

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕКСТ И ИСПОЛНИТЕЛЬ



Н. М. СМИРНОВА
*Саратовская государственная консерватория
им. А. В. Собинова*

УДК 781.68.071.2:786

НОТНЫЙ ТЕКСТ КАК ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПАРТИТУРА

Современная наука о музыке давно определила, что нотный текст является репрезентантом авторского стиля и потому подлежит, безусловно, точному прочтению со стороны интерпретатора. В то же время можно констатировать тот факт, что как бы подробно композитор ни комментировал нотный текст, направляя творческую фантазию пианиста, невозможно назвать хотя бы одну координату текста, которая бы однозначно определялась всеми музыкантами и не претерпевала бы тех или иных изменений-преобразований в игре конкретного исполнителя. Эта особенность многозначного толкования графической схемы нотного текста всегда создает исполнительский маневр, раскрывая простор для творчества интерпретатора.

Интерпретация — это то, без чего невозможна реальная звуковая жизнь музыкального сочинения. Не случайно это понятие расшифровывается как истолкование, переосмысление нотного текста. «Понятие «интерпретация» относится, прежде всего, к области познания, поскольку ее можно оценивать и различать главным образом по тому, прибавляет ли она что-нибудь к уже имеющемуся представлению о произведении, расширяет, обогащает ли его» [9, с. 11]¹. Интерпретируя авторский текст, исполнитель не только воспроизводит его координаты, «оживляет» нотно-метрическую запись, воссоздавая ее каждый раз в новом звуковом и метроритмическом облике, выделяя (а может быть, затушевывая) те или иные аспек-

ты. В интерпретации отражаются особенности художественного мировосприятия и специфической исполнительской манеры музыканта. Он вправе конкретизировать образно-эмоциональный смысл произведения в соответствии со своими представлениями об авторском стиле и руководствуясь собственной художественной интуицией. В то же время исполнитель не может считать себя абсолютно свободным в прочтении нотного текста. Интерпретируя, пианист расставляет индивидуальные содержательные акценты, объективно заложенные в тексте, но не расшифрованные досконально (поскольку это принципиально невозможно) автором сочинения. Какие-то детали (от них зависит очень многое!) он подчеркивает, какие-то «микширует», какие-то оставляет нейтральными. То, как происходит «встреча» исполнителя и композитора на игровом поле нотного текста, всегда останется интригующим моментом, полным неожиданностей, открытий или потерь. Попробуем представить некоторые события, которые подобно моментальному фото, отражают соединение объективной реальности нотной записи и субъективности исполнительского прочтения. Конечно, наши рассуждения не могут быть столь же краткими, как фото, так как потребуют аргументации.

Вспомним сочинения мастеров клавесинного и раннеклассического искусства. Далеко не всем пианистам они представляются потенциально интересными для концертного исполнения. Нотные тексты композиторов XVII—

XVIII веков могут казаться им поверхностными и не насыщенными информацией (музыкальными событиями), что в принципе неверно. Это объясняется тем, что 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. При этом скромный и непритязательный облик старинной музыки не пробивается сквозь роскошь фортепианных звучаний Ф. Листа и С. Рахманинова, поэтичность изысканных звучаний Ф. Шопена и А. Скрябина, натиск урбанистических ритмов С. Прокофьева и С. Губайдулиной (примеры можно продолжить и в другом контексте). Это впечатление — результат особенной утонченности, свойственной эстетике прошлого времени.

Избытку возвышенных чувств и сильных эмоций мастера музыкального искусства XVII-XVIII веков предпочитали мягкое изящество и грацию. Считалось, что даже сильные переживания должны быть выражены в приятной форме. В одном из своих писем В.-А. Моцарт говорит о том, что сильные страсти в искусстве должны быть выражены так, чтобы не вызывать отвращения. Человеку той эпохи свойственно было контролировать внешние проявления своих эмоций, а сочинение и исполнение — это, в какой-то мере, «выброс» эмоциональной энергии, поэтому его следовало контролировать (градуировать) и «помещать» в привычную для того времени эстетическую форму. В качестве идеала признавалось ясное благородство и умеренность греческого искусства. Главным достоинством музыки считалось изящество форм, безупречность отделки, легкость восприятия. Конечно, существовали и другие причины, обусловившие именно такой внешний облик старинных нотных текстов. Это и специфика клавишных инструментов, не позволяющая воспроизводить тот необозримый (в руках умелого пианиста) диапазон звуковых эффектов, которые свойственны современному фортепиано. Это и существовавшие в то время приемы клавишной игры, делающие бесполезными особо утонченные прикосновения к клавиатуре, при которых звук исчезал, или привычные для современного пианиста нажимы

(силовая игра), казавшиеся на тех инструментах абсурдными и в акустическом, и в техническом отношении.

Современному пианисту при знакомстве с текстами старых мастеров понятно, что они не могут со всей полнотой воспроизвести замысел автора (если это в принципе осуществимо), так как в них практически отсутствуют исполнительские указания, помогающие интерпретации. Нотная запись отличается скупостью графических и словесных обозначений. Можно назвать такие тексты «открытыми», так как они предполагают активный способ интерпретации в плане сотворчества исполнителя и композитора. На первый план выходит способность пианиста к самостоятельному поиску необходимых средств выразительности. Учитывая специфику звучания старинных инструментов, он должен умело воспроизвести ее, то есть «вычленив» некую звуковую плоскость в обширной палитре темброво-динамических возможностей фортепиано, подобрать специальные приемы артикуляции, разработать систему двигательных приемов, готовых воспроизводить задуманные и представляемые им звуковые эффекты.

