



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • МОСКВА • КРАСНОДАР •

Е. Я. ЛИБЕРМАН

ТВОРЧЕСКАЯ РАБОТА ПИАНИСТА С АВТОРСКИМ ТЕКСТОМ

Учебное пособие

Издание четвертое, стереотипное



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • МОСКВА • КРАСНОДАР •

Л 55 **Либерман Е. Я.** Творческая работа пианиста с авторским текстом : учебное пособие / Е. Я. Либерман. — 4-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2020. — 240 с. — (Учебники для вузов. Специальная литература). — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-6407-4 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-1108-9 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-244-0 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Книга посвящена рассмотрению основополагающей проблемы исполнительства — отношению артиста к нотному тексту. Автор опирается на сопоставление звукозаписи интерпретаций крупных пианистов с оригинальным текстом. Выводятся присущие творческому исполнительству закономерности, которые в свою очередь связываются с музыкально-педагогическим процессом.

Предназначается для музыкантов-исполнителей, преподавателей музыкальных вузов и училищ, а также интересующихся этой проблемой учащихся.

УДК 786
ББК 85.31я73

Л 55 **Liberman E. Y.** Creative work of the pianist with the author's text : textbook / E. Y. Liberman. — 4th edition, ster. — Saint-Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2020. — 240 pages. — (University textbooks. Books on specialized subjects). — Text : direct.

The book is devoted to the study of the fundamental problem of performance — the artist's attitude to the text of music. The author relies on the comparison of the sound recording of the interpretations of the major pianists with the original text. Revealed inherent in the creative performance of patterns, which in turn are associated with the musical and pedagogical process.

Book is intended for musicians-performers, teachers of musical high schools and schools, as well as students interested in this problem.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

ПРЕДИСЛОВИЕ

Во времена молодости поколения пианистов, к которому принадлежит автор настоящей работы (40—50-е годы), проблемы отношения к авторскому тексту почти не обсуждались. Нас волновали, мы спорили совсем об иных исполнительских вопросах. Этот — об отношении к тексту автора — казался ясным, очевидным, недискуссионным. Студенты, каждый в классе своего профессора, получали его решение в полностью разработанном, готовом, непререкаемом и мало отличающемся друг от друга виде.

Система обучения молодых пианистов чтению нотного текста была тщательно продумана, аргументирована и в основе своей мудра. Пианистам прививали навыки кропотливого изучения текста; мы приучались замечать в нем все детали, все мелочи. На основе такого изучения молодые пианисты овладевали искусством обобщения, воссоздания из деталей целостной образно-смысловой картины тех произведений, которые проходили с учителями.

В результате такого воспитания нашего музыкального мышления — и это было самым ценным в системе — многие, даже большинство из нас, вскоре могли самостоятельно, без помощи учителя разобратся в новом для себя произведении, то есть становились грамотными и культурными музыкантами. Музыка самой различной стилистической принадлежности превращалась в родной и понятный язык.

Процесс овладения образно-смысловым содержанием произведения редко обходится без больших или меньших эмоциональных и интеллектуальных усилий. Величина их обычно соответствует индивидуальным особенностям способностей исполнителя, а также его стилистической интуиции. В отличие от музыкально способного человека, владеющему искусством чтения текста музыканту несколько раньше или несколько позже удается самостоятельно расшифровать «закодированный» в нотном тексте образный строй и смысл произведения, превратить графические значки в живую музыку. Умение самостоятельно разбираться в нотном тексте, постигать произведение — одно из важнейших, если не самое важное достояние образованного музыканта. Успехи советской педагогики в этой области — огромный капитал нашей музыкально-исполнительской культуры.

Однако в эту подлинную культуру как-то незаметно стали просачиваться (и чем дальше — тем больше) по существу чуждые ей веяния, заключающиеся в преувеличении значения «буквы» и «буквальности» в подходе к тексту. Погоня за «буквой» стала приводить к потере концепционного взгляда на сочинение, принизила значение индивидуального в исполнительском искусстве. Постоянные, настойчивые требования буквальной точности заполонили сознание учащихся (да и учащихся!). Все в тексте предлагалось выполнять как можно точнее. В лексиконе нескольких студенческих поколений бытовали выражения: «правильный темп», «правильная педаль», «правильная динамика» и так далее. Вопросы личного отношения, личного и тем более нового взгляда на сочинение чаще всего опускались, пропускаясь. Их просто не ставили.

Слушая больших артистов, все, конечно, обращали внимание на самобытность их интерпретации, на частые расхождения их игры с теми или иными текстовыми обозначениями. Например, тогда, когда играли Софроничский или Юдина. Однако эти широко известные факты в силу сложившейся инерции мышления долгое время не становились предметом осмысливания. Само собой разумеющейся казалась лежащая на поверхности явления мысль — такое позволить себе могут лишь «избранные». Прочим следует играть по правилам, чтить установившиеся традиции, сохранять исполнительские манеры «хорошего тона», соблюдать чувство меры и проявлять безупречный вкус. Время от времени критика упрекала кого-нибудь из исполнителей за вольное обращение с темповыми, к примеру, или динамическими авторскими указаниями. Оказывала предпочтение тем, кто более точно следовал авторским ремаркам, одобряла исполнителей за отсутствие субъективности. Все это казалось тогда естественным.

Как и всем, вероятно, музыкантам-профессионалам, автору этих строк приходилось слышать немало скучных, неинтересных, похожих друг на

друга, но «правильных» по отношению к тексту интерпретаций. С другой стороны, яркие интерпретационные достижения некоторых артистов, а иногда и талантливых учащихся никак не укладывались в параметры авторских текстов. Возникла мысль: а соответствуют ли требования теории верности авторскому тексту, точного выполнения всех его деталей живой практике яркого высокохудожественного исполнения музыки? Способствует ли эта теория и соответствующая ей педагогика оптимальному раскрытию творческих сил исполнителей? Нет ли в ней каких-то скрытых недостатков, неточностей, неполноты?

Вопросы эти постепенно превратились в уверенность (до поры до времени имевшую характер гипотезы) в том, что нормы отношения к авторскому тексту, требующие буквального его выполнения, недостаточно глубоко отражают потребности художественной практики, сковывая своими категорическими установками творческие возможности музыкантов-исполнителей. Гипотеза эта в свою очередь потребовала серьезной проверки, изучения. Так рождалась настоящая работа, целью которой является дальнейшее исследование вопроса об отношении исполнителя к авторскому тексту, приближения его к нуждам современности, поиски теоретических установок, которые способствовали бы раскрытию как содержательности произведений великих композиторов, так и, одновременно, творческих возможностей исполнителей.

