



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • МОСКВА • КРАСНОДАР •



Яков Исаакович Мильштейн
(1911–1981)

Я. И. МИЛЬШТЕЙН

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Учебное пособие

Издание третье, стереотипное



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • МОСКВА • КРАСНОДАР •

М 60 Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства : учебное пособие / Я. И. Мильштейн. — 3-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2020. — 264 с. — (Учебники для вузов. Специальная литература). — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-5751-9 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-0742-6 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Яков Исаакович Мильштейн (1911–1981) — советский музыковед, пианист и педагог. В сборник вошли его статьи, связанные с различными проблемами музыкального исполнительства, — эстетикой, воспитанием пианистического мастерства и др.

Пособие предназначено для студентов и педагогов музыкальных учебных заведений, а также для всех, интересующихся вопросами теории и истории исполнительства.

УДК 78
ББК 85.31я73

М 60 Milstein Y. I. Questions of theory and history of performance : textbook / Y. I. Milstein. — 3rd edition, ster. — Saint-Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2020. — 264 pages. — (University textbooks. Books on specialized subjects). — Text : direct.

Jakov Isaakovich Milstein (1911–1981) was a Soviet musicologist, pianist and teacher. The collection includes his articles related to various problems of musical performance: aesthetics, the education of pianistic skill, etc.

The textbook is intended for students and teachers of musical educational institutions, as well as for everyone interested in questions of theory and history of performance.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

ОТ АВТОРА

В этой книге собрана сравнительно небольшая часть того, что было опубликовано мною в различных газетах, журналах, сборниках и нотных изданиях за сорок лет. К отобранным мною статьям добавлены три не публиковавшиеся ранее работы. Это статья «К проблеме исполнительских стилей», заметки об обучении исполнительскому мастерству «Как мы преподаем» и систематизированные записи высказываний Рихтера «По следам бесед со Святославом Рихтером», над которыми я работал на протяжении последних лет.

Читатель по вполне понятным причинам не найдет здесь исследовательских работ, посвященных Листу и Шопену, романтическому пианизму в целом. Работы о Листе в том или другом объеме и виде вошли в двухтомную монографию о Листе, а также послужили основным материалом для комментариев к отдельным томам Собрания сочинений для фортепиано Листа. Работы о Шопене, написанные в разное время, но проникнутые единством цели, собраны в особую книгу, которая, надеюсь, рано или поздно увидит свет. Также не вошли в настоящую книгу работы о Бахе и Куперене, опубликованные сравнительно недавно отдельными изданиями. Тем не менее в работах, составивших эту книгу, нашли отражение мои основные интересы как музыканта-исследователя. Все статьи, так или иначе, затрагивают проблемы исполнительского музыкознания и сгруппированы по основным, ведущим, сквозным темам: эстетики исполнительского искусства, исполнительской стилистики, истории пианизма и методики обучения исполнительскому мастерству.

Представленные здесь работы объединены не случайно. Они не только близки друг к другу по тематике, но и проникнуты внутренним единством смысла. Не случаен и выбор музыкантов, которым посвящены отдельные статьи, вошедшие во второй и третий разделы книги. Я высоко ценю и почитаю искусство многих пианистов и не раз писал об их концертных выступлениях. Но у меня, как и у всякого человека, были и есть свои предпочтения. И основаны они не на том, кто из пианистов лучше, а на том, кто ближе мне по духу.

Сильнее всего — из пианистов нашего времени — меня привлекали четыре музыканта — Игумнов, Нейгауз, Софроницкий¹ и Рихтер. У первого из них я учился, с другими был так или иначе связан на протяжении многих лет. Игумнов навсегда остался для меня идеалом глубоко совестливого благородного художника, покорявшего простотой, естественностью выражения мыслей и чувств,

¹ Статья, посвященная Софроницкому, не вошла в настоящее издание. Читатель может ознакомиться с ней в кн.: Воспоминания о Софроницком. 2-е изд. М., 1982.

тончайшим звуковым мастерством. Нейгауз был олицетворением душевного огня, дерзновенной мысли, необыкновенно верного постижения музыки, Софроничкий — высшей красоты в искусстве, вдохновения и окрыленности. С Рихтером же, в сущности, связана вся моя художественная жизнь, начиная с конца 1930-х годов. Его искусство всегда было для меня откровением, и я могу лишь благодарить судьбу за то, что она дала мне возможность слушать игру этого великого пианиста на протяжении более сорока лет.

Не случайны и статьи о Прокофьеве и Буюкли. Впечатления от игры Прокофьева во время его московских концертов 1927 года принадлежат к числу сильнейших художественных впечатлений моей юности. А искусство Буюкли, пианиста необычайной, трудной судьбы, одного из лучших исполнителей Листа и Скрябина, постоянно привлекало мое внимание. Тем более, что оно не получило должного широкого признания и оказалось во многом забытым.

Я сознательно отказался от хронологического принципа построения книги, то есть от расположения статей по времени их написания. Более правильным представлялось сгруппировать статьи по темам, перетасовав в известной степени отдельные годы и даже десятилетия. Но в разделе «Слушая Рихтера» хронологический порядок бережно сохранен, потому что он прежде всего отражал эволюцию самого Рихтера, давал возможность представить его искусство в последовательном развитии.

В конце каждой издававшейся ранее статьи указывается место и год ее публикации, чтобы читателю было ясно, в какое время написана та или иная статья, и чтобы он мог воспринимать ее с учетом приведенной даты, в контексте времени.

Я сознательно отказался и от каких-либо существенных переделок в статьях, хотя многое изменилось с момента их написания и публикации (изменился, разумеется, и сам автор). Мне казалось, что ценность статей как раз заключается в их связи с определенным временем, в их определенном историческом колорите, и всякая модернизация его была бы ложным шагом.

Разумеется, исправлены описки, опечатки и вкравшиеся в текст по недосмотру ошибки; в отдельных случаях восстановлены те места, которые были опущены или изменены по тем или другим причинам. Устранены также по возможности повторы одного и того же материала в различных статьях. Я подчеркиваю — по возможности, так как некоторые самоповторения, встречающиеся в статьях и объясняющиеся их разновременностью и местом создания, я все же вынужден был оставить, чтобы не нарушить последовательности изложения.

Я. Мильштейн

Эстетика музыкального исполнительства

К проблеме исполнительских стилей

1

Проблема исполнительского стиля едва ли не самая важная, центральная в исполнительском музыкознании. Она затрагивает самую суть музыкального искусства, его специфику, его жизнь.

Картина, созданная художником и выставленная для обозрения, доступна каждому, ее форма непреходяща. Музыкальное произведение, чтобы стать доступным для восприятия, должно еще прозвучать, «ожить»: оно как бы заново рождается, воссоздается при исполнении, причем воссоздается в индивидуализированном виде, в определенном стилевом характере.

Что бы ни говорили о роли и значении исполнителя, как бы ни ограничивали свободу его действий, исполнять — это значит так или иначе творить. Исполнитель может вдохнуть жизнь в произведение, а может и омертвить его, надолго отбив охоту слушать его и наслаждаться им. Исполнитель может возвысить исполняемое, а может и принизить его.