В отдельных случаях в нотных текстах старых мастеров можно угадать конкретную принадлежность к определенному клавишному инструменту. Тогда, пользуясь известными правилами, нормами, традициями, принятыми в то время и расшифрованными в наше время, он может «работать» в обозначенном направлении. В то же время нельзя забывать, что большинство произведений, написанных для клавишных инструментов, проявляло «нейтральность» и «скрытность» происхождения. Парадоксально, но сам факт этой «скрытности» позволял делать клавишные произведения «открытыми» для озвучивания на большой группе инструментов (см. сборник И. Кунау «Шесть сонат для исполнения на органе, клавесине или аналогичных инструментах», вышедший в 1770 году). Исполнитель того времени по внешнему облику текста, по приметам, скрытым в глубине нотной записи, мог самостоятельно решать, на каком клавишном инструменте исполнять ту или иную пьесу. В наше время сказали бы, что он владеет спектром индивидуальных вероятностных решений. В набор этих вероятностных решений входили профессиональные умения и навыки, которые можно объединить понятием «искусство импровизации». Подчеркнем высо-

кий уровень требований, предъявляемых к мастерам инструментального исполнительства, куда входили и умение свободно импровизировать в разных жанрах, без усилий и без подготовки транспонировать, легко читать с листа самые разные тексты. Можно добавить и умение орнаментировать, заполнять пассажами предназначенные для этого эпизоды, расшифровывать цифрованный бас и т.д. Во время реального озвучивания текста в него вносились разного рода добавления, касающиеся артикуляции, динамики, агогики, расшифровки мелизмов, вплоть до варьирования звуковысотной стороны. Можно предположить, что такая творческая работа с нотным текстом являлась обязательной нормой того времени, и без этого не могло состояться ни одно «открытое» выступление.

Значит ли это, что современный исполнитель может считать себя абсолютно свободным при прочтении нотных текстов старинного искусства? Ответ парадоксален. С одной стороны, исполнительская свобода ограничивается законами и нормами творческой практики, принятыми и неукоснительно соблюдавшимися в то время. С другой стороны, исполнитель может считать себя свободным в выборе индивидуальных вариантов расшифровки текста при соблюдении вышеобозначенных условий, так как именно эти условия и создают для него свободу исполнительского маневра. Справедливо подмечено, что дух исполнения зависит от вкуса, художественной эрудиции и интуиции интерпретатора. Музыкант должен четко сознавать, что именно он собирается высказать и какими средствами он должен это сделать. Кроме того, скрупулезное исполнение знаков, оттенков, украшений в духе того времени никак не может ограничить свободу исполнителя. Напротив, существует множество способов интерпретации одной и той же пьесы без чрезмерного и неоправданного отклонения от ее характера и стиля.

Одним из первых композиторов начал следить за изданием произведений, самостоятельно редактируя их, Л. Бетховен. Сохранилось большое количество его писем к издателям, в которых он просил добавить какой-либо нюанс (лигу, аппликатуру, темповое обозначение) в точно указанном месте. В то же время бетховенские тексты содержат ничуть не меньше «загадок», чем тексты клавиесинного искусства, просто они (эти «загадки») другого рода. Как наи-

лучшим образом реализовать в конкретном исполнительском процессе бетховенские обозначения темпов, динамики, артикуляции, педализации, проставленные автором в тексте? Представим, что в поисках ответа пианист обратится не только к текстам, но и к письмам Бетховена. Сопоставив одно и другое, он непременно ощутит сомнения в объективной точности его словесных и графических указаний. Подтверждением служит и письмо Бетховена французской пианистке Марии Биго по поводу исполнения одного из его произведений: «Это не совсем то, что мною задумано, но продолжайте в том же духе: если это не вполне я, то тут есть нечто лучшее, чем я» [7, с. 258].

Много говорится о парадоксальности бетховенских словесных (также и метрономических цифровых показателей) обозначений темпа. Критически оценивал он прямолинейность и однозначность переведенных итальянских терминов, справедливо полагая, что один единственный смысл темпового обозначения никак не может быть применим к множественным смыслам исполняемой музыки, разнохарактерной и многоплановой. Бетховен не был уверен в характере *Allegro*, называя его расшифровку «нелепой», сомневался в скорости темпа *Andantino*, справедливо полагая, что в разных случаях он может приближаться и к *Allegro*, и к *Adagio*. В данном случае, как и во множестве других, сама музыка (а конкретнее, анализ нотного текста) должна подсказать пианисту правильный выход или наметить нужные ориентиры.

Исполняя фортепианные тексты Бетховена, пианист может обнаружить несовпадение темповых обозначений со сравнительной скоростью движения. Сопоставим два медленных темпа вторых частей 3-й и 5-й сонат: *Adagio* и *Adagio molto*. Внешне это должно означать, что во второй части 5-й сонаты темп должен быть медленнее, чем в 3-й сонате. В реальной практике, напротив, первое *Adagio* звучит более сдержанно, а второе *Adagio molto* играет подвижнее. Этот очевидный для исполнителя факт обусловлен причинами другого характера, нежели темповые указания. Особое значение приобретает здесь мотивное строение фразы. В первом случае возвышенная хоральная лирика с интонациями минорной части, напоминающими *Lacrimosa* из «Реквиема» Моцарта, а также фактурная особенность (струнная «квартетность» изложения), требуют широкого и объемного дыхания. Во втором случае тема прерыва-

ется паузами, характер изложения можно представить как скрипичное *solo*, поэтому исполнитель находит такое движение, при котором преодолевается фрагментарность построений и тематическое развитие наполняется выразительным интонированием. Аналогичные примеры можно привести, сопоставляя быстрые темпы первых частей из 1-й (*Allegro*), 2-й (*Allegro vivace*), 3-й (*Allegro con brio*) и 4-й (*Allegro molto e con brio*) сонат.