Для всестороннего охвата поставленной задачи необходимо было хотя бы кратко остановиться на истории вопроса; необходимо было также принять во внимание последние посвященные музыкальному исполнительству достижения в области эстетики. Наконец, нельзя было обойти и то новое, что внесла в музыкальное исполнительство наша эпоха бурного научно-технического прогресса. Всему этому посвящена первая глава.

Самое же большое место в работе (вся вторая глава) занимает анализ игры крупных мастеров пианистического искусства. Главным ракурсом этого анализа является исследование отношения больших артистов к авторскому тексту.

Третья глава — центральная в книге. В ней предпринята попытка обобщения результатов аналитической части работы. Эти обобщения в свою очередь позволили наметить пути и сформулировать некоторые закономерности творческой работы пианиста с авторским текстом.

И наконец, четвертая глава посвящена педагогическим проблемам. В советской фортепианной педагогике, при всех ее беспорных достижениях, возникли вопросы, не всегда успешно разрешаемые. Главный из них — воспитание наиболее одаренной части учащейся молодежи. Каково должно быть педагогическое влияние, способствующее становлению самостоятельно мыслящих артистических личностей? Как сочетать воспитание грамотности и академической культуры с нередко противоречащим этим задачам стремлением талантливой молодежи к самовыражению? Мы пытались ответить на вопрос: возможно ли еще на школьной скамье, и если возможно, то каким образом может произойти включение в процесс обучения — в частности, в процесс обучения чтению нотного текста — творческих, интерпретационных, индивидуальных моментов.

Особенность рассматриваемой в настоящей работе основополагающей проблемы об отношении исполнителя к авторскому тексту, бесконечность этой проблемы состоит в том, что ее нельзя разрешить раз и навсегда. Нельзя потому, что постоянно меняется сама жизнь. Музыкально-исполнительский «корабль» на беспокойном океане бытия всегда подвергается воздействию каких-то «ветров» социального и иного происхождения. В его статусе, ориентированности неизбежно образуется тот или иной крен. Задача состоит в том, чтобы вовремя замечать произошедшую «наклоненность» и по возможности способствовать ее выправлению.

РОЛЬ ИСПОЛНИТЕЛЯ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

Краткая история вопроса

С тех пор как появилось записанное в определенной системе нотации музыкальное произведение, творческие взаимоотношения основных носителей музыки — композиторов и исполнителей — находились в процессе постоянного видоизменения. Музыка как вид искусства не может иметь социально-действенный результат вне деятельности двусторонней. Композитор и исполнитель — содружество, в котором ни одна из сторон не может существовать без другой и в котором, одновременно, каждая обладает собственными объективными творческими интересами. В этом содружестве борются две тенденции — стремление к слиянию со стремлением к самовыражению и самоутверждению, без чего немислимо никакое творчество. «Победа» одной из тенденций ведет к поражению обеих, так как без искренности и самобытности исполнительского акта сама музыка автора будет мертвой. Таким образом, двусторонность процесса музыкального звукотворчества несет в себе противоречия, преодоление которых составляет содержание как истории исполнительства, так и самого исполнительского искусства. Эти противоречия полностью преодолеваются лишь при слиянии двух видов звукотворчества в один, то есть когда композитор сам является исполнителем или когда исполнитель сам создает, импровизирует музыку, что бывало в различные эпохи. Но такие слияния не могут быть ни вечными, ни даже долговечными, так как потребность в музыке гораздо шире, чем количество авторов музыки. Никто и ничто не может препятствовать любому человеку спеть или сыграть понравившееся ему произведение. С другой стороны, импровизированная, созданная по моментальному вдохновению музыка в своих достоинствах, как правило, уступает законченному произведению. Поэтому столь закономерно разделение музыкального труда.

Проблема взаимоотношений двух видов музыкального творчества ставилась и разрешалась и в концертной практике, и в теории по-разному. Известно, что существовали эпохи, когда противоречия в содружестве становились антагонистическими, разрушающими. Так, например, более полутора веков (XVII и части XVIII) певцы-виртуозы хозяйничали в итальянской опере-seria. Вплоть до Глюка они были всемогущи и диктовали композиторам условия: в каком акте, какого характера, в какой тональности должны быть их арии, на каких нотах композитор

должен сделать фермату, какая нота и в каком месте арии должна быть верхней и так далее. Авторские мелодии было принято щедро оснащать руладами и каденциями. Мало отличались от вышеописанных и вкусы пианистов-виртуозов 20—40-х годов XIX века. Музыкальное произведение рассматривалось ими лишь как повод для демонстрации различных исполнительских, чаще всего технических достижений и совершенств. От всего этого страдала музыка, страдали исполняемые произведения. Одновременно исполнительство, теряя свои высокие этические и эстетические цели, опускалось до уровня дешевого фиглярства.

Были также эпохи, когда ошибочные теоретические установки, догматическая регламентированность, довлевшая над музыкантами, вели к упадку исполнительского искусства. Таковой, например, возник в Германии во второй половине XIX века в результате деятельности академистов лейпцигской школы. Таким образом, даже беглый взгляд на историю вопроса показывает, что от того, как он решался в теории и на практике, зависело общее состояние исполнительского искусства той или иной эпохи или страны.

Приступая к краткому историческому обзору взаимоотношений музыкантов-исполнителей с авторским текстом, отметим разработку проблемы в вышедших в последнее время трудах многих авторов: А. Алексеева, Л. Баренбойма, Л. Гинзбурга, Н. Корыхаловой, Э. Фишера, Ю. Кочнева, Г. Орджоникидзе¹.

Необходимо сделать также одну оговорку: в истории художественной культуры не существует точных временных рубежей. Длительное время рядом могут сосуществовать самые различные ее элементы: старые, уходящие; новые, которым суждено будущее; различные побочные. Исследователям обычно удается охватить общий основной фон; контрастные явления нередко остаются в тени. Настоящая работа не представляет исключения и посвящена описанию главных, по мнению автора, направлений истории взаимоотношений исполнителей с авторским текстом.

Известно, что во времена Куперена, Баха и Скарлатти, Гайдна и Моцарта отношение исполняющего музыку к записанному тексту обладало многими чертами соавторства. Исполнители, будь то сами авторы или другие музыканты, вносили в текст изменения самого разного свойства — от незначительных различий в мелизматике до варьирования нотного текста. Изменениям подвергалась регистровка, тембровые «одежды», динамика, темп и прочее. Так, например, Куперен в своем знаменитом труде «Искусство игры на клавесине» замечает: «В отношении нежных и певучих пьес... их надо играть несколько менее медленно (разрядка моя. — *Е. Л.*), чем на других инструментах, из-за небольшой продолжительности клавесинного звука»².