Естественно, что подлинно художественное исполнение требует умения, ясного представления, *соображения* и *воображения*. Мы не можем осмысленно передать то, чего сами не понимаем. Трудно хорошо исполнить произведение, не чувствуя и не зная его стилевых особенностей, его характерных родовых черт. Нельзя допускать, чтобы в результате исполнения получилось нечто бесформенное, расплывчатое, неопределенное, стилистически неоправданное; нельзя довольствоваться каким-то одним, пусть даже и основательно продуманным, подходом ко всем исполняемым произведениям, применять к ним одну и ту же мерку. В известной степени разные композиторы говорят на разных языках; они не только воплощают разные идеалы и отражают в своих произведениях различные стороны жизни, но и сам аппарат отражения, который ими используется, — различен. Ибо манеры и способы выражения организованы по-разному в зависимости от условий, особенностей окружающей жизни, индивидуальных качеств. Вот почему фуги Баха необходимо рассматривать — и соответственно исполнять — с иных позиций, чем, скажем, сонаты Моцарта или сонаты Гайдна: различие содержания и форм этих произведений настоятельно требует дифференцированного, особого подхода к ним.

Может возникнуть мысль о бесполезности, ненужности познания общих стиливых закономерностей. Зачем, спрашивается, они, если все равно в каждом отдельном случае вопрос решается индивидуально. Но ведь не отрицает же медицина на основании того, что каждый человек болеет по-своему, индивидуально, обнаруживая различные симптомы, характера болезни вообще. Без знания общих симптомов болезни медицина перестала бы существовать как наука, а превратилась бы в знахарство. Точно также без знания основных симптомов, признаков стиля, подчас объединяющего ряд индивидуальных стилей, наука об исполнительском искусстве превратилась бы в случайные, порой верные, а порой и ошибочные наблюдения. Стиль надо хорошо чувствовать, знать, и знание это умело использовать при постижении и воспроизведении музыкальных произведений.

Тем не менее знание о б щ и х стилистических закономерностей есть лишь предварительный этап, как бы низшая математика стиля и само по себе мало что дает исполнителю. Понимание индивидуальных стилистических черт композитора — вот что необходимо прежде всего исполнителю. Каждый стиль, каждый род исполняемых произведений исполнитель должен осознать, чувствовать точно и глубоко, в индивидуализированном виде. Он должен понимать, что каждое стиливое образование имеет свои особенности, присущие только ему определенные формы и черты, и его нельзя смешивать с другими произвольно, по своему желанию. Бах — Моцарт, Шуберт — Шопен, Лист — Брамс, Дебюсси — Хиндемит, Рахманинов — Прокофьев — разве не имеют их стили больше различия, чем сходства? Различны характерные признаки и свойства музыкального материала, способы его обработки, структурные связи. И при исполнении нельзя игнорировать это обстоятельство, нельзя смешивать различные представления о произведениях в одно, пусть и идеальное представление. Установить отличие данного стиля от предшествующих и последующих стилей, противопоставить его другим современным стилям важнее, чем искать между ними сходство.

Еще Гёте сказал: «Нам нужно было бы... подмечать в вещах, познания которых мы добиваемся, больше то, в чем они отличаются друг от друга, чем то, в чем они сходны. Различение труднее, кропотливее, чем отыскание сходства, а раз обретено правильное различение, предметы сравниваются сами собою. Когда же начинаешь с отыскания подобия или сходства между вещами, легко подвергаешься опасности проглядеть, в угоду своей гипотезе или своему способу представления, такие признаки, в силу которых вещи очень различаются между собой»¹. К стиливым вопросам это рассуждение Гёте имеет прямое отношение.

¹ Цит. по кн.: Лихтенштадт В. О. Гёте. Борьба за реалистическое мировоззрение. Пг., 1920, с. 299—300.

Поясним сказанное несколькими конкретными примерами, относящимися к исполнительским ремаркам и их стилевым метаморфозам. Известно, что термины «медленно», «быстро» и другие им подобные обозначения движения, темпа по-разному трактовались в различные эпохи. Да и вошли они в музыкальную практику не сразу. Начало им положил на рубеже XVI и XVII столетий итальянский поздний Ренессанс, который породил такие обозначения, как «Allegro», «Adagio», «Andante», причем в то время эти обозначения выявляли не столько скорость движения, сколько характер отдельных частей цикла. Они служили указанием на господствующее в пьесе (или в какой-либо ее части) настроение. «Allegro» означало «весело», «бодро», «живо», «Adagio» — «грустно», «нежно». Специальная теория (так называемая теория аффектов) со временем была призвана обосновать эту связь упомянутых терминов с душевным движением, проявлением чувства. И этой теории было суждено стать важной вехой на пути развития исполнительского искусства.

Почему же именно эти обозначения применялись первоначально для выражения характера музыки, а не скорости ее движения? Да потому, что в ту эпоху обозначения темпа были излишними, они подразумевались сами собой, вытекали из нотного текста: медленные части записывались нотами большой длительности, быстрые — короткими нотами. Но в XVIII столетии, особенно во второй его половине, когда стали в силу необходимости — из-за нового содержания — записывать медленные части короткими нотами, а быстрые — длинными, возникла необходимость в обозначении темпа. Теперь указанный темп стал определять длительность нот, а не наоборот — как это имело место раньше, в предшествующих стилях. Затем и такие темповые обозначения оказались недостаточными для раскрытия нового содержания и, чтобы избежать недоразумений и неопределенности, во времена Бетховена было введено еще метрономическое обозначение темпа.

Да и само ощущение скорости движения с годами существенно менялось; в разных стилях оно было различным. Так, баховское Allegro было менее оживленным, чем, скажем, Allegro Моцарта, а баховское Adagio более оживленным, чем Adagio Бетховена. Поэтому, когда мы читаем у современников Баха, что он позволял себе в своих собственных произведениях брать более быстрые темпы, чем другие исполнители, то это надо понимать в духе того времени, в духе определенного стиля, а отнюдь не в духе, скажем, венских классиков.

В свою очередь Allegro венских классиков нельзя понимать в духе нашего времени, когда увлечение быстрыми темпами, возможно, достигло предела. Недаром Рихард Штраус к одной из своих, написанных в 1920-е годы, десяти заповедей в памятную книжку молодого дирижера (заповедь эта гласила: «если тебе кажется, что ты достиг предельного prestissimo, возьми темп

вдвое быстрее») сделал позднее знаменательное примечание: «Ныне (1948) хочется изменить сказанное: возьми темп вдвое медленнее (дирижерам музыки Моцарта!)»². А в другом месте тот же Штраус, говоря, что «пульс нынешнего поколения бьется быстрее, чем во времена почтовых дилижансов», сокрушается о том, как в своем стилистическом неведении иные дирижеры неправильно понимают слова Рихарда Вагнера, который когда-то сказал: «Моцартовское Allegro следует играть как можно быстрее». Штраус мудро предостерегает: «Да, но не вдвое быстрее, чем это возможно»³.

Точно также нельзя воспринимать вне определенных стилистических закономерностей и скарлаттиевское Allegro. Это Allegro далеко не равнозначно тому понятию Allegro, которое выработалось и установилось в музыкальном искусстве со времен Гайдна, Моцарта и Бетховена. Скарлатти вовсе не понимал Allegro как обязательно быстрый темп. Его Allegro сплошь и рядом имеет значение Andante-Allegro и прежде всего относится к характеру исполнения, а не к его скорости. Исполнители же чаще всего трактуют Allegro Скарлатти как Allegro vivace, да вдобавок еще доводят последнее до головокружительной скорости. Это — одно из тех стилистических несоответствий, которое тоже было подкреплено и освящено традициями венской классики.