Необычное сочетание терминов встречается в 16-й сонате — *Adagio grazioso*. Последнее обычно дополняет характеристику подвижного темпа, такого, как *Allegretto*. Здесь же оно применяется в качестве образной детали одного из самых медленных темпов. Ранее у Бетховена обозначение *Grazioso* заменило темповое обозначение в финале 2-й сонаты. Во второй части 18-й сонаты композитор использует одновременно два разных термина — *Allegretto vivace*. В понимании классического искусства *Allegretto* по движению должно быть медленнее, чем *Allegro*. Именно так этот термин трактуется в 7-й симфонии, где *Allegretto* — медленная часть. *Vivace*, напротив, темп более быстрый, чем *Allegro*. Естественно, у пианиста может возникнуть вопрос, в каком смысле сочетаются эти обозначения? Ответ (кстати, и на многие другие вопросы) можно обнаружить в бетховенских эскизах, где вначале увидим незамысловатую мелодическую конфигурацию, более всего подходящую для исполнения в темпе *Andante con moto*. Затем появляются мотивы с форшлагами «в духе Гайдна». Наконец, находится деталь, которая становится ключевой для характеристики движения этой части — шестнадцатые, исполняемые *staccato* при наличии репетиций. Именно эта фактурная особенность доставляет пианистам наибольшую трудность, так как необходимо показать упругость и жесткость ритмического каркаса в нюансе *piano*. Только после нахождения необходимой характерной детали Бетховен выставляет обозначение темпа и определяет жанр (*scherzo*). Таким образом, «двуликое» указание темпа свидетельствует, что движение должно быть сдержаннее, чем в *Allegro* первой части, но более наэлектризованное и энергичное, что в полной мере отвечает характеристике *vivace*, как производного от термина *vivo* (живо). В 31-й сонате композитор предлагает для исполнительского анализа еще более удивительное сочетание терминов в обозначении темпа — *Andante adagio*. Как справед-

ливо замечает А. Михайлов, «скорость, указанная Бетховеном — «вещь» загадочная, а загадка явно трудно разрешима» [6, с. 47].

Во многих поздних сочинениях Бетховена «дыхание темпа» как будто отрывается от твердых материальных основ. Это уже не *tempo ordinario* (традиционный темп классического искусства), а близкий романтикам *tempo affettuoso* — «темп аффекта», темп, «чувствующий и передающий движения души». Это положение подтверждает тезис об эволюции бетховенского стиля в позднем периоде творчества. Именно в медленной части 28-й сонаты впервые появляется ясное обозначение этого термина — *Adagio ma non troppo con affetto*. Но, с другой стороны, и в ранних фортепианных сочинениях Бетховена есть примеры свободного «дыхания темпа», вполне согласующегося с требованиями движения во имя выразительности. Это положение, безусловно, распространяется на так называемые «такты высшего порядка» или «свободные такты», которые можно встретить в значительной части бетховенских сочинений. Что в них происходит? Кажется, что время и метрическая пульсация приостанавливаются, тактовое деление отсутствует, а внимание направляется на ритмический рисунок. Тем самым композитор определяет характер исполнительского высказывания, так как соотношения длительностей по величине воспроизводят кажущуюся импровизационную свободу мелодического изложения. Конечно, гипотетически «для порядка» пианист может просчитать эти фрагменты и представить необходимые тактовые черты. Но возникает вопрос о целесообразности подобного членения, которое может привести к противоположному от задуманного автором результату, то есть разрушить горизонталь (мелодическую линейность) монологического высказывания, перегородив ее ненужными вертикалями, затрудняющими свободу движения музыкальной мысли.

Художественное впечатление от «свободных тактов», вступающих в противоречие с четким акцентно-метрическим движением, весьма значительно, так как у Бетховена (в сравнении, например, с Моцартом) особо ощущаются квадратность и продуманная симметричность музыкальных построений. Смысловая природа свободных композиционных фрагментов разнопланова. Остановки музыкального времени и намеренно «свободное дыхание темпа» необходимы для передачи особых состояний. Это мо-

гут быть речитатив, каденция, импровизация. Погружение в отрешенное настроение, растворение в собственных видениях, поиск выхода и возвращение к реальности — такие настроения отражаются в эпизодах поздних сочинений композитора: 28-й сонаты (переход к финалу), 29-й сонаты (свободное построение перед началом двойной фуги), 31-й сонаты (начало медленной части) и т.д. Пианисту важно заметить в тексте такие моменты, через которые композитор ищет подходы к следующей части, не желая начинать ее слишком резко и прямолинейно. Детали фактуры, интонации, гармонии, ритмы передают рождение нового качества. Именно для этого раскрывается свободное построение, где логика поэтического выражения преодолевает границы строго нормативного членения. В заключительном разделе второй части 3-го концерта для фортепиано с оркестром *c moll* композитор создает для солиста «режим» личностного высказывания, когда замолкает оркестр и в наступившей тишине «между небом и землей» проникновенно звучит речитатив, идущий от сердца к сердцу в «свободном дыхании» темпа, не подчиняющегося жестким законам метрической логики. В таких случаях свобода изложения текста становится специально рассчитанным приемом, который исполнитель должен понять и принять предлагаемые автором через посредство нотной записи «правила поведения». Если согласиться с тем, что здесь происходит перерождение музыкального чувства с относительно строгого движения на *tempo rubato*, то естественно необходимым условием для пианиста становится импровизационная манера высказывания и такие фрагменты в исполнительском прочтении могут иметь множество вариантов. Они существуют «во множестве исполнительских версий, каждая из которых равновероятна — как и те, которые еще не состоялись» [1, с. 310].

