Мастер-класс»). – С. 8–13.
7. Либерман Е.Я. Фортепианные сонаты Бетховена. – М.: Музыка, 2005. Вып. 3. – 101 с., нот.
8. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 4-е изд. – М.: Музыка, 1982. – 300 с., портр. ил., нот.
9. Пианисты о Моцарте / Сост. А. Меркулов // Фортепиано. 2006. №2. – С. 2.
10. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – М.: Изд. АПН, 1947. – 335 с.
11. Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. – СПб.: Лань, 2002. 368 с., ил. Учебники для вузов. Специальная литература.
12. Цареградская Т.В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиаана. – М.: Классика–XXI, 2002. – 376 с.
13. Dittersdorf Karl Autobiography, 1896. Reprint, translated by A. D. Coleridge. – London: Bentley, 1970.
14. Mozart Leopold. Versuch einer gründlichen Violinschule. I/2, §7. Augsburg, 1756.

Н.М.Смирнова
Моцартиана
Барочные импровизации и каденции
в клавирном творчестве

Известно, что Моцарт с особой впечатлительностью и заинтересованностью перенимал художественный опыт прошлого и современного ему искусства, переплавляя и комбинируя, добавляя необходимого, создавая собственный оригинальный стиль. Одним из основных источников, питавших моцартовский стиль, стало искусство эпохи Барокко. Показательно, что саму специфику австрийского искусства XVIII века А. Михайлов характеризовал как «опосредованное оптимистическим разумом Просвещения, уверенное в своей вере искусство барокко» [1, 67].

В семейной библиотеке одно из видных мест занимали старинные барочные трактаты, по которым Леопольд Моцарт воспитывал своего сына. Признанный и прогрессивный педагог своего времени, он высоко ценил художественные идеи Барокко. Поэтому Вольфганг с раннего детства превосходно разбирался в барочных законах, в совершенстве владел разными технологическими приёмами – такими, как импровизация, аккомпанирование, орнаментирование, построение каденций, *basso continuo* и т. п.

О серьёзном отношении к усвоенным правилам, об уважении к традициям свидетельствуют письма композитора: «Я собираю фуги Бахов – как Себастьяна, так и Эммануила и Фридемана. Собираю также и фуги Генделя» [2, 258]. В автографе Сюиты KV 399 предполагалась пометка «Во вкусе Генделя», однако в уртексте её нет. Для струнного квартета Моцарт переложил несколько фуг из «Хорошо

темперированного клавира И.С. Баха¹⁴. Есть у него и другие циклы, в которых собственные сочинения перемежаются с обработками баховских фуг¹⁵. Множество контрапунктических приёмов использует Моцарт в начальной части Сонаты *F-dur* KV 533 – каноны, имитации, вариантная полифония при повторах гомофонных тем и др.

Из многоголосия идей Барокко, «услышанных» Моцартом, выделим и расшифруем два тезиса – импровизация и каденция.

В XVIII веке, равно как и в предыдущих XVI–XVII столетиях, искусство импровизации ценилось чрезвычайно высоко, оно было необходимо практически каждому клавиристу. Требовалось постоянно развивать ансамблевые навыки, в совершенстве или достаточно прилично читать с листа, свободно и со знанием дела импровизировать, чтобы, как отмечалось в старинных трактатах, исправлять возможные недостатки или даже очевидные промахи музыкальной композиции.

Моцарт в совершенстве владел блестящим даром импровизации прежде всего как великолепный исполнитель. Очевидно, эта техника более всего отражена в каденциях клавирных концертов или в вариациях, которые он сочинял непосредственно на концертах, импровизируя на избранные публикой или им самим темы¹⁶. Это могли быть темы известных композиторов или же те, авторы которых неизвестны. Импровизация в вариационной форме вполне отвечала требованиям того времени и блестяще отражала возможности австрийского гения. Сохранились и некоторые свидетельства. Так, в частности, Е. и П. Бадура-Скода приводят факты импровизации Моцарта в присутствии К. В. Глюка, Дж. Сарти и Ж. П. Дюпора, соответственно, на

¹⁴ Сохранились автографы моцартовских обработок пяти фуг из II тома «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха: *Fünf Fugen* (Johann Sebastian Bach) KV 405 – «5 фуг по И.С.Баху для струнного квартета». Это фуги *c-moll*, *Es-dur*, *E-dur*, *d-moll*, *D-dur*.

¹⁵ Среди них: *Adagio* и фуга *d-moll*, *Adagio* написано Моцартом, фуга – переложение фуги *es-moll* из I тома ХТК *Bwv* 853; *Adagio* и фуга *g-moll*, *Adagio* написано Моцартом, фуга *fis-moll* из II тома ХТК транспонирована Моцартом в *g-moll Bwv* 883; *Adagio* и фуга *F-dur*: *Adagio* написано Моцартом, фуга *Fis-dur* из II тома ХТК транспонирована в *F-dur Bwv* 882 и др.

¹⁶ Позднее Моцарт записывал импровизации, иногда этот процесс занимал небольшое время, иногда проходило несколько лет.

темы “*Unser dummer Pöbel meint*” («Так думает наша глупая чернь»), “*Come un’agnello*” («Как ягнёнок») и менуэта из Сонаты для виолончели и баса [4].

Иногда Моцарт выходил на эстраду с пустыми «чистыми» нотными листами, предполагая импровизировать аккомпанемент по ходу концерта. Также есть сочинения, где он не до конца прописал бас (партию левой руки).

Обратим внимание на тот факт, что импровизация могла намечаться непосредственно в нотном тексте, для неё отводились конкретные места, помеченные знаками-остановками (ферматы над кадансовым квартсекстаккордом) или словесными ремарками (*Cadenza* или *a la Caprice*). При расшифровке исполнитель проявлял собственное мастерство импровизации, однако действовать он должен был по определённым правилам.

К.Ф.Э. Бах в «Опыте истинного искусства клавирной игры» [7] одним из первых зафиксировал остановку на кадансовом квартсекстаккорде, означавшую переход к каденции. На это же обстоятельство указывают Бадура-Скода: «если фермата в моцартовском концерте стоит над квартсекстаккордом, это значит, что здесь солист должен ввести каденцию. Фермата над аккордом V ступени.... указывает на возможность исполнить импровизированный вводный пассаж» (*Eingänd*)» [4, 256]. Это правило не было однозначно принято всеми без исключения композиторами XVIII века. Оно было изложено в трактатах, но решения принимались индивидуально.

От барочных импровизаций классические и, в частности, моцартовские импровизации-каденции отличались весьма существенно. Если в первом случае форма импровизации чётко не определялась, например, можно было предположить волнообразное строение, то во втором случае и каденции, и импровизированные пассажи структурировались, то есть сочинялись по определённым правилам. Другой вопрос, насколько Моцарт следовал им.

Отличались барочные и моцартовские импровизации и по фактурным признакам. Если в первом случае фактура свободно полифонизировалась, то во втором – приоритет получали классицистские

формулы (гаммы, арпеджио, терции, ломаные октавы, секвенции, орнаменты). У Моцарта встречаются и более сложные технические формулы, например, пассаж секстами *glissando* в 9 вариациях *in C* на песенку «*Lison dormait*» («Лизочка спала») из зингшпиля «Жюли» Н. Дезеда KV 264 или *glissandi* октавами во второй каденции ко второй части Концерта *G-dur* KV 453.

Уточнялись и параметры свободы гармонического движения. Импровизированный «пассаж» не содержал тематического материала – на одной, максимум, двух гармониях исполнялись только гаммы (могла быть и одна гамма) или разного рода арпеджио. Это вполне отвечало требованиям исполнительской практики XVIII века, так как такие импровизации «привлекали слушателей не смысловой глубиной и насыщенностью, а, напротив, тематической “разреженностью”, которая давала отдых уму и баловала слух блеском и виртуозной изобретательностью» [3, 305].

Каденции¹⁷ были протяжённее, гармонически разнообразнее, содержали тематический материал. Правила барочных трактатов, которые Моцарт прекрасно усвоил, предписывали нормы изложения музыкального материала. В «Клавирной школе» Тюрка сказано, что «главная цель каденции – не только сохранить воздействие пьесы, но и по мере возможности усилить его. Этого удастся достичь только при условии, что каденция представит основные идеи в максимально сжатой форме или, по меньшей мере, напомним о них сходными фразами» [8, 387].

Вопрос о том, насколько и в какой степени барочные каденции развивали тематический материал, до настоящего времени остаётся дискуссионным. Дошедшие до нашего времени старинные каденции в основном построены на общих формах движения. Авторами нете-

¹⁷ Как указывает А.М. Меркулов, термин *каденция* «впервые появился – однозначно в значении украшения в завершающих шагах произведения – в инструментальных руководствах: флейтовой и виольной «Школах» итальянца Сильвестро Ганасси (соответственно 1535 и 1542–1543 гг.), «первое письменное упоминание относится к 1495 году» [5].

матических, пассажных каденций были А. Корелли, А. Вивальди, Дж. Фрескобальди, Ж.-Ф. Рамо, Ф. Куперен, И.С. Бах.

В качестве примера обратим внимание на барочное сочинение И.С. Баха – «Хроматическая фантазия и фуга». В начальной пьесе длинными нотами выписаны аккорды, представляющие собой гармонические вертикали последовательных созвучий. Безусловно, эти фрагменты нельзя назвать каденцией прежде всего по месту расположения – эта запись предполагает свободную импровизацию или орнаментированное исполнение. Современные пианисты обычно пользуются расшифровками Ф. Бузони, Л. Ройзмана, С. Диденко. Для клавиристов XVIII века этот фрагмент не представлял особой сложности, они «раскладывали» гармонические созвучия в виде разного рода арпеджий, разнообразных пассажей прелюдийного типа или использовали мартеллятную технику токкатного вида. В любом случае они «в свободном режиме» преобразовывали вертикаль в горизонталь, что соответствовало исполнительской практике того времени.

Для большинства типовых каденций XVIII века наиболее характерным являлся приоритет виртуозных приёмов, а также нормирование импровизационных приёмов, для которых вводились ограничения и предлагались достаточно жёсткие схемы. Например, считалось неуместным вводить тематические цитаты, использовать элементы полифонии, сочинять «самодостаточные» эпизоды ариозного или декламационного характера.

Как правило, для раннеклассических каденций предполагалось использование клавесина, который в силу своей специфики обеспечивал и подчёркивал блестящую виртуозность исполнения, особенно выигрышно представленную в гаммообразных пассажах или арпеджио. Появление коротких мотивных вставок, эскизно затрагивающих запомнившиеся мелодии, стало первым шагом к образованию принципиально иных каденций – тематических.

Начальные тематические каденции не сразу завоевали признание как среди знатоков, так и среди любителей, хотя, безусловно, вызвали неподдельный интерес. Они были интереснее и содержательнее «простых» пассажных каденций. В них начинали «прорастать» мо-

тивные тематические «зёрна», появляться краткие фрагменты или тема полностью, что становилось основой для последующей импровизации. В то же время, в начале XVIII века тематические каденции считались «признаком скудности фантазии и недостатком мастерства импровизации» [6, 12].

Позднее, в середине XVIII века теоретики-методисты¹⁸ начали убеждённое трактовать взаимозависимость экспонированного материала и каденции. Рекомендовалось соотносить тональные планы двух разделов, в гармоническом оформлении каденций следовало избегать сложных гармоний и увеличенных трезвучий, предписывалось широко использовать секвенции. Максимальное количество достаточно самостоятельных разделов не должно превышать цифру «три». В окончании каденции рекомендовалось использовать орнамент в виде трели, чтобы наилучшим образом подготовить вступление оркестра. Допускалось изменение эмоциональных характеристик тем, оминоривание по типу «свет и тень», варьирование артикуляции и др.

Далеко не все композиторы XVIII века прислушивались к этим рекомендациям, предпочитая каденции тематически нейтральные, которые прежде всего демонстрировали виртуозные качества солиста. Так, например, каденции Гайдна к клавирным концертам не содержат основного тематического материала. В то же время, К.Ф.Э. Бах, который оказал на Гайдна несомненное влияние, внутри пассажных каденций вводит интонационно оформленные тематические эпизоды¹⁹.

Законченные образцы тематических каденций, наряду с типовыми пассажно-тематическими, впервые появляются у Моцарта. В контексте его сверкающей виртуозности представлено развитие и кратких мотивов, и протяжённых тем. Более того, в каденциях появляются новые темы, не звучавшие ранее. В целом, моцартовские каденции «представляют собой классический тип импровизационного соло исполнителя эпохи венского классицизма» [6, 14]. Сама по себе

¹⁸ Среди них И.Й. Кванц в «Опыте...» (1752), Дж.Б. Манчини (1774) в трактате «Практические мысли и рассуждения о колоратурном пении».

¹⁹ См.: Bach C.P.F. 75 Cadenzas for Keyboard (H.264/Wq.120) / Introduction by E. Heim. Urtecht, 1997.

импровизация, разрабатывающая тематический материал, всегда выглядела у Моцарта необыкновенно виртуозной, что определено не только генетикой его таланта, но и особым складом мышления. Он был уверен в своих возможностях и как виртуоз, и как композитор.

В подтверждение приведём несколько выдержек из его писем отцу. «Мне бы хотелось состязания. Пусть он (граф Салерн) соберет всех композиторов Мюнхена, можно даже выписать из Италии и Франции, Германии, Англии и Испании. Я готов состязаться с кем угодно» [2, 43]. «Я композитор и рожден быть капельмейстером. Я не имею права закапывать мой талант композитора, которым меня так щедро наградил милостивый Господь. Я могу сказать это без ложной скромности, ибо чувствую это больше, чем когда-либо» [2, 81]. «Я считаю себя в состоянии сделать честь любому двору. Если Германия, мое любимое отечество, которым, как Вы знаете, я горжусь, не хочет принять меня, то ради Бога, пусть Франции или Англия станут богаче ещё одним умелым немцем. И пусть это будет позором для немецкой нации. Вы ведь знаете, что почти во всех искусствах немцы превосходили всех» [2, 268].

Как правило, Моцарт предпочитал импровизировать каденции непосредственно на концерте. Однако несколько каденций он всё же записал (к клавирным концертам KV 246, KV 414, KV 453, KV 456). По размерам моцартовские каденции различаются. В первой части Концерта KV 246 *Cadenza* занимает 5 тактов. Интересно, что первые четыре такта имеют метрическое членение (такты разделены чертами), а пятый такт «освобождён» от тактовых оков (условно его протяжённость могла быть измерена тремя тактами). Кроме того, здесь нотировано ритмическое замедление при помощи разновеликих длительностей (шестнадцатые, восьмые, четверти). Ещё более миниатюрная каденция, состоящая всего из нескольких пассажей и трелей, обнаруживается в Концерте KV 238. В то же время, у Моцарта есть каденции более протяжённые и развёрнутые²⁰. Отличается и манера

²⁰ Примеры описываются в книге Бадура-Шкода: «Самая длинная моцартовская каденция, идущая в размере 6/8, занимает 39 тактов (первая часть Концерта *G-dur* К. 453), самая длин-

сочинения каденций. Если в ранних сочинениях они выглядят несколько схематично, то к концертам *A-dur* KV 488 и *Es-dur* KV 595 каденции выписаны более тщательно.

Если сравнить каденции к клавирным концертам с импровизациями в тексте других сочинений (сонат, вариаций, фантазий, рондо), то разница очевидна и по сути, и по форме, и по объёму, и по предназначению. Импровизацией можно было связывать не только разделы одной части, но использовать её в качестве перехода между частями цикла. Исполнительская практика XVIII века одобряла импровизированные вставки и между отдельными пьесами концертной программы.

Особый образец импровизированной вставки представлен в 8 вариациях *in F* на песню «*Ein Weib ist das herrlichste Ding*» («Женщина – прекраснейшая вещь на свете») KV 613, написанных в 1791. Перед тональной репризой темы на *D* с ремаркой *a piacere* выписан пассаж, вернее, его основной вид, а в вариациях Моцарт представляет разные пассажные варианты. Бадура-Скода обозначает подобные импровизированные связки как «вводные пассажи (*Eingänd*)» или «переходы».

Выписанные Моцартом пассажи под ферматами можно обнаружить и в его фантазиях. В то же время, альтернативным примером «от противного» является Фантазия *c-moll* KV 475, в тексте которой ферматы играют совершенно иную, драматургическую роль и не предусматривают никаких заполняющих декоративных пассажей или украшающей, но одновременно и отвлекающей орнаментики. Напротив, исполнителю важно строго выдерживать ферматы, что служит концентрации необходимого напряжения или предвосхищает эмоциональный взрыв.

Молодым пианистам, не владеющим искусством свободной импровизации, целесообразно изучить разные сборники каденций, которые регулярно публикуются, начиная с XVIII века [9].

ная каденция в размере 4/4 – 40 тактов (первая часть Концерта К. 495), а самая длинная каденция к финалу – 54 такта в размере 2/4 (Концерт К. 413)» [4, 261].

Литература

1. Михайлов А.В. Эдуард Ганслик: к истокам его эстетики // Советская музыка, 1990. №3. – С. 67.
2. Вольфганг Амадей Моцарт. Письма / Пер. с нем., франц., итал., лат. – М.: Аграф, 2000. – 448 с.
3. Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. – М.: Классика-XXI, 2008. – 624 с.
4. Бадура-Шкода Ева и Пауль. Интерпретация Моцарта: Как исполнять его фортепианные сочинения. Изд. 2-е, доп. / Пер. с англ. Л.О. Акопяна. – М.: Музыка, 2011. – 464 с., нот., илл., с прил. диска.
5. Меркулов А.М. Каденция солиста в XVIII – начале XIX века: мифы и реальность // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. №1 (31) – С. 36–41.
6. Фоменко Е.С. Каденция в фортепианном концерте эпохи венского классицизма: автореф. ... дисс. ... канд. иск. – Спб., 2005. – 23 с.
7. Bach C.P.E. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Berlin, 1753. [1-я часть].
8. Türk G.D.Fr. Klavierschule. Halle, 1789. 2-е изд. 1802.
9. Clementi M. Musical Characteristics, or a Collection of Preludes and a Cadences for the Harpsichord or Piano Forte Composed in the Style of Haydn, Kozeluch, Mozart, Sterkel, Vanhal and The Author. London: Longman and Broderip, 1787.

Н.М.Смирнова
Моцартиана
Играем в клавирный театр Моцарта

Удивительно точно определил сущность игры в области искусства М. Волошин: «Искусство драгоценно лишь постольку, поскольку оно игра. Художники ведь это только дети, которые не разучились играть. Гении – это те, которые сумели не вырасти. Всё, что не игра, – то не искусство. Почти в каждом произведении искусства золото игры смешано с оловянными и свинцовыми сплавами бездарных умствований взрослого человека» [2, 271]. В контексте данной статьи эти рассуждения становятся базовыми, так как мы будем опираться на широкое понимание «игры», не ограничиваясь только её юмористическим модусом.

Предложим модель организации занятий по принципу «Играем в клавирный театр Моцарта». Основную задачу сформулируем следующим образом: необходимо увлечь учеников самим процессом *ludus musicus*. Практические рекомендации соединим с необходимой информацией, которая будет подаваться в избранном нами ракурсе.

Принцип игры занимает приоритетное место во всех областях творчества Моцарта. Можно сказать, что он является неизменным субстанциональным свойством его музыки, универсальным драматургическим принципом.

Клавирные вариации – это именно та игровая форма, в которой можно максимально активизировать воображение, выработать сценические навыки, разнообразить палитру выразительных средств. Понятно, что возможность исполнительских толкований бесконечна, как не существует единственно верной интерпретации, так невозможно определить и все потенциальные игровые смыслы нотного текста. Каждый пианист, обращающийся к клавирным вариациям, сам непо-

средственно становится автором собственного игрового варианта. В то же время, ему необходимо знание константных и контекстных элементов внутренней организации моцартовской игры.

Среди основополагающих концептов игры – переживание и представление. Играя с разными театральными формами, композитор воспроизводит в клавирных вариациях и калейдоскопический формат «театра представления», и эмоциональную глубину «театра переживания».

Известно, что в игре парадоксально сочетаются строгая разумность и свободная фантазия. Там обязательно присутствуют правила, но их трактовка достаточно свободна, так как буквальное воспроизведение правил игры противоречит её природе, отменяет её специфический характер, исключает такие основополагающие константы как неповторимость и эвристичность.

Доподлинно неизвестно, для какого именно инструмента Моцарт предназначал клавирные вариации – для клавесина или фортепиано. На титульном листе первого издания 12 вариаций *in C* на менуэт И.К. Фишера содержится следующая надпись: *Trois Airs varies pour le Clavecin || ou Forte Piano*²¹. Аналогичное обозначение обнаружим и к 9 вариациям *in D* на менуэт Дюпора. Для современного пианиста моцартовская ремарка означает двойственный характер интерпретации звуковых и технических приёмов.

Клавесинная игра требует максимально развитой мелкой техники, автономности пальцевых ощущений, исключения крупных двигательных приёмов, достаточно ограничена и динамическая шкала. Фортепианная игра предполагает весьма разнообразную динамическую амплитуду, яркие кульминационные блоки, широкий диапазон технических приёмов. Приметы клавесинной литературы – как правило, это тональности с небольшим количеством ключевых знаков. Приметы фортепианного изложения – динамические обозначения *crescendo* и *diminuendo*. Всё это присутствует в нотных текстах клавирных вариаций. Клавесин или фортепиано – выбор не простой, за-

²¹ Из двенадцати вариаций первоначально было опубликовано только три.

трагивающий и звуковое воображение, и художественные пристрастия, и виртуозно-технические аспекты.

Выстроим общую схему действий педагога. Первый «шаг» заключается в создании монографического пространства «под знаком Моцарта». Вспомним, что первоначально стиль определялся как наличие определённых черт, признаков, позволяющих его конкретизировать и узнавать. Чтобы почувствовать стиль как общность повторяющихся признаков, свойственную некоторому множеству отдельных явлений, необходимо, чтобы в классе звучало много музыки избранного композитора.

Практических рекомендаций может быть несколько. Совместное музицирование в разных вариантах: педагога и ученика, самих учеников, игра с приглашёнными солистами (инструменталистами, вокалистами), где озвучиваются фрагменты оперных, оркестровых, камерных сочинений. Чтобы свободное время ученика было содержательно «заполнено», полезно составить для него аудиокассету с записями избранных сочинений Моцарта.

Сформулируем желаемые результаты. Во-первых, в слуховом восприятии ученика формируется необходимое стилевое пространство. Первоначально контуры его выглядят достаточно расплывчатыми и не содержат какой-либо смысловой нагрузки. Его назначение иное: очистить слуховое восприятие ученика от наслоений музыки последующих эпох. Ведь у современного исполнителя, так же как и у современного слушателя, сформировался особый стереотип восприятия, основанный на естественной исторической прогрессии в развитии средств музыкальной выразительности, при которой пополняются, изменяются и модернизируются внешние формы отображения нового (может быть, и не нового, а постоянного «вечного») содержания. Поэтому кажущаяся скромной и непритязательной музыка клавирных вариаций может не пробиться сквозь причудливую роскошь романтических и постромантических звучаний.

Во-вторых, происходит «настройка» в нужном стилевом направлении, слуховое воображение учеников наполняется моцартовскими мелодиями и ритмами, они знакомятся с персонажами мо-

цартовского театра, чтобы в кажущейся безликой и универсальной фортепианной звучности можно было бы услышать и узнать лукавую Сюзанну, искромётного Фигаро, беззаботного Папагено, чувствительного Керубино. При этом художественная интуиция пианистов пополняется музыкально-смысловой «плотью», характерной для данного композиторского стиля. Происходит это комплексно и симультанно, так как сама по себе категория музыкального стиля является не аддитивным, а целостным образованием и не может выработаться в результате обычных последовательных или поочерёдных действий.

Возможность наибольшего «вхождения» в музыку Моцарта обеспечивает монографический принцип формирования программ, что позволяет объединить весь класс общим репертуаром. Такие программы, к сожалению, не укладываются в сложившиеся правила реальной практики, где применяются программы смешанного типа, включающие в себя многообразные по стилевым и жанровым признакам произведения.

Разумеется, «сборные» программы имеют право на существование, особенно, если их цели сформулированы достаточно ясно. В то же время, именно монографические программы создают возможность концентрации внимания на целостном постижении творчества любого композитора, когда можно понять и ощутить характерные для него образы или преобладающие настроения, специфические интонации и ритмы, композиционные структуры и фактурные приёмы.

Следующий шаг педагога – разработать систему тематических занятий, где можно соединить теоретические знания и практические навыки. Стилизовое пространство моцартовских клавирных вариаций вполне поддаётся структуризации. Существуют объективные характеристики, своего рода устойчивые «островки» в море безбрежных смыслов, из которых должна быть создана некая «познавательная конструкция». В неё могут входить исторические, личностные, композиторские, исполнительские, жанровые, технологические аспекты. Границы этой конструкции «обтачивают» ученические средства выразительности и корректируют их. В результате относительно устойчивые стилевые константы объективного значения наполняются лич-

ностным смыслом, становятся для пианистов неотделимыми от собственного понимания, когда кажется, что нотный текст не воспроизводится, а рождается заново, создаётся новая звуковая реальность.

Поскольку феномен игры практически не поддаётся анализу и невозможно представить ученикам какое-либо однозначное и универсальное определение²², то одно из тематических занятий непременно должно быть посвящено «поискам» истоков самого феномена игры. Предлагаем вместе с учениками совершить небольшой исторический экскурс, сообщив им, что именно в моцартовское время была сформулирована проблема игры как важнейшего принципа художественного творчества.

В 80-е годы XVIII века, время расцвета композиторского таланта Моцарта, феномен игры с разных позиций изучали философ И. Кант и поэт-драматург Ф. Шиллер. В их рассуждениях было много общего. Они определяли игру как исходное начало для всех видов искусства и художественной деятельности, поскольку в основе лежит свобода играющего творческого духа.

Выделим два тезиса И. Канта. Анализируя разные виды игры, он отмечал: «Игру ощущений мы можем разделить на азартную игру, игру звуков и игру мыслей. Первая требует интереса, вторая требует лишь смены ощущений, третья возникает лишь из смены представлений способности суждения»; «В музыке эта игра идёт от ощущения тела к эстетическим идеям (к объектам или аффектам), а от этих идей обратно к ощущению тела, но с возросшей силой» [4, 350–351].

В клавирных вариациях Моцарта эти размышления отражаются предельно ярко. Исполнительское искусство в своей основе базируется на игре ощущений, которые не всегда можно чётко сформулировать. Азарт возникает во время исполнительского акта, когда пианист «зажигается» не только от воображаемого сюжета, но и от самого процесса его материализации. Игра звуков и игра мыслей определяют продуктивность интерпретации. Вначале музыкант «манипулирует» с

²² Классической работой, посвященной сущности феномена игры и её универсальному значению в человеческой цивилизации, является книга Й. Хейзинги [6].

нотным текстом, от тактильных, двигательных ощущений (в том числе) рождаются эстетические идеи. Если игровая коллизия предварительно сформирована, что происходит дальше, что может помочь ему профессионально и артистически ярко воплотить задуманное и воображаемое? Ответ очевиден – хорошая пианистическая форма, владение звуковыми, артикуляционными, техническими и двигательными приёмами. Таким образом, игра стимулирует обратное движение от возникших идей к уверенной и образно красочной реализации художественного замысла. И движение это идёт с возрастающей силой. Замысел является тем стимулом, который пробуждает неизведанные ранее двигательные потенции.

Закрепляя интерес учеников в данном направлении, конкретизируем тему игры применительно к личности Моцарта и предлагаем одно из занятий посвятить его письмам.

В письме к отцу 16 июня 1781 года Моцарт пишет: «Как Вы думаете, смогу ли я написать комическую оперу так же, как оперу-сериа? Если в опере-сериа должно быть мало озорства и много учёного и серьёзного, то в опере-буффа должно быть мало учёного, но зато много озорства и веселья»; далее он добавляет: «Я считаю, что в музыке клоунада ещё себя не изжила, и в этом случае правы французы» [3, 213].

В клавирных вариациях органично переплетаются выверенные и типичные характеры эпохи Просвещения, раскованное и безудержное веселье народного праздника, изящество и остроумие галантного века. Поэтому одним из истоков стиля Моцарта является сама атмосфера театральности, которая играла в XVIII столетии заметную роль. Он сам увлекался театрализованными представлениями, участвуя в них и как персонаж, и как композитор. Из письма отцу 12 марта 1783 года: «В понедельник на карнавале мы представили наш маскарад на Редуте. Он состоял из пантомимы, которая заняла полчаса, потому что шла с перерывами. Моя свояченица была Коломбиной, я – Арлекином, мой свояк был Пьеро, один старый танцмейстер (Мерк) – Панта-

лоне, один художник (Грасси) – Dottore. Сама пантомима и музыка к ней были моими»²³ [3, 282].

Образно-смысловая природа моцартовских тем разнообразна, амплитуда варьирования включает множество психологических характеристик – от буффонно-юмористических до камерно лирических, от возвышенно-ностальгических до оптимистично бодрых и жизнерадостных. Общий психологический строй вариаций отражает мир весёлого и беззаботного праздника. Свобода фантазии и воображения заполняет всё игровое пространство, в котором происходит модификация нормативного поведения, и игровая деятельность получает символическое выражение. Как тут не вспомнить эпитафию Бомарше к «Севильскому цирюльнику: «Тут смешался глас рассудка с блеском легкой болтовни».

Формируя внутри самой себя особый мир со своим ощущением пространства и времени, игра в XVIII веке воспринималась как весёлое, радостное, праздничное, во всяком случае, не слишком серьёзное действие. В тот день, когда Моцарт играл 12 вариаций *in C* на тему менуэта И.К. Фишера KV 179, он написал отцу (1777): «Один из духовных дал мне тему. Я повёл ей погулять и в середине (фуга шла *ex g minor*) начал в мажоре, совсем весело, но в соответствующем темпе. Потом, наконец, снова тему, но страшно длинно. Наконец, мне пришло в голову, почему бы мне не взять что-нибудь весёлое для темы фуги? Я раздумывал недолго, а сразу так и сделал, и это вышло так хорошо...» [3, 59].

По свидетельствам современников, «Моцарт не выносил интеллектуального жеманства, да и наигранная серьёзность некоторых светских салонов наверняка бесила его; тогда-то он и пытался внести непринужденность разного рода шутейными выходками» [1, 122]. В письмах можно почувствовать его пристрастие не только к музыкальной, но и к словесной игре: анаграммы, забавные перевёртыши и

²³ Речь идет о музыкальной пьесе KV 446, исполненной 3 марта 1783 года в карнавальный понедельник в Редутном зале в Хофбурге. Сохранилась партитура, предназначенная для репетиций: «Пантомима Панталоне и Коломбины». Известный в настоящее время вариант партитуры дополнен и отредактирован Францем Бейером и Хансом Людвигом Хиршем.

ротации букв в словах и цифр в числах, обыгрывание и вышучивание имён, стишки и словесная эквилибристика. В письме жене от 25 июня 1791 года он сам признается: «Мне, видишь ли, всегда нужен шут» [3, 361].

За словесно-музыкальным примером ходить далеко не придётся – темповая ремарка из финального рондо флейтового квартета *A-dur* KV 298, где Моцарт нарочито подчёркивает неправильное обозначение – *Rondiaoux* (правильно будет *Rondeau*) и пишет далее – *Allegretto grazioso, ma non troppo presto, però non troppo adagio. Così-così-con molto garbo ed espressione* (в переводе это звучит следующим образом – «Грациозно, не слишком скоро, однако и не слишком медленно. Так-сяк – изящно и с выражением»).

А вот и чисто музыкальный пример – в финальных вариациях из Сонаты *D-dur* KV 284 внутри цикла представлены вариации на паузу. Как будто композитор говорит: «Да, тема заканчивается и умолкает, но на этом игра не заканчивается, а, напротив, продолжается, поиграем теперь с паузой...». Между серединой и репризой темы Моцарт выписывает игровые фигуры умолчания (паузы – восьмую, четвертную и половинную), которые затем изобретательно заполняет разными способами, варьирует.

Так участниками игры у Моцарта могут стать не только интонации, метроритмические и фактурные компоненты, но практически любой элемент музыкальной ткани, обладающий различной на слух персональной характеристикой. В данном случае персональная характеристика варьируемого элемента – это «молчание». Далее на основе этой, специально избранной для игры, частности композитор моделирует своего рода сюжет вариаций. В принципе приостановка действия в виде паузы сама по себе входит в арсенал фигур игровой логики. В разном музыкальном контексте она может приобретать неодинаковый смысл, выражать различные психологические и эмоциональные нюансы: неожиданность, восклицание, растерянность, задумчивость, удивление, ожидание и др.

Смоделируем ещё одну ситуацию, чтобы ученики могли увереннее ориентироваться в моцартовском игровом пространстве. Из-

вестно, что феномен игры обладает свойством амбивалентности, которая проявляется в разных контекстах. Допустим, что игровой мир, воплощённый в сюжетной коллизии, условен и не существует в реальности. В то же время, он абсолютно реален для играющего в плане материального овеществления, звукового, артикуляционного, технического воплощения. Игровые переживания одновременно и условны, и реальны. Игровой замысел репрезентируется через действия играющего, в то же время, играющий реализует через игру собственные возможности, в том числе, и виртуозно-технические.

Представим, что каждый пианист определил для себя, что в его клавирном музыкальном театре Моцарта «работают» сценарист, режиссер и... только два «актёра». Роли сценариста и режиссера очевидны, они должны обеспечить разработку и реализацию сюжетного плана. Под «актёрскими» масками скрываются две руки пианиста – правая и левая. Как это ни странно прозвучит, но они должны быть достаточно профессионально подготовлены, чтобы выполнять разные игровые задания, так как количество ролей, участников-персонажей театрального действия может значительно превысить количество «актёров». Их взаимоотношения достаточно сложные и противоречивые не только в художественном, игровом, но и в конкретном двигательном ракурсе.

С одной стороны, пианистическая техника требует равномерного и равноправного развития двигательных навыков как в правой, так и в левой руках. Ведь многие вариации Моцарта в технико-артикуляционном плане изложены попарно: сначала правая рука исполняет технически сложную формулу, затем – то же самое делает левая рука. В качестве примера приведём 12 вариаций *in Es* на тему романса «*Je suis Lindor*» («Я Линдор») из постановки комедии Бомарше «Севильский цирюльник» (музыка, предположительно, А. Бодрона) KV 354. Здесь пятая и шестая вариации объединены в пару, они откровенно виртуозны. Композитор желает, чтобы левая рука «превзошла» в технике игры правую руку, показала «высший класс», что в определённом смысле противоречит обычной практике. Ломанные октавы в пятой вариации, которые играет правая рука, име-

ют сравнительно близкие интервальные сопряжения. В то же время, в шестой вариации, где ломаные октавы играет левая рука, амплитуда интервальных скачков существенно возрастает (и через октаву, и через две октавы!).

С другой стороны, каждая рука обладает собственными характеристиками и индивидуальными возможностями. И это обстоятельство также должно учитываться и, по возможности, обыгрываться пианистом. Ведь всем хорошо известны «объективные условия мануального сценического пространства клавишных инструментов – пространства одновременно выровненного и гомогенного и вместе с тем искривленного и дифференцированного по регистровым и физически-пространственным свойствам». Размышляя на эту тему далее, Е. Назайкинский отмечал: «Многое известно психологам об особенностях осязательного восприятия разных рук, об их трудовой специализации» [5, 229].

Режиссёр и сценарист, находясь «за сценой», наблюдают за процессом становления игровой коллизии. Чтобы выявить образные характеристики персонажей, сделать их игровую жизнь разнообразной, необходима сюжетная основа. Она может быть консервативной или романтизированной, строгой или не слишком, но только она создаёт пространство для индивидуальных игровых проявлений. Сюжетная основа реализуется в динамике развития персонажей – интонаций и ритмов, отдельных голосов и целых пластов, кратких мотивов и объёмных фраз в их отношениях друг к другу. Содержание игрового сюжета обуславливает разнообразие фактуры и пианистических приёмов, и здесь на первый план вновь выходят «актёры».

Обратим внимание на оригинальный приём, который использует Моцарт в 8 вариациях на песню “*Ein Weib ist das herrlichste Ding*” («Женщина – прекраснейшая вещь на свете») KV 613²⁴, написанных в 1791 году. Игровой эффект «раздвоения» заложен уже в теме: восьмитактовое вступление и раздел в трёхчастной форме. Данный приём

²⁴ Анализ проводится по изданию вариаций Моцарта под редакцией Л. Келера и Р. Шмидта (Лейпциг, Петерс), в основу которой был положен текст первых (прижизненных) публикаций.

динамизирует тему изнутри и становится главной «пружиной» сюжетного развития.

Наметив структурное «раздвоение» темы, Моцарт определяет характер игры, выбирая один из её видов – соревнование или состязание. Если представить, что вступление играет аккомпаниатор, то возникает конкретная игровая ситуация, при которой он, желая заявить о себе, вступает в творческое соревнование с солистом и начинает со второй вариации обновлять свой проигрыш. В данном случае можно выявить ещё один игровой принцип – принцип непредсказуемости, когда неожиданным сюжетным поворотом происходит подмена ожидаемого развития событий. Ведь слушатели ожидают разнообразных вариаций солиста, не принимая в расчёт творческие возможности аккомпаниатора, но возникает ролевая игра, в процессе которой аккомпаниатор примеряет на себя маску солиста.

Два образа – аккомпанирующий и солирующий – разительно отличаются по выразительным средствам. В первом случае в нотном тексте представлена динамическая аккуратность *mf*, преобладание нисходящих мелодических линий, подчёркнутость пунктуально выверенных кадансов. Только артикуляция сообщает нам о скрытых возможностях аккомпаниатора: три ноты под лигой и три ноты *staccato* разбивают трёхдольных такт на две части, имитируя полиметрию, но уже в следующем втором такте она исчезает (четыре ноты *staccato* и две под лигой). Это только первая попытка, намёк на то, что аккомпаниатор намерен показать себя и побороться за успех.

Если проанализировать образ солиста, то в тексте увидим иную картину. Активное начало с восходящей кварты, уверенная поступь четвертей с явным подчёркиванием сильных тактовых долей, усиленных лигой, устремлённость мелодической линии вверх (до шестого такта), контрастная динамика, усиленная в разделе *forte* тройным октавным унисоном, подчёркнутое кульминационное восьмитактное построение, многозначительная остановка на доминанте с последующей каденцией *a piacere*. Согласитесь, это вполне достаточные выразительные средства для передачи образа уверенного в себе солиста.

Приёмы варьирования аккомпаниатора, первоначально весьма скромные, значительно уступают разнообразию варьирования солиста, где эмоциональная, театральная яркость образа выстраивается прежде всего благодаря ритмической изобретательности: дробление длительностей, всевозможные варианты пунктирных ритмов, контрастирующих с триолями или квартолями, украшенными орнаментикой или динамическими знаками. Что происходит дальше? Интрига сохраняется до конца цикла, продолжение игровой коллизии каждый может додумать самостоятельно.

В представленных вариациях достаточно зримо проявляет себя игровая комбинаторика: два образа вписываются в сюжет различными способами, роли основного и вторичного типажей меняются. Добавляется и ещё одно контекстное свойство игры – свойство изменять, переворачивать, переносить первоначально заданные роли. Сквозной процесс взаимодействия двух образно-тематических сфер реализуется через внезапные переключения, неожиданные изменения состояний и событий.

Чтобы разыграть сюжетную коллизию в 12 вариациях *in Es* на французскую песню “*La belle Fracoise*” («Прекрасная Франсуаза») KV 353, недостаточно двух «актёров», здесь необходимо «разбить» участников на пары. Моцарт образно точно выстраивает две разнохарактерные линии. В нечётных – первой, третьей, пятой и седьмой – вариациях преобладают активные характеристики, в том числе, и двигательные. В то же время, в чётных вариациях – второй, четвёртой, шестой и восьмой – характеристики мечтательные, задумчивые, приглушённые (синкопированные вздохи и щемящие хроматизмы). В девятой вариации происходит эмоциональная модуляция, представляя необычный модус темы, а последние три вариации составляют мини-цикл, построенный по принципу: быстро-медленно-быстро+кода (возвращение темы).

В предлагаемой системе возможны и «отвлекающие» манёвры, чтобы освежить восприятие. У Поля Верлена есть стихотворение «Привычная мечта», приведём его первое четверостишие (в переводе В.Я. Брюсова).

*Мне часто грезится заветная мечта
Безвестной женщины, которую люблю я.
Но каждый раз она совсем не та,
И не совсем одна, — и я томлюсь, тоскую.*

По мировоззренческому модусу оно не близко для представителей XVIII века, который по своей природе разумен и «образцово показателен», не склонен к раздвоению и томлению. Но попробуем, используя это четверостишие, поиграть в художественный образ с позиций Моцарта.

Возможно, это будет звучать так: *«Мне часто представляется одна и та же женщина, в которую я, возможно, влюблён. Я постоянно ищу узнаваемые черты, но каждый раз они меняются или не совсем те, или совсем не те, или она под другими масками. Я увлечён процессом бесконечного угадывания знакомого облика в разных лицах».*

Именно так можно фантазировать в форме вариаций. Под маской может таиться понравившаяся Моцарту тема из только что услышанной и увиденной театральной постановки. Ведь мотив маски, скрывающей подлинный характер, весьма характерен для XVIII века. Как говорил И. Шиллер, «Душа должна стать удовлетворённой, но не должны оттого прекратиться её порывы» [7, 468].

Предлагаемая штрихами методика занятий должна восприниматься «в горизонтальном срезе», как последовательность сочетания теоретических сведений, педагогических и исполнительских действий. Она осуществляется «под патронажем» общей идеи, озвученной в начале статьи – «Играем в клавирный театр Моцарта».

Литература

1. Бадура-Шкода П. Моцарт – беспределен // Советская музыка. 1991. № 12. – С. 121–122.
2. Волошин М. Лики творчества. – Л.: Наука, 1988. – 843 с.
3. Вольфганг Амадей Моцарт. Письма / пер. с нем., франц., итал., лат. – М.: Аграф, 2000. – 448 с.

4. Кант И. Критика способности суждения // Сочинения в 6 тт. Т. 5. – М., Мысль, 1966. – 564с.
5. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с., нот.
6. Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры. – М.: Прогресс – Традиция, 1997. – 416 с.
7. Шиллер И. О наивной и сентиментальной поэзии // Собр. соч. в VIII т. Т. VI. – М.-Л., 1950. – С. 412–497.

Л.П.Лабинцева

Вопросы формирования исполнительского опыта студентов-инструменталистов

Актуальность проблематики обусловлена требованиями теории и практики современного педагогического образования. Педагогическая проблема, привлекающая внимание исследователей, является осознанным противоречием между сложившейся образовательной системой и результатом выполнения тех задач, которые она решает. Противоречивые и сложные процессы, происходящие в музыкальной педагогике, осветили ряд вопросов, связанных именно с профессиональной подготовкой будущих музыкантов-педагогов.

Одним из важнейших компонентов профессиональной подготовки является инструментальная подготовка студентов, качество которой приобретается в процессе формирования их исполнительского опыта. В соответствии с этим, сформированность исполнительского опыта свидетельствует о готовности студента к музыкально-педагогической работе и отражает процесс познания содержания музыкального произведения, психологической готовности исполнителя к концертной деятельности, его аналитической деятельности, собственной исполнительской интерпретации.

Отметим, что в каждый исторический период понятие «опыт» имело особое смысловое значение, в частности в философии (Конфуций, Лаоцзы) с ним связывали представление об открытости бытия сознания человека, активное испытание, проверку знаний путем соответствующих действий, активной жизни; философы Средневековья Августин, Ф. Аквинский, Ф. Парацельс) отмечали ведущую роль опыта в познании мира, а также рассматривали активную деятельность человека как основу формирования индивидуального опыта; Вольтер, Ш. Монтескье трактовали опыт как исторически обуслов-

ленную систему знаний, которая развивается в определенном социально-культурном контексте; Дж. Дьюи, П. Джемс, Ч. Моррис считали, что опыт является ценностью, которая обеспечивает адаптацию человека в новых жизненных условиях и предоставляет ей возможность постоянного развития.

В результате системного анализа искусствоведческих трудов были определены такие вопросы, как опыт музыкально-слуховых представлений (Б.М. Теплов, А.Н. Сохор), опыт самостоятельной работы над музыкальными произведениями (А. Корто, А.В. Вицинский, Г.М. Коган), опыт концертмейстерской деятельности (Дж. Мур), опыт концертной деятельности (Л.Л. Баренбойм, Г. Гостдинер, Г.Г. Нейгауз), опыт музыкально-просветительской деятельности (Д.Д. Благой, Л.Л. Мельникова) и опыт отбора исполнительского репертуара (Г.М. Цыпин).

Известно, что в число основных составляющих исполнительского опыта ученые традиционно включают музыкальную грамотность (О.А. Апраксина, Б.В. Асафьев, Д.Б. Кабалевский), музыкальный интерес (Л.Г. Арчажникова, А.Г. Болгарский, Л.А. Хлебникова), комплекс исполнительских способностей и исполнительских умений (С.В. Брылин, Т.П. Плеснина).

Вместе с тем исследования, представляющие разные научные направления, фактически не касаются вопросов, связанных с проблемами формирования исполнительского опыта будущих музыкантов-педагогов. В частности не предпринимались попытки выявить и обосновать закономерности, особенности и методику формирования исполнительского опыта как неотъемлемой составляющей профессиональной подготовки, рассмотреть процесс формирования опыта студентов как определенную организацию профессионального обучения.

Несомненно, исполнительский опыт является одним из факторов успешной профессиональной деятельности будущих музыкантов-педагогов, от которого зависит качество проводимых занятий, культурно-просветительских мероприятий. Эффективными методами его формирования можно назвать ознакомление с большим количеством музыкального репертуара, приобретение знаний стилевого разнообразия

разия исполнительского искусства, совершенствование исполнительских способностей и умений, навыков самостоятельной работы над музыкальными произведениями, обогащение музыкально-слуховых представлений, участие в конкурсных и фестивальных выступлениях.

Приходится констатировать, что до сих пор проблема исполнительского опыта разрабатывалась исключительно как проблема эстрадного волнения, неконтролируемых эмоциональных реакций у музыканта-исполнителя, формирование психологической готовности к публичному выступлению.

Для формирования исполнительского опыта будущих музыкантов-педагогов мы предлагаем использовать следующие методы и приемы: активизация внутреннего слуха и использование идеомоторных приемов, развитие музыкального мышления, оценочные суждения концертных выступлений студентов.

Прием активизации внутреннего слуха применяли в своей педагогической деятельности С.М. Елина, И.Т. Назаров, Т.В. Юрова и другие педагоги, которые предлагали использовать некоторое время для проигрывания произведений «мысленно». В результате такой работы совершенствуется скорость, приобретается чуткость пальцев, свобода игрового аппарата, ускоряется развитие исполнительских навыков.

Например, студенту показывается лист с нотным текстом, но без названия музыки и без обычных нотно-музыкальных обозначений; затем предлагается проиграть эту музыку «про себя», как композитору, придумать для нее название и то, как надо играть, а в дальнейшем исполнить музыкальный фрагмент таким образом, чтобы воплотить задуманное в игре (музыкальные фрагменты желательно выбирать из программной музыки). Необходимым условием использования музыкальных фрагментов является доступность для чтения с листа, с учетом уровня индивидуальной подготовки. Как правило, студенту предлагается несколько разнохарактерных музыкальных отрывков в разные промежутки времени.

Особенно актуальным для студентов является усвоение так называемого «алфавита» инструментальных движений: аккордовый

склад мелодии, фигурации аккордов, арпеджио, тремоло, трели, октавы и т. п. Овладение «алфавитом» игровых формул связано с освоением соответствующих двигательных навыков и изучением клавиатуры (или грифа) музыкального инструмента. Такое системное управление звучанием музыкального произведения в музыкальной педагогике характеризуется понятием идеомоторика: англ. *ideo motor act* от *идея* (мысль) и *моторика* (движение), то есть идеомоторика – «мысленное, воображаемое движение». В соответствии с этим, Л.Э. Муртазина считает, что исполнение музыкального произведения на основе идеомоторных представлений, используемых в освоении фактурного материала, создают условия для правильного овладения «алфавитом» игровых формул [2].

Об использовании идеомоторных приемов в своей педагогической практике свидетельствуют также Г. Гинзбург, И. Гофман, А. Корто и др. – внимательное продумывание игровых движений помогало им достигать высоких технических результатов в исполнительстве с наименьшими физическими и психическими затратами.

В то же время, недостаточное владение идеомоторными приемами выражается в таких действиях, как «зажатие», мышечное напряжение, нерациональная форма движений, препятствующих достижению таких технических качеств, как скорость, временная и пространственная точность, выносливость, качество звука и т. д. [3].

Обобщим некоторые приемы использования идеомоторных образов:

1. Сначала необходимо сформировать движение в воображении и только потом выполнить его в реальности.
2. Мысленные представления необходимо пропускать через двигательный аппарат, вызывая при этом соответствующие ощущения.
3. Выполнение движения надо начинать с медленного темпа.
4. При выполнении движения в реальном звучании следует сосредоточиться на конкретных действиях, которые должны привести к ожидаемому результату.

Формирование исполнительского опыта будущих педагогов-музыкантов связано с проявлениями различных аспектов музыкаль-

ного мышления, интенсивное развитие которого осуществляется при овладении студентом знаний о стиле композитора, исторической эпохе, музыкальных жанрах, о структуре произведения и особенностях музыкального языка.

Активизируют процесс мышления чаще всего проблемные ситуации. Например, для развития навыков мышления в процессе исполнительской деятельности предлагаются следующие задачи: выявить главную интонацию, определить стиль произведения, сравнить произведения живописи и литературы в соответствии с характером музыкального произведения, найти фрагмент музыки определенного композитора в ряде других произведений, сравнить разные редакции музыкальных произведений, выполнить одно и то же произведение с разной трактовкой и т. д.

Проиллюстрируем это на примере. В исполнении студента звучит «Инвенция» И.С. Баха. Преподаватель предлагает сравнить два издания «Инвенций»: под редакцией Ф. Бузони и urtext (сохранение авторского текста без редакторских дополнений). Студент отмечает, что даже визуально ноты выглядят совсем иначе (другая фразировка, динамика, штрихи). В качестве заключения заметим, что субъективный фактор исполнителя (редактора) накладывает свой отпечаток на понимание того или иного музыкального произведения.

Метод оценочных суждений концертных выступлений студентов также способствует формированию их исполнительского опыта. Умение высказывать оценочное суждение по поводу собственного концертного выступления, а также выступлений однокурсников формирует у студента способность к самоконтролю, саморегуляции, самоанализу собственной исполнительской деятельности и к самостимуляции, что отражает сущность самооценки.

Приведем некоторый алгоритм, позволяющий оценить концертное выступление студента в классе специального инструмента:

- 1) общее впечатление (концертная форма одежды, прическа, культура поведения за инструментом, эмоциональное впечатление от выступления студента);

2) выполнение студентом музыкально-художественных задач исполняемого произведения (установки педагога и умение закреплять их во время самостоятельной работы в классе, анализ причин, препятствующих полноценной передаче замысла автора произведения);

3) исполнительский анализ произведения – характер исполнения произведения, соответствие стилю, понимание формы произведения, фразировка, штрихи, артикуляция, качество звука, приемы игры на музыкальном инструменте, динамика, методический анализ исполняемого произведения, реализация поставленных задач во время концертного выступления.

Основу стабильности исполнительского опыта студентов составляет также саморегуляция и эмоциональная устойчивость. По мнению Л.Л. Бочкарёва, способность к эмоциональной саморегуляции в исполнительской деятельности определяется такими признаками: умение сознательно управлять процессом игры, интерпретировать произведения в воображаемом звучании и мнимых действиях, способность к эмоциональному переживанию исполнения и «слушательскому» восприятию собственной игры, способность регулировать психические состояния [1, 4].

Формирование исполнительского опыта будущих музыкантов-педагогов является не только индивидуальной проблемой студентов, но и каждого музыкального учебного заведения. Бесспорно, институты культуры и искусств организуют свою деятельность так, чтобы подготовить образованных специалистов в области профессионального художественного образования. Для этого проводятся разнообразные конкурсы, фестивали, конференции, целью которых является обмен опытом музыкально-исполнительской деятельности, но участие студентов в таких мероприятиях не является систематическим.

Что же делать студентам, не столь одаренным, но которые тоже пойдут в школу? Соответственно, при наличии минимального концертного опыта, уровень выступления на публике оказывается ниже, чем в классе перед преподавателем. Это связано с чрезмерным волнением, психологической неподготовленностью к выступлению и полным отсутствием контакта с публикой. Поэтому с целью адаптации

студентов к будущей профессиональной деятельности, нужна систематизация и детальная разработка плана их публичных выступлений.

Для организации концертной деятельности музыкантов можно предложить проведение следующих тематических концертов: «Музыка Барокко»; «Музыкальные картинки»; «Эпоха Романтизма в современном мире» и др.); тематические концерты («В ритмах танцевальной музыки»; «Музыка И.С. Баха: современный взгляд»); концерты, посвященные торжественным событиям, датам; музыкально-литературные концерты, конкурсы (на лучшее исполнение музыкальных произведений композиторов XVII–XVIII вв., на лучшее исполнение произведений XIX – начала XX ст., на лучшее исполнение современной музыки и др.).

Предложенная тематика концертных мероприятий является условной, и порядок их проведения может быть свободным, так как главной целью таких музыкальных проектов является систематизация концертной деятельности музыкантов-исполнителей. В связи с этим, на сцене, во время концертного номера студент меньше волнуется, что помогает сосредоточиться на воспроизведении художественного образа музыкального произведения.

Перспективой дальнейшего исследования проблемы мы предлагаем организацию концертов самими студентами, создание видеотеки с выступлениями студентов, в частности исполнение программы на экзаменах, что предоставит возможность формирования их исполнительского опыта на основе компетентностного подхода.

Литература

1. Бочкарёв Л.Л. Психология музыкальной деятельности. – М.: Классика-XXI, 2008. – 252 с.
2. Муртазина Л.Э. Этапы работы над художественной составляющей музыкального произведения. URL: <http://www.art-education.ru/AE-magazine> (Дата обращения: 11.05.2019)
3. Юдин А.П. Новый музыкальный материал в структуре обучения музыкальному исполнительству: автореф. дис. канд. пед. наук. – М., 1999. – 29 с.

Л.П.Лабинцева, В.Г.Харченко

Концертная деятельность как фактор исполнительского мастерства музыкантов

В свете аксиологизации современного профессионального художественного образования актуальным становится исследование разнообразных проявлений исполнительского мастерства музыкантов. Известно, что исполнительское мастерство музыкантов достигает совершенства в процессе культурно-просветительской деятельности, в активизации концертной деятельности. Именно этот вид деятельности способствует развитию исполнительских, интеллектуально-познавательных и ценностных качеств музыкантов; в совокупности все эти качества влияют на формирование их исполнительского мастерства. Музыкант-исполнитель – это художник-интерпретатор, который способен творчески осмыслить авторский текст и реализовать его в продукте своей деятельности.

Несомненно, концертная деятельность – важнейшая часть творческой работы музыканта-исполнителя, которая является логическим завершением всех репетиционных и педагогических процессов. Исследование специфики концертной деятельности как показателя исполнительского мастерства музыкантов занимает особое место в охвате целого ряда сложных проблем, решение которых требует различных научных подходов и совместных усилий специалистов в области эстетики, психологии, музыкальной педагогики, музыковедения.

Плодотворность и перспективность теории концертного музыкального исполнительства обеспечивается ее последовательной опорой на методологические принципы. Разработкой этой проблемы на протяжении многих лет занимаются музыковеды, исполнители, педагоги, психологи. Педагогические исследования С.П. Ломова, А.М. Новикова, О.П. Рудницкой, В.П. Орлова посвящены разработке

методологии художественно-образовательной проблематики; также авторы указывают на значимую роль искусства и художественного образования в совершенствовании личности и формировании ее духовного потенциала.

Актуальность и недостаточная исследованность проблематики стимулировали исследовательский интерес и обусловили появление ряда фундаментальных изданий, среди которых: «Вопросы музыкально-исполнительского искусства», «Исполнительское искусство зарубежных стран», «Музыкальное исполнительство», «Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры», «Вопросы воспитания музыканта-исполнителя», «Мастерство музыканта-исполнителя».

В аспекте эстетики и искусствоведения концертная деятельность представлена как динамическая система, составляющими которой являются композиторское творчество, творчество интерпретатора и слушательское «сотворчество». Анализ научной литературы выявил наличие различных подходов к определению сущности процесса концертной деятельности как показателя исполнительского мастерства музыкантов.

Заметим, что актуальность проблемы заключается в необходимости поиска новых форм и методов совершенствования исполнительского мастерства музыкантов в системе профессионального художественного образования.

Концертное выступление представляет собой особую форму деятельности музыканта-исполнителя. Этот вид деятельности имеет свои закономерности, которые необходимо учитывать не только в период подготовки к концерту, но и на протяжении всего периода изучения музыкального произведения. Известно, что исполнители и педагоги должны знать о специфических особенностях мышления и поведения на сцене, о создании особой исполнительской формы музыкального произведения именно для публичного выступления. Понимание этих явлений способствуют успешному достижению художественных целей и для профессионального становления музыканта в целом.

Выступление на концертной эстраде музыканта-исполнителя – это, с одной стороны, яркий, насыщенный эмоциональными, физическими перегрузками момент, с другой – данная деятельность носит контролируемый характер, как со стороны публики, так и самого музыканта-исполнителя. Музыкант-исполнитель сталкивается с необычными проблемами: одновременно он умеет ярко, понятно передавать свой эмоциональный внутренний мир, с его подъемами и спадами, и в то же время контролировать свою деятельность, не дать эмоциям захлестнуть себя и тем самым потерять контакт со слушателями, а вслед за этим и качество выступления.

Публичное, концертное выступление является неотъемлемой составляющей профессиональной деятельности музыканта, важнейшим, завершающим этапом подготовки, «...когда происходит творческое сочетание композитора, художника-интерпретатора и слушателя, когда рождается Музыка» [2, 9].

Общеизвестно, что, создавая музыкальное произведение, автор закладывает в нем комплекс определенных средств музыкальной выразительности с целью воздействия на эмоциональное состояние слушателя. Однако в процессе живого звучания музыкального произведения это влияние может быть различным в зависимости от многих факторов. Первым среди них является способность исполнителя верно воспроизводить нотный текст музыкального произведения, его логику и структуру. Эта способность зависит от мастерства музыканта-исполнителя, ведь он мечтает о достижении вершин в исполнительской деятельности. Для выяснения факторов, влияющих на формирование исполнительского мастерства, определим значение понятий мастер и мастерство.

Относительно музыкальной деятельности определение *мастер* толкуется учеными как специалист какого-нибудь ремесла, кто достиг совершенства в своей работе, творчестве. С нашей точки зрения, мастер-исполнитель – это музыкант, который в совершенстве знает свое дело и владеет теорией и методикой игры на инструменте. В этом случае говорят о музыкально-исполнительском мастерстве.

Н.А. Давыдов понятие исполнительского мастерства определяет так: «Исполнительское мастерство это – свободное владение инструментом и собой, что обеспечивает интонационно-смысловое, интерпретированное, одухотворенное, эмоционально яркое, артистичное, сотворческое воплощение музыкального произведения в реальном звучании. Оно включает весь комплекс слухо-моторных и психологических качеств, конкретных навыков и умений, приемов и форм музыкально-игровых движений, постоянно модифицирующих в процессе интерпретации музыкального произведения...» [3, 38].

Анализируя предложенное определение, стоит отметить, что исполнительское мастерство является свойством интегральным и включает ряд элементов, одновременное проявление которых в процессе выполнения произведения обеспечивает высокое музыкальное и эстетическое качество игры. Исходя из этого, В.П. Белоус определила структуру исполнительского мастерства как состоящую из следующих компонентов:

- теоретический (музыкальная грамотность);
- технический (точность, скорость, пластичность, лабильность, гибкость и энергичность выполняемых музыкально-игровых движений);
- художественный (передача движениями, мимикой, жестами, позой художественной ценности музыкального произведения);
- общественно-психологическое (общение со слушателем с помощью упомянутых выше средств «языка тела») [1].

Нет сомнения, что знание структуры исполнительского мастерства музыканта-инструменталиста позволит четко определить факторы, от которых это мастерство зависит, и осознанно направить усилия (как педагога, так и ученика) на его овладение.

С опорой на эти определения, можно считать, что уровень музыкального мастерства является не только индивидуальной проблемой музыканта-исполнителя, который стремится достичь вершин исполнительского искусства, но и каждого музыкального учебного заведения. Независимо от уровня и статуса учебного заведения (музыкальная школа, колледж, вуз) каждый из них свою деятельность орга-

низует так, чтобы подготовить специалистов в области профессионального художественного образования. Для этого проводятся различные мероприятия (конкурсы, фестивали, конференции), целью которых является обмен опытом формирования мастерства музыкантов-исполнителей, но участие студентов в концертах не является систематическим.

Соответственно, имея небольшой концертный опыт, качество публичного исполнения музыкальных произведений у большинства студентов как правило, хуже, чем в классе перед преподавателем. Это связано с чрезмерным волнением, психологической неподготовленностью к выступлению и полным отсутствием контакта с публикой. Поэтому, с целью адаптации студентов к будущей профессиональной деятельности, нужна детальная разработка плана их публичных выступлений (с учетом специфики профессиональной подготовки).

Музыкант презентует себя не только игрой, но также внешним видом, поведением, проявлением личностных качеств на сцене. Иногда не каждый музыкант осознает, что от того, как он выходит на сцену, как он садится на стул, как кладет ногу на подставку, как берет в руки инструмент, как посмотрит на публику, зависит как будет воспринято и оценено его выступление. Ведь можно все это выполнить элегантно, а можно небрежно и даже в некоторой степени неэстетично. Это касается всех без исключения музыкантов – инструменталистов, дирижеров, певцов.

В связи с вышеизложенным, для организации концертной деятельности музыкантов-инструменталистов предлагается использовать следующие тематические проекты:

- концерты-лекции «Музыкальное искусство эпохи Барокко», «Музыкальное наследие композиторов-классиков», «Эпоха Романтизма и современность» и др.);
- тематические концерты («В ритмах музыки»; «Русская музыка: современный взгляд»);
- концерты, посвященные торжественным событиям, датам и др.;

– конкурсы (на лучшее исполнение музыкальных произведений композиторов XVII–XVIII вв., на лучшее исполнение произведений XIX – начала XX в., на лучшее исполнение произведений русских композиторов, на лучшее исполнение современной музыки и др.).

Предложенные формулировки тематических мероприятий являются условными, и порядок их проведения может быть свободным; потому что главной целью таких музыкальных проектов является систематизация концертной деятельности музыкантов-исполнителей. Это связано прежде всего с тем, что на определенной стадии концертных выступлений (у каждого студента она своя) излишнее волнение постепенно отступает на второй план. Соответственно, во время публичного выступления студент меньше отвлекается на чувства, связанные с волнением, что дает возможность сосредоточиться на реализации художественно-образного содержания музыкального произведения.

Таким образом, концертная деятельность представлена в научной литературе как динамическая система, составляющими которой являются композиторское творчество, творчество интерпретатора и слушательское «сотворчество». Специфика концертной деятельности определяется уровнем исполнительского мастерства музыканта, наличием ее структуры и заключается в систематизации публичных выступлений. Организация концертной деятельности, ее систематичность имеет первостепенное значение для совершенствования исполнительского мастерства будущих профессиональных музыкантов.

Следует отметить, что если концертная деятельность музыкантов предполагает систематические концертные выступления, то возникает необходимость в приобретении знаний сценического поведения. Поэтому для понимания этих процессов актуальным становится разработка курса «Сценическое мастерство музыканта-исполнителя» для студентов музыкальных специальностей.

Литература

1. Білоус В.П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності / автореф. дис. на здобуття наук. ступеня

канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». – К., 2005. – 20 с.

2. Григорьев В.Ю. Исполнитель и эстрада. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. – 156 с.

3. Давидов М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). – К.: Музична Україна, 2004. – 290 с.

И.Ю.Коломойцев

Артистический универсум музыканта-инструменталиста

Теория музыкального исполнительства занимает особое место в изучении ряда проблем, решение которых требует различных научных подходов и совместных усилий специалистов в области эстетики, психологии, педагогики, музыкознания.

Развитие профессионального музыкального искусства, влияние европейской музыки, создание музыкальных произведений европейских композиторских школ и совершенствование музыкальных инструментов предъявляют новые требования к исполнительскому мастерству музыкантов. Становление музыканта-инструменталиста – процесс долговременный, многогранный и ответственный. Важное место в этом учебном процессе занимает подготовка и проведение концертного выступления.

Концертное выступление можно считать целостной системой поведения, степень соответствия предварительного процесса подготовки, нахождения оптимальных способов нейтрализации и трансформации негативного влияния стресса с целью использования уникальных возможностей сценического мастерства музыкантов. Для успешного воплощения композиторского замысла необходимо сценическое мастерство музыканта-инструменталиста, которое аккумулирует в себе исполнительскую надежность, эмоциональность, высокую степень чувственно-эмоционального «заражения», психологическое воздействие на сознание зрителя-слушателя.

Мировая практика современного академического исполнительства, представленная именами А. Нетребко, Д. Мацуева, Д. Шаповалова, В. Спивакова, Н. Кеннеди, Д. Гаррета, Р. Гальяно, С. Войтенко и др. обнаруживает качества психологического воздействия на аудиторию, её «захвата» путём соединения элементов ака-

демического исполнительского стиля с достижениями современного театра, с иллюзорно-виртуальным пространством, с различного рода голографическими и компьютерными эффектами и другими составляющими постнеоклассического художественного метода [2].

Теория исполнительского искусства рассматривалась в работах В. Беликовой, О. Бодиной, Н. Корыхаловой, Л. Мазеля, Я. Мильштейна и др. Проблема формирования исполнительских способностей рассматривалась на основе педагогических (Л. Арчажникова, А. Апраксина, А. Гордийчук, Т. Рязанова, Ю. Алиев и др.) и искусствоведческих (Б. Асафьев, Г. Ермакова, А. Сохор и др.) исследований. В психологических исследованиях (Л. Бочкарев, Г. Коган, Ю. Цагарелли и др.) рассматриваются особенности исполнительской интерпретации в условиях концертного выступления.

В частности С.Г. Корлякова обращает внимание на то, что уровень артистизма и особенности нейродинамики определяют психологическую надежность музыканта в концертном выступлении и контролируют психоэмоциональные состояния. Несомненно, музыкально-исполнительская подготовка и музыкально-исполнительский опыт обеспечивают надежность музыканта-инструменталиста в концертном выступлении за счет формирования психомоторного исполнительского навыка, производимого на всех уровнях, выделенных Н.А. Бернштейном. В связи с этим, в экстремальной ситуации концертного выступления сохраняются такие параметры надежности, как саморегуляция, стабильность, подготовленность, стрессоустойчивость.

По нашему мнению, выход музыканта-инструменталиста на сцену меняет его сложившиеся ощущения, механизмы восприятия, сам двигательный процесс, взаимодействие с инструментом. Ведь изменяется не только его собственное психофизиологическое состояние. Возникают новые акустические условия исполнения, которые меняют пространство музыки, меняют качество звучания, а именно разборчивость, масштабность, гибкость и разнообразие тембровых и динамических сторон звукоизвлечения. Поэтому в области музыкально-инструментального искусства большое значение имеет сценический

опыт, накопленный за годы обучения, владение необходимыми теоретическими знаниями и практическими навыками подготовки к выступлениям, стремление к психологическому совершенствованию.

Музыкант, музыкант-исполнитель, музыкант-инструменталист... Эти понятия для кого-то ассоциируются с вдохновенным пианистом, склонившимся у рояля, изящной скрипачкой, солистом духового ансамбля или с оркестрантами на яркой сцене. На наш взгляд, это можно определить как артистический универсум личности музыканта или другими словами – опус-универсум (лат. *опус универсум* – *всеобщий труд, всеобщее творение, целая профессия*). Речь идет об ином понимании роли академического музыканта, о диалоге вне времени и пространства, который ведется между композитором и исполнителем, исполнителем и слушателем. В этом диалоге участвуют люди с тонкой душевной организацией, которые отдают музыке всю жизнь, стараются сделать этот мир светлее и лучше. Безусловно, музыкант – это не профессия, это образ жизни, мировоззрение, мировосприятие.

Вышеизложенное позволяет говорить о новой психологической концепции игры на инструменте с изначальной установкой не на воспроизведение музыкального произведения, а на воздействие музыкальных звуков как психологической субстанции – составляющей артистического универсума (универсальной личности играющего). Данная установка предложена И. Ергиевым и основывается на расширении горизонтов инструментального исполнительства до актёро-игры, актёро-роли. В связи с этим, речь идёт о новом типе исполнителя-инструменталиста – мульти-музыканте, своеобразной современной личности-универсалии, олицетворяющей множественное, общее в единичном [2].

Для исследования феномена артистического универсума в современном академическом инструментально-исполнительском искусстве как сочетания индивидуальности личности и профессиональных качеств охарактеризуем данное понятие.

С. Ожегов называет артистом того, кто «занимается публичным исполнением произведений искусства», подразумевая под исполнителями актеров, певцов и музыкантов-инструменталистов и опреде-

ляет значение слова *артистизм* как высокое мастерство в искусстве, виртуозность, а *артистический* – присущий артисту, артистические склонности, артистический характер [4, 28].

Известно, что слова «артист», «артистизм», «артистичность» происходят от *art, arte* (искусство танца, хореографии, музыки, звука, песни, композиции, вокала и т. д.), поэтому признаки различных видов искусств должны присутствовать и в инструментальном исполнительстве, изначально существующем в синкретизме с остальными видами искусств. В связи с этим, исполнитель-инструменталист – артист (артистический универсум) должен обладать соответствующими природными данными (комплексом артистической одаренности), особым, утонченным творческим восприятием мира, стремлением к самовыражению, проявлению творчества в исполнительском искусстве.

Понятие, отображающее артистический универсум, безусловно, должно отражать объективные закономерности психологии и эстетики академического исполнительского творчества.

Одним из важнейших определений артистизма (артистического поведения) музыканта-инструменталиста является содержание музыкального произведения, созданного другим автором. Как утверждает А. Михайлов, «начало XIX века принесло самосознание музыки как содержательного и смыслового искусства. Можно сказать, что музыка противостоит миру как субъект, активный, разумный, наделенный всеми чувствами. Все “формальное” – тело этого музыкального “я”: оно создает его для себя и пользуется им» [3, 12].

Отметим, что артистизм как качество игры исполнителя определяется умением «звукотворчества» и является системообразующим элементом целостности как процесса интонируемого смысла и коммуникативного воздействия. Артистическая энергия исполнителя, возникая у исполнителя-универсума, усиливается многократно в случае его подключения к космическому Универсуму (Высшему Разуму), транслируется публике через энергетические чакры-каналы как сама по себе, так и через звук, его силу (динамику) и пульс (метро-ритм), а в целом – ритмодинамику (по Н. Давыдову) [1].

Для концертного представления музыкального произведения, эффективного воздействия на интеллектуальную и чувственно-эмоциональную сферу слушателя необходим не только высокий исполнительский уровень современного музыканта-инструменталиста, но и его сценическое мастерство, артистизм, умение создать в процессе исполнения музыкального произведения пространство совместного творчества со слушателями. Таким образом, актуализируется социальный статус концерта как средства нравственно-эстетического совершенствования личности, как формы общения, воспитывающей в человеке способность к эмоциональному сопереживанию, к духовной близости с окружающими людьми, к диалогическому взаимодействию с ними. Для достижения этих задач будущий специалист музыкально-инструментального искусства должен обладать комплексом артистической одаренности, способностью к самовыражению, сценическому перевоплощению.

В современном мире музыкант-инструменталист – не только представитель композиторского творчества, интерпретатор, но и социальной объект, активно взаимодействующий с публикой. Все это способствует активизации артистической составляющей в выступлениях музыкантов-инструменталистов. На проявления разной степени артистизма существенное влияние оказывает исполняемый репертуар. Например, классическая музыка, предполагающая напряженный драматизм, столкновение контрастных музыкальных образов, тематических пластов, в большей степени обращает исполнителя к внутренним переживаниям. И напротив, музыка «легких жанров» на первый план выдвигает комплекс внешней атрибутики специалистов музыкально-инструментального искусства и его сценического поведения.

Таким образом, артистический универсум музыканта-инструменталиста представляет собой переживание как движение художественного сознания, выраженное в чувствах, эмоциях, аффектах, страстях, настроениях, состояниях и воплощается благодаря интонационному движению и внешней динамике поведения с целью воздействия на публику.

Данный синтез профессиональных качеств музыканта-инструменталиста и характеристик его как личности, воздействующей эмоционально на зрителя-слушателя говорит об артистическом универсуме исполнителя.

Литература

1. Давыдов Н.А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста. – Луцк: Волынская обл. типограф., 2006. – 307 с.
2. Ергиев И.Д. Артистизм музыканта-инструменталиста: монография. – Одесса: Астропринт, 2014. – 284 с.
3. Михайлов А.В. Музыкальная эстетика Германии XIX века: в 2 т. / А.В. Михайлов, В.П. Шестаков. – М.: Музыка, 1981. – Т. 1. – 415 с.
4. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М., 1960. – 900 с.

Т.А.Левашова

Особенности работы концертмейстера в классе и на концертной эстраде

Около трех веков назад искусство клавирного аккомпанемента начинает формироваться в отдельную разновидность работы пианиста. Завершается процесс становления профессии лишь в XX столетии. Данная деятельность приобретает собственные специфические черты и особенности. В связи с этим остро встает вопрос о различии принципов работы пианиста-концертмейстера в классе и непосредственно на концертной площадке.

Современные исследования, посвященные методам работы концертмейстера: Е.А. Степанидина [11], А.В. Соколова [10], В.Н. Чачава [12], А.М. Митекина [7], а также психологическим аспектам данной деятельности – И.А. Бутова [3], Д.И. Варламов [4], О.Я. Коробова [5], Е.А. Островская [8], Е.И. Петрова [9]. Их труды несут в себе множество ценной информации как для студентов, так и для педагогов, но каждая из работ затрагивает лишь одну из проблем, связанных с профессией концертмейстера.

Например, Е.А. Островская [8] концентрирует свое внимание на универсальном сочетании в рамках одной профессии элементов мастерства педагога, исполнителя, импровизатора и психолога. В своей диссертации автор наиболее подробно характеризует психологическую составляющую в деятельности концертмейстера.

О.Я. Коробова [5] отводит ведущую роль одному из наименее исследованных явлений концертмейстерского искусства – антиципации, психологическим отношениям в совместном творчестве нескольких музыкантов и, в частности, той ее составляющей, которая раскрывает способность участников приспособливаться к партнерам, чувствовать или даже предчувствовать их намерения и действия.

В.Л. Бабюк подробно рассматривает исторические условия формирования концертмейстерской школы, в частности процесс становления в России концертмейстерской деятельности во взаимосвязях с музыкально-культурными явлениями и событиями XVIII–XX столетий [1].

В научной работе Е.П. Лукьяновой приводится сравнение камерно-ансамблевого исполнительства с сольным исполнительством. По мнению ученого, в контексте такого сравнения наиболее ясны особенности концертмейстерской деятельности [6]. Метод сравнения используется также А.М. Митекиной в статье «Сравнение специфики деятельности пианиста-концертмейстера и пианиста – участника камерного ансамбля» [7]. Данный подход используется автором для выявления и анализа специфики деятельности пианиста-концертмейстера [7, 13].

В результате анализа исследовательских трудов, посвященных данной тематике, можно сделать вывод, что сравнительной характеристики особенностей работы концертмейстера в классе и на концертной эстраде ранее не проводилось. Для современной педагогики эта проблема особенно актуальна, так как пианист-концертмейстер на сегодняшний день должен обладать широким спектром профессиональных качеств.

В книге «В концертмейстерском классе» Е.М. Шендеровича [13] фокусом исследовательского внимания становится как работа концертмейстера в классе, так и его выступление на эстраде. Однако текстовое содержание носит скорее описательный характер: практические рекомендации для текущей работы аккомпаниатора. В связи с этим важным становится вопрос методологии. Анализ работы Е.М. Шендеровича позволяет оценить с профессиональной точки зрения две различные ипостаси концертмейстера. В шестой главе книги [13, 69–90], рассуждая о задачах пианиста при работе с вокалистами, Е. М. Шендерович разделяет *две сферы деятельности*.

В отличие от пианиста-солиста, концертмейстерская работа осуществляется в процессе *взаимодействия триады «педагог–солист–пианист»*. Концертмейстер в данном случае выступает по-

средником. В данной ситуации существенное значение имеет отношение педагога к концертмейстеру, степень доверия в профессиональном и человеческом плане.

Доверие должно возникать и в дуэте **«солист–концертмейстер»**. Здесь неотъемлемую роль будет играть **навык предслышания или музыкальной интуиции** пианиста. При работе с вокалистами развитие данного качества невозможно без выработки так называемого «вокального слуха». Пианисту необходимо понимать особенности звуковедения, вовремя фиксировать различные параметры манеры подачи, звуковысотность или же уделять большее внимание метрической составляющей, поэтическому тексту, дикции вокалиста. Концертмейстер должен четко понимать, на что стоит обратить внимание в той или иной ситуации.

В процессе разучивания произведения пианист непрерывно находится во взаимодействии с солистом. Но не стоит забывать и о **важности фортепианной партии**. Продолжительность освоения нотного текста зависит от его сложности. Пианисту необходимо настолько хорошо владеть материалом, чтобы иметь возможность контролировать партию солиста. В связи со всем вышеперечисленным более чем уместно словосочетание, которое вводит Е.М. Шендерович в своей книге: **«концертмейстерская находчивость»**. Нередко пианисту приходится помогать солисту в освоении сложных пассажей, находя различные способы их разучивания, изобретать некие «музыкальные шпаргалки».

Немаловажно и профессиональное отношение концертмейстера к нотному тексту. Пианист обращается к различным редакциям и сравнивает их с уртекстом, если таковой имеется. То есть концертмейстер не только овладевает фортепианной фактурой и партией партнера, он проводит и некое **текстологическое исследование**.

Сфера рабочая и эстрадная существуют как единое целое, но, вместе с тем, критерии их воплощения различны. В процессе исполнения солист и концертмейстер сталкиваются с различными **трудностями и особенностями выступления на эстраде**: акустика, освещение, новый инструмент и т. д.

На сцене солисту необходимо справиться со своим волнением. На помощь ему приходит концертмейстер, который поддерживает своей игрой. Концертмейстер выступает не только как пианист и ансамблист, но и как психолог. Здесь как нигде важен навык *предслышания и интуиции* как музыкальной, так и человеческой. Взаимопонимание партнера подразумевает «сиюминутное» изменение трактовки в зависимости от эстрадного состояния.

Как же должен вести себя концертмейстер перед выходом на концертную эстраду и непосредственно на сцене? На этот счет Е. М. Шендерович также выдвигает свою версию:

- необходимость имитировать «эстрадное состояние» до выхода на сцену;
- почти не затрачивая мышечных усилий просмотреть всю программу за инструментом или без него;
- учитывать акустические особенности заполненного публикой зала;
- уметь соизмерять звучание партии фортепиано с вокальными возможностями солиста;
- подготовить все условия для комфортного выступления (поставить банкету, разложить ноты в нужном порядке, положить ноты слева);
- во время исполнения пианисту необходимо контролировать не только свою партию, но и ансамблевое равновесие, баланс звучности.

Для систематизации и сравнения изложенного материала автором статьи составлена таблица, в которой обозначены особенности учебной и концертной деятельности пианиста-аккомпаниатора. Среди них:

- 1) процесс взаимодействия пианиста, педагога и солиста;
- 2) значение профессиональных и психологических отношений в дуэтах «пианист-педагог» и «пианист-солист»;
- 3) освоение фортепианной партией в классе и умение воплотить ее на сцене;
- 4) неотъемлемая роль «концертмейстерской находчивости» при работе в классе и при выступлении на эстраде;

5) овладение нотным текстом и умение правильно трактовать его на сцене (см. таблицу).

*Особенности работы концертмейстера
в классе и на концертной эстраде:*

сравнительная характеристика на основе книги

Е.М. Шендеровича «В концертмейстерском классе»

<i>Особенности работы концертмейстера в классе</i>	<i>Особенности работы концертмейстера на концертной эстраде</i>
взаимодействие триады «пианист-педагог-солист»	взаимодействие «пианист-солист»
значение профессиональных и психологических отношений в дуэтах «пианист-педагог» и «пианист-солист»	значение профессиональных и психологических отношений в дуэте «пианист-солист», где пианист выступает не только как ансамблист, но и как опытный психолог
освоение фортепианной партии в процессе разучивания в классе	владение фортепианной партией в такой степени, чтобы иметь возможность контролировать вокальную партию; контролю подвергается и поэтический текст того или иного произведения
«концертмейстерская находчивость» при разучивании партии с солистом	«концертмейстерская находчивость» в различных ситуациях, возникающих на концертной эстраде в связи со сменой обстановки (волнение солиста, вокальные возможности солиста, акустические особенности зала, особенности инструмента и т. д.)

овладение нотным текстом (изучение различных редакций, уртекста, если таковой имеется)	сиюминутная трактовка нотного текста в зависимости от сложившейся сценической ситуации; необходимость навыка предслышания и интуиции не только музыкальной, но и психологической

Исходя из содержания представленной автором таблицы, можно сделать следующие выводы:

а) задачи, встающие перед концертмейстером, многочисленны, но их безусловно можно разделить на две группы – задачи, разрешаемые в процессе занятий и репетиций, и задачи, возникающие в процессе концертного исполнения;

б) в классной работе пианист выступает в качестве аккомпаниатора-капельмейстера, помогая солисту в разучивании партии, находя пути решения тех или иных проблем, управляя ситуацией, являясь, таким образом, одновременно и наставником, и партнером в ансамбле. Работа педагога, концертмейстера и солиста направлена на разучивание, закрепление и повторение трудностей партии; достижение ансамбля и единение в понимании трактовки произведения участниками ансамбля и педагогом;

в) на концертной эстраде безусловным лидером становится солист. Здесь пианист уже полностью подчинен интерпретации солиста, предугадывая его художественные намерения, но не теряя при этом собственной индивидуальности. На сцене участники триады «пианист-педагог-солист» воплощают в жизнь результат совместной классной деятельности. Здесь роль концертмейстера особенно важна и многогранна. Пианист, как и солист, выступает в качестве транслятора идеи педагога. Задача концертмейстера – направить деятельность партнера в нужное русло, не подавив при этом педагогическую идею, сохранив собственное «Я», и не затмив индивидуальность солиста.

Особенности, выявленные в ходе проанализированного материала, безусловно указывают на различия работы концертмейстера в классе и на сцене. Данную специфику деятельности пианиста-концертмейстера стоит учитывать в программе дисциплины «Концертмейстерский класс», а также она может послужить основой для создания научно-методической базы для обучения студентов и повышения профессиональной квалификации практикующих музыкантов.

Литература

1. Бабюк В.Я. Становление концертмейстерской деятельности в России XVIII-XX веков: Фортепианно-вокальный аспект: автореф. дис. ... канд. иск. – Магнитогорск, 2003. – С. 183
2. Булатова О.Р. Развитие самоконтроля исполнительской деятельности студентов в классах камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки: дис. ... канд. пед. наук. – Краснодар, 2010. – 197 с.
3. Бутова И.А. Формирование профессиональной мобильности музыканта-концертмейстера в процессе обучения в музыкальном колледже: дис. ... канд. пед. наук. – Екатеринбург, 2011. – 217 с.
4. Варламов Д.И. Концертмейстер в современной музыкально-педагогической практике // Варламов Д.И. Онтология искусства: избр. ст. 2000–2010 гг. Композитор, 2011. – С. 262–267.
5. Коробова О.Я., Варламов Д.И. Антиципация в деятельности музыканта-концертмейстера // Музыковедение. 2010. Вып. 5. – С. 36–40.
6. Лукьянова Е.П. Формирование профессионально-коммуникативных качеств у студентов музыкально-исполнительских вузов в классе камерного ансамбля: дис. ... канд. пед. наук. – Екатеринбург, 2006. – 174 с.
7. Митекина А.М. Сравнение специфики деятельности пианиста-концертмейстера и пианиста – участника камерного ансамбля // Вестник ТвГУ. Серия «Педагогика и психология». 2017. Вып. 2. – С. 11–17.

8. Островская Е.А. Психологические аспекты деятельности концертмейстера в музыкально-образной сфере инструментального исполнительства: дис. ... канд. искусствоведения. – Тамбов, 2006. – 233 с.
9. Петрова Е.И. Методическая работа на тему: Психологические аспекты концертмейстерского искусства. – С.16
10. Соколова А.В. Е.М. Шендерович – концертмейстер и педагог. ВКР: – Пермь, 2016. – С.1–92
11. Степанидина Е.А. Диалогические отношения вокальной и фортепианной партий в отечественной музыке 1930–1960-х годов: дис. ... канд. иск. – Саратов: СГК, 2013. – 160 с.
12. Чачава В.Н. Некоторые вопросы обучения концертмейстеров / В.Н. Чачава // Фортепиано. – 2003. – С.24–25.
13. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. (Библиотека музыканта-педагога). – М.: Музыка. – 224 с.

Л.А.Стецкая

Сравнительный анализ исполнительских версий фортепианной сонаты № 7 Сергея Прокофьева

Актуальность изучения проблем исполнительской интерпретации музыкальных произведений сквозь призму сравнительного анализа определяется возросшим исследовательским интересом к художественно-смысловой сущности исполнительского творчества. По словам С.С. Скребкова, «...видимо, композитор закладывает в произведение много разных объективных возможностей высокохудожественного исполнения данного произведения» [9, 17].

В настоящее время остро востребованным становится стремление музыкантов-исполнителей к глубокому осмыслению и пониманию искусства интерпретации, поэтому всесторонне разрабатываются вопросы научного познания музыкального исполнительства.

Музыка С. Прокофьева получила заслуженное признание на оперной и балетной сцене, в симфонических концертных программах, а также в репертуаре выдающихся инструменталистов. Среди наиболее выдающихся отечественных интерпретаторов фортепианной музыки Прокофьева – Г. Нейгауз, В. Софроницкий, Л. Оборин, Э. Гилельс, С. Рихтер, Д. Мацуев и другие. Из зарубежных пианистов, которые успешно включили произведения Прокофьева в свой репертуар, стоит отметить следующих: В. Горовиц, Б. Джайнис, Р. Серкин, С. Франсуа, В. Клайберн, С. Боллет, Д. Поллак, М. Аргерих.

Наиболее значительной частью фортепианного наследия Сергея Прокофьева являются его сонаты. Именно здесь композитор разрешил с наибольшей реальностью одно из основных противоречий современной музыки: воплощение внутренне новой гармонии во внешне старых схемах формообразования [10]. К фортепианным сонатам (всего их девять) С. Прокофьев обращался на протяжении всей жизни.

Символично то, что они открывают и завершают творческий путь композитора.

Вершиной сонатного творчества Сергея Сергеевича Прокофьева стали сонаты триады, созданные в пору расцвета могучего таланта композитора, обновления всех его духовных сил. Этот своеобразный цикл, задуманный как единство Шестой, Седьмой и Восьмой сонат, привлекает внимание высоким мастерством, новизной и смелостью жанровых решений. По силе обобщения и характеру тематической углублённости триада перекликается с бетховенским фортепианным творчеством зрелой поры. И это не случайно, ведь мысль о написании трёх сонат возникла у С. Прокофьева после чтения книги Ромена Роллана о Бетховене [7].

Седьмая соната *B-dur*, оп. 83 – второе звено триады – была начата в 1939 году, но завершена лишь в мае 1942 года. Во внутренней конфликтной драматургии Седьмой сонаты более, чем в каком-либо другом сочинении С. Прокофьева, ощущается бетховенский напряжённый драматизм. На противопоставлении субъективного и объективного – эмоциональной реакции на происходящее и внешней угрожающей силы – построено композиционное решение сонаты [4]. Очевидно, что это произведение теснейшим образом связано с непосредственными жизненными событиями середины XX века.

Как рассказывает С. Рихтер, первый исполнитель этого произведения, выучивший его аврально (!) за 5 дней: «Слушатели особенно остро восприняли дух сочинения, отражавшего то, чем все жили, дышали. Соната бросает вас сразу в тревожную обстановку потерявшего равновесие мира. Царит беспорядок и неизвестность. Человек наблюдает разгул смертоносных сил. Но то, чем он жил, не перестаёт для него существовать. Он чувствует, любит. Полнота его чувств обращается теперь ко всем. Он вместе со всеми протестует и остро переживает общее горе. Стремительный, наступательный бег, полный воли к победе, сметает всё на своем пути. Он крепнет в борьбе, разрастаясь в гигантскую силу, утверждающую жизнь» [8, 708].

Седьмая соната как бы вытесана из единой глыбы, создана одним вдохновенным и смелым порывом мастера. При всей пианистич-

ности изложения, она носит подлинно симфонический характер как по масштабу обобщений и сквозной идее, так и по оркестровому типу звучания [1]. По средствам выражения это одно из самых сложных сочинений Прокофьева. Целью данной работы является сравнительный анализ двух исполнительских версий Седьмой сонаты С. Прокофьева, в частности I части, выдающимися музыкантами-исполнителями XX века Святославом Рихтером и Гленом Гульдом. Материалом сравнительного анализа послужили аудио и видеозаписи.

Музыкант-исполнитель «обязан быть индивидуальностью, а музыкальное сообщение, его музыкальная речь должны быть восприняты слушателем в сравнении с другими. Эта установка диктует особый подход к смысловому содержанию исполнения – оригинальный, отличный от других» [5]. При всём многообразии существующих вариантов, трудно найти наиболее полярные интерпретации данного сочинения.

Признание Святослава Рихтера в качестве уникального интерпретатора творчества Прокофьева началось осенью 1940 года после блистательного исполнения им Шестой сонаты в Малом зале Московской консерватории. История музыкального исполнительства знает не так много примеров столь интенсивного развития в одном артисте многообразных граней таланта: сочетание глубокой мысли и яркой эмоциональности, блестящей виртуозности и безупречного вкуса, умение воплощать грандиозное, монументальное и, в то же время, проникновенно выражать тонкое, изящное, лирическое.

Исполнение С. Рихтером Седьмой сонаты Прокофьева отличается цельностью, огромной силой воздействия на слушателя, органической объективностью, столь близкой исполнительскому стилю самого композитора. Пианист обладает счастливым даром полностью перевоплощаться и до конца «вживаться» в образ исполняемого произведения. Он неуклонно следует принципу «целиком подчиниться автору: его стилю, характеру и мировоззрению» [11].

Многие знают канадского пианиста Глена Гульда как непревзойдённого интерпретатора баховских сочинений. Однако репертуар Гульда был довольно широк, простираясь до композиторов-

авангардистов XX века. Характерно, что в последнем своём концерте он наряду с Бахом и Бетховеном играл Э. Кшенека. Высокую оценку получила сделанная Гульдом полная запись фортепианных произведений А. Шёнберга, он записал ряд редких фортепианных произведений Яна Сибелиуса, Рихарда Штрауса, Пауля Хиндемита.

Гленн Гульд обладал выдающейся пианистической техникой, которую принято отчасти связывать с его особой посадкой. Гульд славился чёткостью туше даже при очень высоких темпах, особенно в полифонических произведениях. В то же время Гульд был резким противником развлекательно-виртуозного подхода к музыке, понимая музицирование как духовный и интеллектуальный поиск. Возможно, с идеей поиска связана и известная способность Гульда предлагать каждый раз различные трактовки одного и того же музыкального материала [1].

Сплав классических и экспрессионистских тенденций характеризует интерпретацию Глена Гульда Седьмой сонаты Сергея Прокофьева. Она замечательна огромным напряжением мысли и воли, поразительно рельефна по фразировке, по динамическим соотношениям, по-своему очень выразительна, резко индивидуальна, но выразительность эта подчёркнута экспрессивная и в то же время как-то аскетична. Удивительна энергия и убеждённость, с которой Гульд выражает свои исполнительские намерения, порой идущие вразрез с авторским замыслом.

Различие между интерпретациями Рихтера и Гульда слышно с первых нот. Главная партия I части у Рихтера начинается на *piano*, очень сухо, и устремляется к си-бемолю в конце фразы. Темп (*Allegro inguieto*) – единый от начала до ремарки *poco meno mosso*. В плане фактуры, Рихтер отдаёт предпочтение гомофонно-гармоническому складу.

Иной подход у Гульда. Он мыслит полифонически и намеренно утяжеляет левую руку, поэтому психологически темп кажется медленнее, чем у Рихтера. Кроме того, Гульд чувствует себя гораздо свободнее агогически. Первый элемент главной партии он играет на *diminuendo* и делает *ritenuto* в конце фразы к си-бемолю, чётко разг-

раничивая горизонтальное движение и вертикальное, мелодическое начало и гармоническое, тем самым резко обозначая конфликт между ними. Далее, у обоих исполнителей наблюдается продолжительное развитие фразы от *piano* к *fortissimo*, но достигается оно разными средствами.

У Рихтера есть опорные интонации в левой руке (си – си-бемоль), по которым он, как по ступенькам, взбирается к *fortissimo*, в то же время крещендируя правой. У Гульда вся левая рука в этом эпизоде, впрочем, как и во всей сонате, является доминирующей, где и достигает своего апогея на *ff*. Одновременно взятые, малые секунды в аккордах приобретают здесь какой-то зловещий «лающий» характер, в то время как Рихтер любит игру светотени «белоклавишных» и «диезных» терций в правой руке.

Марш в обоих вариантах носит наступательный характер, но у Рихтера он звучит более сухо, отмечаются гармонические изменения в аккордах правой руки. Гульд уплотняет октавы левой, делает *crescendo* и *ralletando* на ноте «ля», дойдя до верхнего регистра.

В связующей партии Святослав Рихтер особое внимание уделяет причудливому излому мелодической линии, Гленн Гульд – строгости впервые появившегося си-бемоль минорного трезвучия. Неожиданно одиноко и проникновенно возникает нисходящий октавный ход в верхнем голосе (наконец-то и Гульд занялся правой рукой). И вот уже звучит красивый подголосок (ми-бемоль – ми-бекар – фа) в среднем голосе связующей партии, в то время как у Рихтера он является естественным дополнением ритмической фигуры верхнего. Таинственный нисходящий ход в левой руке Гульд играет «по-баховски» на *non legato*, Рихтер – *legato*, мелодизируя его.

Особенно различны варианты интерпретаций побочной партии. В своём исполнении Рихтер отражал поэзию сказочно прекрасного, мягкую национально-русскую задумчивость, сосредоточенную и одновременно широко раздольную песенность. В такой трактовке побочной партии можно провести параллель и со сдержанной шубертовской лирикой, и с открытым мелодизмом Чайковского.

По-другому мыслит Гульд. Ему удивительным образом удаётся совместить несовместимые вещи. Побочная партия у него конструктивна, несколько угловата и, вместе с тем, поразительно текуча. Трудно найти в данном случае связь с национальным русским фольклором. Это, скорее, напоминает философскую строгость Баха.

Исходную интонацию (повторяющийся ми-бемоль) Гульд играет от первой ноты на *diminuendo* к последующей половинной с точкой, аккорды среднего голоса в шестом такте побочной партии арпеджирует, придавая им большую значимость и завершённость всей теме. Особое внимание следует уделить фактуре, она насквозь полифонична, чётко делится на три пласта снизу вверх, то есть в очень условной форме это можно выразить так: предпочтение отдается нижнему, затем среднему, и лишь потом верхнему пласту.

Рихтер же разделяет фактуру с точностью до наоборот, то есть доминирующим является верхний, затем средний, и лишь потом — нижний голос. Первая интонация (ми-бемоль) звучит со стремлением к длинной ноте. Характерной особенностью является то, что исполнитель уделяет огромное внимание широким интервалам, в особенности диссонирующим.

По-разному музыканты используют и педаль. Рихтер почти не смешивает краски, что создает ощущение «ажурности», «прозрачности» фактуры. Здесь уместно вспомнить высказывание Л. Гаккеля: «Рихтер велик в незамутнённом прокофьевском лиризме» [2]. У Гульда педаль более «густая», что позволяет длинным нотам в басу звучать долго, на несколько тактов, как органный пункт, на который накладываются средний и верхний голоса в разных регистрах.

Различное в агогическом смысле развитие последующего *accelerando* у разных исполнителей служит прекрасным примером формообразующего средства. У Рихтера оно стремительное, приводящее к *Tempo I* уже в такте, где звучит аккорд-кластер. Вероятно, именно с этого места начинается разработка в данном случае. У Гульда *accelerando* поэтапное, по времени длится дольше, и первоначальный темп достигается в разделе *Allegro inquieto*, с которого, собственно, и начинается разработка в этой интерпретации.

В целом, разработочный раздел у обоих исполнителей проходит без особых различий, на одном дыхании, яростно. «Вспышками» звучат аккорды-кластеры. В варианте Гульда первый аккорд более значимый, активный. В исполнении Рихтера кульминационным является второй. Та же тенденция сохраняется и в эпизоде, где в басу звучит побочная партия в увеличении. Как известно, она повторяется дважды. Рихтер демонстративно скандирует её, в особенности во втором случае. Гульд же, напротив, «очеловечивает» её, придаёт виолончельный тембр.

И, наконец, принципиально по-разному исполнители трактуют коду. Выскользнувшая на *pp* главная партия нарушает неопределённую задумчивость побочной. Мастерски владея инструментом, Святослав Рихтер добивается эффекта возникновения главной партии из «ниоткуда». Туше Рихтера в коде цепкое, сухое – такое, что создаётся впечатление, будто звучит не рояль, а компьютер. Графическими точками изображены аккорды в левой руке. Параллельное изложение главной партии впоследствии ориентируется по верхнему голосу. «Морзянка» на ноте до третьей октавы еще больше усиливает впечатление компьютерной игры. Никаких цезур или отклонений от темпа здесь нет. Всё проходит на едином дыхании, как вспышка, внезапно возникшая и тут же погасшая. Постепенно, уходя на *diminuendo* в нижний регистр, звук приобретает «рояльный» тембр и исчезает совсем.

Иное прочтение у Гульда. Ещё в побочной партии он своими аккордами подготавливает возникновение главной темы, затем делает *ritenuto* к си-бемоллю и *diminuendo* в конце первой фразы. Таким образом, возникает арка между началом и кодой в архитектонике I части сонаты. Далее звучит резкий на *sf* аккорд в левой руке, долгая пауза и лишь потом начинает «раскручиваться» главная партия. В эпизоде, где она изложена в унисон, Гульд, конечно же, отдаёт предпочтение нижнему голосу. И, наконец, последняя триоль шестнадцатых звучит «удивлённо», на *crescendo*, как последний порыв к свету.

Не останавливаясь подробно на анализе II и III частей, скажем лишь, что интерпретация Рихтера во II части отличается спокойной, мягкой человечностью, выразительностью фразировки, весьма сдер-

жанным темпом. Гульд исполняет *Andante caloroso* несколько подвижнее, почти без агогических отклонений, что создаёт ощущение удивительной текучести всего музыкального материала. Эпизод *un poco agitato* в среднем разделе II части Рихтер играет светло и широко, Гульд – с элементом отчаяния, арпеджируя аккорды и подчёркивая пунктирный ритм в левой руке. (Вспомним, что не выписанное композитором арпеджиато в аккордах уже встречалось в побочной партии I части).

III часть *Precipitato* в интерпретации Рихтера можно охарактеризовать как «богатырскую», стихийно могучую русскую токкату, в коде которой победоносный топот басов и мощь ликования доведены до предела. Гораздо менее радостно она звучит в исполнении Гульда. Неумолимая настойчивость «втаптываемых» басов носит здесь скорее зловещий характер, а скрытая энергия остигатных фигур придаёт ощущение «механистичности», знакомое нам по I части. Однако кода и в данном исполнении является самоутверждением активности и воли.

Проанализировав две интерпретации Седьмой сонаты С. Прокофьева, мы видим, насколько различной и, вместе с тем, гениальной может быть трактовка одного и того же произведения.

Делая выводы о драматургической концепции исполнителей, можно с уверенностью сказать, что Рихтер идёт от целого к деталям. Ещё до появления первого звука он чувствует всю сонату как целостный музыкальный комплекс. Этот ясно видимый общий обзор с самого начала определяет звуковую окраску, интенсивность линий, ритм и прежде всего темп исполнения. В предельно обобщённой, весьма абстрагированной форме сквозное развитие рихтеровской драматургии можно обозначить так: от тьмы (I часть) – через красоту и гуманизм (II часть) – к победе (III часть) [3].

Но если Рихтер говорит от имени всего народа, то Гульд выступает от лица собственного «Я», рассказывая о субъективных переживаниях и надеждах. Его интерпретация отличается глубокой психологической экспрессией. Он уделяет огромное внимание деталям. Каждая из трех частей Седьмой сонаты выглядит как вполне законченное самостоятельное произведение, из которых он выстраивает общую

архитектоническую концепцию. В условно-обобщённой форме выражаем её следующей схемой: от противоречий (I часть) – через страдания (II часть) – к борьбе (III часть).

В итоге, следует отметить, что сравнительный анализ исполнительских версий данной сонаты может послужить различным целям:

- стать начальным этапом самостоятельной работы над сочинением каждого из исполнителей;
- помочь в осознании разных аспектов содержания сонаты;
- расширить арсенал исполнительских приёмов при воплощении того или иного аспекта содержания;
- служить примером разнообразия исполнительских школ современного пианизма;
- подвести к осознанию своих личностных ресурсов, пианистических особенностей и возможностей;
- нацелить на поиск собственной исполнительской концепции данного произведения.

Таким образом, сравнительный анализ исполнительских версий направлен на понимание содержания концепций музыкального произведения и их научного описания, способствует развитию аналитической активности и мышления музыканта-исполнителя. Благодаря сравнительному анализу процесс работы над музыкальным произведением, при создании собственной концепции исполнения, структурирован и приобретает системный характер.

Литература

1. Борисов Ю.А. По направлению к Рихтеру. – М.: КоЛибри, 2011. – 336 с.
2. Гаккель Л.Е. Фортепианная музыка XX века: Очерки. – Л. : Советский композитор, 1990. – 288 с.
3. Дельсон В.Ю. Святослав Рихтер. – М.: Советский композитор, 1960. – 26 с.
4. Дельсон В.Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. – М.: Советский композитор, 1973. – 286 с.

5. Ивонина Л.Ф. Исполнительская интерпретация в условиях действительного времени: смысловое поле «живого» исполнения [Электронный ресурс] // *Universum: Филология и искусствоведение: электрон. научн. журн.* – № 1(58). – 2019. – 13 марта – Режим доступа : http://7universum.com/ru/philology/arc_hive/item/6775, свободный. – Загл. с экрана.
6. Коган Г.М. Вопросы пианизма. – М.: Советский композитор, 1968. – 462 с.
7. Мендельсон-Прокофьева М.А. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники (1938–1967). – М.: Композитор, 2012. – 632 с.
8. Рихтер С.Т. С.С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. – М., 1961. – 708 с.
9. Скребков С.С. К вопросу об исполнительской трактовке музыкальных произведений. // *Избр. статьи.* – М.: Музыка, 1980. – С. 17–23.
10. Холопова В.Н., Холопов Ю.Н. Фортепианные сонаты С.С. Прокофьева. – М. : Музгиз, 1961. – 88 с.
11. Цыпин Г.М. Святослав Рихтер. – М. : Музыка, 1977. – 25 с.

М.Н.Коваленко

К вопросу о музыкальном времени в ансамблевом исполнительстве

Постановка научной проблемы и её значение. Сокрушительная смена эпох на рубеже последних тысячелетий, вызвав кардинальные изменения веками устоявшихся представлений о жизни, искусстве, истории, определила острый интерес к проблеме времени в музыкальном искусстве. Изучение музыкального времени и связанных с ним процессов, особенно в аспекте ансамблевого исполнительства, является интересной, актуальной и перспективной областью современного музыкознания.

Анализ последних исследований. В научных трудах исследователи зафиксировали современные концепции изучения времени, а также дали импульс к развитию новых путей дальнейшего движения искусства. В контексте исследуемого вопроса представляют интерес следующие работы: Л. Мазель «Работы последних десятилетий о ритме»; М. Харлап «Тактовая система музыкальной ритмики»; В. Холопова «Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века»; В. Холопова «Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм»; Н. Афонина «Ритм. Метр. Темп. Временная организация в музыке» (2001); М. Аркадьев «Временные структуры новоевропейской музыки»; М. Аркадьев «Креативное время, “археписьмо” и опыт Ничто»; М. Аркадьев «О величии нотного письма и европейской ритмике»; М. Аркадьев «Фундаментальные проблемы теории ритма и “незвучащее”. Время, метр, нотный текст, артикуляция» (2012).

Цель данной статьи заключается в раскрытии возможности применения законов музыкального времени в любом виде ансамблевого сотрудничества как необходимого условия достижения единства, обеспечивающего создание подлинно художественной интерпретации

произведений. Данный ракурс не затронут в научной и методической литературе и ввиду этого представляется актуальным.

Изложение основного материала и обоснование полученных результатов исследования. В концертной практике встречаются случаи, когда даже в исполнении великих мастеров музыкального искусства можно заметить несовпадение по вертикали, возникающее по причине различного течения времени у разных исполнителей. Музыкантам недостаточно оговорить и отрепетировать в исполняемых произведениях, где произойдут отклонения от темпа, каким образом будут осуществлены паузы, ферматы и тому подобные атрибуты времени; необходимо дышать, понимать, мыслить, чувствовать, слышать музыкальный материал идентично. В этом непростом, но увлекательном процессе, одно из центральных мест занимает знание и использование законов времени в музыке, которая как вид искусства развивается во времени и пространстве.

Чтобы понять смысл музыкального времени, необходимо коснуться двух важнейших его параметров, а именно метра и ритма, в толковании которых на сегодняшний день нет единства.

По определению М. Харлапа, метр (от греч. «*metron*» – мера или размер) в музыке и поэзии – это «ритмическая упорядоченность, основанная на соблюдении некоторой меры, определяющей величину ритмических построений» [7, 567–568], а ритм (от греч. – теку) – «временная структура любых воспринимаемых процессов, один из трёх (наряду с мелодией и гармонией) основных элементов музыки, распределяющий по отношению ко времени мелодические и гармонические сочетания. Ритм образуют акценты, паузы, членение на отрезки, их группировка, соотношения по длительности и т. п.; в более узком смысле – последовательность длительностей звуков, отвлечённая от их высоты» [8, 657]. Музыковед, отмечая две взаимодополняющие точки зрения на понимание ритма – эмоциональную (динамическую) и рациональную (статическую), подчёркивает, что «ритм переживается как смена эмоциональных напряжений и переживаний, которые при точных маятникообразных повторениях исчезают» [8, 658].

Известно, что в музыке происходила эволюция систем метра вследствие изменения художественных задач, которая вызвала разногласия в понимании метра и его отношения к ритму.

Х. Риман определял «метр как систему распределения акцентов в музыкальной ткани, причём различал акценты не по силе (ударности), а по тяжести» [2], оформив таким образом представление о гравитационной природе музыкального метра.

М. Аркадьев в своей работе «Временные структуры новоевропейской музыки», выделяя две основные системы представлений о Времени – количественную и качественную – делает вывод: «музыкальное время есть целостный в его многосоставной полноте процесс музыкального становления» [1, 14].

В. Холопова отмечает, что «метр, тактовая пульсация как единообразная система временного счёта находится в постоянном противоречии с фразировкой, артикуляцией, мотивной структурой, включающей ладогармоническую, линейную стороны, ритмический и фактурный рисунок, и это противоречие является нормой в музыке XVII–XX веков» [10, 121].

Одним из важнейших условий достижения единства в ансамбле является точное распознавание структуры произведения с выявлением тяжёлых (сильных) и лёгких (слабых) тактов, образующих метр высшего порядка. Вопрос определения тяжести времени, имеющий принципиальное значение для исполнительства, детально изучен теоретическим музыкознанием. Существуют две музыкальнотеоретические концепции, крайне важные в понимании сути метра высшего порядка.

Немецкий исследователь Х. Риман стал основоположником метрического анализа музыкальных произведений. Рассматривая проблемы метра и ритма, он «выдвинул в качестве основного принцип ямбического строения элементов музыкальной формы» [6, 626]. Исследователь вывел структуру таким образом: 1-ый такт всегда является лёгким, и всегда приходит ко 2-му такту; 2-й – всегда тяжёлый. Эту «римановскую ямбичность» в музыкальном анализе считают нормативной и такие теоретики, как В. Холопова, В. Цуккерман.

Развивая идеи Х. Римана, русский музыкальный деятель Г. Катуар рассматривал взаимосвязь музыкальных стоп со структурой периода, расположением сильных и слабых тактов, и робко заявил о том, что музыка может быть и хореична, что предусматривает опорность каждого непарного такта относительно следующего парного.

Аналогичной точки зрения придерживается А. Гольденвейзер: «Решающую роль в музыке играет вопрос о строении музыкальной фразы. В своё время с лёгкой руки теоретика Римана получила распространение своего рода “затактная болезнь” – совершенно неверное представление о том, что всякая фраза или мотив начинается из-за такта, то есть, что в отличие от поэзии, в музыке имеются только ямбические построения. На самом же деле хорей встречается, во всяком случае, не реже, чем ямб» [3, 34].

Распознавание тяжёлого времени, особенно в неквадратных структурах, является непростой задачей, а несовпадение представлений о тяжести тактов при совместном исполнении произведения приводит к «разрушению» ансамбля. Существуют объективные параметры определения тяжёлых тактов в метре высшего порядка:

- смена раздела;
- смена ритмического движения;
- смена фактуры;
- особенности гармонических построений, когда а) два такта на одной гармонии свидетельствуют, как правило, о тяжести первого, б) модулирующий аккорд, смена гармонии, новая тональность – обычно сопутствуют тяжёлому времени;
- момент кульминации.

Как метод определения может быть использован ретроспективный анализ: отсчёт тяжёлых и лёгких тактов от кульминационной точки.

Для точности распознавания следует проанализировать все параметры – произвольно менять тяжёлое и лёгкое время ни в коем случае нельзя. Исполнителям необходимо помнить, что время, взаимосвязанное со структурой музыкального произведения, течёт неравномерно. Подчиняясь космическим законам «искривления» времени,

обусловленных гравитационными процессами, моменты слабого времени обладают некоторым моментом ускорения с последующей фазой расширения перед тяжёлым временем. Эти отклонения осуществляются в виде столь микроскопических величин, что слушатель не замечает их, а воспринимает исполнение как ровное, но «живое», дышащее.

Необходимо учесть, что исполнение украшений мелодии (мелизмы и т. п.), провоцируя усиленное к себе внимание, не должно выделяться в контексте протекания музыкального времени. Также встречается и ошибочное понимание сильного времени как динамического акцента; следует осознать, что динамика, акцент и сильное время не тождественны и не всегда совпадают.

Само слово «акцент» («*accesus*») происходит от «*ad cantus*» (к пению). Первоначальная природа акцента как пения и дления, определяет предпочтение не громкостной, а долготной стороне звучания. Л. ван Бетховен, обучая фортепианной игре, рекомендовал в группе шестнадцатых нот метрически более опорные звуки выделять продлением звука. Устранение остановок в тяжёлом времени за счёт исключения акцентов в ритмических кадансах приводит к явлению континуальности – то есть непрерывного движения, перехода из одного состояния в другое.

Важным и мощным средством художественной выразительности, существенным образом влияющее на индивидуальную интерпретацию произведения и в то же время очень сложным для реализации в ансамблевом исполнительстве явлением, становится агогика. Этот термин, введённый Х. Риманом в современное музыкознание в 1884 году, в настоящее время определяется так: «Агогика (от греч. *agoge* – увод, унесение) – небольшие отклонения от темпа (замедления или ускорения), не обозначаемые в нотах и обуславливающие выразительность музыкального исполнения» [11, 49]. Каждый из участников ансамбля обязан знать, что существуют объективные законы использования агогики.

Основополагающим элементом разных видов агогики является закон компенсации времени, то есть за сжатием времени непременно

должно последовать расширение, и, наоборот – с тем, чтобы темп не изменился. Стремление к лёгкому времени сопровождается ускорением, поэтому оно преодолевается естественно, без усилий. На завершении слабого времени необходимо вернуть «излишек» времени, следовательно, тяжёлое время преодолевается с усилием, небольшим расширением.

Элемент постоянной неравномерности в течении музыки, практически неопределимой на слух (так как отклонения происходят на уровне тысячных долей секунды), заключается в том, что перед определённым (тяжёлым) временем необходимо сделать вдох (подобный ауфтакту в руке дирижёра), для чего требуется какое-то время. Исполнителям следует ощутить, как незаметный без пристального вслушивания эффект дыхания в преддверии тяжёлого времени становится реальным торможением времени, текущего в процессе исполнения музыкального произведения.

Не следует забывать о том, что использование агогических нюансов невозможно во время смены фактуры или ритма, а в их применении музыканты должны владеть чувством меры.

Обязательным фактором для приближения к истинной интерпретации музыкального произведения должно быть общее для участников ансамбля ощущение отклонений в «дыхании» музыкальной ткани. Аккомпаниатору, кроме досконального знания своей партии и партии солиста, крайне важно согласовывать с партнёром местонахождение тяжёлого и лёгкого времени, с тем, чтобы его компенсация происходила синхронно.

Основная функция метра, по замечанию М. Аркадьева, заключается в «реализации динамики и конфликтности пульсационной и мотивной структур внутри такта... Лёгкие времена несут... функцию вводного тона к следующей тяжёлой доле, которая выполняет функции метрической тоники, то есть локального гравитационного устоя» [2].

Очень продуктивным для организации музыкального времени, особенно в ансамблевом исполнительстве, является дирижирование – как педагога во время урока, так и студента во время домашних заня-

тий. «Я настоятельно рекомендую ученикам, – пишет Г. Нейгауз, – поставить ноты на пюпитр и продирижировать вещь от начала до конца – так, как будто играет кто-то другой, воображаемый пианист, а дирижирующий внушает ему свою волю» [5, 37]. Крайне важно учесть тот факт, что дирижирование не должно представлять собой отстукивание долей, удары в нём заменены на моменты смены направления жеста, а промежутки между ударами – непрерывным ведением музыки, благодаря чему можно воздействовать на время в процессе исполнения.

В обучении пианистов-концертмейстеров, как правило, недостаточно внимания уделяется знакомству с основами дирижирования – сильнейшего источника правильного мышления, необходимого для осознания времени. Концертмейстер, подобно дирижёру, должен овладеть умением организовать ансамбль с солистом, фрагментами «вести» его за собой, а также подчиняться «управлению» со стороны солиста.

Особо следует упомянуть о недопустимости использования метронома в качестве средства, помогающего достичь ансамблевого единства. М. Харлап замечает: «Механическая равномерность маятника (“железный ритм”) не есть идеал музыкального ритма» [9, 52]. Метрономом возможно использовать только с целью определения общего темпа, скорости движения, а не механически точной равномерности, которая в музыке не в состоянии будет выразить её эмоциональное состояние, энергию, тонкие градации чувств, пластичность и текучесть, свойственные этому виду искусства. А. Гольденвейзер писал: «Нельзя играть с метрономической точностью; движение, темп могут колебаться в зависимости от воли исполнителя, однако все ускорения и замедления не должны нарушать некой “алгебраической суммы”» [3, 33].

В концертной и педагогической деятельности автора статьи именно следование законам времени в музыке стало наиболее значительным фактором на пути к созданию целостной, творчески вдохновенной интерпретации произведений.

Выводы и перспективы последующих исследований. Подводя итог, подчеркнём, что ансамблевое исполнительство представляет собой очень сложный, включающий множество компонентов акт творческого взаимодействия, для успешного воплощения которого необходимо строгое согласование исполнительского замысла с учётом временных процессов в музыке, а именно:

- совпадение представлений о точном местонахождении тяжёлых и лёгких тактов;
- непереносимое соблюдение принципа агогической компенсации времени;
- умение ощущать «незвучащий» пласт музыкального произведения синхронно;
- владение обширной практической и теоретической базой знаний, позволяющей применять законы времени в процессе исполнения музыкальных произведений;
- ощущение диалектической взаимосвязи течения времени со структурой произведения.

Вопрос использования законов музыкального времени для совершенствования синхронности ансамблевой игры, что будет способствовать раскрытию художественного замысла, несомненно, требует дальнейшего тщательного и вдумчивого исследования. Автор статьи солидарен с мнением Л. Мазеля: «Только хороший исполнитель может, так сказать, пощупать своими руками музыкальное время, ощутить его реальность (даже когда оно “беззвучно”), его сжатия и растяжения, уплотнения и разрежения. И только философски и культурно-исторически образованный музыкант способен сделать из всего этого надлежащие эстетические и практические выводы» [4, 133].

Знание и верное применение законов музыкального времени в процессе ансамблевого исполнения может и должно стать мощным и убедительным средством на пути к выстраиванию единой для участников ансамбля содержательно-логичной концепции произведения и приближению к подлинно-художественной интерпретации.

Литература

1. Аркадьев М.А. Временные структуры новоевропейской музыки. – М. : Библос, 1993. – 168 с.
2. Аркадьев, М.А. Креативное время, «археписьмо» и опыт Ничто [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/arkadyev_creatif, свободный. – Загл. с экрана.
3. В классе А.Б. Гольденвейзера : сб. статей / сост. Д.Д. Благой, Е. Гольденвейзер. – М. : Музыка, 1986. – 214 с.
4. Мазель Л.А. Работы последних десятилетий о ритме // Музыкальная академия. – 1995. – № 2. – С. 130–139.
5. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М. : Музыка, 1988. – 240 с.
6. Соловьева, Т. Риман // Музыкальная энциклопедия в 6-ти т. / ред. Ю.В. Келдыш. – Т. 4. – М. : Сов. энциклопедия, 1978. — С. 626–628.
7. Харлап М.Г. Метр // Музыкальная энциклопедия в 6-ти т. / ред. Ю.В. Келдыш. – Т. 3. – М. : Сов. энциклопедия, 1976. – С. 567–573.
8. Харлап М.Г. Ритм // Музыкальная энциклопедия в 6-ти т. / ред. Ю.В. Келдыш. – Т. 4. – М. : Сов. энциклопедия, 1978. — С. 657–666.
9. Харлап М.Г. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкальной ритмики: сборник статей / сост. В.Н. Холопова. – М. : Музыка, 1978. – С. 48–104.
10. Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. – СПб. : Лань, 2002. – 368 с.
11. Ямпольский И.М. Агогика // Музыкальная энциклопедия в 6-ти т. / ред. Ю.В. Келдыш. – Т. 1. – М. : Сов. энциклопедия, 1973. – С. 49.

Л.В.Мельникова

Трио № 1 для фортепиано, скрипки и виолончели А.Аренского: исполнительские рекомендации

А. Аренский – композитор, пианист, дирижёр и педагог – оставил заметный след в истории русской музыки. Произведения Аренского отличаются искренностью лирического высказывания, щедрым мелодизмом, тонкостью и изяществом фактуры. Рано ушедший из жизни, он не успел реализовать своё творческое дарование в полном объёме, тем не менее, создал произведения в разных жанрах, обогативших русскую музыку (симфония, кантата, сюита, балет, концерт и пьесы для фортепиано, концерт для скрипки с оркестром, романсы).

Композитор внёс весомый вклад в развитие жанра камерно-инструментального ансамбля: это два струнных квартета ор.11 и ор. 35; два фортепианных трио ор. 32 и ор. 73; фортепианный квинтет ор. 51.

Наиболее известно Трио № 1 *d-moll* (1894), посвящённое памяти выдающегося виолончелиста К.Ю. Давыдова. Музыка этого сочинения поражает искренностью чувств. Первое его исполнение состоялось в Москве в 1894 г. с участием автора. Это произведение приобрело широкую популярность, оно часто исполняется на концертной эстраде и в наше время. Трио *d-moll* признано одним из ярких достижений русской камерно-инструментальной музыки. В этом произведении воплотились лучшие черты стиля композитора. В сочинении также проявилось влияние П. Чайковского, особенно его Фортепианного трио «Памяти великого художника» [1, 188; 5, 123].

Несмотря на востребованность этого сочинения в концертной и педагогической практике, в музыковедении оно недостаточно изучено. Можно назвать единичные работы, в которых содержится характеристика этого произведения. В монографиях Т. Гайдамович «Русс-

кое фортепианное трио» и Г. Цыпина «А. Аренский» анализ Трио № 1 А. Аренского сконцентрирован на образно-эмоциональной сфере произведения, тематизме, композиционных особенностях частей и цикла в целом [1, 188–198; 5, 123–32]. В книге Л. Раабена «Инструментальный ансамбль в русской музыке» Трио получает краткое освещение в контексте тенденций развития русской музыкальной культуры конца XIX – начала XX века [4, 407–408].

Как показало изучение литературы, вопросы исполнения Трио № 1 А. Аренского не затрагивались в музыковедении, поэтому обращение к данной проблематике представляется актуальным. Важное методологическое значение для данной работы имели основные положения монографии И. Польской «Камерный ансамбль: история, теория, эстетика», в которой впервые выдвинута теоретическая концепция камерного ансамбля как культурного феномена [3].

Педагогическая работа автора статьи со студентами Донецкой государственной музыкальной академии имени С.С. Прокофьева в классе «Камерного ансамбля» определила направленность изучения Трио *d-moll* А. Аренского в ракурсе исполнительских проблем. Цель статьи заключается в конкретизации способов взаимодействия участников трио в аспекте их равноправия или соподчинения. Для этого необходимо определить функцию каждого инструмента, дифференцировать звучание разнородных инструментов, наметить пути достижения ансамблевого единства.

В Трио *d-moll* А. Аренский отдаёт предпочтение классическому четырёхчастному циклу. Первая часть – *Allegro moderato, d-moll*, вторая – скерцо *Allegro molto, D-dur*, третья – *Adagio* «Элегия», *g-moll*, четвёртая – финал *Allegro non troppo*, (включающий медленные эпизоды), *d-moll*.

Первая часть (*Allegro moderato*) написана в сонатной форме. Главная партия имеет трёхчастное строение с различным взаимодействием инструментов. В «балладно-романтической повествовательной» теме главной партии [4, 407], звучащей в начале *piano*, основной эмоциональный настрой создаёт мелодия широкого дыхания с ямбическим зачином. Её исполняет скрипка в сопровождении фортепиано.

В триольных фигурациях фортепиано необходимо добиться ровности звукоизвлечения для создания единого звукового пласта, образующего пульсирующий гармонический фон. Нижний регистр фортепиано усложняет задачу – для достижения ясности и прозрачности звучания необходимо экономно использовать педаль.

В среднем разделе главной партии звучит дуэт скрипки и виолончели (тт. 14–21). Их имитационное взаимодействие достигается посредством артикуляционной чёткости в исполнении, ритмичности в смене дыхания. Сцепление окончания и начала имитируемых фраз у струнных должно быть точным и органичным. Умение создать динамическое нарастание постепенно и плавно (от *p* до *ff*) – задача всех участников трио.

Кульминация в теме главной партии (тт. 18–21), подчёркнутая экспрессивным декламационным типом высказывания, требует особой концентрации и сосредоточенности в интонировании. Нисходящая линия у струнных, исполняемая штрихом *detache*, должна быть сыграна плотным смычком у колодки (*ff*), и усилена октавной дублировкой *martellato* фортепиано. Единство всех инструментов трио – важный момент в содержательном, драматургическом плане произведения, звучание этого фрагмента подобно оркестровому тутти.

В репризном проведении темы главной партии (тт. 22–26) функции участников ансамбля изменились. Скрипка умолкает, мелодия главной темы с фигурационным сопровождением поручена фортепиано, добавляется голос виолончели с восходящим движением. От исполнителей требуется умение услышать и передать взаимодействие двух рельефных мелодических линий, интонационно и темброво контрастных, а также достичь динамического баланса в общем звучании, с усилением от *p* к *f*.

Таким образом, в работе над трёхчастной темой главной партии необходимо уяснить принцип функциональной переменности инструментов трио и динамику ансамблевого взаимодействия, которая обуславливает цельность лирического высказывания.

Начало связующей партии подчёркнуто ускорением темпа (*Piu mosso*, тт. 28–40). Для темы характерна тональная неустойчивость,

синкопированный ритм, вариантно-подголосочное взаимодействие струнных, сохраняющих интонации главной темы. Двухголосие скрипки и виолончели строится на основе параллельного движения терций и секст, в него включаются попевки из фигураций фортепиано, требующих от пианиста достаточной технической подготовки. Сложность данного построения заключается в том, чтобы чисто проинтонировать двухголосие струнных (синкопирование с ускорением темпа), оно должно прозвучать синхронно и ритмически выверенно с фигурациями фортепиано.

Образ побочной партии наполнен экспрессией, светлым мажорным колоритом (*F-dur*). Её декламационный склад подчёркивают восходящие секстовые ходы, а тембр виолончели придаёт звучанию страстность и мужественность. В теме выделяется самостоятельный басовый голос фортепиано, контрапунктирующий мелодии виолончели. Исполнителям необходимо передать индивидуальность каждого «персонажа» этого дуэта, выявив характер неторопливой выразительной кантилены басового голоса фортепиано и патетического высказывания виолончели. Следует также достигнуть баланса партий в динамическом нарастании от *piano* к *forte* (тт. 41–50).

Во втором проведении тему дублирует в октаву скрипка (с т. 55), здесь у струнных должна быть синхронность в артикуляции, акцентах, ритмическом движении. В волнообразной мелодической фигурации широкого диапазона в партии фортепиано появляется триольное движение. В этом переходе на триольную пульсацию и в смене скорости движения заключена ансамблевая сложность. Интерпретации данной темы поможет вполне допустимая агогическая свобода (*poco rubato*) у струнных. При этом «рокот» шестнадцатых в низком регистре фортепиано не должен заглушать звучание темы у струнных, учитывая усиление динамики от *f* до *ff* (тт. 55–58). Пианисту необходимо применять тонкие градации педализации: запаздывающая педаль по звукам басового голоса чередуется с педалью по сменам гармонии.

Заключительная партия, как и связующая, отмечена темповым сдвигом (*Piu mosso*). В ней диалогически взаимодействуют призыв-

ные возгласы из побочной в аккордовом складе у фортепиано, и мотивы этой же темы в дуэте струнных. Исполнителям следует придать музыке характер решительный и торжественный. Учитывая смену реплик у фортепиано и струнных, в заключительной партии необходимо выстроить единую смысловую линию. В окончании (тт. 62–67), в фигурационном движении тридцатьвторых, в партии фортепиано нужно добиться ритмически выверенного звучания. Следует обратить внимание на точность штриха и артикуляции, когда нисходящая линия виолончели дублируется октавами фортепиано (т. 76). От пианиста требуется быстрота реакции в динамической смене *ff* на *p* (тт. 69–70). В партии струнных важным является чистота интонации. Задача всех исполнителей – ансамблевая слаженность в агогическом взаимодействии (*ritardando – a tempo; ritenuto – a tempo*).

В разработке сонатного аллегро развитию подвергается материал связующей и заключительной партий, с включением интонаций главной. Вся разработка образует напряжённую динамическую волну нарастания, приводящую к кульминации – драматической и мощной.

В ансамблевом взаимодействии участников трио первый раздел разработки примечателен имитационным диалогом струнных на материале главной темы (напоминающий экспозиционный), с триольными фигурациями фортепиано. Важно обратить внимание на полиритмическое взаимодействие голосов, добиваясь ровности движения. Необходимо достижение динамического баланса: тематические элементы в нижнем регистре виолончели должны прозвучать насторожённо и затаённо, при этом их не должны заглушать фигуры фортепиано. Следует продумать педальное решение, обеспечивающее прозрачность звучания в аккомпанирующих фрагментах и плотность в туттийных эпизодах.

Кульминация разработки требует динамической мощи (*ff*), яркости и артистизма в проведении темы у всех участников ансамбля (тт. 116–117). Патетические возгласы у фортепиано сменяются мелодическими фигурациями (тт. 118–124). Затем тема ещё раз напряжённо и ярко звучит у струнных (тт. 125–128), динамическое нарастание усиливается гармонической неустойчивостью и ритмическим дроб-

лением. Исполнение этого раздела требует ритмической ровности шестнадцатых, умения быстро чередовать контрастную динамику через один-два такта (*ff – p – f – p – f*). У струнных короткие фразы и мотивы часто отделяются паузами (тт. 117–123), которые необходимо хорошо прослушать и строго выдержать в синхронном движении. Задача исполнителей состоит в создании цельности раздела.

Реприза сонатной формы (с т. 138) имеет сходство с экспозицией. Вместе с тем, Аренский даёт субъективно-романтическую трактовку сонатного аллегро, усиливая в завершении первой части сферу скорбной образности. Своеобразие драматургического решения связано с введением «эпилога» – *Adagio* (с т. 220). Здесь впервые в этой части цикла встречается медленный темп, в котором элемент темы главной партии достигает просветлённого, и вместе с тем, трагичного звучания.

Начальная фраза темы главной партии проводится имитационно – дважды у фортепиано и струнных. Затем на фоне фигураций фортепиано мелодия звучит сначала у виолончели, затем у скрипки. Следует придерживаться динамики *pp* (в тт. 226–229), и в границах этого нюанса выявить диалогичность изложения. В октавной имитации у виолончели должен быть более сдержанный характер звучания, в густом тембре, и просветлённый, эмоционально открытый – у скрипки.

Музыка второй части цикла, написанной в сложной трёхчастной форме, переносит слушателя в сферу активных действенных образов. Лирическая проникновенность первой части сменяется стихией движения лёгкого скерцо. Основная тема, которая проводится вначале у скрипки, отличается своеобразным ритмом. Повторяющаяся фигура с двойным пунктиром, напоминающая дробь малого барабана, должна быть исполнена очень чётко, рикошетным штрихом, приглушённым звуком на *p*. Задача струнных – выстраивание единой линии и достижение цельности в изложении темы. Необходима точная ритмическая координация с гармоническими звуками виолончели, окружёнными паузами, которые появляются только на второй доле каждого такта, тогда как «дробь» у скрипки – на третьей.

Широкие мелодические фигуры – «россыпи» пассажей в партии фортепиано – требуют отчётливости и артикуляционно-ясного интонирования, технического мастерства. Особенностью фигур является нестабильность ритма: чередование квартолей шестнадцатых и движение восьмыми со свободным ритмическим дроблением на 11 и 10 восьмых в трёхдольном такте. Здесь важную организующую роль будет играть басовый голос фортепианной партии. Слышание его всеми участниками трио создаст метрическую сетку, организующую ритм в стремительном движении.

Во втором проведении (с т. 17) пунктирная фигура звучит одновременно у всех участников трио (в унисон и октаву), *forte*, в окружении пауз. Задача исполнителей – добиться единства и синхронности звучания, точности артикуляции. В первом разделе преобладающим является дуэт струнных, а фортепиано отведена функция сопровождения. Пианисту необходимо ощущать гармонические сдвиги как моменты динамического напряжения и успокоения. Ясное представление участниками трио тонально-гармонического плана поможет созданию целостности формы.

Скерцозный характер середины должен быть передан точностью штриха и артикуляции, чётким ритмическим исполнением и единым быстрым темпом. Дуэт струнных предполагает романтическую свободу в агогическом оформлении темы, чутко реагируя на авторские указания (штрихи *tenuto*, *legato*, акценты).

В среднем разделе скерцо (*Meno mosso*, с т. 93, *B-dur*) господствует танцевально-жанровая сфера. Звучит изящный лирический вальс, хрупкий и нежный. Стихия вальса воссоздаётся введением жанровой фактурной ячейки в партии фортепиано с остиаточно повторяющейся ритмической фигурой. Мелодия, полная очарования и полётного движения, проводится поочерёдно у виолончели и скрипки, дополняясь подголосками. В имитационном построении (тт. 129–153), во взаимодействии скрипки и виолончели, следует достигнуть образно-эмоциональной цельности «дуэта согласия».

Реприза повторяет экспозицию с незначительными динамическими и фактурными изменениями. В коде (с т. 305) использован те-

матический материал первого раздела Скерцо. С т. 321 глухая «дробь» с двойным пунктиром (*p*) остигательно повторяется у скрипки (на «ля» малой октавы), затем у виолончели (*pp*) октавой ниже. При помощи угасания динамики исполнителям необходимо добиться эффекта постепенного удаления звукового образа.

Третью часть Трио композитор назвал «Элегия». Это лирический центр цикла, в котором воплощается трагедийная сфера. «Элегия» контрастна скерцо в образно-эмоциональном плане (медленный темп *Adagio*, минорная тональность *g-moll*). В ней получают развитие скорбные настроения эпилога первой части. Композитор поручил виолончели первое проведение темы, напоминая о посвящении трио замечательному виолончелисту К. Давыдову.

В «Элегии» претворён жанр траурного марша: торжественно и скорбно разворачивается картина погребального шествия. Маршевые ритмоформулы воспроизводятся в партии фортепиано (аккордовый склад, пунктирный ритм на второй доле такта), контрастируя певучей кантилене виолончели. Элегически-скорбная мелодия строится на опорных звуках тоники и их опевании. Необходимо обратить внимание на повторность начального мотива, на долгие звуки (половинные) в начале каждого такта, сдерживающие движение и создающие некоторую статику. Важная деталь, дополняющая трагический образ – ламентозная интонация малой секунды (*b – a*), которая звучит у фортепиано. Она должна хорошо прослушиваться в соединении с основной мелодией у виолончели.

Соло виолончели сменяется проведением темы у скрипки (также *con sordino*) октавой выше, при этом звучание просветляется (тт. 7–12). Выразительные реплики виолончели (*piano*) дополняют печальное повествование.

В окончании первого раздела «Элегии» полифоничность изложения усиливается: дуэт струнных поддерживается мотивами, звучащими в верхнем, среднем, нижнем голосе фортепиано (тт. 13–20). Имитации у струнных требуют умения чёткой передачи мелодии участнику ансамбля, поэтому начало каждой фразы должно быть сыграно более активной атакой звука. Задача исполнителей состоит также в

выстраивании единой линии эмоционально-динамических спадов и нарастаний, движения к кульминации (т. 18). Требуют особого внимания частые смены в изменениях громкости (*mf*, *crescendo*, *f*, *pp*, *f*, *pp*). В кульминации экспрессивный возглас у струнных (октавный ход вверх в т. 18) подчёркнут динамикой *forte*, фермата продлевает состояние эмоционального накала. Всё это требует темпового единства и ритмической точности в исполнении.

Средний раздел «Элегии» (*Piu mosso*, с т. 21) приносит временное просветление, раскрывает иную сферу лирической образности, воплощённой средствами мажорного лада (*G-dur*), тихой динамикой. Романтически-мечтательная мелодия звучит в верхнем регистре фортепиано в сопровождении струнных, её восходящие фразы устремлены к вершине. Пианисту необходимо добиться мягкости звука, певучести, цельности в построении мелодической линии, тонкой нюансировки в границах *piano*.

Значительную сложность представляют ритмомелодические фигуры у струнных в триольном движении, которые должны прозвучать *pianissimo*. Исполнителям необходимо достичь идеальной синхронности звучания. Правильно расставить акценты, выдержать лиги – основная задача струнного дуэта.

С т. 40 мелодия становится основой поэтического диалога виолончели и скрипки, построенного на чередовании фраз, звучащих в низком и высоком регистре. В «дуэте согласия» следует сглаживать контрастность звучания фраз, важно выявить единство эмоционального строя, взаимодополняющей манеры высказывания.

Пианисту необходимо найти темброво-штриховую окраску звука в левой руке, в которой дублируется мелодия, с тем, чтобы достигнуть единства с *pizzicato* виолончели. В правой руке – фигуры секстолями (с т. 40) исполняются легко, воздушно, напоминая звучание арфы. Необходимо соразмерить силу звучания правой и левой руки. Сложность этого фрагмента для ансамблевого исполнения заключается в соблюдении всеми участниками единой динамики *pp*.

В репризе трёхчастной формы (с т. 57) вносятся некоторые изменения по сравнению с экспозицией. Первое проведение темы здесь

поручено не виолончели, а скрипке, динамика также иная – *p* вместо *mf*. Звучание вначале должно быть эмоционально более сдержанным. Пунктирная маршевая фигура переходит от фортепиано к виолончели, она смягчена приёмом *pizzicato*. «Грозди» ниспадающих аккордов *pp* в высоком регистре фортепиано создают фактурный пласт, в котором сохраняется интонация жалобы (*b–a*), её необходимо выразительно интонировать.

Четвёртая часть *Allegro non troppo* завершает циклическую композицию Трио. В финале происходит драматический синтез основных линий, намеченных в предыдущих частях. Темы финала интонационно связаны с тематизмом первой и третьей части цикла, а лирический эпизод возвращает ко второй теме «Элегии». Однако сгущённая атмосфера скорбных настроений не находит своего разрешения.

Финал написан в форме рондо-сонаты. Тема главной партии (рефрен) – патетическая, мужественная – строится на контрастных элементах. Мощным аккордам фортепиано с характерной пунктирной фигурой отвечает стремительный взлёт шестнадцатых у струнных. Чередование этих элементов требует их активного взаимодействия, поскольку «подхват» струнных как бы исходит из аккорда фортепиано.

Сложность заключается также в точности вступления струнных после шестнадцатой паузы. Ещё одна задача исполнителей – достижение чистоты интонации в октавном проведении темы у скрипки и виолончели в быстром темпе. Динамическое нарастание (до *ff*), а также звуковысотный подъём достигает яркой кульминации, с импровизационными пассажами скрипки (тт. 11–12).

Второе предложение в динамическом плане главной темы создаёт эффект «эха», так как звучит *pp*. Подобное сопоставление звуковых образов (в традициях концертирования) требует от исполнителей тщательности интонирования и выверенности силы звука: в мощном звучании тутти *f* в начале темы и напряжённо-затаённом *pp* во втором предложении, с сохранением штрихов и артикуляции.

С т. 18 в развитии главной темы особого внимания требуют контрасты динамики (*f–p*), со сменой в каждом такте, а также самостоятельная восходящая пунктирная линия у фортепиано. Здесь необхо-

димо выстроить точный баланс звучания струнных и фортепиано.

Краткая связка подводит к побочной партии (с т. 29). Её лирико-романтический образ создаётся средствами мажорного лада, диатоники, простыми песенными интонациями, задушевым пением скрипки. Мелодические фигуры фортепиано (с т. 31) изложены в виде септолей. Полиритмическое сочетание триолей или пунктиров у скрипки с септолями фортепиано представляют сложность для исполнителей. Создание светлого лирического образа требует выразительной кантилены в скрипичной партии, мягкости подголосков виолончели, ритмической точности и ровности фигур фортепиано.

В первом разделе разработки необходимо проследить мотивное развитие главной темы (в тональностях *c-moll*, *f-moll*, *g-moll*, *As-dur*, *B-dur*, *c-moll*, *Es-dur*, тт. 58–65): при сохранении её двухэлементности требуется чистота интонации при быстрых тональных сменах в секвенциях. Ладогармоническая напряжённость усиливается динамическим нарастанием от *pp* к *ff*.

Второй раздел разработки (*Piu vivo*, с т. 66) напоминает концертную каденцию. Партия скрипки отличается импровизационностью, она насыщена стремительными пассажами, взлётами, репетициями, которые передают крайнюю степень эмоционального накала. У фортепиано излагается тематический материал: аккорды с двойным пунктиром, с патетическими возгласами, необходимо сыграть мощно, насыщенно (*ff*). Интонация нисходящей малой секунды, которая ранее выражала скорбные эмоции, должна прозвучать гневно, протестующе (в начале тт. 66, 67, 69, 70, 71, 73).

Важно отметить трансформацию главного мотива темы, основанного на двойном пунктире: из мощного, волевого импульса он превращается в робкий, молящий у струнных (р, т. 74). При повторении в дальнейшем он набирает силу. Необходимо наполнить его внутренней энергией, постепенно усиливая динамику до *ff*, ярко провозглашая основную лейтинтонацию в октавных дублировках перед кульминацией (тт. 80–83).

Сложность для струнного дуэта представляет смена двойного пунктира (тт. 78–79) на обычный (тт. 80–81), а также синхронность

ритма в дублировке. Можно порекомендовать в качестве учебного задания участникам ансамбля поработать над элементами темы без аккомпанемента, сосредоточившись на точности исполнения ритмического рисунка.

Волна нарастания достигает кульминации (*fff*), в которой все голоса образуют тутти, сливаясь в октавных дублировках (тт. 84–87). Исполнителям необходимо добиваться единства штриха и артикуляции. Следующая динамическая волна – ниспадающая, у струнных оstinatно повторяется пунктирный секундовый мотив темы на фоне аккордов фортепиано (подобно биению сердца) (тт. 88–94). Угасание звука от *fff* до *pp* должно быть постепенным, следует достигнуть звукового баланса инструментов, при этом главное для исполнителей – это изменение характера интонации от протестной патетики до состояния безысходности.

После разработки, вместо традиционной репризы сонатной формы, композитор вводит драматургически важные эпизоды – *Andante* и *Adagio*, которые выполняют функцию репризы всего цикла Трио. В *Andante* появляется тема-образ среднего раздела «Элегии», которая звучит у виолончели, затем у скрипки. В фортепианной партии необходимо обратить внимание на арпеджированные широкие аккорды, исполняя их за счёт «предыдущего» времени (тт. 96–106). Восходящие фразы струнных (*con sordino*) не следует сопровождать динамическим нарастанием, они должны прозвучать как бы ослабевая и истаявая, чтобы усилить состояние трагизма и безысходности.

Скорбное настроение эпизода *Adagio* в финале определяет главная тема первой части цикла из *Adagio*-эпилога, завершавшего эту часть. Она звучит у скрипки, затем у виолончели. Участникам ансамбля следует чётко взаимодействовать в агогическом плане, замедляя движение в окончании фраз (*ritenuto*), выдерживая фермату в т. 123. В фортепианном сопровождении необходимо выделить нисходящую линию верхнего голоса с хроматическим мотивом (*e – es – d – des – c*), дополняющую мелодию у скрипки скорбными полутоновыми интонациями.

Завершает Трио кода (*Allegro molto*) на теме главной партии финала. Подобно стремительному вихрю она сметает скорбно-элегические настроения, возвращая к суровой действительности. Пунктирная фигура в партии фортепиано, многократно повторяемая, утверждает идею незыблемости основ жизненного круговорота.

Опыт работы над Трио № 1 А. Аренского в классе камерного ансамбля позволил наметить подходы к исполнению. Прежде всего, требует осмысления драматургия и образное содержание произведения, структура цикла, роль участников ансамбля. В интерпретации необходимо опираться на фразировку, штрихи, динамику, темпы, обозначенные композитором, на авторские ремарки. Одной из главных задач должно быть совершенствование функционального взаимодействия инструментов в ансамбле.

В Трио № 1 Аренского чрезвычайно выразительна инструментовка. Функции инструментов равнозначны, каждому участнику ансамбля поручается смысловая, тематическая нагрузка. Самостоятельная мелодическая функция у скрипки, виолончели, фортепиано обогащает палитру тембрового контрастирования в ансамбле.

Исполнителям необходимо достичь функционального и темброво-акустического равновесия партий в соотношении тематических и фоновых функций, ансамблевого мастерства в воссоздании оркестрального звучания в кульминациях и эпизодах *tutti*. раскрыть внутреннюю диалогическую природу интонирования во взаимодействии партий, выявить богатейший выразительный потенциал инструментов.

Притягательность Трио № 1 А. Аренского для современных исполнителей заключена в его образно-эмоциональном содержании, в богатейших выразительных возможностях камерного ансамбля. Специфическая звучность данного Трио даёт возможность глубоко раскрыть сферу лирики – от элегичности и скорби до взволнованной патетики.

Литература

1. Гайдамович Т.А. Русское фортепианное трио: История жанра. Вопросы интерпретации. – М. : Музыка, 2005. – 263 с.
2. Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство: Сб. статей / Сост. К.Х. Аджемов. – М. : Музыка, 1979. – 167 с.
3. Польская И.И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика. – Харьков : Харьковская государственная академия культуры, 2001. – 396 с.
4. Раабен Л.Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке. – М. : Госмузиздат, 1961. – 475 с.
5. Цыпин Г.М. А.С. Аренский. – М. : Музыка, 1966. – 179 с.

У И
Фортепианное исполнительство в Китае
на рубеже XX–XXI веков

В средствах массовой информации, в статьях последнего времени, в научной литературе всё чаще упоминается о выдающихся достижениях китайских пианистов. Более того, «взрывной» их характер даёт основание говорить о «фортепианном буме», который поражает воображение нынешних ценителей искусства, музыкантов, многочисленных любителей фортепианной музыки во всех странах. Яркая, ошеломляющая игра воспитанников китайской фортепианной школы на различных самых престижных мировых конкурсах, их впечатляющие победы в 1990–2000 годах является, по мнению Сюй Бо, блестящим достижением китайских преподавателей (творческих руководителей молодых артистов).

С конца прошлого века «Китай начинает занимать (и прочно удерживать по сей день) лидирующие позиции в мире» – пишет в своей диссертации Сюй Бо [7, 14]. Всё это и легло в основу мнения о «фортепианном буме» в Китае. Потрясающее мастерство китайских исполнителей нашло своё отражение в различных работах музыкантов, критиков, наконец, журналистов. Именно в их статьях и закрепилось понятие «фортепианный бум», отражающее стремительный творческий рост китайских пианистов. Начало этого явления было определено в середине XX века победами китайских пианистов на различных авторитетных международных состязаниях исполнителей. В середине прошлого века весь Китай потрясла блестящая победа Фу Цуна на одном из самых известных мировых конкурсов – конкурсе пианистов имени Ф. Шопена в Варшаве.

Спустя три года в 1958 году вторая премия Первого международного конкурса имени П.И. Чайковского в Москве была присуждена

Лю Шикуню (первую премию на этом же конкурсе завоевал молодой американский пианист, получивший мировую известность – Вэн Клайберн).

Следующий Второй международный конкурс имени П.И. Чайковского в Москве (1962) принёс звание лауреата и вторую премию Инь Чэнцзуну, поразившего слушателей филигранной отточенностью исполнения Сонаты *C-dur* Моцарта. Затем были успешные выступления в международных конкурсах имени Листа, Шумана, Сметаны, наконец – в престижнейшем конкурсе королевы Елизаветы (Бельгия), победителями в котором в разное время были известные в будущем музыканты (такие, как американский пианист Малколм Фрейджер, Евгений Могилевский и т. д.).

Настоящий триумф китайских пианистов наступил на рубеже веков, начиная с 90-х годов прошлого века. Продолжая традиции, заложенные пианистами старших поколений, совсем ещё юная пианистка школы (род. 1979) при Си Чуанской консерватории Чэнь Са уже в 1989 году была удостоена первой премии авторитетного национального китайского конкурса. Ещё через пять лет – серьёзная победа, по сути определившая её дальнейшую артистическую судьбу, на Первом, уже международном китайском конкурсе. В следующем 1995 году – четвёртое место на международном конкурсе пианистов, проводимом в городе Лидс (Англия). Далее очень ответственная победа (1 место) в 2002 году на международном конкурсе им. Бетховена, ещё через три года очередная победа – третье место в XII международном конкурсе пианистов имени Вэна Клайберна (2005).

Подлинным открытием для музыкального искусства стало творчество Ланг Ланга (род. 1982). Это не просто блестяще подготовленный пианист. Он потрясает публику глубиной и самобытностью своего художественного дарования. Пройдя путь вундеркинда, он сегодня пользуется известностью как один из лучших пианистов мира. Ланг Ланг играл в лучших концертных залах признанных столиц музыкального искусства – в Лондоне, Вене, Вашингтоне, Париже, Москве. Его гастроли по всему миру неизменно пользовались исключительным успехом.

Ещё одна яркая фигура в фортепианном искусстве Китая – Ли Юньди (род. 1982). В октябре 2000 года в восемнадцать лет он завоевывает первую премию на конкурсе имени Ф. Шопена в Варшаве. Феноменальное техническое мастерство, традиционно демонстрируемое китайскими пианистами, не способно гарантировать победу в этом конкурсе. Нужно быть не только виртуозом, но и настоящим музыкантом. Поэтому победа Ли Юньди в конкурсе имени Шопена становится потрясением для всех любителей музыки и фортепианного искусства. А через 15 лет пианист был приглашён в жюри XVII международного конкурса имени Шопена и стал самым молодым членом жюри за всю историю проведения конкурса.

Яркий представитель китайского фортепианного искусства Шень Венъюй (род. 1986) поражает своей одарённостью. «Типичный вундеркинд», он обладатель феноменальной музыкальной памяти. Уже в восемь лет сыграл все сонаты Моцарта, в тринадцать – все сонаты Бетховена, и это параллельно с исполнением других объёмных и сложных фортепианных произведений. В шестнадцать лет пианист завоевал второе место в труднейшем конкурсе королевы Елизаветы, а через два года – первое в конкурсе имени Рахманинова.

Ван Юйцзя (род. 1987) – новая блестящая грань китайского пианизма. Её виртуозность столь велика, столь ошеломляюща, что сама по себе становится искусством. Достаточно услышать в её исполнении «Полёт шмеля» Н. Римского-Корсакова в аранжировке выдающегося виртуоза XX века Дьерц Циффры, чтобы понять: мы имеем дело с удивительным явлением. Её фантастическая техника, необыкновенная точность в самых быстрых пассажах, безупречное качество звука снискали ей успех на многочисленных концертных площадках мира.

Эстафету великолепных достижений китайских пианистов продолжили молодые исполнители последнего десятилетия XX века, поражающие своими успехами. Чжан Хаочен (род. 1990) свой первый сольный концерт сыграл в пять лет. Уже в 2001 году, в возрасте одиннадцати лет, юный пианист имеет в своём репертуаре несколько концертных программ, составленных из произведений Шопена. При этом он играет все его этюды из опусов 10 и 25. Обладатель феноме-

нальной музыкальной памяти, Чжан Хаочен в возрасте пятнадцати лет, меньше чем за год, выучил четыре концертные программы, которые включали в себя сложнейшие фортепианные произведения.

Наконец, нужно упомянуть Чжан Шэнляна (Нюню). Это «очередной» китайский вундеркинд, смело заявивший о себе в фортепианном искусстве. Родился он в 1997 году, в его репертуаре десятки концертных программ. «Уникальность Нюню не только в его феноменальной технике и музыкальности – он успешно занимается скрипкой и дирижированием, много читает, увлечённо учится композиции и теории музыки, изучает философию. Ему нравится всё познавать, и он даже не считает, что музыка в будущем станет его профессией» [7, 18]. Совершенно очевидно, что в данном случае можно говорить не только о выдающемся пианисте, а об одарённом музыканте, талантливом человеке. И Нюню далеко не последнее «китайское чудо», впереди ещё много удивительных исполнителей, способных «потрясти» пианистический мир.

Цзы Сюй (род. 1994), начавший заниматься игре на фортепиано с трёхлетнего возраста, является финалистом XVII международного конкурса имени Ф. Шопена. Американцы китайского происхождения: Джорж Ли – вторая премия на XV международном конкурсе имени П.И. Чайковского, Шон Чен – вторая премия на XIV фортепианном конкурсе имени Вана Клиберна [5] и т. д.

Успехи молодых китайских пианистов на крупнейших международных конкурсах, их интенсивная концертная деятельность, высочайший уровень исполнительского мастерства вызывают удивление и восхищение. Советский и российский пианист профессор Дмитрий Башкиров говорил в своём интервью: «Я сидел на конкурсе в Америке в Неаполисе, у жюри просто челюсти отвалились, когда слышали, как они [китайские музыканты] играют на рояле. 18-летняя китайка получила I премию. Она потрясающе играет и очень музыкальна. Сейчас и наши должны понять, что они уже не обгонят их. Приедет какой-нибудь китайский мальчик лет 16–18, сыграет в два раза быстрее и гораздо ловчее» [8, 6].

Правда, феноменальные достижения китайских пианистов вызывают и серьёзные опасения за «добрый, привычный мир» фортепианного искусства. Это тем более волнует из-за явного кризиса, в котором находится музыкальное исполнительство в странах Европы и России. «Сегодня наше искусство переживает не лучшие времена, и, возможно, будет ещё хуже, – предостерегает авторитетнейший российский музыкант Э. Вирсаладзе. – Вы только подумайте – на нас надвигается армия из 25 миллионов китайских профессиональных пианистов, и все они мечтают о карьере Ланг Ланга. Боюсь, здесь нет хороших прогнозов» [4].

Действительно, представить 25 миллионов Ланг Лангов или Ван Юйцзей – картина не для слабонервных. Но золото ценно тем, что его мало. Если пески пустынь превратятся в золото, то это будет уже не «золото». Так ли велика «опасность», о которой говорит Э. Вирсаладзе? Сколько фортепианных гениев способна воспитать китайская пианистическая школа? Их число будет ограничиваться десятками, сотнями, тысячами? Если гении – уникальное явление природы, и их число исчисляется единицами в любой стране, то, быть может, в Китае, население которого многократно превышает численность любого европейского государства, количество «гениев» также будет «пропорционально» увеличиваться?

Если говорить о «фортепианном буме», то в чём причина столь невероятной результативности китайских пианистов? Можно задать и неожиданный вопрос: насколько фортепианная педагогика Китая причастна к тому «фортепианному буму», с которым связывается высочайший уровень исполнительского искусства пианистов?

Ответить на этот вопрос исключительно сложно. Необходимы многочисленные научные исследования, тщательный анализ работы системы музыкального образования и китайской фортепианной школы, чтобы оценить её возможности. С другой стороны, необходимо осмысление и анализ творческого пути каждого выдающегося представителя фортепианного искусства в Китае, чтобы понять главные детерминанты их феноменальных успехов.

А пока можно обратиться к опыту выдающихся представителей фортепианного искусства XIX века и прежде всего к уникальной фигуре величайшего пианиста Ф. Листа. Получив начальные уроки от своего отца-духовика, Лист впоследствии занимался у признанного авторитета в области фортепианного обучения К. Черни. Именно он «был единственным учителем, которого Лист, кроме своего отца когда-либо имел в области фортепианной игры» [3, 88] – указывал Я. Мильштейн. Заметим, что «Лист, оставшись в истории пианизма учеником К. Черни, обучался у него всего полтора года в возрасте 8–9 лет. При этом значительное внимание на занятиях уделялось вопросам, как говорят в наше время, “правильной организации игрового аппарата”» [6, 58].

Схожая ситуация сложилась и у другого блистательного пианиста XIX века И. Гофмана. Его первым педагогом стала старшая сестра, потом его отец. Любопытно, что И. Гофман, будучи трёхлетним ребенком, «с невероятной скоростью разучивал все фортепианные упражнения. А через полтора года после того, как юный музыкант впервые коснулся фортепианных клавиш, в пригороде Варшавы состоялся профессиональный дебют Иосифа» [9]. Трудно себе вообразить какую-либо методику обучения игре на фортепиано, которая обеспечивала ученикам столь стремительное развитие.

Впоследствии, молодой Гофман занимался у другого выдающегося музыканта – Антона Рубинштейна и считался именно его учеником (до этого занятия с М. Мошковским у него не заладились). При этом нужно отметить весьма красноречивый факт: И. Гофман занимался у Антона Рубинштейна в возрасте 16–18 лет, «взяв у него в общей сложности сорок уроков» [2, 68]. Эти цифры абсолютно несопоставимы с количеством занятий пианистов по специальности фортепиано в наше время, получаемых в различных музыкальных учебных заведениях системы музыкального образования.

Научное осмысление «фортепианного бума» в Китае ещё ждёт своих исследователей. Серьёзный анализ этого феномена может оказать неоценимую помощь в развитии массового фортепианного обу-

чения, в поисках новых эффективных методов творческого и технического развития пианистов.

Литература

1. Аршинова М. Интервью с Элисо Вирсаладзе [Электронный ресурс] // ClassicalForum.ru. – 2010. – 28 марта. – Интервью, 2010. – Режим доступа : <http://www.classicalforum.ru>.

2. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М.: Музгиз, 1961. – 222 с.

3. Мильштейн Я.И. Ф.Лист. – Т.1. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1971. – 864 с.

4. Аршинова М. Интервью с Элисо Вирсаладзе [Электронный ресурс] // ClassicalForum.ru. – 2010. – 9 апреля. – Интервью, 2010. – Режим доступа : <http://www.philharmonia.spb.ru/pers/v/virsint.php>, свободный. – Загл. с экрана.

5. Савенко С.В. Достижения современной китайской системы музыкального образования // Теория и практика образования в современном мире: материалы X Междунар. науч. конф. – 2018. – апрель. Чита: Издательство Молодой ученый, 2018. – Режим доступа : <https://moluch.ru/conf/ped/archive/277/14053>, 57-60 с., свободный. – Загл. с экрана.

6. Сраджев В.П. Две стороны мышления как объекты музыкальной педагогики // Сборник докладов Международной научно-практической конференции: Наука, культура, искусство: актуальные проблемы теории и практики. – Т. 2. – Белгород: БГИИК, 2018. – С. 56–62.

7. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков. Автореф. канд. дисс. – Ростовна-Дону, 2011. – 24 с.

8. Тушишвили Д. Романтический пианист современной формации – Д.А. Башкиров: беседа с музыкантом Д.А. Башкировым. – Музыкант-классик, 2009. – № 6. – С. 2–6.

9. Гофман И. Биография [Электронный ресурс] / Музей Собрание, 2018. – Режим доступа : <https://mus-col.com/the-authors/21802/>, свободный. – Загл. с экрана.

Е.В.Мстиславская

К проблеме концертного репертуара

Концертный репертуар в музыкальной деятельности является средством обучения, воспитания и раскрытия творческого потенциала исполнителя, во «взрослом», в том числе профессиональном исполнении приобретая характер ярко выраженной направленности в реализации индивидуальности артиста.

А. Рубинштейн писал о Ф. Бузони: «Когда он играл Баха, его сверхъестественное туше извлекало то оригинальное, то клавесинное звучание – сочетание идеальное. Его интерпретации произведений Листа были бесподобны: его темперамент и совершенно мастерство придавали им значимость неизмеримо большую, чем они заслуживали в действительности. От того, что он выделял в преславутой «Кампанелле», положительно спирало дыхание. Зато его Бетховен и его Шопен оставляли меня совершенно холодными» [14, 147].

А. Корто был одним из лучших интерпретаторов романтической музыки, в первую очередь, Шопена и Шумана, французских композиторов. Кроме сольного репертуара и концертов с оркестром, он любил выступать в трио с Ж. Тибо и П. Казальсом.

Г. Гульд обладал широким, но специфически подобранным репертуаром: исполнял музыку А.Скрябина, С. Прокофьева, А. Берга, П. Хиндемита, Я. Сибелиуса, старинную музыку, но почти полностью исключил сочинения Моцарта, Шуберта, Шопена, Шумана, Листа. Гульд славился четкостью туше даже при очень высоких темпах.

Излюбленной сферой В. Софроницкого оставалась романтическая музыка: Шуман, Шуберт, Лист, Скрябин. Он по преимуществу был сольным исполнителем.

С. Нейгауз выстраивал для себя две репертуарные позиции: концертную и «домашнюю». «Домашний» репертуар состоял из симфонической, камерной музыки, клавиров и т. д., концертный был мно-

го уже. Произведения И.С. Баха он играл дома и никогда – на сцене. Говорил, что не чувствует за собой права [10, 138].

Репертуарные потребности С. Рихтера были столь же безграничны, как его любовь к литературе и живописи. Кроме многих других сочинений И.С. Баха, он стал исполнять *Wohltemperiertes Clavier*, из числа редко исполняемых выбирал сочинения Л. Бетховена, Ф. Листа, Р.Шумана, буквально воскресил к жизни некоторые сонаты Ф. Шуберта и К.М. Вебера. Кроме того, для него представлялось важным выходить на сцену с другими музыкантами, исполняя камерные сочинения.

Репертуар знаменитых исполнителей прошлого и настоящего характеризуется и качественно, и количественно. В. Софроницкий обладал большим репертуаром. Однажды на вопрос, сколько времени за роялем ему понадобилось бы, чтобы сыграть весь свой репертуар, он ответил, что две недели. В. Горовиц до отъезда из СССР имел 10 сольных программ. В сезоне с октября 1924 по февраль 1925 год он дал 20 концертов, в программе которых было 155 произведений.

Очевидно, что интуитивная нацеленность конкретного исполнителя на выбор музыки отражает его личностные особенности во всей полноте. Но когда мы говорим о репертуарной политике как о средстве воспитания музыканта-исполнителя, она становится одним из неотъемлемых компонентов педагогического поиска в решении практических задач воспитания музыканта-исполнителя, в том числе, его успешной сценической деятельности. Чтобы представить во всей полноте ту информацию, которая имеет прямое отношение к пониманию особенностей личности в контексте выбора учебного и далее – сценического репертуара, необходимо обратиться к определению «потребности личности».

Психологи указывают на зависимость успешности человека в деятельности от положительных эмоций, которые сопровождают ее. Чем меньше у человека приятных занятий, тем больше он подвержен негативным переживаниям [8, 108]. Развитие деятельности человека происходит в соответствии с механизмом подкрепления по позитивному признаку: чем больше положительных эмоций связано с непо-

средственными действиями, тем более человек отвечает на внешние условия раскрытием способностей, он более мотивирован. Создатели теории деятельности А.Н. Леонтьев, С.Л.Рубинштейн, Б.Г. Ананьев указывают на эту особенность развития человеческой деятельности. Также здесь учитывается теория человеческой мотивации А. Маслоу.

Потребность в безопасности (например, стабильность, отсутствие тревоги, и др.) является, согласно его теории, базовой. «Потребность рассматривается как активный и основной мобилизующий ресурсы организма фактор» [7, 64]. Потребности в стабильности, обоснованной высокой самооценкой, в самоуважении и уважении окружающих также необходимо учитывать при рассмотрении причин стрессовых состояний музыканта на сцене. А. Маслоу подчеркивает, что «сегодня все большее и большее распространение получает признание их чрезвычайной важности как со стороны психоаналитиков, так и клинических психологов» [7, 67].

Препятствия к удовлетворению этих потребностей ведут к появлению чувства неполноценности, слабости, беспомощности. Эти чувства, в свою очередь, рождают чувство подавленности или иные компенсаторные невротические склонности. Таким образом становится очевидно, что подчеркивание даже самых малых достижений, которые продемонстрировал музыкант на сцене, позволяют ему наладить обратную связь со средой в лице специалистов, которые оценивают, и придать этому контакту позитивное значение.

Потребности – это стремление к достижению некоего того, что лежит за пределами организма человека. Удовлетворение потребностей личности происходит по мере ее развития:

- потребности в модальности в аудиальной, визуальной или кинестетической информации (дети дошкольного возраста, младший школьный возраст, возраст зрелой молодости 20–30 лет);
- потребности в развитии общения (дети дошкольного возраста, возраст от 12 до 15 лет);
- потребность в оценке, социальных ориентирах (младший школьный возраст);

- потребности в интеллектуальных нагрузках (старший дошкольный–младший школьный возраст);
- потребности приобретения опыта (старший дошкольный–младший школьный возраст, подростковый возраст 11–14 лет);
- эмоционально-эстетические потребности (старший дошкольный–младший школьный возраст, возраст ранней юности 14–16 лет);
- потребности, связанные с изменением мировосприятия (подростковый возраст 11–14 лет, юность от 16 до 25).

Л.А. Баренбойм отмечал, что педагог более похож на критика – ему необходимо умение становиться на чужую точку зрения, смотреть на явление глазами другого. Б.М. Рейнгвальд «пробовала» учеников на разнообразной фортепианной литературе, на что лучше эмоциональная реакция, открывая те их грани, на которых интересно «играть» [13, 70]. Художественное развитие 11-летнего Э. Гилельса оставляло желать лучшего: он не играл Баха, Гайдна, Моцарта, отказывался от пьес лирического характера, праздником для Б.М. Рейнгвальд стало его желание сыграть фугу.

Известно, что успеху 16-летнего Э. Гилельса на Всесоюзном конкурсе содействовал удачный выбор программы, в том числе отсутствие в программе второго тура необходимого произведения лирического плана. Педагог приняла упрек в свой адрес, не включив необходимого произведения, так как юный Гилельс не имел на тот момент потребности и, следовательно, ресурсов исполнения подобных сочинений. В остальном программа для него была посильной, что явилось залогом успеха [13, 74].

Большое значение имеет рациональность подходов к построению концертной программы. Трудно предположить, что при общей точке зрения о высокой индивидуализации исполнительского процесса в музыкальной деятельности во всех ее видах существуют некие положения, указывающие на определенную долю типизации действий музыканта. Г.М. Цыпин говорит о том, что это проблема не только художественно-творческая, но и педагогическая, решение ко-

торой зависит от мастерства педагога и опыта подготовки учеников к сценическому выступлению.

Педагогическая позиция в отношении выбора концертного репертуара определяется методическими установками исполнительской «школы». В западной музыкальной педагогике существует весьма жесткое представление о категориях исполнительского репертуара. Например, из четырех баллад Ф.Шопена предпочтение отдается первой, третьей и четвертой.

Следующие критерии выбора учебного репертуара общеизвестны как методические:

- соответствие потребностям обучаемого с художественной точки зрения;
- отражение предпочтений и интересов обучающегося;
- расширение кругозора юного музыканта;
- соответствие учебным задачам.

Очень продуктивная точка зрения на критерии выбора репертуара представлена в работах В.О. Недоспасова. Говоря об эмоциональном критерии, он останавливается на понятиях «экстраверт», «интроверт» [9, 108]. Исходя из примерных представлений о реакциях, эмоциональных переживаниях носителя указанных качеств, можно прибегнуть к моделированию сценической ситуации. Примерно то же, видимо, использовала Б.М. Рейнгбальд, когда отводила в работе с учениками достаточное количество времени на то, чтобы их «попробовать». «“Присвоить” произведение – это значит воссоздать его в своей психике и физике», – писал С.И. Савшинский [15, 1].

Следует обратить внимание на возрастные, гендерные, эмоциональные предпочтения, свойства темперамента, особенности биоритмов и тип адаптации (спринтер, стайер). Музыкально-эстетические критерии, равно, как и целевые, связанные с выполнением задач развития личности ребенка, исполнительскими задачами – относятся к числу надстроечных. Данная информация является новой не только для музыкантов-педагогов, но и для педагогов всех систем и профилей обучения и образования сегодня, так как представляет собой некое обобщение из области дифференциальной психологии.

Знание возрастных особенностей ученика в достаточной полноте позволяет представить соотносимую по содержанию и средствам выразительности музыку (стиль, фактура, форма, гармония, тип мелодии и т. д.), которую ученик может успешно освоить, несмотря на типичный для возраста недостаток интеллектуальных, эмоциональных, организационных и других личностных ресурсов.

Индивидуальный стиль исполнительской деятельности музыкантов находится под влиянием типологических особенностей проявления свойств нервной системы. Лица со слабой нервной системой (меланхолик, холерик) в исполнении музыкальных произведений тяготеют к детализации и эмоциональной тонкости, им лучше удаются небольшие, романтические пьесы, Лица с сильной нервной системой (флегматик, сангвиник) тяготеют к более масштабному и менее детализированному исполнению, им лучше удаются масштабные сложные произведения [18, 128].

Кроме того, отношение к всеобъемлющему понятию «профессиональный стресс» заставляет специалистов рассматривать задачи репертуарной политики в контексте видения целостного сценического действия как коммуникативного процесса. В первую очередь, обратим внимание на разницу социальных черт личности с биоритмическими показателями «сова» и «жаворонок».

В.А. Доскин указывает на своеобразие восприятия «жаворонок» конкретных ситуаций, что выражается в зависимости от общепринятых взглядов, тревожности, перемене настроения, в переживании неудачи [16, 93]. «Сова» легко относится к неприятностям, имеет волевой напор к преодолению трудностей, конфликтов, эмоциональных проблем, эмпатичность, высокую социальную адаптацию.

Воспользовавшись данной информацией, можно вынести вполне определенное суждение о том, что исполнитель-«жаворонок», рассчитывая на успех выступления, проявит себя более адекватно в небольших произведениях разных форм и стилей, которые не являются достаточно популярными. «Сова» обладает ресурсами «бойца» и определенной долей независимости в отстаивании своего права на

исполнение тех произведений, которые определяют высокую планку «профессиональных завоеваний».

Разумеется, предложенная педагогическая модель, учитывающая только биоритмические показатели, является неполной, но имеет право на свое место в музыкальной практике. Так, в классе А.И. Ямпольского его воспитанники, как правило, владели обширным разнообразным репертуаром. Программы концертов класса были весьма разнообразны. Профессор считал, что изучение сочинений редко исполняемых произведений способствует формированию навыка владения соответствующим звуковым фоном, воспитывают истинного интерпретатора.

Типы адаптации (спринтер, стайер) так же должны находиться в поле зрения музыканта-педагога. Г.М. Цыпин обращает внимание на то, что начало выступления должно организовываться в репертуарном отношении более комфортно. Он предлагает начинать с исполнения технически не сложного произведения в спокойном темпе, в рамках чего исполнителю легче разрешить первые минуты стресса на сцене в свою пользу.

К.С. Станиславский говорит о необходимости вырабатывать технику включения в происходящее в первые несколько минут сценического самочувствия, по выражению Г.М. Когана, «вцепиться» в материал, т. е. музыкант на сцене должен быть занят выбранной когнитивной задачей, в разрешении которой занят весь интеллектуальный запас исполнителя, а не только лишь эмоциональная сфера. Говорит Г.М. Цыпин и об обратном варианте, когда заканчивать выступление нужно многократно обыгранным произведением [18, 78].

Выбор концертной программы студентов-музыкантов связан с внешними и внутренними факторами: в первом случае – с учебными задачами, во втором случае – с музыкальными и эмоциональными предпочтениями. Внутренний фактор связан с эмоциональными предпочтениями. Исходя из анализа вышеперечисленного, можно сделать вывод о том, что эмоциональная чувствительность является одной из фундаментальных характеристик, необходимых для профессионального становления музыканта-исполнителя.

М.И. Гринберг указывала на необходимость учитывать личный облик каждого исполнителя, его темперамент, исполнительский стиль, увлеченность музыкой [16, 296]. «Развиваемо все, что входит в структуру человеческой деятельности, находится под “нагрузкой”, будь то физические или психические свойства», – говорит Г.М. Цыпин [18, 99].

Литература

1. Баренбойм Л.А. Путь к музицированию. – М.: Классика-XXI, 2006. – 352 с.
2. Баренбойм Л.А. Фортепианная педагогика. – М.: Классика-XXI, 2007. – 212 с.
3. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности. – М.: Классика-XXI, 2008. – 352 с.
4. Вицинский А.В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. Психологический анализ. – М.: Классика-XXI, 2004. – 214с.
5. Зетель Н.К. Метнер Творчество. Исполнительство. Педагогика. – М.: Музыка, 1981. – 231 с.
6. Коган Г.М. Работа пианиста. – М., 1963. – 120 с.
7. Мейсон К. Режим гения. – М.: АЛЬПИНА ПАБЛИШЕР, 2014. – 302 с.
8. Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора: страницы из записных книжек. – М.: Музыка, 1979. – 170 с.
9. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1987. – 253 с.
10. Нейгауз С. Тайна великого артиста (о Софроницком) // Станислав Нейгауз: Воспоминания. Письма. Материалы. – М.: Советский композитор, 1988. – С. 199–201.
11. Петрушин В.И. Музыкальная психология. – М.: Академический проект, 2006. – 400 с.
12. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика. Учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. – М.: Академия, 2003. – 368 с.

13. Рождественская Н.В. Проблемы и поиск в изучении и художественных способностей / Психология художественного творчества. – Мн.: Харвест. – С. 283–196.
14. Рубинштейн А. Дни моей юности / Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 9. – М.: Музыка, 1981. – С.11–146.
15. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. – Л.: Музыка, 1964. – 185 с.
16. Смирнов Б.А., Долгополова Е.В. Психология деятельности в экстремальных ситуациях. – М.: Изд-во Гуманитарный Центр, 1997. – 276 с.
17. Цагарелли Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. – СПб.: Композитор, 2008. – 368 с.
18. Цыпин Г.М. Шопен и русская пианистическая традиция. – М.: Музыка, 1990. – 96 с.

Н.В.Гольфарб

Развитие органного класса Саратовской консерватории в условиях современного отечественного образовательного процесса

На рубеже XX–XXI веков заметно повышение интереса к такому музыкальному инструменту, как орган. Об этом свидетельствует появление новых концертных залов, неотъемлемой частью которых он становится, установка новых инструментов, реставрация старых, многочисленные концерты органной музыки, конкурсы органистов. Это объективно ставит перед музыкальной педагогикой задачу обучения игре на органе, приобщение к органной музыкальной культуре, подготовку специалистов в данной области.

Органый класс Саратовской консерватории сформировался относительно недавно. История возникновения органного класса в СГК имени Л.В. Собинова относится к апрелю 2006 года, когда впервые в вузе студенты кафедры специального фортепиано получили возможность знакомства с этим инструментом, общения с ним. Изучение предмета «Орган» стало одним из новых направлений в консерватории, продиктованное реалиями времени. Ведь во многих вузах, СПОУ, музыкальных школах России существуют классы органа. Знакомство с органом, изучение специальной органной литературы, приобретение игровых навыков способствует развитию творческого потенциала студента, расширению его кругозора, мироощущения, мировосприятия, подготавливает высокообразованного музыканта, разносторонне развитой личности.

Серьёзной вехой в развитии органного класса стал 2011 год, когда в образовательном направлении вуза «Музыкально-инструментальное искусство» появился профиль подготовки «Ор-

ган». В настоящее время работа органного класса имеет две формы: специальный класс и класс дополнительного инструмента, факультатива (ознакомительный курс).

Ознакомительный курс органа призван расширять музыкальный кругозор композиторов, музыковедов, дирижёров академического хора, пианистов (проходящих курс в качестве дополнительного инструмента), которые смогут творчески и на достаточно профессиональном уровне применить полученные знания и практические навыки в сфере своей основной специальности.

Специальный курс органа готовит концертных исполнителей, педагогов, органистов для работы солистами, в камерных ансамблях, оркестрах, с хором. Практически все студенты, зачисленные в класс органа – начинающие. Причём это касается как студентов, изучающих дисциплину в качестве дополнительного инструмента, так и многих студентов-специалистов (чаще всего это выпускники средних специальных учебных заведений других специальностей – пианисты, музыковеды и т. д., либо студенты начальных курсов консерватории других специальностей). Прежде всего это связано с тем, что органное образование в регионах находится в начале своего пути, и не во всех училищах, а тем более музыкальных школах, есть профильное органное образование. Орган как специальный инструмент не преподаётся в подавляющем большинстве средних специальных учебных заведений в регионах.

Поэтому, несмотря на свою развитость в музыкальном отношении, студенты не имеют достаточных знаний об органе, его особенностях и возможностях, в подавляющем большинстве не имеют навыков игры на этом инструменте. Часто студенты ошибочно считают орган и фортепиано родственными инструментами, хотя по своей природе это два разных инструмента: орган – аэрофон, клавишно-духовой инструмент, фортепиано – струнный, клавишно-ударный, и объединяет их лишь наличие клавиатуры. «Обращение с органом исключительно трудно, и для этого нужно иметь на вооружении интеллектуальное и физическое совершенство» (К. Шубарт).

Программы имеют концентрическую структуру, поэтому предполагается неоднократное возвращение к пройденному материалу. Например, хоральные прелюдии изучаются и на первом, и на втором, а для специалистов и на третьем годах обучения. На первом этапе даются элементарные представления о хоральной обработке, об артикуляции и агогике, образно-смысловом значении музыкального языка, аффектах, даётся комплекс знаний об особенностях исполнения. По мере накопления знаний, умений, навыков органного исполнения музыкальный материал усложняется, в том числе подключается работа над трио-фактурой.

Кроме того, предполагается получение дополнительной специальной и общей информации, расширяющей и углубляющей познания. Для этого педагогом предлагается список необходимой литературы, рекомендуется прослушивание и анализ записей, знакомство с художественной литературой, привлечение других видов искусства (живопись, архитектура).

Важно донести до студента, что нотный текст – это лишь схема, макет, канва, за которой необходимо увидеть тот или иной художественный образ, придать ему нужную эмоциональную окраску, смысловую нагрузку, оживить его, создать цельную картину. Конечная цель – передача целостного художественного образа с использованием точной техники исполнения.

Одной из важнейших проблем студентов исполнительских факультетов является концертно-исполнительская деятельность. Как известно, подобная форма музыкальной деятельности значительно развивает творческие способности, позволяет раскрыться, самореализоваться, открывает новые перспективы. Поэтому одним из основных направлений в работе органного класса является исполнительская концертная практика.

Концертное выступление является стрессом для исполнителя. Стресс как состояние сильного психологического напряжения может дезорганизовать деятельность человека, нарушить нормальный ход его поведения. Всякая нестандартная, необычная ситуация, которая нарушает течение жизни (сюда можно причислить также концерт, эк-

замен) и может быть причиной стресса. Поэтому как можно большее количество выступлений частично снимает «нестандартность» подобного рода деятельности, позволяет адаптироваться к ней, сформировать стрессоустойчивость, отрегулировать процессы эстрадного волнения, поведения, научиться контролировать себя, мобилизовываться в экстремальных условиях. Вот почему так необходимы участие студентов в классных концертах, мастер-классах, участие в концертах консерватории.

Кроме того, любое исполнение – как концерты, экзамены, участие в мастер-классах, так и прослушивания, выступления перед классом и даже урок – должны восприниматься как публичные выступления и приравниваться (в той или иной степени) к концертному. Тем самым повышается уровень ответственности, профессиональная планка качества. Очень важно воспитать в студентах потребность в публичных выступлениях, желание донести до слушателей то, что они познали сами, выразить своё отношение к произведению, художественному образу.

Психологическая подготовка к концертному выступлению предполагает:

- умение получать удовольствие от исполнения на сцене;
- воспитание воли (воля проявляется как уверенность исполнителя в своих силах, решимость в своих действиях, которые сам считает необходимым и целесообразным), а также способность мобилизоваться в трудных ситуациях, уметь найти выход из них, корректировать свои действия в процессе исполнения, контролировать ситуацию (погружение в художественный замысел, отстранение от всего второстепенного, побочного);
- создание оптимального эмоционального состояния, в котором нужны и так называемые отступные стратегии, что снимает излишнее возбуждение, создаёт необходимый позитивный настрой.

Исполнительские способности, являющиеся условием успешного выступления, у всех студентов разные. Но важно помнить, что любые способности (и в том числе исполнительские) не статичны, это динамическое образование, формирование и развитие которого про-

исходит в процессе правильным образом организованной деятельности.

Процесс подготовки студентов к концертному исполнению на эстраде включает в себя автоматизацию навыка исполнения. Следует особо выделить роль коллективных занятий, воссоздающих обстановку публичного выступления. Наряду с этим в органном классе организуются мастер-классы, классные концерты, студенты участвуют в концертах консерватории, имеют ассистентскую практику.

Коллективные занятия проводятся по мере необходимости и могут быть посвящены различным вопросам. Так, на первоначальном периоде обучения игре на органе – это занятия, направленные на озвучивание общих принципов, специфики исполнения на органе, либо занятия, посвящённые определённому жанру, стилю, эпохе, творчеству конкретного автора, где уточняются, детализируются, анализируются средства выразительности, эстетические принципы.

Один из видов коллективных занятий – прослушивание внутри класса перед концертным выступлением, после которого высказываются мнения, анализируется услышанное, делаются коррективы. Так студенты обучаются критически подходить к своему исполнению, формировать коллективное мнение, а заодно более детально знакомиться с рядом произведений, ими не исполняемыми.

Мастер-классы дают возможность поднять уровень профессионального мастерства, закрепить уже имеющиеся знания и навыки, теоретические сведения и принять во внимание новую информацию. Также они дают возможность знакомства с ведущими исполнителями-органистами, с их интерпретацией конкретных произведений, с новыми веяниями современного органного исполнительства. Мастер-классы позволяют оценить достигнутый уровень студентов, наметить пути дальнейшего профессионального развития. Кроме того, подобная форма обучения – дополнительная возможность публичного выступления.

Классные концерты проводятся по индивидуальному плану педагога. Программы концертов могут быть как тематическими (посвящённые творчеству одного композитора, одного стиля или жанра

органной музыки), так и свободными (включающих сочинения композиторов разных эпох, стилей и жанров) или, например, просветительскими (в том числе лекции-концерты для школьников). Концерты проводятся как в органном классе (ауд. 117, электроорган фирмы «Kienle») или в часовне св. Иоанна, так и в Большом зале консерватории (духовой орган фирмы «Sauer»). Данные формы учебного процесса способствуют расширению концертной практики студентов, привлечению широкой публики к органной музыке (в том числе и будущих студентов органного класса), обеспечивают пропаганду органной музыки. Концертные выступления, подготовка к ним – качественный скачок в профессиональном росте студентов.

Участие в концертах консерватории – дополнительная возможность концертной практики студентов. Кроме того, учитывается возможность участия студентов-органистов в программах студенческого симфонического оркестра, в работе с хором, в выступлениях в Большом зале как сольно, так и с солистами, в составе различных ансамблей. Ассистентская практика даёт возможность общения с большим концертным духовым инструментом его характерными звуковыми особенностями. В процессе работы с органистами-исполнителями расширяются слуховые представления, накапливается тембровый опыт, приобретается практический опыт работы с большим инструментом, спецификой его устройства, происходит детальное знакомство с музыкальным материалом (часто – новым).

Ввиду ограниченного количества часов, выделенных для самостоятельных занятий на органе (по причине установки инструментов в Большом и Малом залах консерватории, используемых вузом как в учебных, так и в концертных мероприятиях), необходимо тщательно планировать работу, рационально, продуктивно использовать отведённое время.

Самостоятельная работа студента и классная работа с педагогом – процесс единый, взаимодополняющий, неразрывный, он предполагает индивидуальный подход к каждому студенту, исходящий из степени его технической подготовки, общего уровня развития, интересов, психологических особенностей. При этом культивирование ин-

теллектуальной активности является обязательным условием воспитания самостоятельного способа к разрешению конкретных исполнительских задач для достижения оптимальных результатов образовательного процесса.

Литература

1. Бонфельд М.Ш. Введение в музыкознание. – М., «Влада», 2001.
2. Лепнурм Х. История органа и органной музыки. Казанская государственная консерватория. – Казань, 1999.
3. Процюк Д.Б. Исполнительское искусство органиста. – СПб, «Композитор», 1997.
4. Процюк Д.Б. Техника и культура игры на органе. – СПб, «Композитор», 2004.
5. Ройзман Л.И. Орган в истории русской музыкальной культуры. В двух томах. – Казань, 2001
6. Современные проблемы музыкального исполнительства. – Саратов, 1987.
7. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – М., 1947.
8. Цыпин Г.М. Музыкант и его работа. Проблемы психологии творчества. – М., 1988.

Сведения об авторах

Бажилин Николай Романович – преподаватель кафедры народных инструментов Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова.

Бажилин Роман Николаевич – кандидат педагогических наук, профессор Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова.

Базикова Анна Александровна – кандидат педагогических наук, доцент

Варламов Дмитрий Иванович – доктор искусствоведения и доктор педагогических наук, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Галушка Вадим Николаевич – кандидат педагогических наук, профессор Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова.

Генебарт Ольга Васильевна – кандидат искусствоведения, профессор Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова.

Гольфарб Наталья Владимировна – доцент Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Демченко Александр Иванович – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований.

Демченко Галина Юрьевна – кандидат искусствоведения, преподаватель Саратовского областного колледжа искусств.

Казьмина Елена Олеговна – кандидат искусствоведения, профессор Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова.

Коваленко Марина Николаевна – доцент Донецкой государственной музыкальной академии имени С.С.Прокофьева.

Коломойцев Иван Юрьевич – кандидат педагогических наук, старший преподаватель Института культуры и искусств Луганского национального университета имени Тараса Шевченко.

Мстиславская Елена Васильевна – кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

Лабинцева Лариса Павловна – кандидат педагогических наук, доцент Института культуры и искусств Луганского национального университета имени Тараса Шевченко.

Лебедев Александр Евгеньевич – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Левашова Татьяна Александровна – аспирантка Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Масло Александр Сергеевич – студент 2 курса магистратуры Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова.

Мельникова Людмила Викторовна – доцент Донецкой государственной музыкальной академии имени С.С.Прокофьева.

Нестеров Сергей Игоревич – кандидат искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Петров Владислав Олегович – доктор искусствоведения, доцент Астраханской государственной консерватории.

Платонова Алина Александровна – кандидат искусствоведения, преподаватель Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Сафонова Татьяна Викторовна – кандидат искусствоведения, доцент Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Смирнова Наталья Михайловна – кандидат искусствоведения профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова.

Сорокина Екатерина Александровна – кандидат искусствоведения, доцент Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова.

Стецкая Любовь Антоновна – старший преподаватель Донецкой государственной музыкальной академии имени С.С.Прокофьева.

У И – аспирантка Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

Фомина Зинаида Васильевна – доктор философских наук, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Харченко Владимир Григорьевич – старший преподаватель Института культуры и искусств Луганского национального университета имени Тараса Шевченко.

Шевцова Анастасия Владимировна – старший преподаватель Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Содержание

Демченко А.И.	
Пианистическая тетрада. Очерк первый. Мария Юдина	3
Демченко А.И.	
Пианистическая тетрада. Очерк второй. Эмиль Гилельс.....	27
Демченко А.И.	
Пианистическая тетрада. Очерк третий. Анатолий Скрипай	47
Демченко А.И.	
Пианистическая тетрада. Очерк четвёртый. Лев Шугом	55
Петров В.О.	
Соотношение музыкального и визуального начал в произведениях инструментального театра Карлхайнца Штокхаузена.....	68
Петров В.О.	
Синтез искусств в инструментальной музыке Фредерика Ржевски	86
Шевцова А.В.	
Развитие отечественной альтовой школы.....	110
Шевцова А.В.	
Подготовка студента к особенностям оркестрового исполнительства	120
Сафонова Т.В., Фомина З.В.	
Фортепианные произведения С.С.Прокофьева: особенности интерпретации.....	125
Казьмина Е.О.	
Музыка немецких романтиков в концертной практике С.В.Рахманинова.....	137
Базикова А.А.	
Фагот в учебном репертуаре класса камерного ансамбля: произведения с участием фортепиано.....	147
Галушка В.Н.	
Об особенностях адаптационного периода обучения пианистов в музыкальном вузе	158
Бажилин Н.Р.	
Навык «чтения» оригинальной джазовой нотации как базовый компонент начального этапа обучения джазовой импровизации в классе аккордеона.....	166

Сорокина Е.А., Масло А.С.	
Особенности жанра фантазии	
в современном композиторском творчестве	173
(на примере «Фантазии для кларнета соло» Й. Видмана)	173
Генебарт О.В.	
«Тридцать две вариации» Бетховена в интерпретации Рахманинова:	
локальные «вольности» и рождение новой целостности	180
Бажилин Р.Н.	
Аkkордеонные транскрипции немецкой музыки	
эпохи Барокко: исполнительские проблемы фактурной	
адаптации инструмента.....	193
Лебедев А.Е.	
Музыкально-исполнительская интерпретация	
и современная музыкальная практика	202
Демченко Г.Ю.	
«Картинки с выставки» – особенности и интерпретации	209
Варламов Д.И.	
Уникальные коллективы исполнителей на народных инструментах	219
Нестеров С.И.	
Скрипичная тетрада. Соната или партита?.....	234
Нестеров С.И.	
Скрипичная тетрада. «Кольцо Авроры» Й. Кайпонена	
в контексте эволюции фантазии	246
Нестеров С.И.	
Скрипичная тетрада.	
Концепция цикла «Этюд-капризов» op.10 Г.Венявского	261
Нестеров С.И.	
Скрипичная тетрада.	
Концепция и проблема художественной целостности	
метацикла сонат и партит И.С.Баха для скрипки соло.....	270
Платонова А.А.	
Особенности исполнительского и педагогического	
почерка Марии Гринберг на примере сонаты Л. Бетховена op. 2 № 1	282
Смирнова Н.М.	
Моцартиана. Клавишно-инструментальные образы	295
Смирнова Н.М.	
Моцартиана. Метроритм как выразительный компонент	
клавирного стиля: диалектика сложного и простого.....	310
Смирнова Н.М.	
Моцартиана. Барочные импровизации и каденции	
в клавирном творчестве	329
Смирнова Н.М.	
Моцартиана. Играем в клавирный театр Моцарта	338

Лабинцева Л.П.	
Вопросы формирования исполнительского опыта студентов-инструменталистов	352
Лабинцева Л.П., Харченко В.Г.	
Концертная деятельность как фактор исполнительского мастерства музыкантов	359
Коломойцев И.Ю.	
Артистический универсум музыканта-инструменталиста	366
Левашова Т.А.	
Особенности работы концертмейстера в классе и на концертной эстраде	372
Стецкая Л.А.	
Сравнительный анализ исполнительских версий фортепианной сонаты № 7 Сергея Прокофьева	380
Коваленко М.Н.	
К вопросу о музыкальном времени в ансамблевом исполнительстве	390
Мельникова Л.В.	
Трио № 1 для фортепиано, скрипки и виолончели А.Аренского: исполнительские рекомендации	399
У И	
Фортепианное исполнительство в Китае на рубеже XX–XXI веков	413
Мстиславская Е.В.	
К проблеме концертного репертуара	420
Гольфарб Н.В.	
Развитие органного класса Саратовской консерватории в условиях современного отечественного образовательного процесса	429
Сведения об авторах	436

Научное издание

**ВОПРОСЫ
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

Сборник статей

Редактор С.П. Шлыкова
Компьютерная вёрстка С.П. Шлыковой

Подписано к печати 26.09.2019 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 27,6. Уч.-изд. л. 19,5. Тираж 100. Заказ 57.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект имени Кирова С.М., 1