Было принято внесение изменений в высотное расположение

музыки на клавесине, спинете; приспособление одной и той же музыки для исполнения на другом или других инструментах. В том же труде Куперена мы читаем: «Пьесы, имеющие такое название (*Pièces croisées* — *Е. Л.*), должны исполняться на двух клавиатурах, одна из которых, путем смены регистров, должна звучать приглушенно.

Те, кто имеют клавесин с одной клавиатурой или спинет, будут играть верхнюю партию так, как она обозначена, а басовую на октаву ниже; если же басовую партию нельзя понизить на октаву, придется повысить на октаву верхнюю партию. Такого рода пьесы могут быть пригодны для двух флейт или гобоев, а также для двух скрипок или двух виол и для всех других инструментов, настроенных в унисон; исполняющие эти пьесы на других инструментах, разумеется, должны внести соответствующие изменения“ (разрядка моя. — *Е. Л.*)³. Заметим, что такие непривычные для нас рекомендации исходят от личности, чьи установки во многом отличались от норм того времени. Ведь Куперен известен как автор, который одним из первых «всеми силами старался предохранить музыку от случайностей исполнения и сознательно шел против существовавшего в его время обычая (разрядка моя. — *Е. Л.*) предоставлять исполнителю максимум инициативы и всецело полагаться на его знание и умение. Он уничтожил, например, традицию свободного прелюдирования (в сюитах), ввел подробные исполнительские ремарки... точно пометил украшения в клавесинных пьесах... отметил с достаточной полнотой регистровку в органных пьесах и т. д.»⁴

В искусстве XVIII века было принято использование в новых сочинениях своей и чужой музыки. Подобно средневековым литературным сюжетам (похождения Дон-Жуана, легенда о Фаусте и др.), полюбившиеся темы, гармонические последовательности и прочие музыкальные находки кочевали, разрабатываясь и видоизменяясь, из произведения в произведение. Так было принято в композиторском искусстве, такая же свобода по отношению к тексту наблюдалась и в «дочерней» музыкальной деятельности — исполнительстве. К тому же сам текст нередко предполагал исполнительскую «достройку», как, например, в Хроматической фантазии Баха. Было распространено также исполнение музыки по цифрованному басу (*continuo*), который допускал известную свободу в различных конкретных деталях текста, как-то: в удвоении, голосоведении, регистровке. Все это было связано с искусством импровизации, которым тогда владели многие музыканты. Добавим, что музыка того времени не только допускала, но прямо предполагала возможность различного эмоционального наполнения и что понятие «клавир» было очень многообразно и включало в себя целый ряд инструментов — от певучих, но малозвучных клавикордов до блестящих клавесинов и мощных органов. И хотя исполнители в те времена чаще всего музицировали в постоянных залах и, соответственно,

на одних и тех же инструментах, возникает вопрос — как они поступали, если вместо привычного трехмануального клавесина им попадался двухмануальный? Не в этом ли одна из причин отсутствия редакционных подробностей в текстах того времени — от почти «голых» нот Баха до скупых ремарок у других авторов?

В истории исполнительства есть немало вопросов, подлежащих дальнейшим исследованиям. Так например, вызывает сомнение справедливость широко распространенного мнения об обязательном в XVII—XVIII веках слиянии в одном лице композитора и исполнителя. Более вероятно предположение, что и тогда играющих было несравненно больше, чем сочиняющих, что и тогда высокий уровень музыканта синтетического типа встречался достаточно редко. Подтверждением высказанного мнения является существование немалого количества различных трактатов, руководств, методических трудов того времени⁵, адресованных не очень квалифицированным (это видно из содержания работ) музыкантам-исполнителям. Тем не менее общая картина исполнительского искусства XVII—XVIII веков выступает достаточно определенно. Исполнительство той эпохи во многом отличалось от современного и может быть охарактеризовано как импровизационное не только по отношению к эмоциональной, тембровой, динамической сторонам произведения, но и по отношению к некоторым частям звуковысотной основы текста.

Косвенным доказательством импровизационного стиля исполнительства того времени является свобода подхода к авторскому тексту, которая была характерна и для первых поколений исполнителей XIX века. Они, не осознав поначалу своих художественных возможностей, своего «нерархического» места и будучи чаще всего посредственными или плохими композиторами, долгое время относились к исполнительству «на равных» с авторами. Их мало или совсем бессодержательные произведения, такие как «Морской бой», «Разорение Москвы» Д. Штейбельта (1765—1823), «Сумасшедший» Ф. Калькбренера (1785—1849), и сочинения других композиторов были наполнены всякого рода фортепианными эффектами — трелями и тремоло, хроматическими октавными *martellato*, гаммами, глissандо и другой призванной эпатировать слушателя звуковой мишурой. В сравнительно редких случаях обращения к музыке прошлого они позволяли себе все — от кощунственных, антихудожественных искажений в прочтении произведения, почти полного исполнительского произвола до изменений звуковысотной и временной основы сочинения (с помощью тех же трелей, тремоло и прочего). Это было время парижского «блестящего» стиля, эпоха виртуозов, которых Лист называл «братией рояльных акробатов» и для которых сочинение было лишь поводом для самопоказа.

К 40-м годам XIX столетия засилью пустого виртуозничания

был нанесен сильнейший удар. Творческая, исполнительская, литературная деятельность Мендельсона, Шумана, Шопена, Листа, Берлиоза, их учеников и последователей сделали свое дело — в исполнительстве постепенно утверждалось новое направление. Серьезнее, глубже становились его цели, содержательнее репертуар. Наступило время расцвета романтического исполнительского стиля, высшие достижения которого связаны с именами Листа и Антона Рубинштейна. Начиная с 40-х годов прошлого века этот стиль доминировал на концертной эстраде. Правда, постепенно он трансформировался в салонно-виртуозный псевдоромантизм конца XIX — начала XX века, но затем, уже в новой форме, возродился в XX веке.

Если пианистов парижского «блестящего» стиля объединяло стремление к внешней технической и звуковой эффектности и авторский текст был лишь поводом для вольных вариаций, то для представителей романтического направления главным было проявление, в соответствии с господствующей эстетикой, непосредственного чувства. А где же можно было найти лучший объект для пробуждения и выявления собственного музыкального чувства, как не в гениальных творениях великих композиторов? Неудивительно, что в творческую лабораторию артистов как существенная составная часть было включено постижение образно-поэтического содержания произведения.