Метроритмическая запись в фортепианных сочинениях Бетховена также неоднозначна и противоречива. С одной стороны, этот уровень текста принято считать наиболее точным по изложению и подлежащим адекватному исполнительскому прочтению, особенно в сочинениях доклассической и классической эпохи (безусловно, это не означает, что в сочинениях XIX и XX веков исполнитель может произвольно обращаться с метроритмической записью). С другой стороны, в текстах барочной музыки пианист считает стилистически грамотным обост-

рение пунктирного ритма, несколько укорачивая и заостряя пунктир, и это соответствует правилам *notes inegales* (неровной игры), принятым в то время. Нотация ритма в ряде случаев могла не соответствовать тому, как этот ритм был записан в тексте и соответственно должен был бы исполняться. В то же время метроритмическая запись в бетховенских сочинениях должна быть исполнена, скажем так, аккуратно, поскольку, продолжая аналогии с пунктирным ритмом, вряд ли будет оправданным намеренное изменение (заострение или оттяжка) краткой доли этой ритмической формулы (в данном случае не принимается в расчет пианистическая трудность). Очевидно, что центр тяжести при разрешении этой проблемы находится в другой плоскости. Например, один из наиболее сложных бетховенских ритмов сочетает восьмую с двумя точками и пунктир тридцать второй.

Представим начало второй части 17-й сонаты. Чуткое и корректное исполнение начальной ритмоформулы в определенной мере помогает музыканту создать необходимый эмоциональный настрой. Как тонко подметил Е. Либерман, «исполнение тридцатьвторых, нахождение их выразительного ритма повсюду в части — задача не арифметическая, а творческая. В тридцатьвторых главной партии должна быть тихая озаренность, какая-то особенная торжественность, сопутствующая открытию истины» [4, с.107]. Эта ритмоформула сочетается с «неудобной» для исполнения артикуляционной лигой. Распространенной ошибкой является замена тридцатьвторой длительности на шестнадцатую, а также видоизменение лиги, что в принципе недопустимо. Главенствует единство метроритмической пульсации при стремлении к выразительности, которое проявляется через агогику.

Исполнительская пунктуальность в передаче бетховенской ритмики нередко попадает в «затруднительное положение», сталкиваясь с очевидной необходимостью изменять авторскую запись. В первой части 18-й сонаты при переходе от одного предложения побочной партии к другому есть фигуративный пассаж из шестнадцатых и тридцатьвторых длительностей. Если точно выполнять изменения длительностей, строго придерживаясь ритмических соотношений, то музыка приобретает угловатость и жесткость сочленений, что не соответствует непритязательной пластике этого фрагмента. В

первой части 30-й сонаты встречается аналогичный пассаж в конце побочной партии при переходе к разработке. Восьмые, которые появляются сразу же после тридцатьвторых, вряд ли кто-нибудь рискнет исполнить в точном соответствии с нотной записью, скорее всего, пианист попытается сгладить угловатость и неловкость ритмического перехода, незаметно превращая восьмые в подобие шестнадцатых. Смысл этого фрагмента — «уход» от барочной патетики побочной партии и подготовка разработки, где будет главенствовать «воздушная» легкость главной партии. Заключительный пассаж должен быть «растворен» в атмосфере, где исчезают диалогические интонации и «поле для игры» становится объективно нейтральным. Создание такого нейтрального пространства даже в небольшом фрагменте, очевидно, было важно для композитора, в поздних сочинениях которого встречается наложение далеких стилистических пластов: Баха и Шумана (как, предположим, в данном случае), клавесинистов и романтиков (как, например, в заключительных вариациях — третьей части этого сонатного цикла).

По своей природе нотная запись объективно не способна отражать реальное звучание произведения во времени, поэтому она даже гипотетически вряд ли может совпасть с ее реальным озвучиванием. Представив наложение исполнительского рисунка на структуру нотного текста, получим структурно-ритмический контрапункт, несовпадающую, полную ассиметричных отклонений, двойную структуру. К тем моментам, которые способствуют и усиливают эффект несовпадения, естественно, относятся паузы, цезуры, перерывы между частями, которые принципиально не фиксируются в нотном тексте по определению (как сочетание схемы и процесса, устойчивости и мобильности, статики и движения, вертикали и горизонтали).