Не меньшие метаморфозы происходили и с такими распространенными обозначениями темпа, как Andante и Adagio. Например, для Моцарта и его эпохи Andante никогда не было медленным темпом; таким оно стало лишь в XIX веке, да и то не во всех стилях. Ранее же, у Моцарта, оно полностью сохраняло первоначальное значение слова «идущий» и соприкасаясь, — как свидетельствуют современники, — с граничащей с ним линией Allegro, было достаточно подвижным темпом.

Примерно таким же по характеру было Adagio у Гайдна. Оно, несомненно, было куда более подвижным, чем, скажем, Adagio у Бетховена и романтиков. И медленные части гайдновских (как и моцартовских) сонат, помеченные этим обозначением, вряд ли следует исполнять излишне медленно, с несвойственной им патетикой: это явно идет вразрез с их стилистическими особенностями.

Можно еще сослаться на такое общепринятое обозначение, как Tempo giusto, которое, казалось бы, должно было являться

² Цит. по кн: Исполнительское искусство зарубежных стран. М., 1975, вып. 7, с. 64.

³ «Не следует забывать, — комментирует далее Штраус, — что Вагнеру 1850-х годов, с его «широтой», даже в самых страшных кошмарах не снилось, что под обозначением «как можно быстрее» будут подразумевать те поистине безумные темпы, которые приходится ныне слышать!». И добавляет не без едкой иронии: «У иных «гениев дирижерской палочки» мне самому приходилось слышать в бетховенских и моцартовских финалах безостановочную сумасшедшую гонку, при которой наездник как бы не может совладать с испуганной лошастью, понесшей его» (там же, с. 73).

одинаковым, общим для многих стилей. В действительности же в разное время, в разных стилях ему придавался совершенно различный смысл.

То же самое можно сказать о соотношении понятий артикуляция и фразировки; они далеко не сходны, не тождественны в разных стилях. В одних — артикуляция тесно связана с фразировкой и находится с последней в нерасторжимом единстве; в других, напротив, резко отделена от нее и сводится к отчетливому, порой чисто механическому выполнению штрихов *legato*, *non legato*, *staccato* и их разновидностей.

И, наконец, следует вспомнить те средства художественной выразительности, которые наиболее характерны для того или иного композитора, без которых стиль композитора становится обескровленным. Например, излюбленные приемы Бетховена, органично связанные с его общим художественным обликом: акцентирование слабых долей такта, *subito piano* после *crescendo*, внезапные *sforzato*, *crescendo* на выдержанных нотах (чисто оркестровый эффект, в сущности, невыполнимый на фортепиано, но столь важный для исполнения как иллюзия), четко дифференцированные, разграниченные штрихи, средства артикуляции (вплоть до ясного различия толкований двух видов *staccato* — клиньев и точек), особые pedalные средства (включая полупедаль), применение левой педали (с характерными обозначениями — *una*, *due*, *tre corde*) и т. д.

Или не менее своеобразные приемы Моцарта: широкое понимание двух основных типов динамики *piano* и *forte* (как бы включающих в себя все динамические градации между *pp* и *ff*), ясная смена контрастов, противопоставление *forte* и *piano* (как «света и тени» — без сглаживания контрастов), сравнительно редкое использование постепенных динамических переходов, применение *sforzando* для подчеркивания мелодической вершины фразы, особое понимание *rubato* (сочетание незначительных ускорений и замедлений в мелодии с точным и неизменным темпом сопровождения), *calando* («тише», а не «тише и медленнее» как в более поздние времена) и т. д.

Или специфические черты стиля Гайдна: сравнительно скупая динамика (скорее намеки на динамику, нежели подробные динамические указания), различное по смыслу *sforzato* (и как средство акцентировки типа $>\wedge<$, и как средство подчеркивания мелодической вершины фразы, и как синкопированное ударение на слабой доле такта), ясная точная орнамента (акцентированные форшлаги — за счет длительности стоящей за ними ноты, неакцентированные — за счет предшествующего времени), трель с нахшлагом и без нахшлага, трель с верхней вспомогательной и с главной ноты и многое другое.

Выводы из сказанного напрашиваются сами собой. Исполнение тогда художественно оправдано, когда оно основано на ясном понимании стилистических закономерностей исполняемого. Исполнитель не вправе игнорировать своеобразие стиля

каждого композитора, каждого произведения. Так или иначе приходится подчинять свое исполнение требованиям этого своеобразия. В известном смысле прав И. Гофман, когда говорит, что «правильный способ выражения следует искать и находить для каждой пьесы отдельно, хотя бы даже речь шла о ряде пьес, написанных одним и тем же композитором». Но он не прав, когда утверждает, что исполнителю прежде всего «нужно стремиться выявить скорее индивидуальные особенности данной пьесы, чем композитора вообще»⁴. Здесь порой бывает и обратное; все находится в столь тесной взаимосвязи, что трудно определить порядок действий. Одно ясно: исполнять Баха надо иначе, чем Моцарта, а Моцарта иначе, чем Бетховена, Бетховена же иначе, чем Шумана или Шопена и т. д. и т. п. И это иначе относится как к пониманию характера исполняемого произведения, так и к пониманию стиля данного композитора, данного художественного направления, а иногда даже стиля целой эпохи.

Говорят, что музыка — интернациональный, универсальный язык. Это, конечно, верно. Но, как и все языки, язык музыки изменчив. В сущности, каждое произведение имеет свой особый язык, входящий в состав языка данного автора. В свою очередь, ключом к пониманию языка автора служит общий язык его эпохи, определенного художественного направления и т. д. В каждой мелочи, в каждом эмоциональном побуждении, в каждом душевном оттенке, во всем — сказывается стиль, манера восприятия, выражения автора, его среды, его времени, даже стиль автора в тот или иной период жизни. Все это распространяется на ритм, гармонию, фразировку, артикуляцию, словом, на все элементы музыкального языка. Исполнитель не должен игнорировать данное обстоятельство.

Разумеется, есть исполнительские гении, которые посредством художественной интуиции могут многого достичь сразу. Но большинству исполнителей, и даже очень талантливым, сразу это недоступно. Они должны прежде всего приобрести «связку ключей» к данному автору, познать шаг за шагом его стилистические особенности. Только тогда они смогут «прочитать» этого автора без «словаря», не станут заглядывать в последний по поводу каждого неясного случая: они уже овладели техникой перевода с «чужого» им языка автора на свой современный язык. Но «словарь» и им порой необходим, не говоря уже о тех исполнителях, которые еще не познали стиль, язык исполняемого автора, и которым еще недоступен истинный смысл произведения во всей его полноте. Такой «словарь» и должен составлять главную и неотъемлемую часть того, что можно было бы назвать исполнительской стилистикой.

⁴ Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961, с. 64.