Однако если в игре Листа и Рубинштейна, как об этом можно судить по дошедшим до нас свидетельствам современников, господствовала редкая гармония между художественным содержанием произведения и его исполнением, то большинству их учеников и последователей (и чем дальше — тем больше) полной гармонии в соотношении «произведение — исполнение» достигнуть не удавалось. Чувство исполнителя возвышалось над всем. А проявлялось это чувство не только в пылкости, но и нередко в изломанной ритмике, и в искаженном метре, и в игре «вразбивку», и в мелкой фразировке. Преподносилось свое чувство, своя техника, ценилась эффектная акцентировка, изящество салонного толка, «львиные» страсти. Хотя в исполнении и стали выявляться основные очертания произведения и, в общих чертах, стиль автора, вольностей и отсебятины было предостаточно. Приведем лишь одно свидетельство — описание Сен-Сансом вежливого скандала, который в 60-е годы учинил Россини знаменитой Патти: «Чья это ария, которую вы только что исполнили?» — Это была ария из «Севильского цирюльника», искаженная до неузнаваемости⁶.

Процесс овладения искусством чтения авторского текста, художественной работы с ним шел медленно и оставил нам — в виде многочисленных редакций — документальные свидетельства о своем времени. Так же как в игре большинства исполнителей второй половины XIX века, в изданиях той эпохи бережного отношения к авторскому тексту обнаружить, как правило, не удастся. Каждый редактор переделывал его как хотел.

К авторским словесным обозначениям темпа и характера без всяких комментариев, тем же шрифтом добавлялись редакторские. Метрономические и динамические обозначения, знаки ритмической нюансировки заменялись, смещались; перемещивались авторские и редакторские лиги, их местоположение варьировалось.

Приведем два примера из издания 1873 года сонат Моцарта⁷ — автора, которому «доставалось» чуть ли не больше всех*:

В. Моцарт. Соната G-dur, ч. I (К. 283)

Allegro (♩ = 138)

1

Здесь все плохо: сочетание очень быстрого темпа с акцентами на первых четных тактах и краткостью первых четвертей нечетных тактов, упрощающие музыку лиги — все это придает прелестному изяществу моцартовского письма черты маршеобразно-туповатой энергии. Во второй части интонирование и без того выразительных мелодий утяжеляется чувствительной нюансировкой:

В. Моцарт. Соната G-dur, ч. II (К. 283)

2 [Andante]

В издании Шопена вносятся много словесных ремарок. Их цель — внушение играющему субъективных редакторских

* В приводимых здесь и далее нотных примерах неавторские словесные ремарки, обозначения темпов набраны мелким шрифтом и взяты в скобки; кроме того, в скобки заключены не принадлежащие автору графические знаки — лиги, точки, «вилочки», акценты, а также ноты и штили. Все неавторские знаки и обозначения по возможности помещены в верхней части нотного примера.

чувствований музыки. Иногда произведениям даже давались названия. Так, в английском издании Весселя (еще при жизни Шопена) три ноктюрна оп. 9 вышли под названием «Шепоты Сены», а скерцо h-moll — «Дьявольское пиршество». И это не уникальные случаи.

Издания вальсов Шопена под редакцией таких крупных пианистов, как Пюньо и д'Альбер (конец XIX — начало XX века), наполнены произвольными сменами темпов, знаками динамической и ритмической нюансировки, призванными передать исполнителю манеру игры редакторов, вплоть до их *rubato*. Так, у Пюньо⁸ в начале Des-dur'ного эпизода вальса cis-moll сверху, крупным шрифтом к шопеновскому *Più lento* через запятую присоединено *con sentimento*. Д'Альбер⁹ обозначает темп вальса a-moll *Lento*, *ma non troppo* (вместо *Lento*). В вальсе As-dur оп. 42 в редакции Пюньо главную тему предлагается играть *marcato il canto* (у Шопена — *leggiero*); многим эпизодам предписываются свои темпы. Подобная инициатива иногда в более, иногда в менее убедительной форме предлагается обоими редакторами (каждый делает это по-своему) и в вальсе a-moll, и в других сочинениях.

В недостатках редакций отражаются и недостатки самого исполнительства конца XIX — начала XX века. Говоря об этом времени, Эдвин Фишер свидетельствует, что «в области интерпретации... мы пожалели то, что посеяли романтики Шуман и Лист, — красоту, раскованность, но в то же время избыток чувств и свободы в педализации и установлении темпа»¹⁰.

Вот еще некоторые свидетельства стиля исполнительства того времени. Карл Флеш, анализируя особенности исполнительского стиля Изаи, отмечает, что «при исполнении классических произведений *rubato*, как неотъемлемая особенность Изаи, бывало часто неуместным. Так, например, третий такт первого сольного вступления в концерте E-dur Баха он вместо



предпочитал играть



У Изаи и концерт Бетховена «становился простой игрой фантазии. Он прямо-таки переделывал оригинал по-своему, руководствуясь личными чувствами, так что от подлинного бетховенского духа почти ничего не оставалось»¹¹.

Пабло Казальс, с великой симпатией говоря о Гранадосе, оставляет нам интересное свидетельство еще бытовавших

в конце XIX — начале XX века (время концертной деятельности испанского музыканта) исполнительских нравов: «Пианист он был прирожденный, неподражаемый, с одной удивительной особенностью: играя вещь Бетховена, Шуберта или другого великого композитора, все равно какого, он вдруг, прямо посреди исполнения, ни секунды не колеблясь, принимался импровизировать»¹².

Нечто подобное делал и Всеволод Буюкли, когда «почти перед каждым исполняемым произведением... неизменно прелюдировал, причем чаще всего не считаясь со стилем исполняемого»¹³. Генрих Густавович Нейгауз, смеясь, вспоминал, что такой крупный пианист, как Игнац Фридман, в конце этюда Шопена *Ges-dur op. 25* добавлял от себя еще два аккорда — доминанту и тонику. Последний пример особенно типичен для салонного псевдоромантизма с его поверхностным отношением к произведению и стремлением к эlegantности и внешнему лоску. «Поражать раньше, чем выразить» — по меткому наблюдению Г. М. Когана — стремились в своем искусстве и Р. Пюньо, и Т. Корреньо, и Э. Зауэр, и М. Розенталь, и Н. Фридман. Примеры, подобные приведенным выше (их количество легко можно умножить), — памятники исполнительского стиля, сочетавшего в себе постепенное углубление внимания к авторскому тексту с творческой инициативой, которая представляется иногда излишне романтической, иногда мелковатой, салонной, а в целом более или менее поверхностно соприкасающейся с подлинным духом автора. Тем не менее нельзя не подчеркнуть, что этот переходный, с точки зрения взаимоотношения исполнителя с авторским текстом, неустоявшийся в своей эстетической саморегламентации исполнительский стиль выдвинул плеяду таких крупных пианистов, как Т. Лешетицкий (1830—1915), Ф. Планте (1839—1934), С. Менгер (1846—1918), В. Пахман (1848—1933), В. Тиманова (1855—1942), И. Падеревский (1860—1941), Э. Зауэр (1862—1942), М. Розенталь (1862—1946), А. Зилоти (1863—1945), Э. д'Альбер (1864—1932), И. Фридман (1882—1948) и другие. Их артистические достижения общепризнаны. Подчеркнем все же, что не этому родившемуся в основном до 70-х годов века поколению суждено было сделать тот вклад в углубленное решение проблемы отношения исполнителя к авторскому тексту, который привел к современности. Это сделали крупные артисты последующей волны.

Обозревая историю рассматриваемого вопроса, нельзя не обратить внимание на значение деятельности еще одной ветви пианизма XIX века. При всех своих прижизненных недостатках, она сыграла свою роль для современного решения вопроса «композитор — исполнитель». Как отмечалось выше, романтическое и особенно псевдоромантическое направление исполнительства не смогло удовлетворительно разрешить эту задачу. Реакция на текстовые вольности не заставила себя долго ждать и,

как часто бывает в истории культуры, оказалась излишне резкой и непоследовательной.

В недрах листовской школы, а также среди музыкантов романтического, но более умеренного толка возникло не очень характерное для своего времени исполнительское и педагогическое течение. Первоначально оно выдвинуло очень крупных артистов — Клару Шуман, Мошелеса, Бюлова, Таузига. В их искусстве не было свойственных господствующей исполнительской парадигме романтических преувеличений; проявлялся гораздо больший интерес к лепке деталей, к музыкальной конструкции. В дальнейшем, значительно изменившись, это направление консолидировалось в лейпцигской консерватории и после ухода из нее Шумана (1844) и смерти Мендельсона (1847), под долголетним руководством Карла Рейнеке приобрело все отрицательные черты академизма. Возник сухой, педантичный, ремесленный стиль игры, который, начиная с 50-х годов, существовал на протяжении нескольких десятилетий и который Лист иронически именовал «лейпцигским методом».

В этой школе к авторскому тексту относились с почтением. Текст полагалось изучать. Однако само это изучение было ограниченным, формальным, лишенным той обобщенной художественной исполнительской концепции, которую Станиславский называл «сверхзадачей». В отличие от романтиков, которые смотрели на произведение как бы издали, с высоты своих фантазий, здесь текст обозревался «снизу», через лупу и принижался ради ложно понятых нужд учеников.

Художественные результаты такого подхода к тексту были удручающими. По свидетельству Э. Фишера, Бах в этой манере исполнения «казался особенно сухим и скучным, а классика — как бы скроенной по одной мерке»¹⁴. Существование этого «академического государства» посреди романтического моря интересно как свидетельство скорости реакции музыкантов на недостатки исполнительской практики, подверженность исполнительства быстрому изменению. Пытаясь спасти произведение и авторов от романтических преувеличений, академизм лейпцигской школы вверг исполнительство в школярское, лишенное силы и огня, безжизненное ремесленничество.

Заканчивая краткое обозрение исполнительства XIX века, подчеркнем, что отношение к тексту представителей всех его разветвлений значительно отличалось от нынешнего. Все артисты XIX столетия, начиная от Листа, Антона Рубинштейна, их младшего коллеги Ферруччо Бузони¹⁵ и кончая исполнителями гораздо меньшего или просто небольшого масштаба, позволяли себе вносить в текст собственные интерпретационные, а иногда звуковысотные и формообразующие изменения. Разумеется, побудительные мотивы, эстетическая ценность, талантливость и, наконец, этичность и убедительность допускаемых преобразований были совершенно различными — от конгениальных идей и художественных достижений Рубинштейна и Бузони

до сомнительных поделок — плодов нарочитого оригинальничания, погони за салонной эффектностью и псевдоученых академических домыслов. Но факт остается фактом. Музыкальное исполнительство XIX века в целом относилось к авторскому тексту с большой свободой. Она была далеко не безгрешна и не безошибочна, эта свобода. Но нельзя не отметить чувство гордости, наполнявшее артистов того времени, и их веру в важность своей миссии в музыкальном искусстве.

Поиски правды и глубины в искусстве породили дальнейшую эволюцию исполнительства. На рубеже XIX и XX веков и в первые десятилетия XX века в культуре отношения исполнителей к авторскому тексту произошел новый качественный сдвиг. Необходимая для подобного поворота энергия исходила из двух источников — от здравствующих в то время композиторов, больше всего страдавших от исполнительского произвола, и от нового поколения исполнителей, которые также были неудовлетворены недостаточной содержательностью доминирующего в их молодые годы исполнительского стиля.

В этом смысле очень показательны впечатления молодого Генриха Нейгауза, учившегося в ту пору в Берлине. О пианистах псевдоромантического направления он пишет так: «Вчера слышал Зауэра — эlegantность, *charmé* (очаровывает) и бьет на эффект, впрочем, пианист сказочный» (разрядка моя. — *Е. Л.*). Игнаций Фридман, по его же мнению, «играет грубо и нехудожественно, как только можно». В игре своего бывшего учителя Л. Годовского Генрих Густавович отмечает текстовые неточности, а также то, что «он кое-где... „заполняет аккорды“, „добавляет средние голоса“, „разлагает пассажи на слепые октавы“ и т. д., как это в его обычае, и это... противоестественно». Зато в письме по поводу концерта представителей новой артистической волны — Шнабеля и Флеша — звучит совсем иное: «Снова мог отметить, сколь сильно большая музыкальность и чистый артистизм (разрядка моя. — *Е. Л.*) при вполне достаточной технике воздействуют на слушателя»¹⁶.

Не следует думать, что распространение нового, более глубокого исполнительского стиля происходило без борьбы. Ведь дезавуировать надо было крупных артистов-виртуозов, обладавших немалыми достоинствами и пользовавшихся большим успехом у публики. Композиторы повели борьбу по-своему. Их реакция — все более подробное и тщательное редактирование своих сочинений. Пожалуй, первым это стал делать еще в XIX веке Дебюсси. За ним последовали Равель, Стравинский, Метнер и другие композиторы. Было немало устных и печатных протестов против искажающих, как они считали, характерность их сочинений интерпретаций. К этим протестам присоединился и Антон Рубинштейн, который в своем «Коробе мыслей» записал: «Нынешние капельмейстеры дирижируют произведениями Бет-

ховена, Моцарта и других не по предписанию композиторов, а так, как это, по их мнению, должно было бы быть предписано... Почему юриспруденция не распространяется на вопросы искусства?» — не без гнева восклицает великий пианист¹⁷.

Движение за тщательное и глубокое изучение авторских текстов долгое время носило исторически прогрессивный характер и привело к резкому повышению исполнительской культуры во многих странах, к выдвиганию целого ряда выдающихся артистов нового направления. Несмотря на известные нюансы, большинство композиторов всех поколений требовало, чтобы их сочинения играли так, как они их себе представляли. Можно вспомнить высказывания по этому вопросу Куперена, Бетховена, Шумана и других авторов. Их можно понять. Они были творцами, людьми гениальными. Они жили в своих сочинениях, любили их, тщательно редактировали, пытались запечатлеть в словесных пояснениях и разных знаках свои чувства, свою интерпретацию. Какая великая ответственность перед сочинением ощущается в многочисленных просьбах Бетховена к своему издателю: добавить какое-нибудь обозначение, или лигу, или аппликатуру в точно указываемом месте¹⁸.

Однако многие композиторы начала XX столетия выступили с такими требованиями к исполнителям, которые, если бы они были выполнены, привели бы не только к упадку исполнительства как художественной деятельности, но и снижению художественного и социального значения их собственных творений. «Я не хочу, чтобы меня интерпретировали!» — заявлял Равель. Противопоставление произведения его исполнению слышится в призыве Онегера к слушателям: «...обратите главное внимание на произведение, а не на исполнение, ибо именно содержание... должно вас заинтересовать»¹⁹. Последовательный ненавистник интерпретации Стравинский мечтал при помощи звукозаписи зафиксировать «для будущего соотношение темпов и раз навсегда (разрядка моя. — Е. Л.) установить динамические оттенки, которые мне были нужны»²⁰. Композиторы были неправы. Они хотели невозможного. Как показали проведенные П. Лобановым расшифровки авторских исполнений Piano-Rag-Music Стравинского и сонатины Равеля, сами композиторы интерпретируют свои сочинения, исполняют их не совсем так, как они записаны²¹. Да и сам Стравинский бросил однажды: «Некоторые детали всегда должны предоставляться исполнителю, благослови его бог»²². (Правда, реплика «благослови его бог» звучит в устах уважаемого маэстро скорее как «возьми его черт».)

К счастью для музыкантов и музыки, для композиторов и исполнителей все эти и другие сердитые нападки не повлияли сколько-нибудь серьезно на музыкально-исполнительскую практику. Исполнительство, как форма звукотворчества, не стало приносить в жертву ни себя, ни музыку. Великие артисты разных

поколений — А. Рубинштейн, Ф. Бузони, П. Казальс и другие — и в своей исполнительской деятельности, и в теории проложили дорогу современному решению проблемы «автор — исполнитель». Исходя из глубокого знания своего исполнительского дела, независимо друг от друга, в разной литературной форме они пришли к выводу, который можно сформулировать так: объект, то есть произведение, подлежит всестороннему исследованию, постижению, в процессе которых каждый артист находит свою интерпретацию. А. Рубинштейн писал: «Правильно передавать смысл объекта (сочинения) долг и закон для исполнителя, но каждый делает это по-своему, т. е. субъективно; и мыслимо ли иначе?.. Если передача сочинения должна быть объективна, то только одна манера была бы правильной, и все исполнители должны бы только ей подражать, — чем же становились бы исполнители? обезьянами?»²³ Изучение всей совокупности авторских обозначений является основой для поисков собственного, индивидуального их толкования. Там, где изучение текста не ограничивалось формальным выполнением, озвучиванием, а сочеталось с эмоциональным, личностным его претворением, наступал подъем исполнительского искусства.

Такой подъем произошел в европейском и русском пианизме на рубеже столетий. Новое поколение не только выдвинуло многие выдающиеся артистические имена (такое происходит почти всегда), но продемонстрировало в своем творчестве подлинно художественное решение проблемы «произведение — исполнение». Это родившееся после 70-х годов прошлого века поколение (некоторым его представителям посвящены отдельные разделы следующей главы настоящей работы) состояло из художников разных эмоциональных типов, разной интеллектуальной направленности, различной одаренности. Но всех их объединяли важнейшие постулаты исполнительского искусства — серьезность художественной цели и органическое сочетание подлинной глубины постижения произведения с ярким, своеобразным, порой неожиданным его освещением.

От поколения 70—80-х годов XIX века прослеживаются разные гносеологические линии. По-прежнему господствующим в начале XX века был романтический пианизм; но это был совсем другой, по сравнению с серединой и концом XIX века, новый романтизм! Их различие становится особенно ясным при сравнении (звукозапись позволяет это сделать) искусства Падеревского, с одной стороны, и Артура Рубинштейна и Софроницкого — с другой. Все названные имена — вдохновенные музыканты, поэты. Но в своем вдохновении Падеревский гораздо меньше считается с авторским текстом, чем его коллеги-пианисты XX века. Это время очень интересно разнообразием представленного в нем пианизма. Продолжалась интенсивная деятельность артистов романтической ориентации. Но рядом с ними в творчестве Рахманинова, Бузони и Шнабеля открылись такие пути исполнительского искусства, которые в полной

мере стали понятны лишь во второй половине столетия. Еще долго не сдавало своих позиций и старое псевдоромантическое направление. Назовем имена М. Розенталя, Э. Зауэра, И. Левина.

Одним из наиболее прогрессивных отрядов всемирного исполнительского искусства начиная с середины XIX века стал русский пианизм. В России раньше чем где-либо поняли необходимость внимательнейшего изучения авторского текста в сочетании с творческим к нему отношением. Распространение этого плодотворного направления в работе русских, а затем советских артистов и педагогов утвердило одну из лучших, передовых исполнительских школ мира. Четыре первых десятилетия XX века — это время, пожалуй, наиболее гармоничного разрешения вопроса об отношении к авторскому тексту. Не утеряв драгоценного чувства свободы самовыражения, пианисты стали гораздо глубже постигать суть произведения и стиль его творца. Артисты были интерпретаторами. Само слово «интерпретация» (от латинского *interpretatio* — разъяснение, толкование) включает в себя смысловой оттенок субъективности. Художественный мир осознал, говоря словами Казальса, что «свобода является противоположностью произвольной инициативы, поскольку она должна быть плодом кропотливого, постоянно возобновляемого изучения музыкального произведения... Именно преданность музыке, благоговейное преклонение перед ней позволяют артисту мгновеньями видеть высоты, на которых парит творческий гений»²⁴. И в том, что тот же Казальс настаивает на праве и обязанности артиста «почувствовать свою отрешенность от всего, что уже сделано, от всего, чему учился»²⁵, во взаимодействии этих двух психологических установок, в их гармонии — секрет бесконечного разнообразия музыкального и всякого другого исполнительства.

Таким образом, проблема отношения музыканта-исполнителя к авторскому тексту в 20—40-е годы казалась у нас, в Советском Союзе, навсегда разрешенной как в теории исполнительства, так и, что самое существенное, в концертной практике. Художественная деятельность довоенного поколения советских музыкантов-исполнителей сочетала в себе глубину и объективность отношения к авторскому тексту с новизной и неповторимостью его интерпретации. Имена К. Н. Игумнова, Л. В. Николаева, Ф. М. Blumenфельда, Г. Г. Нейгауза, С. Е. Фейнберга, М. В. Юдиной, В. В. Софроницкого, М. И. Гринберг, более молодых — Э. Г. Гилельса, С. Т. Рихтера, Г. Р. Гинзбурга, Л. Н. Оборина, Я. И. Зака, Я. В. Флиера, Р. В. Тамаркиной, Н. Е. Перельмана, В. В. Нильсена и др. ассоциируются у знакомых с их искусством современников с совершенно определенным, неповторимым направлением в исполнительстве, с высокими художественными достижениями в присущем каждому из них репертуаре. Все вышеперечисленные имена — это самобытные творческие личности, а их искусство можно считать примером практиче-

ского решения проблемы отношения исполнителя к авторскому тексту. Теперь, по прошествии целой исторической эпохи ясно видно, что едва ли не главной, общей особенностью наших учителей было искусство представлять известные, порой заграничные произведения, освещая их впечатляющим прожектором новизны.

Отношение художников тех лет к тексту, их работа с текстом была столь же индивидуальна, сколь самобытны их творческие результаты. Им удавалось, глубоко постигая мир поэтических идей великих композиторов, оставаться самими собою, не изменяя себе.

На музыкальных конкурсах предвоенных лет наши исполнители выглядели интересными и самобытными. Советская исполнительская школа, впитав в себя достижения русской дореволюционной музыкальной культуры, добилась выдающихся достижений, завоевала мировое признание.

Шли годы. Расширялась музыкальная жизнь в стране. Увеличивалось число учебных заведений, количество концертов и концертующих исполнителей, география музыкальной жизни. В производство музыки включились звукозапись, радио и телевидение. Неимоверно возросло число музыкальных конкурсов, внесших свой акцент в процесс выдвижения новых сил на концертную эстраду и соответственно в процесс обучения и преподавания. И вдруг, а точнее, мало-помалу, начиная с 50-х годов оказалось, что в музыкально-концертной жизни страны прочно обосновался высокопрофессиональный, но академичный исполнительский стиль. Произведения классики стали кочевать из концерта в концерт в неизменном обличье. Сокровенный смысл сочинения становится как бы заранее известным исполнителю, на долю которого остается лишь достижение наилучшей технической формы; он должен «выполнить» исполнение как летчик выполняет очередной рейс — быстро и безопасно. Исполнительство стало однообразнее, личный вкус нередко запрятан за семью академическими печатями, ошибочные интерпретации искорены. А ведь сам Стравинский, не раз требовавший исполнения, а не интерпретации музыки, в добрую минуту сделал поразительное заявление: «Пятьдесят записей бетховенской симфонии — это пятьдесят разных искажающих ракурсов, но эти искажения в действительности охраняют широту произведения (разрядка моя. — *Е. Л.*): чем значительнее расхождения, тем надежнее гарантия, что сам Бетховен останется нетронутым»²⁶.

Что же произошло с исполнительством?

Для того чтобы получить ответ на поставленный вопрос, необходимо взглянуть на особенности нашего времени и функционирования в нем искусства.

Музыка в век стандарта

Социальные и экономические особенности века, рост народонаселения мира, широкий обмен всякого рода информацией привели человечество к стандартизации. Без стандарта в промышленности, строительстве, производстве одежды и прочих материальных благ в наше время обойтись нельзя. Полностью без стандартизации не удастся обойтись и в сфере производства духовной жизни общества. Преподавание и учебники, строительство и архитектура, спорт и отдых и многое другое потеряло свои индивидуальные очертания. Поток стандартизированной информации облегчает познание мира и его процессов и даже создание произведений искусства. Стандартизация обеспечивает широкий круг людей некоторым достатком духовных благ. «Секреты» мастерства в различных сферах деятельности людей, бывшие когда-то достоянием одиночек, стали общедоступны. Все это — прекрасно, все это — свидетельство прогресса. Но нельзя не заметить, что поток всяческой, в том числе художественной информации, к сожалению, стандартизирует и души, и вкусы людские. Особенно нетерпима стандартизация в сфере искусства. «Плоды унификации зловещи», — сказал поэт. В настоящее время в различных видах искусств, градостроительстве, спорте и других видах деятельности идут поиски сочетания задач массового распространения достижений в тех или иных областях культуры с индивидуальной неповторимостью конкретных решений. Трудная задача! Особенно трудны поиски индивидуального в сфере музыкального исполнительства еще по одной причине, кажущейся на первый взгляд парадоксальной: уж очень обильна и плодотворна была предшествующая эпоха расцвета русского и советского исполнительства. Она оставила нам богатейший капитал традиций, «заветы и советы» по всем без исключения исполнительским вопросам. Наша память с детства впитывала звуковые образы различных произведений. Мы знали, что Игумнов интерпретирует такие-то пьесы так-то, а Нейгауз — так-то. Озарения прошедшей эпохи стали достоянием школьного обучения. Как прекрасно сказал советский режиссер Ю. Мочалов, «всякий штамп есть погасшая звезда вдохновения. В истоке любого избитого приема лежит бывшее откровение, в перспективе вдохновенного открытия — новый шаблон»²⁷. Былые вдохновения стали избитыми приемами и штампами! Вот ведь в чем суть наших сегодняшних проблем! И здесь еще раз следует вернуться к вопросу о традициях. Нет вопроса более запутанного и противоречивого. Вот уж поистине настоящий узел диалектических противоречий, включающий в себя полярные — положительные и отрицательные — факторы.

О традициях можно прочесть или услышать слова, проникнутые и гордостью, и сожалением. И то, и другое может иметь самые серьезные основания. «Существование человечества было бы невозможно, если бы оно не создало и если бы в процессе

своего развития не совершенствовало средства объективации хода и результатов той работы, которая может протекать только в глубинах индивидуального сознания»²⁸. «Средства объективации» — это и есть завоевание, воплощение индивидуальной мысли, которая становится достоянием всех и может превратиться в традицию. «Каждой нации, классу, обществу, группе людей, — пишет экономист Н. Смеляков, — свойственны определенные традиции. Их можно видеть в экономике, быту, искусстве. Даже наука, не говоря уже об искусстве, подвержена влиянию традиций. Целые поколения живут традициями своих предков»²⁹.

Традиция — это цемент, связывающий одно поколение с другим. Без традиций человечество не могло бы продвигаться вперед. Традиции, однако, бывают разные: прогрессивные и консервативные; светлые и мрачные (иногда мракобесные); умные и глупые; животворные и мертвящие; красивые и безобразные. Мудрость в отношении к традициям заключается в умении отделить полезную и прогрессивную их часть от вредной или консервативной. «Почтим же его (Бетховена. — *Е. Л.*) память не скрупулезным следованием традиции — застывшей маске с лица некогда живого прошлого, — а огнем, зажженным от бетховенского огня» (разрядка моя. — *Е. Л.*)³⁰. В этих прекрасных словах Эдвина Фишера — сама суть прогрессивного отношения к традиции.

Во всех видах человеческой деятельности, и, может быть, более всего в искусстве, традиция становится броней, с помощью которой посредственность стремится защитить не ее саму, а свое благополучие от свежих ветров жизни. «Разрушают традиции как раз те, кто будто их чтит», — метко сказал Ренуар³¹. У музыкантов консерватизм традиций, как правило, проявляется сразу после ухода их основателей. Так, уже в 1889 году, всего через 6 лет после смерти Вагнера, Бернард Шоу писал: «Вагнер скончался, и уже возникло порочное стремление превратить байрейтский „Дом торжественных представлений“ в храм мертвых традиций, а не в арену для жизнетворных порывов»³².

В наше время устойчивости традиционализма музыкального исполнительства способствуют звукозапись, радио и телевидение. Все более широкое вмешательство этих коммуникативных средств в музыкальную жизнь способствует утверждению стереотипа в сознании как слушателей, так и потенциальных исполнителей, прокладывая последним легкую дорожку исполнения того или иного произведения на уровне общепринятого — так, «как все играют». Многие злоупотребляют возможностью многократного прослушивания пластинок. Превышение дозы слушания притупляет внимание и живость восприятия. «Нет ничего опаснее для нашего музыкального чувства, — пишет Т. Маттей, — чем слушать музыкальные звуки фактически не слыша их»³³. К. Н. Игумнов, предостерегая об опасности работы над часто исполняемыми произведениями из обихода педагогиче-

ской практики и концертного репертуара, говорил: «Образуются привычные дефекты, ошибки, ученические замашки — они въедаются. Надо все это расчистить... некоторое время... не слушать... [Иначе] получается какой-то трафарет, какая-то традиция, причем традиции эти бывают иногда хорошие, но слишком часто совсем плохие»³⁴. Вот от такого подпорченного впечатления нередко отталкиваются исполнители, не настроенные на самостоятельное творчество в своей работе над произведением. В наше время исполнители академического толка дружно клянутся в верности авторскому тексту. Парадокс заключается в том, что нередко они в него лишь заглядывают, но по существу не изучают, — работают не по первоисточнику-тексту, а по слуховой памяти — установившемуся стереотипу.

Традиционализму исполнительства способствует все еще действующая в наше время почти всеобщая убежденность во второстепенности, как бы необязательности исполнительского творчества. По-настоящему творческой считается деятельность композитора, которого почитают как единственного творца музыки, забывая, что без исполнения ее реально не существует.

Недостаточно осознано и воздействие исполнительства — этого музыкального аванпоста соприкосновения с аудиторией (и через нее — с веяниями эпохи) — на самый процесс композиторского творчества. Не секрет, что при написании музыки ее творцы нередко имеют в виду определенных артистов, их эмоциональные, виртуозные и прочие особенности. Так, русская музыка обязана существованием контральтовых партий Вани, Ратмира и Кончаковны (соответственно в «Сусанине», «Руслане» и «Князе Игоре») тембру голоса и исполнительской манере певицы Воробьевой-Петровой. Творческая дружба, личное общение композиторов и исполнителей находили и находят свое отражение в конкретных компонентах авторского текста. Композиторы нередко советуются с артистами по фактурным вопросам, по вопросам формы и так далее. Но главное все же состоит в том, что стиль и устремление современного композитору исполнительства сознательно или подсознательно становятся составной частью мышления творцов музыки, оказывая серьезное влияние и на самый процесс создания произведений. Это «обратное влияние» исполнительства на творчество как-то все время остается в тени и до сих пор не стало предметом исследования.

И еще об одной традиции. На протяжении многих десятилетий исполнители в своей практической работе по-разному взаимодействовали с текстом автора. Одни тщательнее выполняли данные текста, другие, доверяясь своему чувству и фантазии, преобразовывали их в своей игре. Но нарушать традицию и признаваться в несогласии с какими-либо самыми случайными или субъективными несовершенствами авторского текста было бы не принято, даже опасно. И только начиная с конца 60-х годов наступил перелом и стали появляться труды, по-новому ста-

вающие вопросы о роли исполнителя, о его правах и обязанностях, о чем речь пойдет ниже.

Все вышеописанные факторы современного традиционализма в музыкальном исполнительстве носят временный, преходящий характер. Их значение может увеличиваться или уменьшаться, может и вовсе исчезать. Кроме того, они действуют в других искусствах, в частности в театре. Но есть и причины консерватизма, присущие только музыкальному исполнительству, причины, которые связаны с целым рядом специфических особенностей самой музыки, со сложившейся системой обучения и особенностями слушательского восприятия.

О специфике музыкального исполнительства и слушательского восприятия музыки

Для уяснения специфики социального бытия музыки, искусства ее исполнения и особенностей слушательского ее восприятия, полезно отдать себе отчет в следующем:

1. В восприятии мелодии — первичной (наряду с ритмом) ячейки музыки — человек подчиняется двум связанным между собой закономерностям. С одной стороны, мелодия способна сама по себе, без какой-либо значительной исполнительской инициативы, в силу объективной красоты и выразительности своих интонаций приносить известное эстетическое удовлетворение. «Во поле береза стояла» или «Ходила младшенька», которые мать напевает своему ребенку, могут произвести на него сильнейшее впечатление. Сказывается необъяснимая власть музыкальной интонации.

С другой стороны, исполнение мелодий в очень большой степени подчинено, заключенной в ней самой внутренней необходимости. Входящие в мелодию звуки связаны между собой ритмическими и интонационными тяготениями, которые в хорошей, красивой, логичной мелодии очень крепки, обязательны и придают ей неповторимость, смысл, содержательность. Исполнительское преобразование мелодии может касаться тембра, темпа, артикуляции, уровня громкости, количественной стороны динамической нюансировки. Важнейшие исполнительские средства — метроритм и расстановка смысловых акцентов — практически неизменяемы. Промежуточное положение занимает направление динамической нюансировки. Во многих музыкальных фразах оно предопределено и неизменно (см. прим. 5 на с. 25).

В других случаях общее направление динамического нюанса поддается внешним изменениям, сохраняя в завуалированной форме («вилочки» внутри других «вилочек») присущие данной мелодии динамические очертания (см. прим. 6 на с. 25).

В речевой фразе все без исключения средства исполнительской выразительности могут принимать индивидуальный вид. Ей можно придать бесконечное количество разных смыслов, до