Для композиторов XIX века становится характерным стремление к возможно более точной фиксации собственных намерений посредством нотной записи, чтобы произведения могли исполняться в соответствии с их представлениями о них, чтобы это была не «чужая» редакция, а авторский первоисточник. Справедливо ради можно заметить, что так поступали далеко не все композиторы того времени. Не проявлял склонности к максимальной авторской редактуре текста Ф. Шопен, ограничиваясь проверкой нотно-метрической схемы и представлением динамических и темповых указаний

«в духе классического искусства». Вполне вероятно, что подобное обстоятельство способствовало тому, что в истории фортепианного искусства сохранились примеры «искажающих» редакций шопеновских сочинений, сделанных Р. Пюньо, Э. д' Альбером, И. Фридманом. Редакторы произвольно добавляли названия к сочинениям, которые по замыслу автора принципиально не должны были иметь никакой программы. Известен курьезный пример — английское издание ноктюрнов ор. 9, вышедших при жизни Шопена с подзаголовком, не выдерживающим серьезной критики — «Шепоты Сены». Даже если предположить особую легкость фортепианных прикосновений, способных создать «скрытность» высказывания, мелодическое и фактурное изложение любой из этих пьес предполагает более развитое и дифференцированное динамическое изложение. Противоположный случай — когда Р. Пюньо в редакции Вальса *As dur* ор. 42 заменил в главной теме авторское *leggiero* на *marcato il canto*, что утяжелило звучание, существенно отразилось на характере и поменяло всю концепцию этого блестящего «легкодвжимого» вальса. В издании И. Фридманом 3-й сонаты *H dur* невозможно не заметить «выразительных», с точки зрения редактора, но «чужих» подголосков, а также многочисленных динамических вилок, искажающих фактуру, затрудняющих единое мелодическое движение и придающих исполнению чрезмерную чувствительность.

Известно, что не особенно заботился о тщательной доработке деталей нотного текста Р. Шуман. Ему был ближе сам процесс создания-«придумывания» нового, чем окончательная шлифовка уже созданного материала. Поэтому для пианиста исполнительское прочтение сочинений Шумана — это бесконечное разгадывание и «дешифровка» нотного текста. Так, композитор предлагает расшифровывать задуманный им темп при помощи цифровых показателей метронома, при этом обращая внимание на специфический характер движения. Заключительная часть «Крейслерианы» имеет указание, дополняющее быстрый темп — *Schnell und spielend* (Как бы играя), и обозначение скорости по метроному.

Конечно, пианисты учитывают, что Шуман нередко проставлял метрономы, отражающие наивысшую скорость движения в отдельно взятой пьесе, которая могла быть достигнута, например, в кульминационных точках, характе-

ризующихся повышенной динамичностью. В других разделах пьесы, особенно в ее начале, это движение может стать абсурдным, неподготовленным и необусловленным. В то же время у Шумана есть сочинения, которые должны начинаться именно с наивысшей точки эмоционального кипения (например, «Крейслериана»). И все же его метрономы не могут служить исполнителю точкой отсчета, они требуют тщательного изучения и индивидуальной корректировки. Кроме того, цифровые показания метронома самого композитора соседствуют с метрономами, проставленными К. Вик (замечательной пианисткой, предложения которой интересно изучить), и в большинстве эпизодов они не совпадают, что вполне закономерно. В данном случае пианисту должен помочь, как это ни парадоксально звучит по отношению к шумановским сочинениям, точный расчет (и по осмысленному выбору движения, и по «взвешиванию» собственных технических, эмоциональных и психологических возможностей). В седьмой пьесе «Крейслерианы» начальное указание темпа уже может показаться предельным — *Sehr rasch* (Очень быстро), да и сама «кипящая» фактура изложения способствует проявлению пианистического темперамента. Тем не менее, недалеко от конца пьесы появляется типично шумановское — *Noch schneller* (Еще скорее), и если не осуществить расчет силы и движения, не продумать специальные приемы тренировки, то исполнение этого фрагмента может стать проблематичным. В данном контексте можно вспомнить и другой пример, когда пианист, играя финал Сонаты *f moll* в предельно быстром темпе (*Prestissimo possibile*), вдруг получает авторское указание играть еще быстрее (*Immer schneller und schneller*).

В «Крейслериане» исполнительский расчет должен быть осуществлен не только в частном случае (как в отдельно взятой пьесе), но и по отношению к циклу в целом. Как известно, он состоит из чередования разнохарактерных номеров, калейдоскопа «пестрых» фрагментов, контрастность которых осуществляется композитором как между крупными пьесами, так и внутри каждой пьесы. Намеренно вычленив одну плоскость рассмотрения, можно сказать, что чередование контрастных построений происходит по принципу «быстро-медленно». Одна из линий (сфера «флорестановской энергетики») характеризуется повышенным динамизмом. Проставим по порядку следования пьес (№ 1, № 3,

№ 5) авторские ремарки, указывающие на скорость движения (исключим только последний в этой линии седьмой номер, о котором говорилось выше). Первая пьеса — *Äusserst bewegt* (Чрезвычайно возбужденно), третья пьеса — *Sehr aufgeregt* (Очень возбужденно), в коде — *Noch schneller* (Еще скорее) и пятая пьеса — *Sehr lebhaft* (Очень оживленно). Становится очевидным, что возрастания скорости не происходит, напротив, из приведенного списка наибольшим накалом отличается словесная ремарка первого номера. Присмотримся к нему внимательнее. Фактура его изложения представляет собой постоянно выдерживаемую моноритмическую формулу — это нескончаемый, весьма размашистый, угловатый (в крайних разделах) и гладко струящийся (в середине) бег шестнадцатых триолями, сопровождающийся неожиданными синкопами в левой руке.