Тем не менее стиль исполнения зависит не только от того, что играет исполнитель, не только от стиля исполняемого произведения, автора, но и от того, как он исполняет, то есть от его собственного стиля, его индивидуальности, интеллекта, темперамента, наконец, от вкусов эпохи, страны, окружающей среды, которые повлияли на его индивидуальность. Исполнитель, хочет ли он того или нет, всегда до некоторой степени изменяет произведение по своему образу и подобию, отбрасывает на исполняемое свою собственную тень. Разница между исполнителями лишь в величине и своеобразии этой тени. Одни исполнители чувствуют себя полновластными хозяевами исполняемого произведения. Другие более сдержаны в проявлении своих чувств, не столь самоуверенны и скорее чувствуют себя в подчиненном положении. Но изменяют исполняемое так или иначе все, и в этом — специфика исполнительского искусства.

Таким образом, существует не только стиль композитора, но и стиль исполнителя. И этот стиль, подобно всякому художественному стилю — категория эстетическая: его идейно-художественная направленность, как и социальная обусловленность, не подлежат сомнению. В нем, как и в других стилях, сказываются и мировоззрение, и мироощущение, и темперамент, и психология исполнителя.

Естественно, что исполнительский стиль можно рассматривать с разных сторон, в разных связях и опосредованиях, в различных объемах и аспектах. Мы можем, например, говорить об исполнительском стиле применительно к художественному направлению и даже к исполнительскому искусству той или иной эпохи в целом. Можем рассматривать его и в более ограниченном объеме, относя лишь к исполнительскому творчеству одного какого-либо исполнителя. Наконец, можем понимать его предельно сужено, скажем, как стиль исполнения каким-либо исполнителем лишь одного произведения.

Однако, в каком бы объеме мы ни рассматривали исполнительский стиль, он всегда сохраняет свои характерные признаки. Нетрудно убедиться в этом хотя бы на примере исполнительского стиля Святослава Рихтера. Он воплощается в отдельных его интерпретациях (например, Сонаты op. 111 Бетховена, Сонаты № 8 Прокофьева, Сонаты В-дур Шуберта, Симфонических этюдов Шумана и др.), и в его исполнительском искусстве в целом (простота и предельная ясность общего плана, умение охватить произведение целиком, как бы «с высоты орлиного полета», оркестральность и красочность, наряду со строгостью пропорций, мудрость и совершенство, многоплановость звуковых линий и т. д.). Стиль Рихтера можно считать симптоматичным и для всей нашей эпохи — как стиль исполнителя нового типа, владеющего огромным и предельно разнообразным в стилистическом отношении репертуаром.

Исполнительский стиль можно рассматривать и в аспекте национальном, как стиль, свойственный тому или другому народу. Стиль не существует вне времени и пространства. Он обусловлен исторически, этнографически и связан бесчисленными нитями с определенной культурой.

Вполне правомерен анализ исполнительского стиля и в аспекте технологическом, со стороны составляющих его элементов. Мы можем говорить об особой стилистической логике, присущей тому или иному исполнительскому стилю, о логическом обосновании всех внутренних и внешних компонентов исполнения, о необходимости и обусловленности конкретных технических приемов, взаимодействующих друг с другом и способных дать вполне ясную и законченную картину целого, то есть исполняемого произведения. У каждого стиля есть своя трактовка виртуозности, своя техника.

С учетом индивидуальных отклонений, индивидуальной вариантности мы вправе разбирать и присущие данному стилю репертуарные тяготения, предпочтения. Выбор произведения не случаен — он связан со вкусами времени, с той или иной художественной направленностью.

Мы можем говорить и об определенных общих закономерностях, свойственных тому или другому исполнительскому стилю в широком смысле слова, об обобщенных стилеобразующих тенденциях. Скажем, классический стиль исполнения подчинен одним закономерностям, романтический — другим. Это дает известную возможность применить обобщенный подход к стилевым образованиям, обособить один стиль от другого, произвести классификацию стилей. Больше того, это дает также возможность обосновать исполнительскую типологию, прийти к типологическому осмыслению индивидуальных художественных открытий, к типологии стилевого развития.

Наконец, мы вправе рассматривать исполнительский стиль как явление историческое, рождающееся, эволюционирующее и угасающее, разбирать стилевую преемственность, стилевые взаимовлияния, взаимопроникновения, стилевые «диффузии».

Словом, аспекты проблемы исполнительских стилей многочисленны и разнообразны. Но мы остановимся лишь на некоторых из них, сравнительно мало изученных, и попытаемся раскрыть их в свете последних достижений научной мысли, в частности, теории информации. Выбор наш не случайный. Ныне все более и более расширяется сфера приложения идей, методов и понятий точных наук к различным областям искусства. Все сильнее и заметнее проявляется тенденция к синтезу идей и методов различных научных дисциплин. И какова бы ни была сложность применения этих идей в области музыкально-исполнительского творчества, такой подход себя вполне оправдывает. Во всяком случае он позволяет по-новому осветить некоторые старые проблемы и выдвинуть новые, до сего времени по той или другой причине оставшиеся в тени.

Прежде всего признаем, что исполнительское искусство, как и жизнь, не может находиться в застывшем состоянии. Оно непрерывно видоизменяется, и перемены стилистического порядка, происходящие в нем, отвергают старое. Для исполнителя, да и для слушателя музыка каждый раз наполняется новым смыслом. Говоря современным языком, «информация», содержащаяся в музыкальном произведении, неоднозначна и включает в себя бесконечное множество возможностей. Действует великий принцип дополнительности: чем менее конкретна «информация» (а в музыке она менее всего конкретна), чем менее жестки ее рамки, тем больше простор для фантазии в этих заранее данных рамках, тем шире «потенциально» возможное содержание.

Отсюда наличие разных восприятий одного и того же произведения, разных стилей исполнения. Отсюда — с о т в о р ч е с т в о, и не только исполнителя, но и слушателя. Отсюда — вариантная множественность в исполнительском искусстве: музыкальное произведение живет во множестве исполнительских и слушательских вариантов. В большей мере это связано с тем, что авторский текст всегда имеет несколько приблизительный характер: он отражает далеко не все чувства и мысли, грезившиеся композитору в момент создания произведения. И не так уж неправы те, кто подобно Бузони, считает, что «всякая нотная запись есть уже транскрипция абстрактной мысли»⁵, или те, кто рассматривает нотный текст как своего рода «абстрактную схему тональных структур», общепринятый символический язык, определяющий характер и последовательность действий исполнителя⁶. Надо лишь понимать эти суждения в правильном смысле и уточнять их соответственно данным семиотики, раскрывающей законы, общие для любых знаковых систем.

Впрочем, ныне мало кто верит в то, что записанная композитором в определенной знаковой системе музыка, нотный текст, беспрекословно точно диктует характер исполнения: только так, и не иначе. Множественность исполнений одного и того же произведения, повторяем, налицо и не может быть опариваема. Нет двух исполнителей, которые одинаково воспроизвели бы нотный текст. Нет, не было и не будет. Звучащая музыка богаче нотной схемы, точно так же как выстроенное здание богаче, чем чертеж, по которому оно построено, а снятая кинокартина — чем сценарий, по которому она поставлена. И музыканту-исполнителю, в сущности, приходится иметь дело с двумя весьма сложными семиотическими системами, неразрывными между собой: нотными знаками и собственно звуками, звучащей материей. Именно этими двумя системами, объек-

⁵ Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. Спб., 1912, с. 26.

⁶ См., напр.: Ансерме Э. Беседы о музыке. Л., 1976, с. 90.

тивирующими — каждая по-своему — художественное содержание, ему приходится постоянно пользоваться, и в процессе исполнения как бы «переводить» это содержание из одной системы (первая ступень) в другую (вторая ступень)⁷. Перевод же подобного рода, иными словами преобразование информации, может быть различным, существовать в вариантах, число которых в принципе неисчерпаемо, бесконечно.

Возможность различных исполнительских вариантов, множественности трактовок интуитивно чувствовали и признавали не только исполнители, но и композиторы. Еще Бетховен, прослушав как-то исполнение одной из своих сонат, сказал исполнительнице: «Это не совсем то, что я задумал, но продолжайте в своем духе: если это и не совсем я, то тут есть нечто лучшее, чем я»⁸. Аналогичные признания нетрудно обнаружить у Шопена, Шумана, Брамса, Вагнера, Скрябина, не говоря уже о Листе, прямо указывавшем, что исполнитель «призван интерпретировать музыкальные произведения соответственно собственному пониманию», что «в этом смысле он творит так же, как сам композитор»⁹. Даже те композиторы, которые принадлежали к разряду так называемых «очистителей» и решительно возражали вообще против какой-либо интерпретации — например, Стравинский или Равель, порой восхищались исполнительскими находками и склонны бывали даже принять интерпретацию, которая шла вразрез с их собственным представлением о произведении. Так, Равель, который открыто заявлял: «Я не прошу, чтобы меня интерпретировали»¹⁰, признал все же возможность иной, чем ему хотелось бы, интерпретации своего «Болеро», добавив, правда, при этом дирижировавшему Тосканини: «Вы, но никто другой»¹¹. А. Стравинский, который не раз объявлял само существование интерпретации «сущей нелепостью»¹²,

⁷ Подробно об этом см.: Раппопорт С. О вариантной множественности исполнительства. — В кн.: Музыкальное исполнительство, М., 1972, вып. 7, с. 37 и далее.

⁸ Цит. по кн.: Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. 2-е изд., доп. М., 1970, с. 271. См. также: Thayer A. W. Von Beethovens Leben, Leipzig, 1911, Bd. 5, S. 550.

⁹ Более подробно об этом см.: Мильштейн Я. Лист. 2-е изд. М., 1971, т. 2, с. 122 и далее.

¹⁰ Цит. по кн.: Long M. Au piano avec Maurice Ravel. Paris, 1971, p. 21.

¹¹ Существует, впрочем, по этому поводу и другое свидетельство. Так, М. Лонг, бывшая очевидцем знаменитого инцидента, рассказывает следующее: «На концерте в „Grand Opera“ Тосканини взял слишком быстрый, с точки зрения композитора, темп, несмотря на всем известное указание „Ne pas presser“ [не спешить]. Успех был триумфальный... По окончании концерта Равель отправился за кулисы повидать Тосканини. Тот, сияя, направился к нему. Равель сдержанно шел к нему навстречу. Нисколько не щадя этого человека, столь чувствительного к малейшей критике, он сказал: «Это не в моем темпе». Тоже нисколько не щадя его, Тосканини возразил: «Когда я играю в Вашем темпе, Болеро не производит впечатления». — «Тогда не играйте его» (op. cit., p. 24—25).

¹² Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963, с. 75.

в конце жизни вынужден был все же сделать иной вывод: «Я не верю, что в записи можно полно и окончательно выразить концепцию стиля. Некоторые детали всегда должны предоставляться исполнителю, благослови его бог»¹³.

Нечто подобное бывало и с Дебюсси. С одной стороны, он не раз говорил: «Мне достаточно точного исполнения»; с другой, — услышав как-то формально-точное исполнение своего произведения, сказал: «О! Но это не так, нет, не так!»¹⁴.

Еще более показательны те случаи, когда композитор сам колеблется в выборе тех или иных путей интерпретации, признает возможность различных исполнительских вариантов, не отдавая предпочтения ни одному из них. Сошлемся хотя бы на один примечательный случай, красочно описанный Рихардом Штраусом в «Размышлениях и воспоминаниях». Шла репетиция Четвертой симфонии Брамса в присутствии композитора, дирижировал Бюлов. И вот — «в одном, неточно обозначенном месте Бюлова охватило сомнение, следует ли играть *crescendo* и *accelerando* или *diminuendo* и *calando*. Продирижировав эпизодом дважды — различным образом, он обратился за решением к Брамсу. Бюлов: «Ну так как ты решаешь?» Брамс: «Да можно один раз сыграть так, а в другой — по-иному». Всеобщее замешательство...»¹⁵.

Мы найдем немало примеров исполнительских прочтений, весьма далеких от первоначальных авторских замыслов, и все же, несмотря на это, одобренных автором. Слова, сказанные как-то Листом одному из пианистов по поводу исполнения «Медфисто-вальса» — «Ваша игра помогла мне понять, каким он должен быть»¹⁶, — как нельзя лучше отражают суть дела.

Не подтверждает ли все это лишний раз мысль о вариантной множественности художественного содержания, а стало быть, и о вариантной множественности исполнительских трактовок? Не свидетельствует ли это о том, что произведение безгранично, что в авторском тексте заложены ростки разных художественных свершений, что он и в самом деле, по известным словам П. Валери, «лишь чек, выданный под талант предполагаемого артиста»¹⁷. Не говорит ли это о том, сколь опасно ограничивать роль исполнителя функциями «передачи», перевода и т. п.? Исполнение — процесс сложный и многоликий, процесс творческий в полном смысле слова.

Однако интересующую нас проблему можно рассматривать и в несколько ином аспекте.

Любое музыкальное произведение, к какому бы времени оно ни принадлежало, содержит в себе ту или иную информацию,

¹³ Стравинский И. Диалоги. Л., 1971, с. 249.

¹⁴ См.: Long M. Au piano avec Claude Debussy. Paris, 1960, p. 27, 43.

¹⁵ Штраус Р. Размышления и воспоминания. — В кн.: Исполнительское искусство зарубежных стран. М., 1975, вып. 7, с. 32.

¹⁶ Цит. по кн.: Long M. Au piano avec Maurice Ravel, p. 35.

¹⁷ Там же.

исходящую от автора. Причем эта информация неизмеримо превышает сумму информаций, заключенных в отдельных частях и элементах произведения. В сущности, произведение — это целостная информационная система. И в известном смысле можно провести полную аналогию между произведением и живым организмом. Созданное и опубликованное, оно как бы приобретает самостоятельное существование; сохраняя связь со своим создателем, оно вступает в весьма сложное взаимодействие с исполнителем и слушателем.

Как ни странно, до сего времени мысль эта не получила должного развития. Охотно сравнивали произведение с живым организмом, но обычно останавливались при этом на акте рождения. Процесс художественного творчества, создания произведения, уподобляли процессу рождения живого организма. Говорили об утробном периоде — зарождении и вынашивании художественного образа, о родах — отделении художественного образа и т. п. Но дальше этого в своем сравнении не шли. А ведь его можно было бы с успехом продолжить. Ибо точно так же, как обыкновенные роды кончаются тем, что ребенок обретает самостоятельную жизнь, художественные роды кончаются отделением произведения от автора. Оно «отчуждается», становится самостоятельным, объективно существующим. Оно начинает жить своей жизнью, уже независимой от жизни (и смерти) автора.

Бах, Моцарт, Бетховен давно умерли. Но в своих произведениях они живут и будут продолжать жить в принципе сколько угодно долго. Их произведения как самостоятельные организмы раздвигают границы своего времени и живут в веках. Причем живут нередко более интенсивной и полной жизнью, чем в своей современности. Иными словами, каждая новая эпоха открывает в их произведениях нечто новое. И это не модернизация, а открытие того, чего ни они сами, величайшие из великих, ни их современники, не могли себе представить.

Говорят, что античный мир не знал той античности, которую знаем теперь мы. И часто приводят в этой связи старую школьную шутку: древние греки не знали о себе самого главного, — они не знали, что они древние и никогда себя так не называли. По аналогии мы могли бы в известном смысле, разумеется, также в шутку, сказать, что и Бах, и Моцарт, и Бетховен не знали о себе главного, не знали того, что теперь знаем о них мы, и что для нас, быть может, составляет главную художественную ценность их творчества. Ибо для открытия неизведанного, открытия новых смысловых ценностей, дистанция во времени подчас имеет решающее значение.

Происходит это потому, что информация, содержащаяся в музыкальном произведении, не замкнута в себе, а сообщается исполнителю и слушателю, то есть ее рецепторам, восприимчивым. А при рецепции, восприятии, как известно, происходит и утрата части информации и ее возрастание.

Первое вполне естественно, обычно, понятно и легко объяснимо. Сознание автора произведения и сознание исполнителя его, тем более слушателя, неадекватно. Автор, как личность, как художник-музыкант — это одно, исполнитель — другое. И сколько бы ни старался исполнитель приблизиться к автору и его созданию, между ними всегда будет оставаться известная дистанция. К тому же, как мы уже упоминали, сам автор постоянно ощущает невозможность сообщения полной информации о своих чувствах и мыслях посредством записи. Всегда между ним и воспринимающим произведение исполнителем (или слушателем) встает какое-то незримое препятствие, возникающее именно из-за того, что уже в самом процессе создания произведения авторские чувства и мысли в чем-то искажаются. На это жаловались многие художники, и не только музыканты, но и писатели, поэты. Вспомним крылатые слова Тютчева, который, пожалуй, ярче, точнее других выразил это ощущение: «... мысль изреченная есть ложь» — в том смысле, что изреченная, зафиксированная, оформленная в знаках мысль неадекватна мысли, рожденной в глубинах авторского сознания.

Второе, то есть возрастание информации при восприятии и творческом воссоздании произведения, менее обычно и менее понятно. Оно может быть полностью осознано и объяснено только в свете теории информации и неразрывно связанной с ней теории систем. Суть в том, что содержащаяся в музыкальном произведении (да и во всяком другом) информация является своеобразной информационной программой, в соответствии с которой в сознании исполнителя возникает целый поток мыслей, представлений, ассоциаций, эмоций. В результате, сверх содержащейся в самом произведении авторской информации, исполнитель творит еще дополнительную информацию, которая и передается им при публичном исполнении произведения слушателям. Вот эта-то новая дополнительная информация, возникающая под воздействием объективной авторской информации в сознании исполнителя, и лежит в основе исполнения и в конечном счете определяет исполнительский стиль артиста.

Здесь необходимо сделать одну существенную оговорку. Да, раскрывая художественное содержание произведения, исполнитель привносит в процесс исполнения свои личные чувства, свои «сопереживания» и тем самым видоизменяет авторскую информацию, сужает или расширяет ее, трансформирует ее — пытается переосмыслить ее. Но это переосмысление авторской информации нигде не может привести к ее полному изгнанию. Хочет ли того исполнитель или не хочет, ему всегда приходится сочетать свои индивидуальные стремления и выразительные средства с замыслами и стремлениями композитора. Какого бы свободного стиля исполнения он не придерживался, его действия ограничены характерными особенностями исполняемого, свойственным каждому автору определенным стилем. Иными словами, исполнитель — лицо, использующее, интерпретирующее ин-

формацию, которую содержит музыкальное произведение. Он одновременно и конкретный приемник информации, и ее трансформатор, и ее передатчик. Он — важнейшее посредствующее звено в сложном информационно-художественном процессе — от автора к слушателю. Столь часто упоминаемая в исполнительском музыкознании формула-триада композитор — исполнитель — слушатель в сущности и отражает этот своеобразный процесс передачи художественной информации. Причем существенную роль здесь играет не только трансформатор и передатчик (исполнитель), но и приемник (слушатель). Нет не только двух одинаковых исполнителей, нет и двух одинаковых слушателей. Одно и то же исполнение будет разным для слушателя неподготовленного и для слушателя, уже воспитанного на музыкальных образцах и располагающего определенными знаниями и навыками в сфере музыки. Творчество исполнителя как бы пускает ростки в сознании слушателя, и чем возделаннее почва, тем лучше и обильнее всходы.

4

Разумеется, никакое исполнительское творчество невозможно, если у исполнителя в его сознании нет соответствующего предварительного запаса информации, если он не подготовлен к этому всем своим предшествующим развитием, воспитанием, если его личность незначительна и попросту не в состоянии воспринять и переосмыслить содержание исполняемого произведения. Такой предварительный запас информации, общая сумма, сокровищница накопившихся в памяти впечатлений, навыков, ассоциативных связей, как бы оживающих под воздействием художественного произведения, именуется тезаурусом или тезаврусом (от латинского слова *thesaurus*, что означает буквально «клад», «сокровище», «хранилище») ¹⁸. Чем выше тезаурус исполнителя, чем объемнее его «кладовая» ассоциаций и образов, то есть, чем больше его интеллектуальное и эмоциональное богатство, чем шире и глубже его личность, тем значительнее, ярче, обильнее ассоциации, возникающие у него при соприкосновении с авторской мыслью, с первичной информацией. И обратно: чем ниже тезаурус исполнителя, чем скуднее его эмоциональное богатство, тем слабее и незначительнее ассоциации, возникающие у него в процессе исполнительского сотворчества. Больше того. При недостаточном тезаурусе невозможно

¹⁸ Вопрос о тезаурусе в музыковедческой литературе до последнего времени освещался мало. Некоторые сведения о тезаурусе, применительно к сфере музыкального восприятия, можно найти в книге Е. В. Назайкинского «О психологии музыкального восприятия» (М., 1972).

Сведения об общей проблематике тезауруса, о его месте в процессе восприятия, передачи и переработки информации, о его (теоретическом) моделировании содержатся в статье Ю. А. Шрейдера «Об одной модели семантической теории информации» (см. «Проблемы кибернетики». М., 1965, вып. 13), а также в книге А. Моля «Теория информации и эстетическое восприятие» (М., 1966).

полноценное сотворчество, то есть создание новой дополнительной информации, но невозможна и передача содержащейся в произведении исходной авторской информации. Нередко мы являемся свидетелями такого рода исполнения, которое с внешней стороны вполне пристойно и не вызывает особых нареканий, а со стороны внутренней не выдерживает критики, так как, в сущности, не содержит в себе никакой дополнительной информации, другими словами, грешит бедностью ассоциаций, пустотой образов, бессодержательностью.

Да, тезаурус иных исполнителей настолько низок, что приходится порой удивляться тому, как они в свое время могли производить впечатление, получать высокое звание лауреата, вызывать одобрительные отклики прессы. Их расхваливали, да еще как: тут и вдохновение, и масштаб... А на самом деле ничего подобного не было. Тезаурус их был убог.

Заметим еще, что тезаурус по природе своей индивидуален, хотя и коренится в объективности. А индивидуальность — это прежде всего неповторимость. Каждый человек, а стало быть, и каждый исполнитель неповторим; неповторим и его тезаурус. У каждого исполнителя имеется своя собственная «сокровищница» мыслей и чувств, свой идейный и эмоциональный настрой. Ими-то и определяется то, какую информацию он извлекает из исполняемого произведения.

Из чего же, из каких слоев (компонентов) складывается тезаурус исполнителя? Во-первых, из опыта прошлого — впечатлений, представлений, знаний, навыков, — то есть из наследия жизненного опыта в широком общественном смысле. Во-вторых, из опыта настоящего — впечатлений, ощущений, представлений, действий, — то есть из современного жизненного опыта (личного и общественного).

Каждый исполнитель принадлежит своему времени. Он живет, действует, «творит» не «вчера», а «сегодня». Но в нем всегда заложено и нечто, переданное ему веками, наследие, данное ему всей историей исполнительского искусства, жизненный опыт поколений. И этот опыт прошлого, бесценная «сокровищница» накопленных знаний и навыков переходит к исполнителю по традиции.

Однако восприятие традиций происходит у исполнителей по-разному и по весьма сложным, порой противоречивым, причудливым путям. Память, восприимчивость, воображение не пассивны, а имеют избирательный характер. Одно привлекает одно, другого — другое, все индивидуализированно. Художественное своеобразие исполнителя сказывается и в его отношении к традициям, и в его понимании традиций. Одни полагают: традиция — то, что живо, то, что вышло из прошлого и живет для нас. Другие считают, что традиция — это не только то, что живет для нас, но и то, что, казалось бы, безвозвратно ушло в прошлое, ибо оно, это ушедшее, может быть со временем «воскрешено», может ожить. Но в том и в другом случае следова-

ние традиции не схоже с ученическим копированием, бездумным подражанием, бескрылой стилизацией. Это разные вещи. И нет ничего хуже, чем пускаться в обход то, что уже отработано, заимствовать чужой материал и спекулировать на нем, словом, жить за чужой счет. Следование традиции отнюдь не равнозначно «лицемерию», творческой немощи, отсутствию собственной концепции. Традиция в высоком понимании не исключает творческой смелости, новаторства, индивидуального подхода. Напротив, она служит им надежной опорой.

Больше того, подчас традиция даже приводит к изменению авторских намерений. К ней добавляется собственное исполнительское понимание, что ведет к «переосмыслению», «переименованию» произведения, к появлению новой традиции. И если, к примеру, исполнит сейчас Сонату b-moll Шопена так, как исполнил ее сам автор, то можно заслужить упрек и в незнании Шопена, настолько изменилась со временем традиция исполнения Шопена.

Разумеется, в опыте исполнителя, в восприятии им традиций, знаний и навыков сказываются различные грани его дарования, характера. В его тезаурусе — пусть и условно, всегда можно выделить, как и в тезаурусе любого человека, две стороны: информационную непрофессиональную и информационную профессиональную. Причем у исполнителя эти две информационные стороны теснейшим образом переплетаются друг с другом. Но у разных исполнителей соотношение их различно: у одних преобладают общехудожественные стремления и знания, у других — профессионально-технические. Одни стоят ближе к типу художника широкого охвата и глубокого постижения образов, другие — к типу узкого специалиста, поглощенного технологическими деталями своей профессии. И это — так или иначе — отражается на стиле их исполнения, на характере их влияния на современников.

Нельзя до конца понять и осмыслить стиль исполнителя, игнорируя его тезаурус, то есть объем и направленность, содержание — количественное и качественное — его опыта. Повторяем: значение этого опыта трудно преувеличить. Без него мир музыкальных образов, с которым имеет дело исполнитель, не обретет живую плоть: исполнение будет мертвым, сухим, бездушным.

Не следует только понимать под тезаурусом исполнителя простую сумму знаний и сведений, полученных им в процессе обучения и концертирования. Здесь существенна не простая сумма знаний, не эрудиция исполнителя, а его интеллектуальная и эмоциональная одаренность, его способность к фантазии, к сотворчеству, к ассоциативному мышлению, его интуиция. Именно это порой дает — в исполнительском плане — перевес над суммой познаний.

Вот почему столь важны для исполнителя все обстоятельства жизни, которые способствуют формированию в нем определен-

ного — не только в количественном, но и в качественном отношении — тезауруса. Далеко не случайно все крупные музыканты-исполнители придавали такое большое значение развитию личности. Они понимали, что без совершенствования, обогащения личности ничего значительного достичь невозможно: то, как живет исполнитель, не проходит для него бесследно. Эти их соображения отнюдь не пустые домыслы, не красивые слова, ибо все они полны глубокого смысла и, главное, имеют непосредственное отношение к исполнительскому процессу, к накоплению тезауруса. Все, что чувствует исполнитель, все, что он переживает, все его желания и стремления, все, что он исполняет и изучает в настоящем, отражается так или иначе на его деятельности в будущем. И если трудно порой учитывать все обстоятельства жизни, которые, повторяем, для исполнителя необычайно важны, ибо они способствуют или не способствуют развитию его личности, то значительно легче (и совершенно необходимо) учитывать, что и как играет исполнитель, — это тоже способствует или не способствует развитию его личности. Исполнение произведений низкого качества или плохое, небрежное исполнение произведений хороших оставляет заметные следы на всей последующей деятельности исполнителя. Природа — природой (никто не станет отрицать необходимости врожденной одаренности исполнителя, в частности, его способности к сотворчеству), а жизненное и художественное воспитание не должно оставаться в пренебрежении. В зависимости от последнего талант исполнителя или развивается или деградирует, идет назад, тезаурус его либо возрастает, либо уменьшается.

Пути развития личности исполнителя, формирование его тезауруса, многогранны: с одной стороны — непосредственное восприятие жизни, события собственной жизни, ощущение современности, с другой — багаж наследственности, традиции, весьма различные по своему генезису, объему и временной продолжительности, но так или иначе, в форме притяжения или отталкивания, воспринимаемые исполнителем. Исполнитель познает и стиль художественного направления, к которому принадлежит исполняемый им автор, и индивидуальный стиль этого автора, и стиль исполняемого произведения (иными словами, содержащуюся в нем авторскую информацию), и авторскую традицию исполнения. Он учитывает, каким было понимание авторской информации современниками автора, его наследниками и продолжателями (то есть последующее нарастание или убывание информации, эволюцию традиций исполнения). Наконец, он соприкасается и с новыми пластами информации, с современными традициями исполнения.

Словом, то, что представляет собой исполнитель, зависит не только от его состояния в данный момент, но и от всей его духовной биографии, от всего его прошлого — от того, какую жизнь он вел, с кем общался, какие традиции воспринял, какие

музыкальные произведения слушал и исполнял, какие книги читал, какие картины, скульптуры, архитектурные сооружения видел, насколько был внимателен, восприимчив, сосредоточен, чуток, правдив, насколько развил в себе способность к перевоплощению, к образному мышлению.

5

Несомненно, что оптимальная ценность исполнения достигается лишь тогда, когда исполнитель чувствует интеллектуальное и эмоциональное сродство с исполняемым автором, когда его тезаурус близок к тезаурусу композитора. Передачу авторской информации, содержания произведения не без основания иногда сравнивают с работой радиопередатчика. Длина волн, посылаемых передатчиком, различна, и каждый исполнитель настраивает свои чувства на ту или иную волну. Но у каждого передатчика, как известно, есть определенный диапазон волн. И выйти за его пределы нельзя без существенных потерь. Аналогично обстоит дело и с исполняемым произведением. Подлинное сотворчество исполнителя возможно лишь тогда, когда информация, посылаемая композитором, находит у него ответные чувства. Исполнитель в идеале должен работать на той же волне, на какой работает композитор или, по крайней мере, пребывать в том же диапазоне волн, который дан композитором. Если исполнитель будет настраивать свой приемник, свой воспринимающий и воспроизводящий аппарат на длинные волны, а композитор будет посылать свою «информацию» на коротких волнах, то ничего путного не выйдет. Чтобы исполнение стало выдающимся, исполнитель и композитор должны как бы слиться воедино. Между ними должен возникнуть особого рода «резонанс», который преодолевает все — и время, и расстояние, и неизбежный барьер между двумя индивидуальными «я». В истории исполнительского искусства было немало примеров этому: Бузони — Лист, Игумнов — Чайковский, Софроницкий — Скрябин; в наши дни Рихтер — Прокофьев.

Еще Блок говорил, что музыка нечто большее, чем простое искусство; музыка осуществляет «связь времен», воссоздает прошлое. По его словам, мы слышим те же звуки, что слышали в другое время другие люди, в другом месте и в другой обстановке и, внимая звукам, мы как бы приближаемся к чувствам и мыслям этих людей и к их времени. Это, разумеется, верно. Но вместе с тем и обманчиво. Ибо с изменением времени меняется ощущение музыки, меняется тезаурус людей, меняются обстановка, инструментарий, условия воспроизведения и слушания музыки, — все становится иным. И нет ничего удивительного в том, что мы многое теряем из информации, содержащейся в произведении, а многое — приобретаем, причем приобретаем такое, о чем сами композиторы, быть может, и не подозревали. Современные исполнители имеют другую «на-

стройку», чем, скажем, исполнители начала XX века, не говоря уже об исполнителях XIX века. У них иные знания, иные вкусы, иной жизненный опыт. И это неизбежно трансформирует их подход к исполняемому, их «ассоциативный» потенциал. Художественный лик исполняемого преобразается: на первый план выдвигается то одна, то другая черта. Все это, повторяем, является выражением перемен в индивидуальном сознании исполнителя, связанных в конечном счете с переменами в общественном сознании, с социальными преобразованиями.

Однако существует степень допустимости исполнительских отклонений. Одни называют ее «зонностью», в пределах которой исполнитель законно действует; другие — «пространством степени свободы музыкального сообщения»¹⁹. Говоря образно, произведение — это неисчерпаемый рудник, где каждый добывает для себя то, что хочет и может добыть; но произведение определяет и границы возможного. Это относится как к целому, к художественному воссозданию исполняемого произведения, так и к частностям, к отдельным элементам исполнения — динамике (соотношению звуковых градаций, уровню динамических контрастов), агогике (определению основного темпа и отклонений от него, характеру *rubato*), колориту (тембровой инструментовке, красочно-гармоническим сочетаниям), интонации, фразировке, артикуляции. Каждому исполнительскому стилю свойственны свои законы взаимосвязи и соотношения различных элементов исполнения. И эти законы имеют под собой твердое объективное основание: они не продукт произвола, они возникают не вопреки исполняемому произведению, а благодаря ему.

Часто можно услышать о том или ином исполнителе, что он-де исполнил произведение не так, как надо. Исполнителю напоминают, что он сыграл (или спел) не так, как написано в нотах, что он искажил автора. Конечно, порой это бывает. Слушаешь исполнителя и недоумеваешь — зачем понадобилось ему идти против воли автора. Но чаще бывает другое. Когда исполнитель пытается по-новому прочесть (воспринять) и воссоздать авторский текст. Он не может думать и чувствовать так, как думали и чувствовали до него другие и в силу этого выступает что-то новое, не похожее на слышанное ранее от других.

Вот почему опасно судить об исполнителе по формуле правильно — неправильно. Надо оперировать в таких случаях стилистическими категориями, объяснять новое, необычное закономерностями стиля исполнения. Тогда становится понятнее, как в новом утрачивается что-то из привычного старого и как взамен этого старого приходит нечто иное, не менее ценное. Каждый исполнитель играет, поет так, как сегодня он чувствует сам. Он живой, творческий человек, он творит согласно собст-

¹⁹ См.: Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966, с. 249.

венной фантазии. А фантазия черпает силы из жизни, из бытия исполнителя, его жизненного опыта, внутреннего опыта, из его сущности. Исполняемые им произведения подобны сосудам, как бы вбирающим его поток вдохновения. Он оживляет, обновляет их, передавая им частицу своей живой жизненной силы. Да, именно так: воспринимаемая всеми чувствами жизнь, вечно созидаящая и изменяющаяся, — решает дело. Исполнительское искусство и жизнь нерасторжимы, едины.

Таким образом, художественная сущность, ценность исполняемого при различных стилевых устремлениях и переосмыслении сохраняется, но она как бы предстает перед нами с разных сторон. В этом, кстати, причина того, почему исполнители на протяжении концертной деятельности часто обращаются к одному и тому же произведению. Истинно значительное произведение неограниченно информативно и при повторном исполнении способно вызвать у исполнителей новые эмоции и новые мысли. В чем-то исполнитель здесь может быть уподоблен человеку, который на определенных этапах жизни перечитывает любимую книгу: меняется, растет с годами его тезаурус, а, стало быть, возрастает и способность к ассоциативному творчеству; мужает человек — мужает его восприятие. Исполняемое произведение для музыканта-исполнителя — это целостная система, но система незамкнутая, живая, излучающая поток информации, идущей от композитора, и полноценное воссоздание исполнителем произведения возможно лишь в порядке творческого переосмысления, сотворчества.

Это, однако, нисколько не означает отрицания того, что музыкальное произведение имеет объективную значимость, ценность, или отрицания того, что музыкальное произведение есть нечто вполне определенное, законченное, оформленное. Это лишь говорит о том, что за законченным и ставшим скрывается становление, внутренняя жизнь, за устойчивой формой — формование. И что для исполнителя центр тяжести лежит во втором — не в свершившемся, а в свершении.

6

Теория информации позволяет нам лучше осознать и роль третьего компонента в системе музыкальной коммуникации автор — исполнитель — слушатель. Подобно исполнителю, слушатель не может оставаться пассивным наблюдателем музыкального «действия». Он постигает сущность слушаемой музыки лишь тогда, когда чувствует с ней интеллектуальное и эмоциональное сродство. Его воспринимающий аппарат должен быть настроен на определенные волны. Замена одних волн другими ведет к неясности, к непониманию. Его сердце должно биться в унисон со слушаемой музыкой — и с ее автором, и с ее исполнителем. В какой-то степени и ему приходится быть адекватным автору; его тезаурус должен быть готов к это-