



Н. С. ГАВРИЛОВА  
Государственная классическая академия  
им. Маймонида

УДК 78.072

**АЛЬЯНС ЗВУКОТВОРЧЕСКОЙ ВОЛИ И ДЕМОНИИ ХОТЕНИЯ.  
КОММЕНТАРИИ К КНИГЕ КАРЛА АДЛЬФА МАРТИНСЕНА  
«ИНДИВИДУАЛЬНАЯ ФОРТЕПИАННАЯ ТЕХНИКА НА ОСНОВЕ  
ЗВУКОТВОРЧЕСКОЙ ВОЛИ»**

Книга «Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли» видного немецкого фортепианного педагога К. А. Мартинсена вышла в свет в Германии в 1930 году. По сегодняшний день она является базовой для многих изысканий в сфере искусства фортепианной игры и фортепианной педагогики, а также в вопросах связи музыкального исполнительства и психологии.

На русском языке книга появилась в 1966 году и сразу заинтересовала музыкантов нашей страны. Идеи К. А. Мартинсена оценили по достоинству. В предисловии Г. М. Коган пишет с нескрываемым восторгом: «На примере трёх великих пианистов – Бюлова, Антона Рубинштейна и Бусони – автор убедительно показывает, как тесно связаны между собой “звукотворческая воля” большого исполнителя и система его технических приёмов. Мартинсеновская характеристика названных художников так содержательна и выполнена с таким блеском, что поистине может быть названа классической; эти страницы книги принадлежат к лучшему, что когда-либо было написано о пианистах»<sup>1</sup>.

Конечно, не имеет смысла пересказывать её содержание. Попытаемся очертить хотя бы некоторые представленные в этом труде наиболее ценные идеи и рассуждения, не теряющие актуальности и в наши дни.

Мартинсен был первым музыкантом, подробно и обстоятельно высказавшим и обосновавшим в печати новые взгляды на проблемы фортепианной техники и фортепианного исполнительства. Они особенно понятны при сравнении его постулатов с убеждениями последователей модной в те годы анатомо-физиологической фортепианной школы. В работе Мартинсен полемизирует с известным музыкальным теоретиком, представителем этой школы Н. Тетцелем. Собственно, основная часть книги так и построена – в

ракурсе спора.

Вкратце положения противостоящей Мартинсену школы сводятся к следующему: пианистический аппарат рассматривается как анатомические сочленения мышц, связок, костей и косточек и их чисто физиологическое взаимодействие – что и как приводится в движение, вес и сила давления, угол наклона, посадка, направления движений рук, тела – всё это тщательно разбирается, классифицируется и рекомендуется педагогам и ученикам для принятия к сведению.

Рационалист Тетцель в свою очередь полемизировал с высказываниями многих приверженцев красивого, певучего звука и тому подобных «нереальных» с точки зрения «материалистов» вещей. Среди «идеалистов» – Х. Калькбреннер, И. Гуммель, С. Тальберг, Т. Куллак, Г. Гермер, Р. Брейтгаупт и многие другие. Эти музыканты не считали пианиста придатком рояля, они полагали вполне возможным добиться «нереального», красивого звучания рояля на практике. Тетцель же, довольно сильный теоретик, досконально разобрался в работе механики рояля и подробно, во всех деталях проследив за движением молоточка, сделал довольно странный вывод: единственным способом изменения звука, по его мнению, может быть изменение силы звука, так как единственным приёмом воздействия на работу молоточка, связанного по известным параметрам с устройством механики, может быть только изменение скорости его движения в результате более или менее сильного удара по клавише и её движения вследствие определённого удара. В результате Тетцель выразил уверенность в том, что «все эти почти вековые бредни о звукообразовании на рояле основаны на глубоком заблуждении» [с. 45–46].

Однако практика пианистов опровергает это явление, так как в действительности способ прикос-

новения пальцем к клавише, «туше»<sup>2</sup>, при одной же и той громкости или силе бывает различным. Каждый раз мы имеем иное качество звука. Так что не прав был Тетцель, утверждая, что «физический звук (рояля) [курсив мой. – Н. Г.] с его бесчисленными степенями силы образует вещественный, **сам по себе мёртвый**<sup>3</sup> материал, **оживляемый** художественным обращением» [с. 47].

Вместо тезиса Тетцеля о градациях силы «мёртвого материала» звука Мартинсен предлагает следующий: «Артист при пианистическом созидании, педагог при обучении должны думать прежде всего о красочных различиях между восьмьюдесятью восьмью звуками рояля и о возможности разнообразнейшего окрашивания каждого из них» [с. 57].

Тетцель «с главного переместился на второстепенное, с причины на следствие, – утверждает Мартинсен, – ... все, словно загипнотизированные, видят только инструмент и его физические свойства, вместо того чтобы обращать преимущественное внимание на исполнителя и его психофизическую установку в отношении инструмента, как это было обычно в великую эпоху рояля, как это и сейчас имеет место в художественной фортепианной педагогике» [с. 53]. Он «обрисовал инструмент в смысле **внешне-научном** и забыл при этом о единственно важном с **художественно-научной** точки зрения вопросе: **какие психические возбудители придают жизнь инструменту?**» [с. 57].

Что такое рояль? Сложная машина, которой требуется умело управлять. «Если уж рояль есть только физический рычажный механизм для извлечения... звуков, то что же более разумного остается делать “разумной” фортепианной педагогике, как не подгонять все свои действия под это физическое обстоятельство? Тогда не остаётся “ничего другого”, как найти физически наилучшую форму приспособления человеческого игрового организма к этому физическому рычажному механизму. Эта задача должна быть решена в физиологически общезначимой форме» [с. 59]. Её вполне научно стараются решить теоретики. А что произойдёт, если её станут решать практик, теоретически мучаясь и литературно закрепляя свой «адский» труд, мы видим в книге Мартинсена. «Все старые школы ошибались как раз в том, что думали, будто существует одна **общезначимая** лучшая телесная установка по отношению к инструменту. Но такой нет», – заключает в конце концов автор, изучив все доступные ему теории и варианты отношения к фортепианной педагогике [с. 58–59].

Тетцель «забывает о психических компонентах фортепианной техники, как раньше забывал о звуковой краске», – пишет Мартинсен, – он вообще игнорирует “изначальные переживания”, истинные “слуховые переживания”, и разделяется с ними, как с примитивным “суеверием”» [с. 58].

Почему большие пианисты практически моментально «сживаются» с любым роялем, не испытывая никаких особенных затруднений? Чем всё это можно объяснить? Да только тем, что художнику «...ясна картина того, что он **хочет слышать**. И физической части игрового аппарата остается только **подчиниться**. **Отношение градаций вовсе не проникает в сознание**, – уверяет нас Мартинсен, – физическая сторона игрового аппарата **только тогда** сможет с предельной точностью осуществить все неизмеримо тонкие оттенки, всю бесконечно дифференцированную дозировку звука, если она и её моторная область будут во всех тонкостях согласованы с главенствующей акустико-психической областью. Художественные достижения на рояле возможны только тогда, когда физическое и психическое начала в исполнителе образуют психофизическое единство... Что делал бы экстатический звуковой мир Иозефа Пембаура с замкнутым в себе, фиксированным внешним игровым аппаратом Бузони? И наоборот, плоскостное бузониевское искусство было бы просто невозможно при нервно дифференцированном игровом аппарате Пембаура» [с. 61].

В своём труде Мартинсен с истинно немецкой пунктуальностью и педантичностью ведёт нас по узкому пути логически выверенных убеждений, почти нигде не оставляя никаких возможностей для иных рассуждений и объяснений. На внушительность его аргументов, надо полагать, особенно сильное влияние оказало увлечение им психологией: в те годы в моде была теория ассоциаций знаменитого немецкого учёного-психолога Вильгельма Вундта, как нельзя более подходившая образному строю мышления людей искусства.

Сегодня многие науки перекрещиваются, образуя синтезированные знания. Культурология объединила философию, географию, историю, искусство. Психология проникла во многие сферы жизни и деятельности людей, образовав стойкие соединения с различными профессиями, в том числе с музыкой. Идёт процесс взаимопроникновения наук, и конца ему не видно.

Музыка и медицина дуэтом восстановили музыкотерапию, один из самых древних видов исцеления. Сегодня он реально действует, несмотря на то, что воздействие музыки на психику человека наукой ещё недостаточно изучено. Большинство самих музыкантов не знает, какое воздействие может произвести на публику в целом и на каждого слушателя в отдельности произведение, которое они исполняют. Ещё больше неопределённости мы найдём в изучении процесса возникновения этого самого воздействия. Взаимоотношения исполнителя и публики, однако, ещё не исчерпывают всех музыкально-психологических проблем. Особые сложности в соединении разработки технического аппарата пианиста и проникновения в чувственную сферу музыкального

произведения постоянно присутствуют в индивидуальной работе пианистов и других музыкантов. Что первично – курица или яйцо, блестящая техника или красивый звук и духовность?

Ещё Ференц Лист рекомендовал создавать технику из духа! Но возможно ли сделать это практически? Книга Мартинсена даёт достаточно полный ответ на данный сложный вопрос.

Каждый здравомыслящий музыкант признаёт первостепенную важность наличия музыкального слуха, однако Мартинсен в своей теории, которую называет «комплексом вундеркинда», подчёркивает значение особой активности слуха при обучении музыке. А именно, он пишет о «**воле к слушанию**» [с. 27]. Поэтому на связь слуха с волей и педагогу, и ученику необходимо обратить самое пристальное внимание: «Всё, что проникает в ... слуховую сферу, вызывает во **всей эмоциональной области** чрезвычайно сильные переживания ... так слух и душа всё больше и больше срастались в некий неделимый психический комплекс... Слух стал душой Моцарта. Эта тесная связь слуховой сферы с душой в целом ... есть основа искусства каждого композитора. Всё, что он видит и переживает, оставляет глубочайший “душевный след” в его **слуховой сфере** ... Только такой концентрацией **всех душевных сил** в слуховой сфере объясняется то, что иначе оставалось бы не объяснимым ... переложения зрительных впечатлений в область слуха или же **подражания** слуховой сферы зрительным представлениям?» [с. 36–37].

Чрезвычайная важность особой активности слухово-воли, по убеждению Мартинсена, является основой для правильного отношения к работе над произведением музыкантов любого возраста и опытности: человек слышит про себя, какой звук он хочет, и находит его, причём работа пальцами, моторика, в данном случае, – вспомогательное звено: «... в сознании почти не отводится места посредствующим звеньям, то есть движениям и выполняющим их органам – пальцам, кисти, руке, ноге... воля **слуховой сферы**, направленная на звучащую клавишу как на цель, есть как бы верховный повелитель, чьи приказы подлежат неукоснительному выполнению его слугами – моторикой и связанными с ней частями тела» [с. 23].

Наличие воли слуховой сферы и может привести пианиста, а также вокалиста и инструменталиста к высотам мастерства.

Свою теорию о звукотворческой воле музыканта, состоящей из шести элементов, Мартинсен представляет в книге следующим образом.

«Звуковысотная воля» означает, что музыкант стремится к звуку и слышит его высоту в своём сознании, если у него абсолютный слух, или должен иметь отправную точку для точной высоты, если слух у него относительный.

«Звукотембровая воля» даёт красочность, специфично каждому звуку. Если отсутствие абсолютно слуха не помешает стать мастером при наличии остальных данных, то отсутствие звукотембровой воли является преградой к достижению мастерства.

«Линие-воля» – явление уже музыкальное, образуемое из первых двух элементов. Обычно линие-воля сильнее развивается у пианистов с относительным слухом, так как при абсолютном слухе любой скачок не представляет трудности, а при относительном – представляет: чтобы преодолеть эту трудность, нужно напряжение воли, нужно «дотягиваться» до другого звука, что и развивает линие-волю.

«Ритмо-воля» – родная стихия для рояля, незамеченный элемент для пианиста.

Эти четыре вышеперечисленных элемента – строительный материал для художественного исполнения, а следующие два – «воля к форме» и «формирующая воля» – скрепляют произведение воедино.

«Воля к форме» – дитя композитора. Если он велик, обладает волей к форме, то она делает произведение живым и живущим во времени. Если же нет у композитора воли к форме, то произведение рассыпается, внимание слушателя не захвачено, в результате теряется смысл, и произведение как таковое не существует.

«Формирующая воля» – это то, что вкладывает исполнитель от себя, то, чем он «держит» слушателя. Исполнитель, со своей стороны, должен ощутить волю к форме, заложенную в произведение композитором, прочувствовать её и выполнить эту волю всеми своими душевными силами.

Органическое соединение надличной воли к форме композитора и личной формирующей воли исполнителя является одной из самых сложных проблем исполнительства.

Все вышеперечисленные шесть элементов объединяются в слуховой сфере музыканта и через неё требуют выхода, образуя «звукотворческую волю». Варианты соединения этих элементов бесконечно разнообразны, так же, как и они сами. Поэтому звукотворческая воля всегда индивидуальна. Если же все эти составляющие звукотворческой воли не объединяются органически, не синтезируют её, то разрозненное их действие не создаст цельного музыкального образа, не создаст ничего истинно творческого и достаточно интересного для слушателей.

Главное в звукотворческой воле – это звук, качественный, разнообразный, помогающий выполнить задуманное в произведении. Процесс его извлечения настолько неопределённый, что многие пианисты не слишком озабочиваются достижением недосягаемого...

«Ещё двадцать пять лет тому назад [К. А. Мартинсен пишет это в 1930 году. – Н. Г.] ... господствовало убеждение, что никакое чисто техническое умение, никакая форма выражения не имеют

значения при отсутствии главного – красоты звука» [с. 42].

Он убеждён, что отношение к музыке, подобное тетцелевскому, «убивает любовь к миру фортепианных звучаний» и тем самым «убивает фортепианную игру как искусство» [с. 65–66]. «... так называемое «красивое туше» на рояле возможно лишь тогда, когда интенсивности напряжения и психической жизни звукотворческой воли полностью соответствуют интенсивность напряжения и физическая жизнь игрового аппарата. Стремление ... достигнуть “красивого туше” особым видом физиологической установки является высшей художественной истиной» [с. 62]. Исполнителю необходимо свести воедино рациональное и иррациональное начала, физическую работу игрового аппарата и звукотворческую волю. Тогда «туше» получится!

Синтез рационального и иррационального для Мартинсена изначален. Он пропитывает всю ткань книги, он «притча во языцех», он подразумевается даже там, где о нём словами не написано: «... иррациональное на деле торжествует над всяким расчётом, звукотворческая воля – над всякой рациональностью» [с. 89]. «Основной художественной истиной» всегда останется следующее: никакое самое ясное рациональное проникновение во взаимоотношения фортепианных звучностей, никакое самое отчётливое и “сознательное”, основанное на таком проникновении взвешивание и отмеривание градаций нажима не дадут тех неизмеримо тонких возможностей нюансировки, взаимного высветления и затемнения звуков, которые составляют высшую красоту, высшую тайну, секрет художественного воздействия истинно мастерской игры. Звукотворческая воля может принудить своих слуг к этим тончайшим градациям в установке мускулатуры в целом и её частей, **только** открыв свободный доступ тёмным и тем не менее столь первобытно могучим подсознательным и бессознательным душевным силам, которые, вступая в неё [звукотворческую волю. – Н. Г.], вместе с тем и **принуждают** её, как Мойра принуждала античных богов. Однако звукотворческая воля может подняться к высшим достижениям, только поддавшись “сладкой иллюзии” **как если бы**<sup>4</sup> фортепианное звучание могло бесконечно видоизменяться в зависимости от способа “туше”.

**Только на иррациональной, а никак не на рациональной основе начинает рояль раскрывать неисчислимы высшие чудеса своего звучания. Только на иррациональной основе найдёт и звукотворческая воля свою технику»** [с. 65–66].

Особенно поразительным в книге является вдумчивое, заботливое отношение автора к психологическим и умственным, а никак не к физическим, возможностям пианистов. Физические возможности либо используются и развиваются до какого-то

предела, либо – нет. Они весьма материальны. В них всё лежит на виду. Психологические же свойства человека не видны и большей своей частью непредсказуемы, но они не только не менее, а, возможно, даже более важны: «... руки пианиста напряжением своих мышц должны уметь передавать самые различные состояния чувств» [с. 110].

Эта цитата из книги Йозефа Пембаура «О поэзии фортепианной игры», упоминаемой Мартинсеном, ещё раз подчеркивает, что эмоциональное состояние пианиста связано со звукообразованием и передачей эмоций через звуки. «Необходимой предпосылкой» для извлечения нужного желаемого звука «являлись внутреннее сопереживание ощущения, вчувствование в палец, заставляющий звук вибрировать, в «тянущую» звук педаль...» [с. 106].

Обратим пристальное внимание на слова «сопереживание» и «вчувствование». Они принадлежат к сфере эмоций, а значит, к психологии. Пианист не может не участвовать психически в своей работе, это исключить совершенно невозможно. А вот увеличить свою эмоциональную силу для достижения желаемого он вполне может и даже должен, так как от его чувственной сферы потребуются весьма большие усилия.

Рассмотрим, к примеру, одну из проблем, которые очень часто стоят перед пианистом и никогда не решаются чисто физически, без участия психики – «искусство “протягивания” общих звуков от одной гармонии к другой...» [с. 106], а также умение «протягивания» звуков legato. В процессе обучения либо работы над новым произведением постоянно возникают трудности, связанные с соединениями нот «текущей» *bel canto* мелодии. Просто пальцами звуки временами можно соединить, однако без «добавки» в виде психического напряжения «петь» они не будут. Нужно именно захотеть их пропеть слитно, то есть добавить в рабочий процесс желание и эмоциональное напряжение.

Также и работа правой педалью должна происходить в синтезе рационального и иррационального: «... в инструменте наличествуют два взаимопроникающих, друг для друга существующих, а иногда и противостоящих мира. С одной стороны, относительно глухой, жёсткий и неподвижный мир материи отдельного звука самой по себе; с другой стороны, яркий, светоносный, одухотворяющий мир педали; с одной стороны – тело, с другой – душа» [с. 69].

Мартинсен подчёркивает важность иррационального для искусства владения демпферной педалью, синтеза его со звукотворческой волей: «**Иррациональность звукотворческой воли ... основа употребления педали»** [с. 79]. «Ибо для звукотворческой воли пальцы и нога всё теснее и теснее сливаются в одно нераздельное целое ... для звукотворческой воли пальцы и нога ... покорные слуги ... они должны действовать и взаимодействовать, чтобы реализовать

звуковую интуицию их повелителя» [с. 85], «... художественная педаль различна в зависимости от типа художника ... если он ... **здесь захочет полного** связывания, **там пожелает**, чтобы запрыгали ноты, помеченные staccato ... нога будет ... автоматически подчиняться “приказу” звукотворческой воли...» [с. 83].

«...здесь захочет ... там пожелает...», – пишет Мартинсен. Сама по себе звукотворческая воля – ничто без желания музыканта. Именно желание и его сила являются мощным стимулом для начала творческого процесса. Мартинсен называет это сильное желание «демонией хотения» [с. 96]. Странно было в книге, посвящённой проблемам фортепианного исполнительства, встретить подобное словосочетание. Попробуем понять, что имел в виду автор под «демонией хотения». Возможно, те самые тёмные, первобытно могучие подсознательные и бессознательные душевные силы, о которых уже упоминалось выше?

Каждый художник, будь то музыкант, актёр, живописец, знает, что темперамент может «занести» его не туда, но никогда не откажется от своей эмоциональности, наоборот, нам всегда хочется иметь больше эмоций. И «демонией» никто это не называет.

Воля вообще, любое её проявление, начинается в первую голову с хотения, то есть с желания, с простейшей эмоции. Без хотения сама воля и не понадобится. «Хочет слышать» – это никак не «демония», а просто желание, возможно, слабое подобие «демонии хотения» в тот момент, когда степень желания низка.

«Демония» – это уже как бы потусторонняя сила, с которой обычный человек не способен справиться. Еще Платон называл эмоциональную сторону души «дурным конём в повозке» за её непредсказуемость и неуправляемость. И, конечно, правильнее будет называть её не потусторонней, а внутренней силой, темпераментом, клубком эмоций.

«Хотеть получить желаемый звук» – это уже её прерогатива. Вспомним теперь об упомянутой ранее проблеме «туше» и желании пианиста извлечь из рояля звуки определённого качества. Каким же образом хотение пианиста с помощью воли создаёт особое прикосновение?

Хотя для пианиста «вытащить» желаемый звук из фортепиано – самая обычная работа, он должен каким-то хитрым образом соединить желание с действием, которое, в свою очередь, возможно, поможет выполнить это желание. А может и не помочь, поскольку в данном случае требуется совместить профессиональное умение с эмоциональной задачей. «Дурной конь» вполне может превратиться в демона, а демон не пожелает выполнять задумку пианиста.

Да ещё этот самый желаемый звук ведь будет ему нужен не в единственном числе, а в множе-

ственном, и в самых разнообразных сочетаниях. Всё тело пианиста участвует в игре, но это момент физический. А психическим моментом становится особое эмоциональное состояние, особое напряжённое желание извлечь звук определённого качества, и не один только, а абсолютно все звуки, и все – нужного качества. Желание связать их между собой тем единственным и неповторимым способом, который задуман, передать воображаемый и мучительно переживаемый образ, и есть главное содержание «демонии хотения», власти сильнейшего, необоримого желания, когда ни разум, ни рассудок не способны вмешаться. Взамен «демония хотения», забирая физическое состояние человека в свою власть, подчиняя всё тело (и пальцы, естественно) выполнению его желания, возможно, приведёт к творческому озарению...

Требуется, правда, оговориться, что все эти проблемы синтеза ремесла и эмоций никак нельзя отнести исключительно к пианистам. Практически идентична схема достижения желаемого звука у вокалистов, инструменталистов...

Однако, справиться с «демонией хотения», заставить её подчиняться человеку не просто. А сочетать талант, дар, даже гениальность с управлением своими психическими силами приходится: «...нужна действительно демоническая натура, чтобы моторика и слуховая сфера не вошли при этом в полный конфликт...» [с. 188–189].

Харизма исполнителя играет здесь не последнюю роль: «... где творит льющееся через край чувство всего человека ... правила, законы и условности легко нарушаются» [с. 113].

Наука пока не может объяснить процессов творчества, они остаются загадкой. «Как необъяснимо то, что Бетховен всё демоническое своей души мог переживать в своём слухе, что Бах мог “видеть” ухом, что “слухо-душа” музыканта хотя и является фактом, но факт этот представляет, однако, тайну, – так же иррациональны и законы, по которым формирующая воля влияет на остальные основные элементы<sup>5</sup>. Потому этим законам не место в рациональном анализе. Они иррациональны, как иррациональны законы жизни, законы всех органических явлений, законы личности. Иррациональны также законы, по которым личность синтезирует элементы так, что получается **достижение**» [с. 40].

Вот как Мартинсен, судя по всему, описывает состояние особого вдохновения, озарения, так называемого «куража»: «...в **исключительных случаях** совершенно особой демонической силы общехудожественной в основном одарённости последняя в момент собственного композиторского или исполнительского творческого акта как бы подымает в состоянии какого-то опьянения или транса и специфическое чувство до высших границ, переходящих далеко за пределы его нормального состояния» [с. 188].

Исполнителям хорошо известно, что состояние «куража» по заказу почти никогда не возникает: «Доведёт ли он [исполнитель. – Н. Г.] демоническую силу до того, чтобы приурочить к любому желаемому часу момент, когда наступит опьянение...?» [с. 188].

Многократно на протяжении книги повторяется мысль, что фортепианная техника создаётся звукотворческой волей, волей любого исполнительского типа. И создаётся она при помощи той самой «демонии хотения», желаемых звуков и состояния экстаза.

Если недостаёт «демонии хотения», то слабее звукотворческая воля, соответственно хуже качество звука, бессвязнее «течение» музыкального материала и, как результат, невнятное замысел исполнения.

Без «демонии хотения» не будет исполнителя!

Без «демонии хотения» не возникнет исполнение!

Можно рассматривать различные варианты «взаимоотношений» человека с его собственной «демонией», но главное, она должна быть. Темперамент, к сожалению, вовсе не обеспечивает сам по себе нали-

чия «демонии хотения». А ещё помимо звукотворческой воли и темперамента требуется обычная воля к труду, так как без неё не будет даже просто хорошего ремесла.

Альянс звукотворческой воли с «демонией хотения» пианисту необходим, они должны взаимодействовать, находиться в равновесии, и любой настоящий музыкант обязан следить за этим. Ещё он должен любить свой инструмент, свой рояль, который наравне с исполнителем участвует в создании трактовок произведения. Это рояль отзывается на желания пианиста, это он заставляет пианиста хотеть каждый звук. Он влечёт к себе музыканта и не отпускает его, держит, пока не совпадут Божественный замысел и труд человека.

Именно из любви к роялю Мартинсен так глубоко погрузился в психологию и философию. Он был уверен, что найдёт в них объяснение своей убеждённости в том, что желания человека вполне могут реально воплотиться, что душа его способна на единение с инструментом и что «...лишь тогда начинает светиться душа рояля...» [с. 160].

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См. Предисловие к изданию: Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. – М.: Музыка, 1966. – С. 5–6. Далее в квадратных скобках указываются страницы данного издания.

<sup>2</sup> «Туше» (*toucher* – от фр. «трогать, касаться») как способ прикосновения к клавише – явление вполне материальное, физическое. Можно ударить самыми разными движениями, от резкого и легчайшего до тяжелейшего, мощного. Можно не ударять, а гладить или давить, можно вкладывать в палец весь вес тела, а можно совсем не вкладывать...

<sup>3</sup> Здесь и далее жирный шрифт в цитатах принадлежит автору книги.

<sup>4</sup> «Философия “как если бы”» – книга немецкого философа Г. Файхингера, издана в Берлине в 1913 году. В ней учёный

предложил словесное выражение «как если бы» использовать вместо слова «фикция», когда нужно при отсутствии объективного добиться субъективного: «Повсюду, где мышление не может больше продвигаться по прямому пути, оно сворачивает на обходной путь, на дорожку фикции, чтобы всё же достигнуть цели» [с. 63]. Все великие пианисты «играли, придерживаясь такой установки, как если бы фортепианная звучность поддавалась в зависимости от способа туше разнообразнейшим модификациям и при одинаковой силе звука» [там же].

<sup>5</sup> Имеются в виду остальные элементы звукотворческой воли.

### Гаврилова Наталия Сергеевна

доцент факультета мировой музыкальной культуры  
Государственной классической академии им. Маймонида,  
солистка Московской государственной филармонии