Напомним характеристику магической формулы имени Крейсера, данную Э.-Т.-А. Гофманом: «Нет, вы никуда не уйдете от слова «Kreis» — круг, и я молю небо, чтобы в мыслях ваших тот же час возникли волшебные круги, в коих вращается все наше бытие, и откуда мы никак не можем вырваться, сколько бы ни старались» [2, с. 91]. Ключевые слова цитаты: «круг», «вращение». Концентрические круги пронизывают всю мелодико-ритмическую ткань «Крейслерианы», а также ощущаются в принципах структурирования музыкального материала. Особенно впечатляюще показан круговорот вращательного движения в начальной пьесе, словно экспонирующей форму этого движения, как заглавную деталь для всего произведения. Добавим описанный Гофманом эффект первого появления И. Крейсера в романе «Житейские воззрения кота Мурра»: «Послышались мелодии, бурно сменявшие одна другую и связанные самыми причудливыми модуляциями, самой необычной чередой аккордов» [2, с. 77]. Эффект неожиданного эмоционального взрыва в начале «Крейслерианы» ассоциируется с ним как нельзя лучше.

Предположим, что это явилось одной из побудительных причин, обусловивших выбор автором наивысшей степени возбуждения для обозначения характера движения (акцент на кульминационной точке в начале произведения — черта шумановского стиля). Чтобы адекватно прочитать авторский текст и воспринять эту особенность, необходима специальная настроенность, так как мгновенно включиться в игро-

вой процесс с наивысшей точки «кипения» не просто. В данном случае сопряжение с «подсказкой» Гофмана может оказаться для исполнителя существенной поддержкой. Музыканты-педагоги часто пользуются такими «свободными» художественными образами для «разжигания» воображения ученика (и получения наилучшего результата), которые, скажем так, невозможно изложить в литературной форме и тем более сделать доказательными с точки зрения «чистой» науки. Но они способны дать мгновенный эффект, и в этом контексте их следует признать «секретным оружием» каждого педагога. Проведенные параллели не вызывают возражений, они признаны в музыкальном мире несмотря на то, что сам Шуман в письмах подчеркивал, что «Крейслериана» была вдохновлена личными переживаниями и не имеет аналогий с произведениями Гофмана.

Если продолжить дальнейший расчет движения в третьем и пятом номерах «Крейслерианы», то здесь ремарки автора абсолютно справедливы, так как ритмическое изложение отличается постепенно возрастающей капризностью. Любому пианисту понятно, что сложный ритмический рисунок требует особой тщательности для его воплощения. В подобной ситуации темповая и метрическая основа не может быть подвергнута спонтанному напору чрезвычайно возбужденного (и по этой причине недостаточно контролируемого) темперамента. Для каждого из номеров может быть придумана специальная программа, помогающая адекватно реагировать на нотно-метрическую запись, в значительной мере расшифровывая подтекст, включая в действие воображение и интуицию. Следует учесть, что для исполнительского прочтения этих фрагментов баланс между теорией и практикой, рациональным и эмоциональным, должен быть ориентирован на сохранение непосредственности игрового момента.

Продолжая избранную линию рассуждений, добавим, что в текстах Шумана встречаются словесные ремарки, которые не поддаются инструментальному толкованию. Они не доступны пианистическому ощущению, так как природа их появления находится в другой плоскости: «Внутренний голос» или «Голос издали» в Новеллете *fis moll* и «Юмореске». Эти ремарки также обращены к художественному чувству исполнителя, рассчитаны на развитое воображение, способное «нарисовать» неожиданную картину, они адресованы фантазии пианиста и

требуют эмоционально-психологической расшифровки, смелых предположений и допущений. Здесь аналогично вышесказанному должен быть соблюден баланс между вымыслом и реальностью, чтобы исполнение не обрело черты приземленности и не утратило таинственную силу индивидуального «открытия». Известно, что появление этих ремарок связано с реальными событиями жизни Шумана. А. Меркулов заметил, что загадочный «Голос издали» в «Юмореске» и Новеллете *fis moll* «является фиксацией общих интонационных точек между «Романсом» *g moll* К. Вик и соответствующими фрагментами шумановских сочинений» [5, с. 94]. Основания обнаруживаются в их переписке. «В твоём «Романсе», — писал Шуман, — я вновь услышал, что мы должны стать мужем и женою. Ты дополняешь меня как композитор, а я тебя. Каждая твоя мысль выходит из моей души и точно так же я всю свою музыку обязан тебе». И следом, буквально через день: «Мне пришла в голову совсем такая же мысль, ты найдешь ее в «Юмореске» (цит. по: [5, с. 94]).

Не секрет, что в исполнительской практике существуют разные мнения по поводу того, надо ли озвучивать «Голос Клары» или представлять его как воображаемую волну духовной близости любящих сердец. Ведь чуть позже в эпизоде «Юморески» («Вместо заключения») появляется уже реально звучащий, вписанный в текст мотив из «Арабесок», который воспринимается как вполне «говорящая» интонация: «А помнишь ли ты обо мне? Я вспоминаю тебя...».

Определяющее значение для пианиста имеет работа с авторской фактурой и соотношение фактурных пластов. С помощью приближения или отдаления отдельных уровней фактуры возможно создание прозрачного или сгущенного звукового пространства, сравнимого с эффектами перспективы в живописи. В нотном тексте пианист имеет четко зафиксированное количество нот, распределенное между пластами фактуры самим автором. Но именно от исполнителя зависит, какие голоса будут доминировать, какие составлять фон. При работе над фактурой изложения он должен учитывать тематическую значимость голосов, распределять динамическую контрастность, дифференцировать двигательные ощущения, заботиться о драматургии, рассчитывать акустические особенности (например, концертного зала) и т.д.

В большинстве случаев отдельные уровни нотного текста (темп, агогика, нюансировка и

др.) представляют собой при пианистической расшифровке наиболее спонтанную часть, отличающуюся мобильностью, вариативностью, способностью к заметным изменениям при единичном исполнении. Что же касается фактурного изложения, взаимодействия голосов и пластов фактуры, то этот уровень интерпретации должен быть тщательно продуман, можно сказать, просчитан пианистом и не может опираться на одну интуицию.

Вряд ли можно найти лучший пример для рассуждений на эту тему, чем фортепианные пьесы *Й. Брамса*, у которого многоплановость фактурного изложения является стилевым признаком. Образная, тематическая, композиционная сгущенность выражения оборачивается для исполнителя чрезвычайным уплотнением реального времени, в каждый момент которого важно не пропустить изменения событий, происходящих в разных фактурных пластах. Главное, чего необходимо добиваться, это научиться слушать и слышать панорамное звучание многослойной фактуры, а также приобрести навыки расчленения фактуры на отдельные выразительные компоненты при помощи правильно подобранной аппликатуры и детализированной артикуляции. Здесь момент понимания должен быть более весомым, чем, скажем, у *Р. Шумана* и составлять неотъемлемую часть исполнительского прочтения. Иногда пианисты придумывают «хитрости», допуская небольшие изменения фактуры, позволяющие добиться желаемого результата более экономными средствами. Фактура *Брамса* может воспроизводить и оркестровые черты, и органную специфику, и особенности хорового письма. Но для пианиста она, прежде всего, должна быть фортепианной (удобной) в смысле ее непосредственного озвучивания. Поэтому фактурные «хитрости» бывают просто необходимы. В то же время изменения (перераспределения) фактуры должны иметь под собой веские основания и не искажать, прежде всего, художественный и звуковой образ пьесы. Другими словами, они должны быть незаметны.

Нередко бывает трудно в пианистическом отношении элементарно разделить голоса из-за того, что темы расположены в одной плоскости, близко друг от друга. Один из уникальных примеров — это канон в секунду («Вариации на тему *Шумана*» соч. 9, № 14). Добиться расчленения фактуры, чтобы обеспечить самостоятельное голосоведение, практически невозмож-

но. Тем более, что левая рука, которая в других случаях могла бы помочь искусным перераспределением фактуры, «занята» своим достаточно сложным заданием по воспроизведению образа струнного пиццикато (авторская ремарка *staccato leggiero* однозначно указывает на способ исполнения).

Нельзя не привести пример еще одного уникального канона в *Интермеццо h moll* соч. 119, где мелодический тон составляет одну ноту. Каждый звук разложенных гармоний занимает особое место, совмещая в себе две функции: движения (переход в следующий тон) и статики (остановка на заданном месте). Композитор включает в действие прием расслоения фактуры за счет «расшатывания» метроритмического стержня. В тексте одновременно существуют устойчивый метроритм (размер 3/8 и одномерные длительности) и необычный ритмический рисунок, «складывающий» трезвучия по два и разделяющий такт на две половины. Парадоксальность фактуры усиливается еще одним приемом. В основе изложения — трезвучия (элемент укрепления функциональной значимости). В то же время уже в первом такте возникает наложение гармонических функций (*h moll* — *G dur* — *e moll*). Кажущееся «неконтролируемым» движение гармоний образует эллиптические цепочки неразрешающихся созвучий.

Одна из самых сложных миниатюр *Брамса* — *Интермеццо e moll* op. 116 № 4. Взглянув на его протяженность, которая не превышает сорока тактов, невольно вспоминаешь известный афоризм *Шумана*: «краткое — труднее всего». Композитор предлагает такое фактурное изложение, благодаря которому пианист оказывается в странном «лабиринте», где ему приходится искать «нить Ариадны» мотивного плетения. Партии двух рук изложены синхронно, и внизу мотивы отсвечивают зеркальным отражением. Более фактурно-нагруженными становятся метрически слабые доли мотивов (по вертикали аккорд из шести звуков), в то время как на сильных и относительно сильных долях проставлены две ноты.

Придуманной композитором звуковой дисбаланс преследует определенную художественную цель: сделать музыкальную ткань зыбкой и невесомой, растворенной «между небом и землей», заставить каждый мотив приподниматься, «взлетая на крыльях ветра» и ниспадать, прижимаясь к «эфемерной» опоре. Основной «первоэлемент» (секундовая интонация) заклю-

чает в себе максимум неустойчивости (ритмической, интонационной, фактурной). Поражает мастерство композитора, строящего по «кирпичику» здание этой миниатюры из непрерывного потока мотивных сцеплений. Интересная деталь: «на слух» звуковая ткань воспринимается так, будто движется аккордами. Добавим сюда и парадоксальность ритмического изложения. В размере 6/8 в такте выписаны двудольные мотивы, начинающиеся с затакта и разделенные паузами, при этом ощущение сильной доли дополнительно «микшируется» междутактовой лигой.

Другим примером может служить Интермеццо *E dur* op. 116 № 6, где возвышенный хорал соединяется с романтической песней. В сплетении мелодических линий пианисту сложно вычленить основной мотив, который расположен в среднем слое фактуры. Все «этажи» фактурного изложения заняты. На верхнем — двигающиеся четвертями по нисходящим секундам терции, на нижнем — басовый голос, создающий ритмическую и гармоническую основу хорала. Музыкальная ткань предстает одновременно в статике и динамике, строгость изложения сочетается с интенсивностью мелодического развития, при котором интонации одного голоса свободно переходят в другой. Пианисту необходимо добиться, чтобы голоса звучали дифференцированно и каждый занимал собственную тембровую нишу. Особые трудности возникают в партии правой руки, где на близком расстоянии сосуществуют два разных мотива, меняющиеся местами (полифонический контрапункт). Один из них в ритмическом отношении дробный, так как состоит из пары трезвучных фрагментов, объединенных одной лигой. Второй мотив представляется единым мелодическим образованием с распевным ритмическим рисунком. Его динамическая линия определена авторскими «вилочками», требующими от пианиста выразительной манеры произношения. Подобно предыдущему мотиву, он также перемещается (по воле композитора) из одного слоя фактуры в другой. В данном случае нецелесообразно действовать при помощи специально подобранных артикуляционных приемов, так как при перемещении мотивов невозможно точно сохранить задуманные градации. Все решает слуховая «квалификация» исполнителя, различающего дифференцированные звуковые краски. Конечно, допустимы и специальные приемы тренировки (игра верхней строчки двумя рука-

ми, использование разных динамических координат, разных штрихов, раздвижение голосов, перекрещивание рук и т.д.).

Подведем некоторые итоги. Нотная запись, являясь репрезентантом авторского стиля, свидетельствует о многом, но далеко не обо всем. Главное, что она принципиально не может определить, это — «художественную меру» исполнительского прочтения, которая конкретизирует текстовые указания, если они есть, или восполняет то, что не написано: силу и градации звука, уровень и качество темповых и метроритмических изменений, возможности фактурной детализации. Средства исполнительской выразительности мобильны. Определения темпа, артикуляции, динамики, не имеющие точных обозначений в авторском тексте, но обладающие крайними пределами, становятся прерогативой творческой инициативы исполнителя и реализуются им в конкретной «зоне действия». Творческая работа пианиста состоит в выборе художественного направления, нахождении стилевого «участка» в сфере словесных и графических авторских обозначений в нотном тексте. Закономерно, что категория «художественной меры» относится к определяющим элементам пианистического искусства.

Основным аспектом исполнительского прочтения авторских текстов становится понимание многослойности содержания музыкального произведения, что обуславливает принципиальную множественность его интерпретаций. Одна из основных черт исполнительского анализа как раз и состоит «в утверждении приоритета субъективности как установки в познании произведения, эта субъективность отражает сущность творческой работы музыканта» [8, с. 98—99].

Область трансцендентного, бессознательно постигаемого художественного смысла имманентно присуща музыкальному творчеству, и по-другому быть не может. Тем не менее, исполнительское прочтение авторского текста имеет свою конкретику, специфику и технологию. Оно направлено на художественное познание сочинения, на формирование потенциального «свернутого» музыкального образа произведения, на качественное техническое (в широком смысле слова) воплощение. Пианист представляет на основе нотного текста своего рода партитуру, где партия каждого из компонентов общего замысла мыслится в неразрывном единстве с другими. Специфика исполнительского

прочтения состоит в способности к непрерывному процессуальному развертыванию. Совокупность выразительных и технических средств, свойственных мастерству пианиста, индивидуальный характер фразировки, неповторимая манера интерпретации и особые приемы обращения с инструментом направлены на постижение и воспроизведение художественного образа произведения, скрытого в глубинах нотной записи. При этом на первый план выходит требование, чтобы преодоление технических и фактурных трудностей, работа над звуком, ритмом, артикуляцией, педализацией проводились в «зоне» авторского стиля.

Высший уровень исполнительского прочтения авторского текста основан на глубоких знаниях в области стилей и жанров музыкаль-

ного искусства, предполагает понимание специфики художественного мышления композитора. Он подразумевает наличие музыкальной интуиции, имманентного «слышания» художественного образа сочинения, безупречного владения профессиональными навыками. Если великие музыканты — композиторы и исполнители — «действительно вносили какие-то изменения в установленную форму, — пишет В. Ландовска, — то отнюдь не из желания создать нечто диковинное, а из острой потребности их гения. И что же такое открытие, как не истина, которая всегда существовала и которую кто-то неожиданно с удивлением увидел?» [3, с. 391].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Перевод с немецкого А. Д. Алексеева.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский А. Музыкальный текст. Структура и свойства. — М.: Композитор, 1998.
2. Гофман Э.-Т.-А. Житейские воззрения кота Мурра: повести и рассказы. — М.: Худ. литература, 1967.
3. Ландовска В. О музыке. — М.: Радуга, 1991.
4. Либерман Е. Фортепианные сонаты Бетховена: заметки пианиста-педагога. — М., 1996. — Вып. 3—4.
5. Меркулов А. Из наблюдений над звуковой символикой // Советская музыка. — 1985. — № 8.
6. Михайлов А. Бетховен: преемственность и переосмысления // Музыка в истории культуры: избр. ст. — М.: МГК, 1998.
7. Письма Бетховена. 1787—1811. — М., 1970.
8. Рагс Ю. Исполнительский анализ музыкального произведения // Традиции русской художественной культуры: межвуз. сб. науч. тр. — М.; Волгоград, 2000. — Вып. 3.
9. Kaiser I. Beethoven's 32 Klaviersonaten und Interpreten. — Frankfurt am Main, 1975.

Смирнова Наталья Михайловна

кандидат искусствоведения, профессор
кафедры специального фортепиано
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова

