

К.А.МАРТИНСЕН

Уголь в дураковом
фортепцианная
музыка



КАРЛ АДЛЬФ МАРТИНСЕН

ИНДИВИДУАЛЬНАЯ
ФОРТЕПИАННАЯ
ТЕХНИКА

на основе
звукотворческой воли

ИЗДАТЕЛЬСТВО
МУЗЫКА
Москва 1966

Перевод с немецкого
В. Л. МИХЕЛИС

*Редакция, примечания
и вступительная статья*
Г. М. КОГАНА

О КНИГЕ МАРТИНСЕНА

I

Вопросам игры и обучения на фортепиано посвящена обширнейшая литература, в которую, помимо множества книг и статей плохого и среднего качества, входят и десятки хороших, ценных работ. Но и среди них естественно выделяются немногочисленные труды, сыгравшие историческую, этапную роль в развитии данной науки, сказавшие новое слово в теории и практике фортепианного преподавания. Подобных трудов на протяжении двухсотлетиетидесятилетнего существования пианистического искусства можно насчитать только несколько: «Опыт исследования о правильном способе игры на клавире» Филиппа Эммануила Баха (1753—1762), «Эстетика фортепианной игры» Адольфа Куллака (1860), «Учение о едином художественном средстве при игре на фортепиано» Фредерика Кларк-Штейнигера (1885), «Учение Делле о фортепианной игре» Елизаветы Каланд (1897), «Основы метода Лешетцкого» Мальвины Брей (1903), «Физиологические ошибки и преобразование фортепианной техники» Фридриха Адольфа Штейнгаузеса (1905), «Естественная фортепианная техника» Рудольфа Брейтгаупта (1905—1906) и некоторые другие. К числу таких работ относится и та книга, которая в настоящее время предлагается вниманию советских читателей.

Автор ее — Карл Адольф Мартинсен (1881—1955) — видный немецкий фортепианный педагог, выпустивший в свет известные редакции фортепианных сонат Гайдна, Моцарта и Бетховена и несколько солидных работ по теории и методике пианизма. Первой из них была настоящая книга. Опубликованная в 1930 году и неоднократно переиздававшаяся (последний раз в 1957 году), она сразу же привлекла к себе внимание пианистического мира, вызвав ряд откликов в специальной, в том числе и советской, печати¹.

¹ См. статьи Г. Когана «Техника и стиль в игре на фортепиано» («Советская музыка», 1933, № 3) и Л. Баренбойма «Современная теория и практика фортепианной педагогики» («Советская музыка», 1933, № 4).

В чем основное значение книги Мартинсена? Что нового и ценного внесла она в понимание природы пианистического мастерства и путей его развития?

В трудах, предшествовавших данному, названные вопросы трактовались, конечно, по-разному. Но при всех различиях — различиях в эпохе, во взглядах, в даровании и знаниях авторов — все эти труды имели одну общую черту. Каждый автор искал — и полагал, что нашел, — некую правильную, и притом **единственно правильную**, систему технических приемов, подходящую **всякому** пианисту, наилучшую, наиболее целесообразную для любого из них. Были, правда, среди теоретиков пианизма и такие, которые, понимая, что подобного единства нет и не может быть в области эстетики, художественных вкусов и идеалов исполнителя, допускали возможность различных подходов к истолкованию, к **интерпретации** произведения. Но предполагалось, что на **технику** эти различия не распространяются, что техника, так сказать, «нейтральна» по отношению к исполнительскому замыслу и поддается различению только по качественному уровню, по степени совершенства — бóльшая или меньшая беглость, точность попадания, худшие или лучшие октавы и т. п. Иначе говоря, по убеждению предшественников Мартинсена, если даже принять, что интерпретаций может быть много «хороших и разных», то в понятие **хорошей техники** все вкладывают одно и то же содержание, и эта одинаково понимаемая «хорошая техника» равно необходима и равно пригодна для воплощения **любого** исполнительского замысла. Вот почему, например, Иосиф Гофман с таким недоумением воспринял вопрос о том, что представляют собой различные типы техники, и не нашел в ответ ничего лучшего, как перечислить различные **виды** техники (гаммы, арпеджио, двойные ноты, октавы и т. д.), добавив, что «все это необходимо» законченному пианисту¹.

Мартинсен стал на принципиально иную точку зрения. По его мнению, настоящая техника никогда не вырабатывается и не может быть выработана отдельно и независимо от художественных намерений исполнителя, а формируется всегда **исходя** из этих намерений и применительно к ним. Поэтому техника большого артиста непременно **индивидуальна**, непременно отличается от техники другого большого артиста, отличается не тем, что она хуже или лучше (возможно, конечно, и такое), а тем, что она **иная**, иная по характеру, по эстетическому облику — так же, как отличны в этом смысле друг от друга интерпретации, художественные установки обоих исполнителей. Стало быть, понятия «хорошая техника», «пра-

¹ См.: Иосиф Гофман. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. Музгиз, М., 1961, стр. 101.

вильные» технические приемы не имеют общезначимого конкретного содержания: оно изменяется в зависимости от того, к чему стремится «звукотворческая воля» данного пианиста. Приемы, «хорошие» и «правильные» для одного исполнителя, могут оказаться никуда не годными для другого. «Что стал бы делать Бузони с техникой Зембаура или Зембаур с техникой Бузони?» — спрашивает Мартинсен¹.

Строго говоря, Мартинсен не первый обратил внимание на эту сторону дела. Еще Штейнгаузен в вышеупомянутой своей книге (1905) нащупал связь «техники» с «интерпретацией», показав, что формы «технических движений» определяются характером звукового представления, живущего в психике пианиста². Но автор «Физиологических ошибок» не сумел сделать напрашивающиеся выводы из этой плодотворной мысли. Навяное убеждение, будто звуковые представления хороших пианистов диктуются одинаковыми у всех эстетическими идеалами, вернуло его на прежние позиции поисков «правильной техники», «неизвращенных и нормальных движений», обеспечивающих «хорошее» фортепианное звучание, удовлетворяющее «требованиям эстетики».

Другие исследователи пошли дальше Штейнгаузена. В 1929 году автор настоящих строк, критикуя непоследовательность этого ученого, выдвинул и обосновал на ряде примеров из истории пианизма то положение, что «каждый исполнительский стиль имеет свои особые «целесообразные» типы движений, которые так же разнообразны, как и самые стили»³.

Цитированная только что статья появилась в печати на год раньше книги Мартинсена. Однако в работе последнего концепция «типологических» различий в фортепианной технике нашла не только вполне самостоятельное, но и значительно более солидное и обстоятельное обоснование. Это относится прежде всего ко второй части настоящей книги, посвященной развернутому анализу «основных пианистических типов». На примере трех великих пианистов — Бюлова, Антона Рубинштейна и Бузони — автор убедительно показывает, как тесно связаны между собою «звукотворческая воля» большого исполнителя и система его технических приемов. Мартинсенов-

¹ Известно, что Лист открыто признавался в своем нежелании («Я бы тоже мог, если б захотел») играть «бархатными лапками», как играл Гензельт (см.: Wilhelm von Lepz. Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit. Berlin, 1872, S. 104; В. В. Стасов. Лист, Шуман и Берлиоз в России. СПб., б. г., стр. 27).

² Д-р Штейнгаузен. Техника игры на фортепиано. Музсектор Госиздата, М., 1926, стр. 37.

³ Г. Коган. Современные проблемы теории пианизма («Пролетарский музыкант», 1929, № 6).

ская характеристика названных художников так содержательна и выполнена с таким блеском, что поистине может быть названа классической; эти страницы книги принадлежат к лучшему, что когда-либо было написано о пианистах.

2

Сказанное не означает, что всё в мартинсеновской «типологии» заслуживает безоговорочного признания. Спорна прежде всего терминология автора — те обозначения, которые он предлагает для трех анализируемых им «пианистических типов». Если определение рубинштейновского пианизма как романтического не вызывает возражений, то пианизм Бюлова вряд ли правомерно именовать «классическим». Тут, на мой взгляд, Мартинсен недостаточно критически воспринял некоторые ошибочные представления, сложившиеся в пору господства романтизма. В ту эпоху Бюлов действительно казался «классиком», но был на деле так же далек от подлинного классицизма, как, скажем, Брамс, чье творчество во многом родственно бюловскому исполнению. Нужно, впрочем, отметить, что Мартинсен и сам оговаривает корректирующее воздействие, оказываемое на всякого исполнителя тем «типом звукотворческой воли», который доминирует в данную эпоху (во времена Бюлова такое положение занимал романтизм).

Еще большие сомнения возбуждает отнесение бузониевского искусства к категории «экспрессионизма». В годы, когда Мартинсен писал свою книгу, это художественное течение было так популярно в Германии, что отождествлялось чуть ли не со всем передовым в тогдашнем искусстве. Конечно, такой взгляд совершенно неправилен. В частности же, причисление Бузони к экспрессионистам тем более странно, что не только его игра — как в действительности, так и в описании Мартинсена — имела мало общего с названным направлением, но и сам он в своих статьях давал резко отрицательную оценку этому течению в музыке¹.

Итак, Мартинсен хорошо описал, но неудачно назвал два из трех избранных им «пианистических типов». Но его «типология» страдает еще одним, более важным недостатком. Мартинсен справедливо указывает, что обрисованные им типы редко встречаются в «чистом» виде; гораздо чаще наблюдаются их разновидности с теми или иными индивидуальными «уклонами», всевозможные «смешанные», промежуточные образования. Несмотря, однако, на эту существенную оговорку,

¹ См.: Ferruccio Busoni. Von der Einheit der Musik... Max Hesses Verlag, Berlin, 1922, Ss. 344 ff.

Мартинсен явно придает названным трем типам пианизма характер неких норм вневременного значения. Он трактует классицизм, романтизм, экспрессионизм как «вечные» категории, соответствующие, так сказать, основным «типам» психической конституции человека и потому неизменно сопутствующие — хотя бы и в преображаемых временем обличьях — этапам художественной эволюции человечества. Но это не более как палюзия. То, что Мартинсен принимает за константные категории, представляет в действительности исторически обусловленные явления. Мартинсен думал дать классификацию и характеристику основных, нормативных типов пианизма. Он дал блестящее описание некоторых пианистических стилей. «Вечного» в них очень мало: не думаю, чтобы автор мог привести убедительные примеры «экстатического» исполнительства до Листа, «плоскостной» техники до Бузони. Если бы вместо того, чтобы гримировать эти стили под «типы», Мартинсен обратил внимание на их общественно-историческую природу, на идейно-социальные корни анализируемых им образцов исполнительского искусства, его изложение много выиграло бы в научности и доказательности.

Но для этого исследователю надо было подойти к вопросу с позиций исторического материализма, с точки зрения марксизма. Мартинсен же был и до последнего дня своей жизни оставался приверженцем идеалистической философии. Вот почему он не сумел довести свой анализ до конца и разглядеть те исторические реальности, которые стояли за его мифическими «типами».

3

То же сочетание правильного и ошибочного, ценных, проливающих новый свет мыслей и пагубных идеалистических заблуждений характеризует и другие части книги Мартинсена, посвященные главным образом методическим вопросам, практически-педагогическим выводам из теории о генетической связи техники пианиста с «типом» его «звукотворческой воли». Автор едко и справедливо критикует «ходовую» фортепианную педагогику, отделяющую работу над техникой от художественных задач интерпретации, воспитывающую не художников-исполнителей, а быстро стукащих «пишмашпианистов». Этому педагогическому методу, начинающему с выработки «механизма», «аппарата», ведущему ученика «снаружи внутрь», от моторики к звучанию и лишь через последнее к слуховому образу, Мартинсен противопоставляет путь «изнутри наружу», от слухового представления через моторику к звучанию. Именно такой путь, образцовым примером которого может служить развитие «вундеркинда» Моцарта, Мартинсен считает нормой для всякого обучающегося музыке.

Во всем этом Мартинсен безусловно прав: выработка техники должна идти не в отрыве от музыки, а через музыкальный образ, слуховое представление, «звукотворческую волю» ученика. Но так как наш исследователь полагает, что «тип» названной воли, то есть характер свойственных данному ученику музыкальных представлений, предопределен заранее, от рождения, — как, скажем, рост или цвет волос, — то задача педагога, по его, исследователя, мнению, сводится, в сущности, лишь к тому, чтобы чутко «угадать» типовую разновидность ученика и подобрать соответствующую ей «индивидуальную» технику. Тут Мартинсен смыкается с пресловутыми теориями «свободного воспитания», процветавшими в двадцатых годах как в Германии, так и у некоторых наших педагогов, доводивших (как, например, Г. П. Прокофьев и его школа) «уход» за индивидуальностью ученика до фактического отрицания за учителем права направлять развитие обучаемого. Согласиться с такой установкой, разумеется, никак нельзя. То, что Мартинсен именует «звукотворческой волей» исполнителя, отнюдь не падает с неба как результат «фатального» предопределения, а формируется постепенно под влиянием ряда факторов, среди которых определенную, часто большую роль играет воздействие учителя. Именно воспитание «звукотворческой воли» ученика (и через нее — здесь Мартинсен прав — его техники) — главная, основная задача всякого музыканта-педагога. Другое дело, что при этом нужно учитывать индивидуальность ученика, бережно направлять ее рост, а не обламывать ее по некоему стандарту.

Впрочем, в постановку вопроса о «подборе» ученику техники соответствующего типа Мартинсен вносит существенную оговорку. Он считает, что занятия с учеником любого склада «звукотворческой воли» надо начинать с выработки пальцевой техники «классического» типа, являющейся необходимым фундаментом и для последующего построения техники иных типов — «романтической» и «экспрессионистской». Теоретические основания этому, приводимые Мартинсеном, быть может, и не очень доказательны, но практически предложение его во всяком случае заслуживает внимания.

Несомненный интерес представляют и другие наблюдения, соображения, педагогические рекомендации Мартинсена — например, все то, что он говорит о педали (в главах 7—11 первой части настоящей книги). Из числа таких частных вопросов выделим два наиболее важных.

Первый из них касается давнего спора о том, могут ли различия в туше пианиста вызвать изменения в тембровой окраске фортепианного звучания. В главах 1—6 первой части автор обстоятельно полемизирует по этому поводу с Тетцелем, справедливо доказывая, что для исполнителя практически безразлично, влияет ли туше на тембр непосредственно или через

посредство определенной комбинации соотношений в силе и длительности отдельных звуков. Даже если непосредственное воздействие туше на тембр фортепиано не более как иллюзия, то слуходвигательная ориентация на нее («как если бы») — путь, единственно разумный, единственно возможный для исполителя. Пытаться же ему сознательно соразмерять и воспроизводить указанные соотношения во всей их сложности и тонкости — так же абсурдно и безнадежно, как, скажем, художнику-живописцу искать вместо цвета (тоже «иллюзия»!) обуславливающую его длину световой волны или певцу отмерять то количество колебаний голосовых связок, которое нужно для извлечения звука определенной высоты.

Второму вопросу посвящены главы 21—23 третьей части. Мартинсен решительно возражает против «модного» требования, «чтобы настоящее музыкальное воспитание исходило из пения и только через него развивалось бы изучение рояля» (стр. 131). Он доказывает, что вырабатываемый «слухопевческим обучением» условный рефлекс, состоящий в том, что возникающее в мозгу звуковое представление автоматически иннервирует голосовой аппарат, чаще мешает, чем помогает образованию столь же прочного «путепровода» между звуковым представлением и руками (стр. 138). Позиция Мартинсена в данном вопросе, конечно, спорна и расходится с традиционными установками советской музыкальной педагогики. Тем не менее, мне кажется, было бы неверным просто отмахнуться от аргументов немецкого ученого и не задуматься над тем зерном истины, какое в них содержится.

4

Уже из сказанного до сих пор видно, как много свежих и плодотворных мыслей ввел Мартинсен в пианистический оборот. К сожалению, однако, здравые суждения автора затуманены его экскурсами в такие области знания, в которых он гораздо менее силен. Как указывалось выше, Мартинсен — идеалист. Его терминология — идеалистического происхождения. Его изложение перегружено ссылками на Файхингера, Вундта, Платона, Ницше и других философов-идеалистов; в нем немало прямых выпадов против материализма. Правда, в последнем из вышедших при жизни автора изданий книги (1954) большая часть этих ссылок и выпадов опущена; но и сохранившегося достаточно, чтобы не оставить никаких сомнений в идеалистической направленности мировоззрения немецкого исследователя.

Почему же, несмотря на эти явные, бросающиеся в глаза недостатки книги, мы считаем возможным рекомендовать ее советскому читателю?

Потому что Мартинсен принадлежит к числу тех ученых, которые восхваляют идеализм и отвергают материализм не по причине действительно идеалистического существа своих теорий, а вследствие своей недостаточной осведомленности в философии, из-за впитанных с «молоком» буржуазного научного воспитания чуждых предрассудков, обывательских представлений о материализме. Таких ученых, как известно, немало на Западе. О них писал еще Ленин в «Материализме и эмпириокритицизме»: «Новая физика свихнулась в идеализм главным образом именно потому, что физики не знали диалектики. Они боролись с метафизическим (в ангельсовском, а не в позитивистском, т. е. юмистском смысле этого слова) материализмом, с его односторонней «механичностью», — и при этом вылискивали из ванны вместе с водой и ребенка»¹.

Эти слова с полным правом могут быть отнесены и к Мартинсену. И его нападки на материализм направлены фактически лишь против материализма механического, который он по незнанию принимает за единственный вид материалистического учения. Он полагает, будто для материалиста в искусстве — и в частности, в пианизме — существуют лишь факторы физического и физиологического порядка (тело пианиста и его движения, рычажный механизм рояля и т. д.), действие которых и должно быть научно рассчитано исполнителем и педагогом; все остальное, как поет Звездочет в «Золотом петушке», — «бред, мечта, призрак бледный, пустота...». Мартинсен же считает — и считает справедливо, — что ни тембр звучания, ни педализация, ни моторная техника пианиста не могут строиться на основе «рационалистического», рассудочного расчета углов, образуемых сочленениями, «нагрузки» руки, градаций силы удара и т. п., а рождаются как результат подчинения, приспособления тела пианиста к его «звукотворческой воле», то есть к звуковым представлениям, к художественным образам, живущим в его слухе, психике, «душе». Мартинсен убежден, что с точки зрения материализма подобные взгляды — ересь; поэтому он и противопоставляет свое учение о психической, «психической» основе фортепианной техники материалистическому взгляду на вещи, поэтому он и ищет опоры у философов-идеалистов. Но, как уже было сказано, все это — плод недоразумения. Кардинальные положения мартинсеновской теории находятся в противоречии с механицизмом, а отнюдь не с диалектическим материализмом, и немецкий исследователь был бы, вероятно, немало удивлен, узнав, например, что и до, и после опубликования его книги в Советском Союзе вышел ряд работ, авторы кото-

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., 5-е изд., т. 18, стр. 277 (выделено мною. — Г. К.).

рых, стоя на марксистских позициях, пришли в основном к тем же выводам, что и оп. Противоречит диалектическому материализму не существо книги немецкого ученого, а только словесная оболочка, неуклюже и безосновательно натянутая на него автором. На деле, в его установках, в его «звукотворческой воле» так же мало «иррационального», как и «вечного», внеисторического в очерченных им «типах» таковой. Снимите с концепции Мартинсена названную оболочку, идеалистический грим, отбросьте «обосновывающую» философическую шелуху — и перед вами предстанет здоровое, правильное, соответствующее действительности понимание фортепианной игры.

Другое дело, что автор «Индивидуальной фортепианной техники» не довел свое исследование до логического конца, до установления тех сторон материального, общественного бытия, которыми обуславливается содержание психики, сознание исполнителя. Но об этом, о причинах ограниченности мартинсеновской концепции, уже говорилось, и нет надобности к ним возвращаться.

5

В основу настоящего — первого — перевода книги Мартинсена на русский язык положено ее первое издание, вышедшее на немецком языке в 1930 году. Это объясняется как значением именно названного издания в истории развития пианистической мысли, так и тем, что во всех последующих переизданиях данный труд появлялся только в соединении с другими работами того же автора (и соответственно — под другим заглавием). Однако в текст перевода внесены все изменения (главным образом сокращения), сделанные автором в последнем прижизненном издании 1954 года¹. При этом некоторые наиболее существенные места первоначального текста, опущенные автором при переиздании, приведены в примечаниях.

Немецкий текст книги переведен полностью, без всяких сокращений — за исключением, как уже было сказано, тех, которые были сделаны позже самим автором. Сверх этого в переводе опущены только указатель использованной немецкой литературы (замененный примечаниями к соответствующим местам текста) и посвящение, текст которого в немецких изданиях менялся: первое издание автор посвятил «памяти моих учителей — Йоганна Шопендорфа, учителя Куллака, Карла Клиндворта и Альфреда Рейсенауэра, учеников Листа», послед-

¹ Издание 1957 г., вышедшее уже после смерти автора, представляет неизменную перепечатку издания 1954 г.

лесе — «памяти великого педагога Франца Листа». Мы не сочли возможным воспроизвести в тексте перевода ни то, ни другое посвящение, так как первое из них было впоследствии снято автором, второе же относилось к изданию несколько иного характера, включавшему не одну только данную работу, но и другой труд Мартинсена, с чисто педагогической направленностью которого и было, по-видимому, связано главным образом и новое название всей книги в целом, и ее посвящение.

Перевод книги Мартинсена представлял нелегкую задачу. Подлинник написан тяжелым языком, изобилует громоздкими конструкциями, философическими туманностями, надуманными, не всегда вразумительными терминами. Переводница и редактор положили много труда на то, чтобы совместить возможно большую точность в передаче оттенков мыслей автора и характерных особенностей его манеры выражения с ясностью и законами русской литературной речи. Насколько это удалось — пусть судят читатели. В сомнительных случаях, а также, когда дело касалось новых, изобретенных Мартинсеном терминов, мы помещали в скобках рядом с русским переводом и подлинное немецкое выражение.

Ряд мест перевода снабжен примечаниями; все они, кроме особо оговоренных, принадлежат редактору настоящего издания.

Г. Коган

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

Фортепианная методика долгое время придерживалась догмы, что основой системы обучения должна быть физиология. Каждый обстоятельный труд по фортепианной педагогике начинался с подробного физиологического обоснования. Анатомические познания считались необходимыми для каждого фортепианного педагога. На технику смотрели как на нечто оторванное от искусства и от личности художника, могущее быть переданным чисто внешним, механическим путем.

Проницательный наблюдатель Г. Шерхен¹ в своем «Учебнике дирижирования» в метких выражениях резюмирует влияние этой теоретической установки на искусство фортепианной игры: «Фортепиано как домашний инструмент свирельствовало в музыке подобно опустошительной эпидемии. Вплоть до оркестра проникло исполнение, дробящее все мелодические последования (Zusammenhänge) на мелкие составные части»².

Этому наблюдению противостоит опыт другого авторитетного музыканта — К. Флеша³, который в своем «Искусстве скрипичной игры» неоднократно указывает на пианистов как на художественно наиболее высокоорганизованных среди настоящих музыкантов⁴.

Шерхен рисует положение вещей таким, каким оно, без сомнения, является в большинстве случаев в действительности. Но роль, как инструмент, в этом несколько не повинен. Флеш же приводит факты, которые при правильной поста-

¹ Герман Шерхен (р. 1891) — известный немецкий дирижер-педагог. В 1933—1934 гг. гастролировал в СССР.

² Hermann Scherchen. Lehrbuch des Dirigierens. Leipzig, 1929, S. 35.

³ Карл Флеш (1873—1944) — знаменитый венгерский скрипач-педагог. Деятельность его протекала главным образом в Германии, где он в 1921—1922 и 1928—1934 гг. был профессором скрипки в Берлинской высшей школе музыки.

⁴ Carl Flesch. Die Kunst des Violinspiels. Band II. 1928, Ss. 57, 63.

повке фортепианной педагогике безусловно стали бы общим явлением.

Для этого необходимо, чтобы фортепианная педагогика решительно заменила первично-физиологическую установку первично-психологической. На место технического обучения, идущее от внешнего к внутреннему, должно стать обучение, идущее от внутреннего к внешнему. Понимание техники как функции механического порядка должно смениться пониманием техники как функции в высоком смысле творческой.

Хотелось бы, чтобы настоящая книга содействовала окончательному утверждению такого взгляда в теории пианизма. Только тогда фортепианная педагогика сможет и далее выполнять свою столь важную культурную миссию.

Пусть для каждого ищущего и последующего путеводной нитью в лабиринте методов послужит понятие «комплекс вундеркинда», которое будет разъяснено во введении. В своем дальнейшем развитии это понятие приводит к понятию «звукотворческая воля», на котором построена настоящая книга. Звукотворческая воля — одна из основных душевных сил, порождающая многообразие проявлений фортепианной техники. Только выявление этой силы дало возможность объединить разноречивые методы неким всеобъемлющим синтезом.

Хотелось бы, чтобы такой синтез фортепианной педагогики явился вкладом этой книги в практику фортепианной игры.

Кто в будущем захочет заняться техническими проблемами фортепианной игры, должен будет сперва уяснить себе, к какому типу звукотворческой воли склоняется его художественная индивидуальность. Тогда только он сможет решить, хочет ли он вести свою техническую работу, имея в виду лишь данный ограниченный тип, или способен вывести ее на путь общезначимости.

Указанная в конце книги литература¹ содержит имена только цитированных авторов. В мою задачу не входило дать полный библиографический перечень. Данная книга возникла из художественно-пережитого и должна рассматриваться под этим углом зрения. В ней отражен и закреплен мой пианистически-педагогический опыт в качестве профессора фортепиано в государственных высших школах музыки² в Лейпциге (21 год, рядом с Карлом Штраубе³ и Робертом Тейхмюллером⁴), в Берлине (10 лет, в качестве преемника Эдвина

¹ Как указывалось уже во вступительной статье, этот перечень в настоящем издании опущен. Ссылки на цитируемую литературу даются в примечаниях к соответствующим местам текста.

² Высшие школы музыки (Hochschulen für Musik) в Германии соответствуют нашим консерваториям.

³ Карл Штраубе (1873—1950) — знаменитый немецкий органист.

⁴ Роберт Тейхмюллер (1863—1939) — известный немецкий фортепианный педагог.

Фишера¹), в Ростоке (4 года) и с 1950 года в «Немецкой высшей школе музыки» в Берлине.

Я выпускаю эту книгу², в которой объединены в заново переработанном виде моя вышедшая в 1930 году книга «Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли» и изданное в 1937 году под заглавием «Методика индивидуального фортепианного преподавания» ее практическое дополнение, с пожеланием, чтобы труд этот в своем новом виде и впредь способствовал единению в мире искусства фортепианной игры.

Карл Адольф Мартинсен

Берлин, лето 1953 года

¹ Эдвин Фишер (1886—1960) — знаменитый швейцарский пианист. В 1931—1942 гг. профессор фортепиано в Берлинской высшей школе музыки.

² «Schöpferischer Klavierunterricht» («Творческое фортепианное преподавание»), Leipzig, 1954. В этой книге Мартинсен объединил (в слегка переработанном виде) два своих ранее изданных труда: «Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens» (Leipzig, 1930) и «Die Methodik des individuellen Klavierunterrichts» (Leipzig, 1937).

Глубоко в нас заложена творческая сила, которая стремится создать предначертанное и не дает нам покоя, пока мы тем или иным путем не проявим его вне нас или в нас самих.

Гете

1. «Комплекс вундеркинда» как образец

Фортепианная педагогика привыкла рассматривать вундеркинда как исключительное явление. Полагали, что такие необыкновенные дарования, развивавшиеся только в особо благоприятных внешних условиях, могут не приниматься в расчет общей фортепианной педагогикой: ей, мол, приходится иметь дело с «середняком» и равняться на него.

Однако исследование каждого отдельного случая все вновь и вновь приводит к заключению, что вундеркинда присущ комплекс психофизических функций, который должен рассматриваться как образец при всяком инструментальном обучении. Назовем этот образец «комплексом вундеркинда».

Здесь требуется оговорка. Не всякий ребенок, выступающий публично в коротких штанишках или детском платьице, является настоящим вундеркиндом. Наряду с органическим ростом нередко встречается и обезьянья дрессировка. У нас пойдет речь лишь о явлениях первого рода. Различие между теми и другими опытное ухо педагога слышит с полной отчетливостью уже по нескольким тактам. Жизнь — этот неподкупный судья — решает так же неумолимо. При наступлении зрелости дрессировка по большей части обращается в ничто — разве только необыкновенная душевная энергия [юного существа] не выведет его на совершенно новый путь. Подлинные же вундеркинды вырастают органически, без всякой ломки, в тот тип мастерства, который соответствует их индивидуальности.

2. Вундеркинд В. А. Моцарт

Прежде чем дать точное определение понятия, покажем на примере, как органично складывается «комплекс вундеркинда» у подлинного вундеркинда. Пример вундеркинда В. А. Моцарта напрашивается сам собой. Психологическое исследование раннего развития многих музыкальных вундер-

книдов, ставших впоследствии первоклассными мастерами, дает в принципе всегда ту же картину.

По счастливой случайности как раз о Моцарте, этом музыкальном вундеркипде высшего порядка, об изучении им как игры на рояле, так и игры на скрипке и органе, сохранились достоверные, с психологической стороны чрезвычайно много разъясняющие сведения. Ввиду их важности для настоящего исследования мы приведем их здесь дословно.

В некрологе Шлихтегролля со слов сестры Моцарта сообщается об изучении им фортепианной игры следующее:

«Дочь (сестра В. А. Моцарта) обнаружила настолько явный музыкальный талант, что отец рано начал обучать ее игре на фортепиано. На мальчика, едва достигшего трех лет, это произвело большое впечатление. Он тоже садился за фортепиано и мог подолгу заниматься подыскиванием терций, которые ударял вместе, проявляя радость по поводу своей находки. Он также запоминал особо яркие места из слышанных им музыкальных произведений. На четвертом году его жизни отец начал как бы играя учить с ним на фортепиано некоторые менуэты и другие пьесы; через короткое время мальчик научился исполнять их совершенно чисто и с точнейшим соблюдением метра. Вскоре у него обнаружилась потребность собственного творчества; на пятом году он сочинял маленькие пьески, которые проигрывал отцу с тем, чтобы тот записывал их»¹.

О том, как Моцарт учился играть на скрипке, мы знаем из отрывка известного письма, посланного после смерти Моцарта его сестре зальцбургским придворным трубачом Шахтнером:

«...За несколько дней до того, вскоре после вашего возвращения из Вены, откуда Вольфганг привез маленькую скрипку, полученную им в подарок, пришел нап очень хороший скрипач и начинающий композитор, ныне покойный г-н Вендль. Он принес с собой 6 трио, написанных в отсутствие вашего батюшки, прося того поделиться своими впечатлениями о них.

Мы сыграли эти трио: батюшка исполнял на альте партию баса, Вендль — первую скрипку, а я должен был играть партию второй. Маленький Вольфганг попросил разрешить ему играть эту партию; отец сделал ему выговор за эту глупую просьбу, так как был уверен, что мальчик ровно ничего не в состоянии будет сделать, потому что не получил еще ни малейших указаний по части игры на

¹ Некролог Шлихтегролля (A. Schlichtegroll) цит. по книге: Hermann Albert, W. A. Mozart. Leipzig, 1923, S. 26.

скрипки¹. Вольфганг сказал: «Для того чтобы играть партию второй скрипки, право же, не нужно сперва учиться». Когда отец после этого настоял, чтобы он немедленно ушел и перестал нам мешать, Вольфганг начал горько плакать и засеменил прочь со своей маленькой скрипкой. Я стал просить, чтобы ему разрешили играть со мной; наконец, отец сказал: «Играй с г-лом Шахтнером, но так тихо, чтобы тебя не было слышно, иначе ты уйдешь». Так и сделали; Вольфганг играл со мной. К своему удивлению, я вскоре заметил, что становлюсь совершенно лпнным, тихонько отложил мою скрипку в сторону и взглянул на нашего батюшку, у которого при этой сцене текли по щекам слезы восхищения и умиления. И таким путем он сыграл все 6 трпо. Когда мы кончили, наше одобрение сделало Вольфганга настолько смелым, что он стал уверять, что может играть и первую скрипку. Шутки ради мы попробовали и чуть не умерли со смеху, когда он и эту партию сыграл, хотя сплoшь неправильной и неподходящей аппликацией¹, но все же нигде не застрял².

А о том, как семилетний Вольфганг справлялся с органом, очень ясно говорит письмо его отца, написанное в пути в июне 1763 года:

«Вот что у нас нового. Чтобы развлечься, мы подошли к органу и я объяснил Вольфгангу действие педали. Он сейчас же *stante pede*³ попробовал ее, отодвинул скамейку и стал прелюдировать, нажимая при этом педаль так, как если бы он долгие месяцы упражнялся в этом. Все пришло в изумление; это еще одна милость божья, которая дается другим лишь после большого труда».

3. Педагогика Леопольда Моцарта

Что же существенного в приведенных сведениях? Психологически и педагогически существенно то, что при таком раннем музыкальном развитии первичным двигателем является не умственное обучение, а ощущение, слуховое и звуковое ощущение, проявляющееся в активной самостоятельности, играючи.

Основу этому создаст наполненный музыкой родной дом. Звук и мелодии откладываются в мозгу. Первая двигательная реакция на слуховое ощущение проявляется в близлежащих

¹ Разрядка Мартинсена.

² Письмо Шахтнера (J. A. Schachtner) цит. по названной книге Г. Аберта «В. А. Моцарт», стр. 27 и след.

³ Буквально: стоя на ноге (*лат.*); употребляется в смысле: на ходу, без подготовки.

органах мурлыканьем, насвистыванием или напеванием «особо ярких мест музыкальных произведений», которые он слышал и запоминал. В этом смысле нужно толковать и хронологически расположить сообщения Шлихтеролля.

Только после этого пример сестры, ее игра подсказывают путь, дающий и шую возможность двигательной разрядки тех звуковых миров, которые накопились в слуховой области мозга. Ища, и в этом главное, нища слухом, подходит трехлетний ребенок к роялю и не может нарадоваться новым открытиями, которые он здесь делает. А что же отец, этот гениальный педагог? С улыбкой в течение продолжительного времени предоставляет он своему сыну свободу. Мы говорим «продолжительное время», потому что Шлихтеролль хронологически ясно, хотя и в не совсем точных выражениях проводит различие между «мальчиком, едва достигшим трех лет» и «на четвертом году его жизни». Итак, «на четвертом году его жизни» отец начинает с сыном музыкальные занятия. Но начинает не в уныло школярской манере. Как учитель, он, скорее, почти незаметно приспосабливается к потребности в самостоятельной активной деятельности, диктуемой слуховой волей ребенка, и обучает своего мальчика сперва «как бы играя», что можно понять в двух смыслах: «играючи» в собственно детском понимании слова и «проигрывая» музыку. Гениальный педагогический инстинкт мудро предохранил его от того, чтобы разрушать органичное и прививать ребенку чужое, для него еще не органичное. И в отношении первого сочинительства сведения Шлихтеролля указывают на такое же педагогически образцовое поведение [Л. Моцарта]: мальчик проигрывает, отец записывает; в центре, стало быть, опять слуховая воля ребенка.

По ценным показаниям Шахтнера, Моцарт-отец предоставляет мальчику так же органично расти в мир скрипичных звучащих. И здесь отец позволяет сыну сначала забавляться скрипкой по его собственному вкусу, т. е. по воле слуха. Продолжительное время! Ибо, как установлено Абертом, Вольфганг имел скрипку самое позднее уже во время поездки в Вену, т. е. в сентябре 1762 года, а происшествие, рассказанное Шахтнером, можно отнести к началу 1763 года. Таким образом, Вольфганг сам нашел на грифе скрипки место тех звуков, которые он хотел слышать. Гриф и звук были для него таким же безусловным единством, как до этого на фортепиано клавиатура и звук. Как только появлялся в его слуховой сфере какой-нибудь звук, мальчик тут же знал, на каком месте грифа можно его реализовать. Для такой сильной слуховой воли игра по нотам не могла быть ничем существенно новым. Ноты являлись только раздражителями, сигналами, вызывающими желание слышать определенные звуки, и не имели никакого первичного отношения к хватанию, к пальцам, к физи-

ческому развитию, которое впрямь будет именоваться моторикой.

Такая тесная связь слуховой воли с грифом делала возможным поразительное явление: Вольфганг мог играть вещи, для исполнения которых он ни в малейшей степени не владел тем, что обычно называют техникой. Он играл то, чего желал его слух, нимало не думая о пальцах, «хотя сплошь неправильной и неподходящей анатомией».

Поэтому рассказ отца о том, как Вольфганг сразу же почувствовал себя непринужденно за органом, не кажется уже таким удивительным. Поражает только сила слуховой воли семилетнего мальчика: без какой бы то ни было «игровой» подготовки ноги воспроизводят именно то, что внутренний слух хочет слышать.

4. «Комплекс вундеркинда»

После приведенного классического примера развития и «функции» вундеркинда дадим определение того, что мы называем «комплексом вундеркинда». Оно будет гласить так: психологически «комплекс вундеркинда» — это непосредственная направленность воли слуховой сферы на звуковую цель — клавиатуру или гриф инструмента; при этом в сознании почти не отводятся места посредствующим звеньям, т. е. движениям и выполняющим их органам — пальцам, кисти, руке, ноге. Проще говоря: при «комплексе вундеркинда» в центре сознания находятся только желаемый слухом звук и соответствующая этому желанию, заранее слышимая, как звучащая, «точка атаки» на клавиатуре или грифе. Итак, в центре сознания обязательно находится психическая сторона игрового процесса, его побудительное начало и цель; напротив, психофизическая сторона, движения и выполняющие их части тела находятся обязательно лишь возле центра. Можно, наконец, прибегнуть к сравнительному определению: в инструментальном «комплексе вундеркинда» воля слуховой сферы, направленная на звучащую клавишу как на цель, есть как бы верховный повелитель, чьи приказы подлежат неукоснительному выполнению его слугами — моторикой и связанными с ней частями тела.

Несколько схематических рисунков еще точнее поясняют психологический смысл сказанного. Как и все такого рода рисунки в этой книге, они должны рассматриваться в научном смысле не психологически, а чисто феноменологически; они содержат только то, что психологическое мышление трактует как «осознанное». На рисунках всё находящееся в центре сознания изображено цельной линией, все лежащее вблизи центра — пунктиром.

Стало быть, «комплексу вундеркинда» Моцарта, до того как он выучился нотам, соответствует следующая схема:

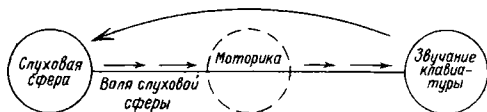


Рисунок содержит новый элемент, о котором до сих пор не было сказано. Новое заключается в стрелке, символизирующей обратную связь «клавиатурного звучания» со слуховой сферой. Названная стрелка указывает на психический принцип, имеющий величайшее значение для пианистического упражнения, как и для всякого вообще рода моторных упражнений. Вундт¹ назвал этот важный принцип психического развития (как единичного, онтогенетического, так и общего, филогенетического) «гетерогонией целей».

Вундт говорит об этом следующее: «В то время как составные части мотивов (поведения), которые мы называем «движущими основами», предопределяют в сознании результат волевых действий, происходит, естественно, больший или меньший разрыв между этими предварительными представлениями и действительно достигнутыми целями. Результаты при этом могут отставать от намеченного либо превзойти его». Тогда «основу нового ряда мотивов образует не ранее намеченный, а достигнутый результат с вытекающими из него последствиями. Если, таким образом, мысленно расположить в ряд цели, выступающие последовательно в качестве движущих основ взаимосвязанных волевых действий, то такой целевой ряд будет затем постоянно разрастаться, поскольку и впредь из достигнутых результатов выявятся новые мотивы»².

В соответствии с этим чисто феноменологическая характеристика названного принципа гетерогонии целей в применении к развитию «комплекса вундеркинда» звучала бы так: результат моторной реакции на звуковую цель, поставленную волей слуховой сферы, не полностью отвечает желаемому слухом; слуховое ощущение сигнализирует недостаточность результата и на основании этого опыта еще острее и точнее определяет свою цель — желаемый звук. Чем ближе результат к цели, тем больше заостряется и целевая установка, даваемая ощущением, и так это идет и идет по не имеющей конца спирали. Но не имеющей конца спирали — в этом смысле названный принцип гетерогонии целей управляет всем инстру-

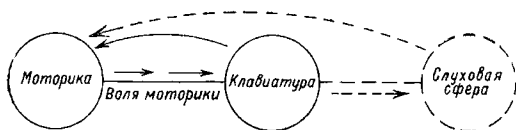
¹ Вильгельм Вундт (1832—1920) — знаменитый немецкий психолог, один из основателей экспериментальной психологии.

² Wilhelm Wundt. Grundzüge der physiologischen Psychologie. Band III. Leipzig, 1911, Ss. 755, 765—766.

ментально-техническим ростом, от вундеркиндства до высшего мастерства. Между волей и результатом, между слухом и звуком, друг друга взаимно подстегивающими, находятся в неуклонном подчинении область движений и выполняющие их органы тела; чем больше благодаря гетерогонии целей крепнет воля слуховой сферы, тем податливее и сильнее становятся эти органы. Время от времени они, как это случается даже с самым лучшим слугой, получают нагоняй, но в общем они, опять-таки подобно хорошему слуге, чаще остаются в тени.

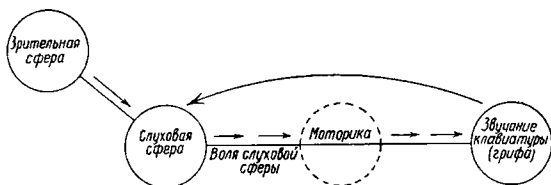
Совсем иначе выглядит рисунок, отражающий феноменологию обычного фортепианного преподавания, феноменологию среднего пианиста, среднего концертанта. Здесь в центре сознания — в педагогических главах этой книги об этом будет сказано подробнее — с самого начала находятся моторика и выполняющие ее органы. Исправления, повторные движения направлены преимущественно от клавиши к моторике; поэтому в нижеприведенных схемах они вычерчены цельной линией. Тут цель — клавиша: не как предводительница звука, а как чисто материальный рычажный механизм, так как моторика не может ведь, подобно слуху, ставить себе целью звучащее. Только в конце ряда появляется слуховое ощущение. Оно лежит как бы вне первичного психического явления и поэтому представлено на рисунке пунктиром; точно так же пунктиром должна быть обозначена обратная дуга, идущая от слуховой сферы к моторике: каждый опытный педагог знает, как слаб слуховой контроль у моторных исполнителей, т. е. у большинства играющих. Г. Риман¹ попадает в самую точку, говоря с тяжелым вздохом: «Еще одно испытанное средство — это напоминать ученику, чтобы он сам себя внимательно слушал при игре, что совсем не так легко и не само собою понятно». Действительно, «совсем не так легко и не само собою понятно» держать ухо на страже тем, кто этому самому уху отводит место пассивного слушателя в конце психического процесса. Ибо быть пассивным и дремать — состояния, имеющие много общего.

Вот схема средней игры среднего исполнителя:

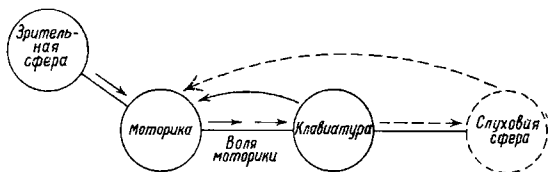


¹ Гуго Риман (1849—1919) — знаменитый немецкий теоретик, опубликовавший также ряд работ по теории и методике игры на фортепиано («Vergleichende theoretisch-praktische Klavierschule». Hamburg, 1883. 4. Ausgabe: Leipzig, 1912; «Katechismus [Handbuch] des Klavierspiels». Leipzig, 1888. 3. Auflage: Berlin, 1905; есть русский перевод: «Катехизис фортепианной игры». М., 1892, 3-е изд. М., 1929, и др.).

Теперь следует рисунок «комплекса вундеркинда» юного Моцарта после того как он научился читать ноты и понимать их звуковое значение. То, что, по сообщению Шахтнера, произошло с игрой на скрипке маленького Моцарта, станет по меньшей мере психологически понятным без дальнейших объяснений:



В противовес последнему рисунку поместим психофизиологическую схему того, что происходит при обычном обучении, при обычной игре:



С какой важностью позволяет себе здесь слуховое ощущение мечтать вдали от собственно пианистической работы! Рисунок кажется почти карикатурой. Однако каждый педагог, проводивший много «приемных испытаний», безусловно подтвердит, что такое положение вещей является, к сожалению, нормой.

В то же время такое положение совершенно противоестественно. Оно противоречит всем остальным видам онтогенетического моторного развития человека. Везде цель, назначение намечается ощущением; моторике, телу остается только повиноваться или повторными пробами приспособляться к намеченной ощущением цели. **Неразумно первично-моторное пианистическое восприятие; напротив, разумна, т. е. находитея в согласии с природой, функция инструментального «комплекса вундеркинда».**

Это положение прекрасно уясняется посредством сравнения со способом, каким человек, каждый человек в своем онтогенетическом развитии усваивает речь. Пусть ссылка на этот способ завершит определение «комплекса вундеркинда». Ибо существует почти полное соответствие между первым и

вышесказанным образовавшем инструментального «комплекса вундеркинда». При усвоении речи каждый ребенок является настоящим вундеркиндом в том смысле, как это понятие толкуется в данной книге. «Первый толчок, как и все дальнейшее развитие собственно речеобразования, исходят от слухового аппарата. Если этот толчок отсутствует, как бывает у глухих от рождения детей, то, несмотря на наличие нормальных речевых мускулов, ребенок остается немым, или, как правильно выражаются, глухонемым» (фон Штрюмпель)¹. Какой сложный моторный механизм вырабатывается при усвоении речи! Но каким путем? Тем, что акустический речевой центр, так называемый мозговой центр Вернике, всегда является ведущим, а моторный речевой центр, так называемый центр Брока, только выполняет полученные приказания или постепенно приспособливается к ним. Господство центра Вернике над центром Брока сохраняется в течение всей жизни индивидуума. «Как правило, в процессе речи моторный речевой центр не иннервируется непосредственно областью представлений, а сначала звуковой образ слова возникает в слуховой сфере, и лишь он иннервирует моторный речевой центр» (Цихен)².

Пусть пример онтогенетического развития речи будет завершительным подкреплением требования считать развитие «комплекса вундеркинда» нормой воспитания инструменталиста! Пусть психический комплекс речи станет образцом для всякой инструментальной педагогики, для всякой фортепианной игры!

5. Анализ звукотворческой воли

Данное в предыдущем разделе определение «комплекса вундеркинда» содержит как бы только техническую сторону психического процесса. О целевых установках, о работе, которую можно назвать специфически художественной, до сих пор ничего не говорилось. Только однажды было указано на то, что принцип гетерогонии целей управляет инструментальным совершенствованием вплоть до высот мастерства. При этом первично развивается воля слуховой сферы. Эта воля у мастера относится к воле начинающего вундеркинда примерно так же, как речевая воля зрелого поэта к таковой же у школь-

¹ A. von Strümpell. Die Entwicklung der Sprache und die aphatischen Sprachstörungen («Zeitschrift für pädagogische Psychologie und experimentelle Pädagogik». Jahrgang XVII. Leipzig, 1916, S. 10).

² Th. Ziehen Leitfaden der physiologischen Psychologie. 12. Auflage. Jena, 1924, S. 561.

ника. В процессе роста поэта слова, одно за другим, приобретают для него измененное, наново подчеркнутое или совершенно новое значение. Также и последовательность, соединенные и противопоставленные слов становятся для него часто совершенно иными в грамматическом и смысловом значении. Однако основной психический процесс речевой воли, естественно, остается при этом всегда тем же, каким он был и в детстве, — только достижения (Leistungen) стали несравнимо иными.

То же происходит при совершенствовании слуховой воли, начиная от первых проявлений ее у вундеркинда и до зрелого мастерства. По отношению к последнему одного лишь выражения «слуховая воля» уже недостаточно, так как слуховая воля мастера содержит в себе нечто большее: в нее входит также сознательная воля к художественному достижению. Поэтому мы предлагаем для нее особое выражение: назовем ее «звукотворческой волей (schöpferischer Klangwille)». Развитие ее должно с первых шагов быть целью педагогики.

По всей вероятности, сознательная воля к художественному достижению была присуща юному Моцарту с самого начала. Мы не упоминали о ней раньше, при определении понятия «комплекса вундеркинда», для того чтобы иметь возможность выявить с полной ясностью основное.

Звукотворческая воля — это то, что каждый истинный музыкант совершенно непосредственно ощущает в себе при исполнительском творчестве как центральную, первичную силу. Она для него нечто целое, неделимое, то, что он не решается передать словами, потому что на словах приходится для ясности все разложить на составные части и последовательно воспроизводить их.

Однако необходимо попытаться сделать анализ этого психического единства, так как оно лежит в основу данной книги.

Заранее следует устранить два возможных недоразумения. Одно из них касается соотношения в предстоящем анализе между отдельными элементами и целым.

В области психологической интерпретации действительных принципов, для которого Вундт применил понятие творческих равнодействующих сил. Этот принцип гласит, что в области психики «продукт, образовавшийся из некоторого числа элементов, представляет собою большее, чем простую сумму этих элементов... что он является новым произведением, по своим наиболее существенным свойствам положительно несравнимым с факторами, взаимодействовавшими при его образовании». Ганс Дриш в своей университетской речи «Целое и сумма»¹ очень убедительно выразил эту мысль. Было бы, таким обра-

¹ Hans Driesch. Das Ganze und die Summe. Leipzig, 1921.

зом, коренной ошибкой принимать целое за простое суммирование составляющих его частей.

Второе недоразумение может возникнуть относительно того, как будет протекать анализ психического комплекса. Его как будто можно сравнить с химическим анализом. Однако это было бы ошибочным. Поваренная соль, разложенная на свои элементы — хлор и натр, уничтожается сама как целое, перестает существовать как поваренная соль. В противоположность этому, своеобразие анализа в области психической состоит в том, что в каждый данный момент целое и один из его элементов могут находиться в сознании одновременно или в произвольно-быстром чередовании. Это имеет основополагающее значение для понимания такого анализа. Примером может служить анализ звучания невооруженным ухом: внимательное ухо может в любой момент «выделить» из целостного звучания входящий в него звук; точно так же ухо может быстро вернуться снова к восприятию звучания как целого и может, опять-таки, произвольно связать целостность звучания с одновременным слышанием одного из составляющих его звуков.

Итак, из «осознания» целостности силового центра (Kraftzentrum) планистического искусства может воследовать и разложение этого целого на его отдельные элементы. Выявляется шесть таких элементов, шесть отдельных направлений воли слуховой сферы; каждый элемент в отдельности не в состоянии создать произведение искусства, но в совокупности они образуют то целое, которое больше, чем их сумма, а именно — звукотворческую волю.

Анализ этот будет производиться самым естественным образом — так, что элементы будут наизываться один на другой как бы постепенно, во все восходящей последовательности. Возможно, что и филогенетическое развитие протекало так же. Этого мы здесь не будем касаться. Подобная последовательность, такой подъем со ступеньки на ступеньку необходимы для предстоящего исследования из чисто познавательных соображений.

Первый элемент звукотворческой воли назовем «звуковысотной волей (Tonwille)».

Звуковысотная воля есть как бы отвлеченное отношение воли к царству звуков. Она не направлена ни на что другое, как только на определенный звук, поскольку его высота отличает его от всех других звуков.

Эта способность представлять себе звук определенной высоты, желать появления такового, проявляется не у всех музыкантов одинаково. В этом отношении существует два коренным образом различающихся типа одаренности. Одни музыканты умеют сразу определить высоту любого из применяемых на практике звуков, умеют его представить себе и хотеть его;

другие — и таких, пожалуй, большинство — могут сделать это, только получив предварительно какой-нибудь исходный или сравнительный звук определенной высоты. Первая категории музыкантов обладает абсолютным, а вторая — относительным слухом. Абрагам¹ и Кобельт в своем исследовании «Продолжительность памяти на абсолютную высоту звуков» (Кобельт)² склонны это видовое различие слуховой одаренности считать различием в степени музыкальной одаренности вообще. Но это неспрjemемо. И в общедуховной области нельзя установить никакой закономерной зависимости между памятью и степенью одаренности. Хорошая память не всегда свидетельствует о выдающейся умственной одаренности; напротив, в некоторых случаях наблюдалось, что развитие памяти и мыслительная способность находятся в обратно пропорциональной зависимости. «Иной только потому не стал мыслителем, что у него слишком хорошая память» (Ницше)³. Абрагама и Кобельта привело к переоценке абсолютной звуковысотной памяти⁴ несомненно правильное наблюдение, что у перворазрядных музыкантов действительно часто встречается «абсолютный слух». Но этим исследователям надлежало бы свою оценочную статистику дополнить еще другой. Им следовало бы испытать художественные способности всех музыкантов и дилетантов определенного круга, умеющих абсолютную звуковысотную память. Тогда они с ужасом убедились бы, как велико число музыкантов с абсолютной памятью на высоту звука, отвратительно скребущих на скринке, превращающих рояль в доску для рубки котлет, в пенки издающих одни лишь безжизненные звуки, как дилетанты же — безнадежных в художественном отношении. Во всяком случае, здесь нельзя установить закономерную зависимость. Правильным было бы следующее суждение: абсолютная звуковысотная память музыканта сама по себе еще ничего не говорит о его музыкальной одаренности; это, правда, способность, облегчающая возможность стать мастером; достижение мастерства, однако, зависит от других факторов.

Отвлеченной звуковысотной воле пришлось отвести место на нижней ступени среди элементов звукотворческой воли. Музыканту стоит стремиться к обладанию данной способностью в возможном совершенстве. В общем, однако, совершенно безразлично, обладает ли он абсолютной или относительной

¹ Otto Abraham. Das absolute Tonbewusstsein («Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft». Jahrgang III. Leipzig, 1901, Ss. 1 ff.).

² J. Kobelt. Das Dauergedächtnis für absolute Tonhöhen («Archiv für Musikwissenschaft». Jahrgang II. Leipzig, 1920, S. 144).

³ Friedrich Nietzsche. Menschliches-Übermenschliches. Zweiter Band, Erste Abteilung, Aphorismus 122.

⁴ Это обозначение, принятое рядом исследователей, в научном отношении более правильно, чем распространенное «абсолютный слух».

формой звуковысотной воли. У первоклассных музыкантов даже явно слабое развитие звуковысотной воли часто так полно компенсируется другими элементами звукотворческой воли, что недостаток этот, во всяком случае, никак не сказывается в действительно художественном достижении. И здесь, вероятно, нередко имеет место отмеченное А. Адлером¹ в общедуховной области явление «сверхкомпенсации», заключающееся в том, что особая масштабность художественного результата достигается не вопреки недостатку, а именно благодаря ему, так как он вызвал крайнее напряжение всех художественных сил.

Второй элемент звукотворческой воли, однако, совершенно невосполним. Кто лишен его, тому остается только отказаться от намерения стать музыкантом. Назовем этот второй элемент «звукотембровой волей (Klangwille)».

То, что по принятому в музыкальной практике словоупотреблению обозначается просто как «звук» («Тон»), представляет собой, по данным акустики, сложное образование, состоящее из основного звука и большего или меньшего числа обертонов. Акустика называет такое образование звучанием (Klang). «Звуковая краска» каждого звучания зависит от числа обертонов и их относительной — по отношению друг к другу и к основному звуку — интенсивности. Различие обертонов по последовательности и интенсивности является также причиной специфической звуковой окраски каждого инструмента, каждого певческого голоса. Итак, специфическая звуковая окраска каждого инструмента является для исполнителя в основном заранее данной. И все же внутри этого заранее данного специфического звучания мастерская рука умеет на каждом инструменте изменять в широких пределах окраску звука. Научить извлекать из каждого инструмента оптимальную красочность — задача инструментального — технического и художественного — воспитания. Звукотембровая воля и есть тот элемент звукотворческой воли, который является предисмысловой для решения этой задачи. Только что упомянутые скрипачи и колотящие пианисты с абсолютной звуковысотной памятью имели, возможно, высокоразвитую звуковысотную волю; однако недостаток звукотембровой воли преградил им путь к мастерству. Звукотембровая воля — элемент, стоящий выше, чем звуковысотная воля. Это кажется парадоксом; однако у одаренных учеников постоянно наблюдается, что звуковысотная и звукотембровая воли находятся в известной обратной зависимости. Возможно, что высокоразвитая звуковысотная воля, абсолютная звуковысотная память образовалась вследствие того, что с самого начала развития преиму-

¹ A. Adler. Studie über Minderwertigkeit von Organen. München, 1927, Ss. 32, 43, 65.

ществительный интерес вызывали звуковысотные соотношения. Этим объясняется тот факт, что музыканты с абсолютной звуковысотной памятью охотнее склоняются к более абстрактному, порой почти аскетическому звучанию. Для них характер звука находится лишь на втором месте по сравнению с его высотой. Напротив, часто встречаются музыканты с очень слабо развитой способностью представления звука определенной высоты, но обладающие исключительной активностью критического слуха в отношении тончайших оттенков характера звучания.

Роль требует как раз наиболее интенсивного напряжения звукотембровой воли. Бесстрастность (*Sprödigkeit*) звучания — природное свойство этого инструмента: ее-то и нужно преодолеть. Удастся ведь мастерской руке «сверхкомпенсировать» ее целым миром прекраснейших звучаний.

Третий элемент звукотворческой воли — «линейволя (*Linienwille*)». Это первый из тех элементов, которые из звуковысотной и звукотембровой воли образуют музыкальное явление.

Музыкальная задача может быть внутренне решена двояко. Предположим, что она заключается в образовании тетраорда, в последовании звуков *до, ре, ми, фа*. В одном случае главным для слуховой сферы будет искание звуков самих по себе, в другом случае целью, интенсивно живущей в сознании, явится переход от звука к звуку. В первом случае слуховая сфера сознания ограничится желанием извлечь поочередно звуки *до, ре, ми, фа* как некие звуковые точки; во втором случае доминирующим представлением явится объединение этих звуковых точек в мелодическую линию.

Линейволя также весьма различно проявляется в природном даровании музыкантов. По наблюдениям на соответствующем учебном материале, она по большей части крайне редко обнаруживается у музыкантов с природной абсолютной звуковысотной памятью. Им не нужно как бы нацеливать путь от одного звука к другому. Они могут захотеть непосредственного последования и далеко друг от друга отстоящих звуков, ни в малейшей мере не осознавая пропасти между ними, величины необходимого размахового усилия. Таким образом, если умелое преподавание не устранит опасности, то весьма ценный природный дар абсолютной звуковысотной памяти может стать даже серьезным недостатком.

Именно среди музыкантов с абсолютной звуковысотной памятью особенно велико число обладающих чисто формальной культурой. Они слышат и воспроизводят всегда только звуковой состав произведения. Истинное звуковое явление от них подчас ужасающе далеко, потому что истинное звуковое явление не есть ряд звуков, возникающих поочередно, точка за точкой, а то, что происходит между звуками, тенденции устремления одного звука к другому: в этом глубочайший

нерв музыкального явления. В педагогической практике постоянно наблюдается тот факт, что интенсивную лирическую большую частью значительно легче воспитать у одаренных музыкантов с относительным слухом, чем у музыкантов с абсолютным слухом; это объясняется тем, что первые вообще не могут музицировать иначе, как устремляясь от одного звука к другому. Для них лирическая является естественной с детства, между тем как вторым нужно большей частью заново ее усвоить, хотя само собою понятно, что по большей части и первым нужно пройти еще долгий путь от этой в известной мере приращенной лирической до ее осознанно художественной формы.

Из всех музыкантов пианист должен обладать наиболее интенсивной лирической, так как рояль очень мало отвечает ее требованиям. Нужно почти вопреки его природе заставить его подчиниться и притом в отношении многих линий одновременно. Тогда зато линии проступают на нем с такой интенсивностью, что могут поспорить с любым голосом, с любой скрипкой. Когда однажды Ставенгаген, известный ученик Листа¹, исполнил в Берлине все скрипичные сонаты Бетховена с одним из первоклассных тамошних скрипачей, все критики с поразительным единодушием констатировали, что пел собственно только рояль.

Следующий элемент звукотворческой воли является, напротив, родной стихией рояля: последний с такой точностью, как никакой другой инструмент, подчиняется «ритмической (Rhythmuswille)», как мы назовем этот элемент. Насколько само собой разумеющимся выглядит под руками призванного ритмическое водительство рояля при камерном исполнении! Уже предшественник рояля — клавесин — был в течение почти двух столетий, до того как перешли к управлению дирижерской палочкой, совершенно незамечен как инструмент, управляющий в опере, концерте и церкви. Причем клавесин по своим ритмическим качествам — из-за невозможности давать акценты — далеко уступал современному роялю. Одна только способность точнейшей артикуляции, общая с нынешним роялем, сделала клавесин руководителем, ритмическим образцом для всех остальных инструментов. «Вначале был ритм» — выражение это принадлежит пианисту². Таким образом, и ритмическая является совершенно незаменимым элементом для звукотворческой воли пианиста.

Если четыре до сих пор указанных элемента звукотворческой воли являются строительным материалом художественного пианистического исполнения, то остающиеся два послед-

¹ Берригарт Ставенгаген (1862—1914) — известный немецкий пианист.

² Гансу фон Бюлову (1830—1894).

них элемента — это силы, скрепляющие все построение воедино. Назовем их «воля к форме» (Gestaltwille) и «формирующая воля» («Gestaltungswille»). Воля к форме относится к музыкально-формальной стороне, а формирующая воля — к индивидуальному содержанию музыкального исполнения.

Воля к форме — это та сила, которая живоительно проявляется в творческом акте композитора. Она действует здесь так же, как творит в природе — органической и неорганической, как в космосе. Повсюду эти силы по необъяснимым, в них самих тающимся законам смыкаются в организмы; везде неорганическое отбрасывается и уничтожается, как чуждое жизнеутверждающей воле к форме. Воля к форме живет и душе композитора при творческом акте как своего рода общий обзор (Gesamtschau) творимого произведения, будь то обзор ясно осознанный, как у Моцарта и наверняка также у Баха и Генделя, или скорее сперва туманное, неосознанное стремление, как у Бетховена. Такой общий обзор подчиняет себе все детали. Они нужны целому лишь постольку, поскольку целое живет в каждой детали. «Чеканная форма, развивающаяся как живая организм».

Воля к форме играет решающую роль в вопросе о так называемой вечной ценности человеческого творения. Произведение композитора непреходяще во времени, если эта воля живет в микрокосме его души с той же железной непреклонностью, с какой она живет в макрокосме мировой души. Произведение умирает так же быстро, как оно было сотворено, если воля к форме усыпляется размягченным чувством. Чем крупнее и значительнее композитор, тем глубже коренится его творчество в закономерностях всеобщей воли к форме. О второстепенном композиторе можно сказать: «он создает»; об истинном творце музыки нужно сказать: «в нем создается».

Воспринять этот общий обзор как проявление воли к форме — первая задача исполнителя; оформить этот общий обзор вполне, в становлении — высший закон исполнительского искусства. Еще до взятия первого звука живет этот общий обзор в представлении мастера-исполнителя. Еще до появления первого звука он чувствует всю первую часть сонаты как целостный комплекс; таким же предстает перед ним единство всех частей. Этот ясно видимый общий обзор, достигающий при истинно творческом воспроизведении по большей части высокого уровня сознательности, с самого начала определяет звуковую окраску, интенсивность линии, ритм и прежде всего темп исполнения. К последнему в первую очередь относится правило: вторая четверть репает темп, судьбу всей пьесы. Кто «входит» в темп лишь с третьей, четвертой четверти или еще позже, тот — любитель (ein Pfluscher), обнаруживающий отсутствие всякого следа плодотворной силы, какую представляет воля к форме.

Сообразно с общим обзором, диктуемым волей к форме, строится у мастера каждая деталь творческого воспроизведения. Как должен быть выполнен переход ко второй теме — определяется не самим по себе музыкальным смыслом этого перехода, а общим смыслом (*Gesamtgeschehen*) всей части, всего произведения; темп, звучание, каптилена второй темы вытекают из общего закона, господствующего в произведении. Точно так же, скажем, вторая и третья части сонаты строятся не сами по себе; исполнение их в целом, как и всех частностей, вплоть до мельчайших подробностей, определяется исходя из всего произведения в целом. Так возникают те достижения великих исполнителей, которые покоряют всякого слушателя — покоряют потому, что в этих достижениях осуществляются законы органической взаимосвязи, живущие в исполнителях, как и в композиторах, а бессознательно и в слушателях, ибо все они — частицы той же взаимосвязи, образующей мировую душу. Если законы, по которым построено произведение, были выполнены, слушатель чувствует, что исполнение было логично в том смысле, в каком Лист часто употреблял это выражение. Если же, напротив, отсутствовал общий обзор, исходящий из воли к форме, то и неискушенный слушатель инстинктивно ощущает неорганичность происходящего, испытывает известное чувство внутреннего противодействия, доходящее иногда до энергичного внутреннего протеста.

Приведем хотя бы один пример органического творчества воли к форме. Даже большого мастера затруднило бы, вероятно, идеальное исполнение отдельно взятой второй части так называемой Лунной сонаты Бетховена. Если же он исполняет эту часть в органической связи со всем произведением, если демоническое третьей части сквозит уже в его исполнении первой части, то средняя часть почти сама собой расцветает (*erblüht*) под его руками, как «цветок между двумя пропастями» (Лист). Закон целого определил частное.

Этот пример приводит нас к последнему элементу звукотворческой воли. Кто солережил приведенный пример, тот сразу поймет, что музыкальное исполнение не мыслится при наличии одной только воли к форме произведения самой по себе. Феноменология убедительной передачи бетховенского произведения всегда сводится к следующему: воля к форме произведения была внутренне прочувствована, но выполнена она была чисто личными душевными силами исполнителя.

Назовем этот чисто личный элемент в музыкальном исполнении «формирующей волей».

Как создается возможность того, чтобы во время музыкального исполнения из надличной воли к форме, воплощенной в произведении, и чисто личной формирующей воли исполнителя образовалось нечто единое, — это относится к конечным проблемам исполнительского искусства, а также передовой

музыкальной педагогике. В заключительной части этой книги мы еще вернемся к этому. Здесь, во введении, перед нами стоит лишь вопрос, каким образом эти чисто личные душевные силы включаются в волю слуховой сферы, каким образом они становятся элементами звукотворческой воли.

И здесь путь к решению укажет нам снова вундеркинд Моцарт. До сих пор мы не останавливались на том моменте из сообщения Шиндгелля, где говорится о проявлениях радости ребенка при нахождении на рояле терций. С другой стороны, эти проявления дополнялись страхом, который внушала мальчику до его десятилетнего возраста труба. Шахтнер рассказывает: «Когда перед ним только держали трубу, было похоже, как если бы ему к груди приставили заряженный пистолет. Отец хотел отучить его от этого детского страха и велел мне однажды, несмотря на сопротивление мальчика, трубить прямо ему в лицо, но бог мой! лучше бы я не согласился. Едва лишь маленький Вольфганг услышал гремящий звук, он победил и стал опускаться наземь; если бы я продолжал, у него наверняка начались бы судороги». Но самое важное в этом сообщении, психологически неценное наблюдение старого придворного трубача содержится в начале шахтнеровского письма: «На Валя первый вопрос, какие были в детстве у вашего покойного брата любимые игры, кроме записки музыкой, — нечего ответить, так как с тех пор, как он стал отдаваться музыке, его чувства как бы умерли для всего остального; даже детские игры и забавы должны были сопровождаться музыкой, чтобы заинтересовать его: когда мы, он и я, собираясь позабавиться, переносили игрушки из одной комнаты в другую, каждый раз тот из нас, кто шел ненагруженный, должен был при этом петь или играть на скрипке марш».

Итак, поскольку воля слуховой сферы овладела ребенком, она стала управлять не только его музыкальными занятиями, но и его жизнью. Другими словами: воля слуховой сферы была не только центром его «комплекса вундеркинда» в узком смысле — она была центром всей его души. Все, что проникает в его слуховую сферу, вызывает во всей эмоциональной области чрезвычайно сильные переживания, и каждое из них связывается мальчиком со слуховой сферой. Таким образом, мир через слух проликал в его душу, через слух душа его воспринимала мир, и так же отражал он во вне миры своей души; так слух и душа все больше и больше срастались в некий неделимый психический комплекс, в некое полное психическое тождество. Слух стал душой Моцарта.

Эта тесная связь слуховой сферы с душой в целом (Gesamtseele) есть основа искусства каждого композитора. Все, что он видит и переживает, оставляет глубочайший «душевный след» в его слуховой сфере. Здесь концентрируется весь

его душевный мир, сюда душа несет свой строительный материал, чтобы в положенное время обратным путем из слуховой сферы и через нее объективировать строение, композицию, появляющуюся как создание души в целом. Только такой конденсацией всех душевных сил в слуховой сфере объясняется то, что иначе оставалось бы необъяснимым: каким образом человек, которому присущи не только слух, но и зрение, вкус, чувство, построение, понятие, разум и весь их комплекс, обнаруживает всего себя в искусстве, говорящем только слуху. Слушатель воспринимает произведение Бетховена только одним чувством — слухом; однако он переживает в каждом произведении всего Бетховена, во всяком случае всего Бетховена в определенной фазе его психического бытия. А. Швейцер в своей биографии Баха¹ особенно любовно проследил все живописные и изобразительные элементы в произведениях Баха. Что же это — переложения зрительных впечатлений в область слуха или же подражания слуховой сферы зрительным представлениям? Нет! Глаз был для души Баха только посредником между внешним миром и слухом композитора. Он и видимый мир переживал, воспринимал своим слухом. Можно сказать: Бах видел ухом. Живописные элементы звуковой речи Баха не являются ни подражаниями, ни переложениями видимого в слышимое, они — совершенно адекватное выражение его видения мира, его видения ухом. Отсюда покоряющая сила этих «слуховых картин». В знаменитом C-dur'ном эпизоде из «Сотворения мира» Гайдна предположительно могучей интуиции было непосредственное переживание света слухом, а не подражание свету в неадекватном материале искусства.

В области зрения каждому живописцу или одаренному в этом отношении художнику как нельзя более подходит выражение: «Глаз был его настоящей душой». Вспомним Гете! На музыкального человека можно распространить выражение, примененное прежде по отношению к Моцарту: «Ухо (das Ohr) — это душа музыканта».

Но если ухо — душа музыканта, то это утверждение дает нам решение поставленной проблемы. Все чисто личные душевные силы музыканта объединяются в его слуховой сфере и через нее требуют выхода. Таким образом, и чисто личная формирующая воля музыканта является только элементом его звукотворческой воли.

Было бы хорошо, если бы, в соответствии с этим положением, в книгах по общемузыкальному, инструментальному,

¹ Albert Schweitzer. J. S. Bach. Leipzig, 1908 (новейшее издание: Wiesbaden, 1952).

Есть русские переводы: Альберт Швейцер. И. С. Бах, Музгиз, М., 1934; то же, изд-во «Музыка», М., 1964.

вокальному воспитанию общие разделы об эстетической внутренней жизни трактовались в теснейшей связи с музыкальным обучением. Никогда такие чисто индивидуальные силы, как душа, фантазия, чувство, настроение, темперамент, не образуют как бы особой сферы в себе, а затем каким-то таинственным образом прямо включаются в игру или пение. Это немыслимо, по крайней мере для нормального, для нормативного случая. Случаи, где такое прямое вмешательство имеет все же место, относятся к области инструментально-технической патологии, о которой подробнее пойдет речь в главах об исправлении испорченной техники.

Неоценимы силы, которые способствуют возможно более разностороннему воспитанию музыканта, дают ему полную душевную насыщенность жизнь. Только большой человек может создать большое искусство. Но как бы богаты ни были общие душевные силы музыканта, они отразятся в его искусстве лишь постольку, поскольку он обладает специфическим музыкально-художественным даром перевести их в звукотворческую волю. Они станут элементами его искусства лишь в той мере, в какой они стали элементами его звукотворческой воли.

Формирующая воля — последний из шести элементов звукотворческой воли. Это тот элемент, от которого в решающей степени зависит убедительная сила музыкального исполнения.

6. Синтез звукотворческой воли

Как уже было сказано, синтез шести духовных элементов, выявившихся при анализе, т. е. звуковысотной воли, звукотембровой воли, лирической воли, ритмической воли, воли к форме, формирующей воли, образует во время исполнения в художественном сознании играющего одно неделимое целое. По примеру вулфовского термина «творческие равнодействующие силы» мы определили это единство как «творческое», как звукотворческую волю.

Творческое этого целого выявилось прежде всего во внутренней слитности, а затем в его действии вовне. Описание творческого акта слияния должно быть дано еще во введении к данной книге, где вследствие значения звукотворческой воли надлежит дать ее определение. Творческая сила звукотворческой воли в ее действии вовне составит содержание последующих частей этой книги.

Слияние шести элементов в процессе художественного развития каждого музыканта создает каждый раз нечто совершенно новое: индивидуальная особенность — первый признак этого синтеза. Вторым признаком последнего является его иррациональность. Рациональному познанию недоступны законы, по которым происходит это творческое слияние.

Слияние должно творчески преобразоваться в целостность, так как каждый из его элементов и по абсолютному качеству, и по относительной интенсивности различен у каждого музыканта. На их качественные различия было уже отчетливо указано при описании звуковысотной воли, звукотембровой воли и лирической воли. Качественные особенности ритмоволи ясно обнаруживаются при каждом творческом воспроизведении. Воля к форме, рассуждая теоретически, должна была бы при исполнении определенного произведения в идеале быть у каждого музыканта одной и той же. Но такой идеальный случай на практике невозможен, в частности потому, что воля к форме находится в зависимости от первых четырех основных элементов звукотворческой воли: уже это одно видоизменяет ее сущность. Но прежде всего ее качества определяются ее тесной взаимосвязью с формирующей волей — этим, как показал анализ, наиболее личным элементом звукотворческой воли.

Разнообразие звукотворческой воли увеличивается еще оттого, что различны не только качества отдельных элементов синтеза, но у каждого музыканта и интенсивность отдельных взаимосвязанных элементов пнял. Один музыкант обладает сильной звукотембровой волей при слабой лирической; у другого, быть может, сильна лирическая при слабой ритмической; у третьего преобладает сильная воля к форме при слабой формирующей воле, у четвертого же, наоборот, сильна формирующая воля при слабой воле к форме. Это лишь совершенно произвольно взятые сопоставления. Если мы продолжим их, сопоставив отношения интенсивности между тремя, четырьмя, пятью, а затем и всеми шестью основными элементами, то уже чисто арифметически получается громадное число возможностей.

Число это становится бесконечным, так как различны не только абсолютные качества шести основных элементов, но и взаимотносительная их интенсивность, проявляющаяся в почти бесконечных комбинациях. Математической теории сочетаний не охватить их живого многообразия. Так как основные элементы бесконечно изменчивы, то и множественность музыкальных «обликов» должна быть бесконечна. Звукотворческая воля каждого музыканта всегда будет навсего единичной. Это неизбежное следствие творческого синтеза.

Иррациональность звукотворческой воли тесно связана с преимущественным положением, какое занимает во всем комплексе последний элемент анализа — формирующая воля. Мы уже говорили о решающем значении ее для музыкального исполнения. Здесь мы разовьем эту мысль. Кажется, что формирующая воля со всеми силами, проникающими в нос из темных глубин личности, является в конечном счете силой, определяющей не только абсолютное качество остальных эле-

ментов, но и относительную их интенсивность. Наблюдения свидетельствуют с очевидностью, что музыканты, являющиеся личностями «малого масштаба», никогда не достигают в воспроизведении полной свободы, красоты и величия, хотя бы они и были «музыкантски» одарены. Как необъяснимо то, что Бетховен всё демоническое своей души мог переживать в своем слухе, что Бах мог «видеть» ухом, что «слухо-душа» музыканта хотя и является фактом, но факт этот представляет, однако, тайну, — так же иррациональны и законы, по которым формирующая воля влияет на остальные основные элементы. Потому этим законам не место в рационалистическом анализе. Они иррациональны, как иррациональны законы жизни, законы всех органических явлений, законы личности. Иррациональны также законы, по которым личность синтезирует элементы так, что получается достижение.

Иррациональности синтеза не противоречит тот факт, что некоторые из отмеченных основных элементов выказывают особенно сильное предпочтение к тесному соединению между собой, утверждая за образовавшимся единством первенство перед остальными элементами, отступающими тогда больше в тень. Так, с особенно сильной волей к форме часто соединяются ясно выраженная лицевая воля и тонко дифференцированная ритмоволя. С другой стороны, сильная формирующая воля идет обычно в паре с повышенной звукотембровой волей. Звуковысотная воля, как низший элемент звукотворческой воли, стоит как будто за пределами предпочтительных соединений. Это родство между отдельными элементами есть, впрочем, не более, как эмпирическая констатация, выведенная из наблюдений над звукотворческой волей отдельных музыкальных индивидуальностей, а не на основе рационально познанной закономерности. Однако это подтвержденное опытом средство водит на плодотворные размышления, так как дает впервые возможность прежде всего вообще разобраться в массе явлений, затем классифицировать эту массу по определенным группам и тем самым прийти к опытной познанию звукотворческой воли в ее отдельных проявлениях. Таким образом, создается, наконец, возможность установить несколько типов звукотворческой воли, важное значение которых уяснит дальнейшее изложение.

На этом можно закончить рассуждения об определении звукотворческой воли. Далее предметом исследования будет проявление ее воле.

7. Проявление звукотворческой воли

Первая задача настоящей книги заключается в том, чтобы показать проявление воле творческой силы иррациональной звукотворческой воли.

Вторая задача состоит в том, чтобы из факта пианистической звукотворческой воли сделать необходимые выводы для фортепианной педагогики.

И тут, при описании проявлений звукотворческой воли, небольшой круг, в котором мы вращались при рассмотрении «комплекса вундеркинда» и творческого акта его слуховой воли, разрастается в обширную область, охватывающую всю сферу пианистического искусства. «Комплекс вундеркинда» и его функции остаются при этом прочным ядром, вокруг которого легко смыкаются развернутые силы звукотворческой воли.

Звукотворческая воля проявляется во вне как «творческая» в двойном смысле слова.

Творческой является прежде всего способность создавать на инструменте постоянно новые звуковые миры. В той части книги, которая посвящена этой форме внешнего проявления звукотворческой воли, будет сделан особый упор на иррациональность сил, обуславливающих каждое образование звучности.

Во-вторых, звукотворческая воля проявляет себя творчески каждый раз при созидании замечательного человеческого орудия, претворяющего в действие ее приказы, — при созидании пианистической техники. В соответствующей части этой книги будет использована вышеупомянутая возможность установить определенные типы пианистического искусства: будет продемонстрировано три типа иррациональной закономерности между сущностью отдельного типа звукотворческой воли, с одной стороны, и присущей данному типу фортепианной техникой — с другой.

Подобно тому как описание проявлений звукотворческой воли во вне органически распадается таким образом на две части, такое же членение будет применено и при изложении педагогических требований, выдвигаемых звукотворческой волей.

Звукотворческая воля проявится здесь творчески отраженным, косвенным образом. В первой из двух педагогических частей, трактующей общие вопросы фортепианной педагогики, многие из прежних фортепианно-педагогических взглядов и положений будут представлены в ином свете, другие основательно изменены, а третьи поставлены совершенно по-новому. Во второй из названных частей учение о звукотворческой воле приведет к синтезу всего ценного, созданного прежними отдельными методами фортепианного преподавания, к синтезу, который, однако, в своих составных элементах будет настолько свободен и гибок, что при практическом применении легко подойдет ко всем требованиям.

ТВОРЧЕСКАЯ
ФОРТЕПИАННАЯ
ТЕХНИКА

Глава первая

**Учение о звукообразовании
на фортепиано в XIX столетии**

Еще двадцать пять лет тому назад все хорошие пианисты и фортепианные педагоги исходили при всякой учебе из того верховного принципа, что для пианиста, точно так же как и для певца, звукообразование является альфой и омегой его подготовки. Господствовало убеждение, что никакое чисто техническое умение, никакая форма выражения не имеют значения при отсутствии главного — красоты звука.

Действительно, как практики, так и теоретики пришли к полному единодушию относительно того, что красота звука достигается только технически целесообразной установкой тела. Сперва эта мысль весьма настойчиво выдвигалась как центральный пункт и теми учениями о фортепианной игре, которые в середине восьмидесятых годов, с возникновением так называемой физиологической или психофизиологической методики, развернули схватку методов. В качестве главного козыря каждый метод обыгрывал то обстоятельство, что, мол, лишь при требуемой им особой установке тела достигается действительно красивый звук на рояле.

Теория и практика достигли своей вершины в учении о так называемом «поющем ударе» в фортепианной кантилене.

Непредвзятым обзором литературы проиллюстрируем всеобщее согласие в вопросе о связи между установкой тела и звукообразованием на рояле.

Начнем с несколько высокопарного душевного излияния на сей счет, датируемого прежними временами, и закончим наш ряд схожим высказыванием, относящимся к новейшей поре.

Калькбреннер¹ (1830) говорит следующее: «Способ нажимать клавишу должен бесконечно видоизменяться в зависимости от различных чувств, которые хотят передать; клавишу нужно то ласкать, то набрасываться на нее, подобно льву,

¹ Фредерик (Фридрих) Калькбреннер (1785—1849) — знаменитый парижский пианист-виртуоз немецкого происхождения. Ученик Клементи.

овладевающему добычей. Однако, извлекая из инструмента столько звука, сколько он в состоянии дать, нужно весьма остерегаться ударять по нему, ибо на рояле нужно играть, а не боксировать»¹.

Н. Гуммель² (1827) утверждает: «Adagio, как правило, требует певучести, нежности, спокойствия; ... тут нужно выдерживать, нести, связывать звуки друг с другом и сделать их певучими посредством хорошо рассчитанного давления»³.

Это «хорошо рассчитанное давление» подробно описано С. Тальбергом⁴ (около 1850): «Широкие благородные драматические мелодии предъявляют к инструменту большие требования; из него нужно извлечь возможно больше звука, но, однако, ни в коем случае не жестким ударом по клавишам, а близким прикосновением к ним и глубоким, сильным, решительным и теплым их нажатием. В простых, нежных (sanften) мелодиях клавиатуру нужно в некотором роде месить, как бы выжимать ее рукой, состоящей из одного мяса и бархатных пальцев; в этом случае клавиши надлежит скорее осязать, чем ударять»⁵.

А. Куллак (1861) в отношении пения на фортепиано придерживается к «Советам учителей-идеалистов». «Нужно брать клавишу так, — говорит он, — как пожимают дружескую руку, — тепло, с чувством», и далее: «Палец должен обращаться с клавишей, как если бы он хотел получить отпечаток в воске; он должен прикасаться к ней любовно». «Чем мягче должна звучать кантилена, тем гибче должны быть движения кисти и руки»⁶.

Георх Гермер (1885) пишет обстоятельный «Учебник звукообразования при игре на фортепиано», цель которого — «методическое развитие всех видов звукообразования (sic!) и возврат последнего к его естественным истокам с тем, чтобы ясным до наглядности стало взаимодействие между живым игровым организмом пианиста и мертвым механизмом инструмента». Он требует постоянно направлять внимание ученика на то, насколько меняется звуковая окраска отдельного звука

¹ Fr. Kalkbrenner. Méthode pour apprendre le pianoforte à l'aide du guide-mains. Paris, 1830, p. 20.

² Иоганн Непомук Гуммель (1778—1837) — знаменитый чешский пианист и композитор. Ученик Моцарта.

³ J. N. Hummel. Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel. Haslinger, Wien, 1827. II. Auflage, s. a., Ss. 428, 452.

⁴ Сигизмунд Тальберг (1812—1871) — знаменитый австрийский пианист-виртуоз. Ученик Черпи.

⁵ S. Thalberg. L'art du Chant appliqué au Piano, op. 70. Breikopf und Härtel, Leipzig, s. a.

⁶ Adolph Kullak Die Ästhetik des Klavierspiels. 1. Auflage 1860. 3. Auflage (Hans Bischoff), Leipzig, 1890. 8. Auflage 1920 (Walter Niemann).

в зависимости от способа, каким он взят, от использования тех или иных возможностей тела¹. Новый элемент вносит М. Яэль (1899). В своей книге «Le Toucher» она защищает тот взгляд, что характер отдельного звука изменяется в зависимости от того, какой частью ногтевой фаланги пальца осуществляется соприкосновение с клавишей. «Чем в большее соприкосновение с клавишей входит район высшей кожной чувствительности, тем интенсивнее извлекаемая звуковая краска. Чем в большее соприкосновение с клавишей входит район меньшей чувствительности, тем мягче звуковая краска»².

Применительно к практике почти то же самое утверждает Т. Маттей (1905): «Согнутый палец действует на клавишу толчкообразно, а так как палец в таком положении не эластичен, он оказывает на клавишу внезапное действие, что способствует получению более острого, но плохо резонирующего звука. Наоборот, вытянутый или плоский палец как бы повисает на клавише; в таком положении палец эластичнее и действует на клавишу более постепенно, ласкающим туше, что способствует более певучему и резонирующему звуку»³.

Р. М. Брейтгаупт⁴, с юношеским энтузиазмом увлеченный идеей телесной обусловленности красивого фортепианного звука, разражается в первом издании своего основного труда (1905) следующим дифирамбом: «Настоящий певучий тон порождается лишь глубоким нажимом, произведенным с величайшей эластичностью. Этот глубокий нажим — результат не одного только напряжения спины, но и участия всей верхней части тела. В этом акте участвуют даже мышцы живота (корпуса) и бедер. Туловище выпрямляется, грудная клетка выгибается, вся верхняя часть тела, эластично напряженная, наклоняется вперед и налегает на инструмент. Последний уступчиво поддается и позволяет налегающей верхней части тела извлечь (при сильнейшем нажиме и величайшей увесистости!) полный мягкости и спокойной широты звук. Инструмент и тело кажутся, таким образом, как бы сросшимися и взаимодействующими»⁵.

В заключение пусть прозвучит авторитетный голос Ф. Бузони. В примечании к *es-moll*’ной прелюдии первого тома

¹ Heinrich Germer. Lehrbuch der Tonbildung beim Klavierspiel. 1885. Vorwort, S. II.

² Marie Jaëll. Le Toucher. Paris, 1899.

³ Tobias Matthay. The act of touch in all its diversity. Longmans, Green and Co, London, 1902.

⁴ Рудольф Мария Брейтгаупт (1873—1945) — знаменитый немецкий исследователь вопросов пианизма, виднейший представитель так называемого анатомо-физиологического направления в теории и методике игры на фортепиано.

⁵ R. M. Breithaupt. Die natürliche Klaviertechnik. Bd. I. 1. Auflage. Leipzig, 1905.

своего издания «Хорошо темперированного клавира» он всецело присоединяется к вышеприведенному высказыванию С. Тальберга о пенки на фортепиано и воспроизводит его дословно (наряду с несколькими другими выдержками), «чтобы не повторять сказанное уже об этом Тальбергом»¹.

Эта точка зрения, которая почти столетие сохраняется в теоретической фортепианной литературе, и сейчас еще господствует в практике преподавания большинства хороших педагогов в городах и селах, у нас² и за границей.

В практике! А в немецкой фортепианно-педагогической литературе с 1905 года, словно по мановению волшебной палочки, установилось, как ни странно, молчание обо всех только что приведенных учениях.

Что же произошло?

Глава вторая

Тезисы Евгения Тетцеля

Два теоретика, Ф. Штейнгаузен³ и Евгений Тетцель⁴, почти одновременно выступили с утверждением, что все эти почти вековые бредни о звукообразовании на рояле основаны

¹ J. S. Bach. Das wohltemperirte Clavier. Teil I. Bearbeitet, erläutert und mit daran anknüpfenden Beispielen und Anweisungen für das Studium der modernen Klavierspieltechnik herausgegeben von Ferruccio B. Busoni. New-York, 1894, Ss. 48—49 (есть русское издание: И. С. Бах. Клавир хорошего строя. Часть I. Обработал, пояснил и сопровождал примерами и указаниями для изучения новейшей фортепианной техники Ферруччио Бузони. Новое издание под редакцией Г. М. Когана. Музгиз, М., 1941, стр. 51—52).

² Т. е. в Германии.

³ Фридрих Адольф Штейнгаузен (1859—1910) — знаменитый немецкий теоретик пианизма, автор нашумевшей книги «Über die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik». Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1905. 2. Auflage 1916 (есть русские переводы: д-р Ф. А. Штейнгаузен. Физиологические ошибки в технике фортепианной игры. СПб., 1909; д-р Штейнгаузен. Техника игры на фортепиано. Музсектор Госиздата, М., 1926).

⁴ Евгений Тетцель (р. 1870) — известный немецкий теоретик пианизма «анатомо-физиологического» толка. Мартинсен в этой главе цитирует и критикует статьи Тетцеля «Begründung der anlässlich der Neuerungen der «modernen Klaviertechnik» aufgestellten sieben Thesen» (журнал «Der Klavierlehrer», 1908, Ss. 321 ff.), «Die musikalische Relativitätstheorie» (газета «Deutsche Allgemeine Zeitung», 15. Februar 1925), «Zur Rechtfertigung meiner Anschlagslehre» (журнал «Zeitschrift für Musik», 95. Jahrgang, S. 419) и его книгу «Das Problem der modernen Klaviertechnik», Leipzig, 1909. 3. Auflage, Leipzig, 1929 (есть русский перевод: Евгений Тетцель. Современная фортепианная техника. Музторг Моно, М., 1929).

на глубоком заблуждении. Тетцель говорил даже о «слепом суеверии».

Сжато выраженный смысл тетцелевской аргументации сводится к следующему: каким бы способом ни опускать клавишу, нажимом или быстрым ударом, с вкрадчивой нежностью или внезапной атакой, конечный результат при одной и той же силе звука будет всегда качественно один и тот же, ибо клавишно-рычажный механизм устроен так, что никоим образом не может следовать за молоточком вплоть до его удара о струны; в последний момент молоточек всегда освобождается от связи с клавишно-рычажным механизмом и последнюю часть своего пути проходит свободным размахом. Но свободное размаховое движение по твердо предначертанному пути — твердо предначертанному точкой вращения молоточка п его устойчивостью — имеет лишь одну переменную величину — большую или меньшую скорость. Следовательно, и звук фортепиано может изменяться только одним-единственным образом: в зависимости от большей или меньшей конечной скорости полета молоточка звук этот может быть громче или тише и звуковая окраска его может изменяться лишь параллельно силе звука; другое изменение — скажем, более мягкая или жесткая, по желанию, игра при одинаковой силе звука — невозможно. Приписывание особому способу нажима специфического влияния на звуковую окраску инструмента свидетельствует лишь о неясном представлении о физических законах, которыми подчинена конструкция инструмента. Громче или тише — вот единственное возможное изменение звука рояля как такового. Для художественного овладения этими изменениями необходима лишь хладнокровно, трезво, чисто по-деловому выработанная техника. Все остальное — «суеверие».

Тетцель научно подкрепил правильность своей физической аргументации недвусмысленными заключениями трех физиков-специалистов — Кригар-Менцеля, М. Плаука и Г. Рубенса. Ввиду достоверности этих заключений нечего, выходит, возвращаться впредь к вопросу о фортепианном звуке как таковом.

Однако это утверждение резко противоречило непредвзятым наблюдениям из действительной жизни пианистического искусства. Какую красочность приобретает инструмент под руками призванного артиста! И как тот же инструмент может превратиться в жалкую «фонолу» или в гроыхающее чудовище под руками бездарности! Таким образом, Тетцелю пришлось свою рациональную физическую теорию тише дополнить художественной теорией тише. Он и ей придал рациональную форму. С этой целью он построил «музыкальную теорию относительности», введя, таким образом, в фортепианную педагогику новый научный элемент, представляющий как таковой непреходящую ценность.

Изложим — в выдержках — эту музыкальную теорию относительно собственными словами Тетцеля:

«Физический звук (рояля) с его бесчисленными степенями силы образует вещественный, сам по себе мертвый материал, оживляемый художественным обращением. Он соответствует красящему материалу, который каждый может приобрести. Как причиной того, что картина плоха, вред ли является качество красок, так и в «плохом туше» мало повинна некрасивость физического звучания! Захватывающее исполнение делает для нас незаметным недостаточное благозвучие инструмента! Это основано на том, что о всякой абсолютной ценности мы можем судить только относительно». «Почему на одной картине какая-нибудь краска сверкает, а на другой эта же краска не производит никакого впечатления? Почему одна и та же краска в одном сочтании приятна, а в другом нестерпима? Потому, что мы оцениваем не краски и звуки сами по себе, а их соответственное взаимодействие; в музыке же, как во временном искусстве, — не только в их смежности, но и в их последовательности. «Поет» ли звук при игре на рояле или нет, зависит не только от физической полноты звучания, но прежде всего от того, выявлено ли полностью его значение. Если играют слишком громко сопровождение, кажется, что звук страдает «коротким дыханием»; если же обращают внимание на потухание выдержанного звука, то он «несется в зал». Качество звуков самих по себе обуславливается отношениями по смежности, в то время как душевная выразительность зависит от отношений в последовательности. Если исполнять мелодию, не моделируя пластично и рельефно мелодические соотношения при помощи различий в степенях силы, сводя фразировку лишь к связности и несвязности игры, не делая никакого различия между задержанием и разрешением, не извлекая из малых и больших звеньев мелодической линии указаний динамической и ритмической трактовки, — тогда туше будет «мертвым», потому что отсутствует руководящее чувство! Если же, напротив, все это в совершенной красоте — все равно, сознательно или бессознательно, — выявлено в игре художника, — тогда справедливо восхищаются его «красочным, задушевым» звуком, его «круглым, поющим» туше. Это эстетическое суждение о художественном достижении несколько не меняет, однако, того факта, что осуществляется оно самыми прозаическими средствами». «Туше, таким образом, скорее художественная, чем техническая категория!»

Высказывания Тетцеля нужно было привести дословно. На них мы сошлемся, когда покажем, что хотя Тетцель и видит факты как таковые, во всей их рациональной ясности и истинности, но положения его, однако, не имеют того основополагающего значения для художественной педагогики и художественного прикладизма, какое он им придает. Не всякая истина

плодотворна уже сама по себе; она становится таковою лишь тогда, когда она не только внешне воспринимается, но и внутренне переживается.

Удивительно, как быстро, словно нечто самоочевидное, тетцелевские «тезисы» — под этим обозначением он сам объединил их однажды — были приняты специальной фортепианно-педагогической литературой в целом, без того, однако, чтобы автору этого переворота всегда оказывалась должная честь. Трудно было бы найти в работах последних десятилетий выражения такой любви и пристрастия к отдельному звуку рояля, как в собранных выше высказываниях предшествующей эпохи. В то время как Тони Бандман¹ в статьях 1902—1903 годов², обосновывая свою новозобретенную «бросковую технику», особенно упирает на ее чисто звуковые преимущества, в 1907 году она же в своей книге «Весовая техника фортепианной игры» говорит: «В противоположность этому прокладывает, наконец, себе путь понимание того, что во власти играющего на рояле только возможность влиять на степени силы и в известной мере на продолжительность звука (демпфер)»³. В третьем издании своего основного труда⁴ Брейтгаупт отказывается от юношеских дифирамбов и строит в нем разделы, посвященные теории туше, целиком на основах нового учения. Такой художник, как Леонид Крейцер⁵, кладет новое учение в основу своей книги «Сущность фортепианной техники» (1923)⁶. Правда, буквальный текст Крейцера вызывает сомнения в том, правильно ли он понял сущность вопроса. Он говорит: «Играющий не может, следовательно, изменить ни звуковую высоту, ни звуковую краску⁷ определенной струны. Он может только громче или тише ударить по ней». Здесь, однако, Крейцер оказывается благочестивее самого папы. Тетцель никогда не утверждал, что более тихим или более громким ударом не изменяется звуковая краска. Это противоречило бы элементарному восприятию звука. Для выяснения вопроса

¹ Тони Бандман (1848—1907) — видная представительница анатомо-физиологического направления в немецкой теории пианизма. Сторонница так называемой весовой игры.

² «Zur Lehre der Tonbildung auf dem Klavier» («Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft», Jahrgang III, Heft 8, Ss. 309 ff.), «Tonbildung und Technik auf dem Klavier» («Der Klavierlehrer», 1903, Heft 12—14).

³ Tony Bandmann. Die Gewichtstechnik des Klavierspiels. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1907, S. 12.

⁴ R. M. Breithaupt. Die natürliche Klaviertechnik. Bd. I. 3. Auflage. Leipzig, 1912.

⁵ Леонид Крейцер (1884—1953) — известный русский пианист и фортепианный педагог. Ученик Есиновой. Деятельность его протекала главным образом в Германии, где он в 1921—1933 гг. был профессором фортепиано в Берлинской высшей музыкальной школе.

⁶ L. Kreutzer. Das Wesen der Klaviertechnik. Berlin, 1923.

⁷ Разрядка Мартинсена.

сошлемся на как нельзя более наглядные данные относительно различной звуковой окраски одного и того же звука при слабом и сильном ударе, приведенные в фундаментальном труде Людвиг Римана «Сущность фортепианного звучания»¹. Тетцель всегда утверждал только, что невозможно изменить звуковую краску отдельного звука при одинаковой силе звука. Но это ведь нечто совсем иное, чем то, что буквально сказано у Крейцера.

Так как наблюдается, что тетцелевские тезисы преломляются в головах практиков большей частью лишь в толковании Крейцера, и так как в такой форме они могут, естественно, в руках малоодаренных пианистов породить множество пагубных пианистических варваризмов, то резюмируем еще раз, исправив фразу Крейцера, физическую суть тетцелевских тезисов, которая будет тогда гласить так: «Играющий может изменить звуковую краску определенной струны только более громким или более тихим ударом».

Глава третья

Физические аргументы против тезисов Тетцеля

Итак, тезисы Тетцеля легко и быстро проникли в теоретическую литературу. Но совсем иначе обстоит дело с художественно-практическими установками большинства хороших фортепианных педагогов, большинства хороших пианистов. На это мы уже указывали. Они, собственно, втайне никогда не соглашались с рациональной ясностью тезисов Тетцеля. Еще в 1928 году Тетцель жалуется на то, что он прибег к заключению физиков только в качестве свидетельств против Ксавера Шарвенки, Мартина Краузе и Джемса Кваста²; он убедил из них только Шарвенку. Во всяком случае, никто из носителей авторитетных имен не отважился публично выйти на арену борьбы. Единственный Тетцель несограниченно завладел полем битвы. Если же кто-нибудь из многочисленного лагеря втайне инакомыслящих решался проникнуть в область господства Тетцеля, то объективность требует признать, что Тетцель каждый раз «приканчивал» его. И в будущем это всегда повторится с каждым, кто примет бой на узко очерченном Тетцелем поле физических доказательств. Прежде всего поле очерчено слишком узко — об этом мы вскоре будем говорить;

¹ Ludwig Riemann. Das Wesen des Klavierklanges und seine Beziehungen zum Anschlag. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1911.

² Ксавер Шарвенка (1850—1924), Мартин Краузе (1853—1918) и Джемс Кваст (1852—1927) — видные немецкие пианисты-педагоги.

затем ошибочно также точка зрения Альфреда Симона, одного из сраженных «дуэлянтов», который говорит: «что путь к окончательному решению вопроса лежит единственно и только¹ в области точного физического исследования, это должно быть ясно само собой»².

Из возражений, обращенных прямо против тетцелевских физических доказательств, достойны упоминания только два, а именно Франца Маршнера и А. Таузинга.

Маршнер³ полагает, что при помощи туше вполне возможно сделать звук рояля более невучим, если после удара приподнять отдельный демпфер путем более глубокого нажима клавиши; увеличение пространства над струной создает при этом возможность большей амплитуды (величины размаха) ее колебания. Это заблуждение, несомненно основанное на субъективной иллюзии, опроверг, кроме Тетцеля, и Людвиг Римаан. «Прежде всего, — говорит он, — никакая амплитуда после удара не увеличивается. Полученная в момент удара широта колебания сразу убывает. Далее, демпфер уже при половинном ударе находится настолько высоко, что самая большая амплитуда не достигает его. Предположение, что из-за близости или прикосновения к демпферу струна колеблется слабее, ложно. Основной звук с отголоском отдельных обертонов замирает только при соприкосновении с фильцем вплотную — в среднем и высоком регистре тотчас же, а в низком регистре — очень скоро после прикосновения»⁴.

Более убедительным представляется возражение Таузинга. Он считает, что есть несомненная разница, нажимать ли клавиши медленно, осторожно или опускать их быстро, толчком, внезапной атакой; в первом случае форма постепенно обретающего размаховое движение молоточка остается неизменной и в такой неизменной форме он устойчиво и спокойно ударяется, наконец, о струны; напротив, при быстрой атаке стержень молоточка приходит в дрожательное колебание, результатом чего является неприятное дребезжание звука, подобное тому, которое для всякого фортепианного мастера служит признаком неплотно сидящих головки или стержни молоточка⁵.

Это утверждение Таузинга не должно быть полностью отвергнуто. К сожалению, Таузинг не подкрепил его физическим опытом. Одновременная кинематографическая съемка

¹ Разрядка Мартинсена.

² Alfred Simon. Noch einmal: «Klangfarbe des Klaviertones» («Zeitschrift für Musik», 95. Jahrgang, S. 267).

³ Franz Marschner. Entwurf einer rationellen Neugestaltung der Theorie und Praxis des kunstgemässen Anschlags. Wien, 1888.

⁴ L. Riemann. Das Wesen des Klavierklanges... Leipzig, 1911.

⁵ A. Thausing. Das Klavierübungssystem der Schule Thausing. Hamburg, 1919, Ss. 18—21.

вибрирующего молоточка и формы колебания струны могла бы привести к ясным выводам. Отправным пунктом при построении новейшими средствами нужной для этих опытов аппаратуры могла бы служить та аппаратура, которую еще в конце прошлого столетия применил В. Кауфман для своей работы «О движении ударяемых струн»¹. До получения экспериментальных доказательств едва ли, однако, следовало бы склоняться к признанию такой вибрации стержня или головки молоточка, так как жесткость этих деталей фортепианной механики все же очень велика, ибо для изготовления их употребляется только лучшее, совершенно сухое и твердое дерево.

Если при физической дискуссии принимать во внимание только изменение формы колебания струн самих по себе, то тэтцелевские тезисы пока неопровержимы. Если же, напротив, распространить исследование на звук рояля в целом, если, таким образом, раздвинуть установленные Тэтцелем границы физического поля сражения, то тогда, собственно, уже давно существует правомерное опровержение этого теоретика. В фортепианно-педагогической литературе оно осталось до сих пор почти незамеченным по причине отвлеченно-научной формы, в которой оно изложено, формы, далекой от четкой формулировки конечных практических выводов. Этот Людвиг Риман был тем, кто в своем уже упоминавшемся труде «Сущность фортепианного звучания» постоянно указывал на то, что к эстетическому воздействию звука как такового примешивается еще множество побочных шумов, которые в сочетании с ним дают целостное воздействие. Он ссылается, в частности, на следующие побочные шумы:

«До момента звукообразования: удар пальца о поверхность клавиши — шум, изменяющийся от жесткости или мягкости кончика пальца и силы удара, принимающего характер толчка, укола, удара, нажима или поглаживания. Шумы от трения фильцовых и кожаных частей и обтяжек, частей механизма и пружин рычажных сочленений.

После звукообразования: шум, производимый ударом о дно клавиши. Шум от подъема клавишного рычага. Шум от перемещения тела играющего, скольжения, трения, ползания по клавишам».

Людвиг Риман приходит к выводу: так как сила побочных шумов «отчасти зависит от способа удара, то можно усмотреть в этом причину происхождения того мнения, что звук рояля зависит от способа удара. Яснее всего это проявляется при интуитивно применявшейся до сих пор художественной весовой игре. Ибо пальцы в этом случае остаются в теснейшем кон-

¹ W. Kauffmann. Über die Bewegung geschlagener Saiten (Annalen der Physik und Chemie. Band 54. 1895, Ss. 675 ff.).

такте с клавишами, так что... (из-за частичного устранения побочных шумов) звук кажется чище, яснее и полнее».

В дополнении к этим последованиям Людвиг Римана Курт Шуберт¹ указывает на то, что звуковая краска отдельного фортепианного звука при переходе от тихого к громкому изменяется отнюдь не соответственно приросту силы звука. В этом ряду могут находиться в непосредственном соседстве, при почти неуловимой разнице в силе, звуки как благоприятной, так и неблагоприятной формы звучания. Таким образом, «инстинктивное слуховое предпочтение такой степени силы, которая дает благоприятную форму звучания (приятную звуковую краску)», могло бы явиться решением проблемы фортепианного туше.

Тот, кто вообще придает значение чисто физически обоснованному опровержению Тетцеля, мог бы, опираясь на вышесказанное, провести несомненно успешный штурм его позиций, потому что эти выводы — по меньшей мере широкая брешь в теоретическом построении Тетцеля.

Некоторым, правда, может показаться слишком прозаичным такое привлечение человеческих, слишком человеческих свойств удара. И все же анализ Римана правомерен. Наивное сознание, к счастью, упустило из виду побочные шумы, эти земные компоненты звука. Они сливаются со звуком в совершенное единство, подобно тому как обертоны объединяются в сознании с основным звуком в один-единственный «звук» (звучание). Насколько сильно, однако, влияют побочные шумы на звучность фортепианной игры, можно наблюдать, когда, слушая посредственного пианиста в ожидании за дверью концертного зала, получаешь впечатление вполне хорошего звучания; войдя же затем в зал, испытываешь заметное разочарование. Что является тому причиной, как не побочные шумы, которые, как менее «несущиеся», были сначала заглушены дверью концертного зала, в зале же, оказавшись определяющими компонентами звука, исключили всякую возможность художественного наслаждения. Важно при этом установить, что побочные шумы отделимы от звука только при сознательном аналитическом отношении к звучанию, точно так же как лишь при сознательном аналитическом отношении к звучанию возможно отделение обертонов от основного тона. При непосредственном впечатлении побочные шумы полностью сливаются со звуком. На основе этих соображений можно было бы с чисто физической точки зрения сказать с полным правом: «В противовес тетцелевским тезисам, все же возможно извлечь из рояля звук хотя и одинаковой силы, но различного качества».

¹ Kurt Schubert. Die Technik des Klavierspiels aus dem Geiste des musikalischen Kunstwerks. Berlin—Leipzig, 1921. 3. Auflage 1954.

Опровержение тезисов Тетцеля с художественной точки зрения

Но необходимо ли вообще в делах искусства ставить важные решения в зависимость от физического эксперимента? Что сказали бы, если при исследовании искусства большого художника кто-либо приписал бы решающее значение химическому анализу состава его красок?

Покоряющая сила тетцелевского фанатизма совершенно сдвинула ныне фокус фортепианной педагогики: с главного он переместился на второстепенное, с причины на следствие.

Коротко говоря, со времени выступления Тетцеля все, словно загипнотизированные, видят только инструмент и его физические свойства, вместо того чтобы обращать преимущественное внимание на исполнителя и его психофизическую установку в отношении инструмента, как это было обычно в великую эпоху рояля, как это и сейчас имеет место в художественной фортепианной педагогике.

Ведь неопровержимым остается тот факт, что каждый инструмент под руками разных исполнителей становится совершенно иным по звуковой окраске. Как часто испытываешь это в концертном зале! Вот по воле случая исполнителю, игра которого построена на лучистости, ясности, прозрачности звука, попадается рояль чуждой ему фирмы, со сплошь глухой, чересчур мягкой интонацией. Вскоре исполнитель и инструмент находят друг друга: на инструменте, коренным образом противоположном по духу, появляется тот же «звук», та же звуковая окраска, которые всегда были характерной особенностью исполнителя.

Действительно ли при этом важно в художественном отношении и педагогически плодотворно научно установить, каким физическим путем осуществилось это изменение звука? Естественно, что чисто физически с инструментом обошлись особым образом: legato уступило место non legato, non legato — возможно, легкому staccato, недалеко нажималась очень легко и коротко, басы брались весьма ясно и легко, пожалуй, укороченным звучанием, кантилена исполнялась физически несколько мужественно и очень дифференцированно в отношении степеней силы, ритм чуть заострялся в мельчайших долях, второстепенные голоса значительно затупевывались и передавались воздушнейшим (flockigsten) leggiero. Такова в общих чертах должна была быть научно-физическая суть дела при звуковом превращении во время игры и посредством нее слишком мягкого инструмента в более светлый. Однако педагогически и художественно важной проблемой является не эта

физическая суть дела; единственно важный вопрос заключается в следующем: мыслимо ли, чтобы исполнитель в концерте предпринимал все эти модификации своей игры путем рациональных рассуждений? Это совершенно невозможно! Творческое создание исключает одновременное введение в действие столь многообразно модифицируемых рациональных соображений. Многообразные переключения установки в отношении инструмента могут исходить только из одного центра, по отношению к которому рациональность научно-интеллектуального мышления занимает подчиненное положение. Только иррациональность звукотворческой воли делает этот феномен по крайней мере понятным сочувствующему переживанию.

Тетцель придает слишком большое значение своей логике. Для него противник, которого он уличит в недостатке логики, безоговорочно разбит и по существу. Но Тетцель превосходит своих художественных противников в логике только до той поры, пока последние сохраняют, собственно, противоестественное тщеславное желание сражаться с ним рационально-научным оружием. Симон прав, говоря в своей полемической статье против Тетцеля, что трудно поверить, «чтобы поколения пианистов поддавались самообману»¹. Так оно и есть. Если на рациональную логику Тетцеля бросить свет иррациональной художественной логики, то сразу можно усмотреть в его логике не только одну, но даже две брешки.

Первая «логическая брешь» заключается в следующем. Тетцель устанавливает, в сущности, совершенно правильную предпосылку. Но затем он начисто забывает об одной ее части, самой по себе правильной, и все свои выводы строит только на второй части своей предпосылки. Поэтому все его заключения ложны, по сути, не сами по себе и не с рационально-научной точки зрения, а из-за их односторонности с точки зрения иррационально-художественной. Говоря конкретно, всякий раз, когда Тетцель вообще касается звуковой краски рояля, он всегда указывает на ее изменение параллельно с изменением силы звука. Но факт такого параллельного изменения звуковой краски ему неудобен, поэтому он эту часть своей предпосылки вскоре кладет под сукно и говорит преимущественно только об изменении ударом силы отдельного звука. Отсюда понятно, что не только Крейцер, человек иррационально-художественного склада, мог совершенно неправильно понять теорию Тетцеля, но что и такой научно-образованный ум, как Альберт Веллек, в своем споре с Тетцелем показал последнему, что ложное понимание его теории вызвано вводящим в заблуждение способом выражения самого Тетцеля.

¹ A. Simon. Noch einmal: «Klangfarbe des Klaviertones» («Zeitschrift für Musik», 95. Jahrgang, S. 267).

Все неприемлемые с художественной точки зрения выводы Тетцеля из положения о параллельности силы фортепианного звука и его краски объясняются тем, что он крайне односторонне подчеркивает лишь один элемент — силу звука. В своих вышецитированных дословно высказываниях Тетцель говорит о том, что звук рояля — только мертвый материал, оживляемый художественным с ним обращением. Приведенное высказывание весьма ярко иллюстрирует художественное отношение Тетцеля к фортепиано. Оно художественно несостоятельно. Тот, для кого звук рояля сам по себе не есть нечто в высшей степени живое, настоящее душевное переживание, тот и не создаст из него жизни. Вспомним проявления радости маленького Моцарта у рояля: нахождение терций было для него высочайшим душевным переживанием. Из такого переживания отдельных звуков и создает мастер исполнитель свое творение. И для художника краски не просто материал: кто душой не реагирует интенсивно на отдельную краску, едва ли может питать надежду стать крутым живописцем.

Пусть рационализм Тетцеля говорит: это все фантазии. Покажем ему и чисто физически, как богата жизнь красок рояля. Исследования Людвиг Римапа дают для этого соответствующие основания. Риман показал, что отношение обертонов к основному звуку меняется с каждой отдельной струной рояля. При *ля* субконтроктавы второй и третий обертоны (верхняя октава и квинта) звучат сильнее основного звука; множество сопутствующих шумов самой струны и большого числа негармонических обертонов придает звуку что-то неясное, трещащее. В контроктаве основной звук все больше и больше выступает вперед по сравнению с обертонами; однако последние еще очень сильны. Большая и малая октавы дают красивый фортепианный звук в настоящем смысле этого слова; сила основного звука все больше перевешивает силу обертонов; последние, однако, еще настолько сильны, что окутывают основной звук красивым ореолом. По мере повышения регистра яркость основного звука становится все большей по сравнению с обертонами, звук же все больше окрашивается шумами, сопутствующими удару молоточка. В самом высоком регистре сила звука и сила удара молоточка являются почти в равной мере конструирующими элементами звука; при сильном ударе обертоны дают здесь стучащую, трещащую звуковую краску. Вот весьма сжатый обзор обстоятельно изображенной Людвигом Риманом красочной звуковой жизни, которой живет клавиатура в сознании или подсознании мастера фортепианной игры, у Крейцера — в подсознании вопреки его сознанию: восемьдесят восемь звуковых индивидуальностей, каждая со своей собственной жизнью и волей, исполненной стремления слиться с другими в более высокоорганизованное жизненное единство. Богатство красок становится бесконечным, говорит

там же Людвиг Рима, ибо всякое, даже тончайшее дифференцирование силы отдельного звука (звучания) изменяет его состав: то появляются новые обертоны, то обертоны меняют свою интенсивность в отношении друг друга или в отношении основного звука. Красочная палитра пианиста так же богата, как и палитра живописца, богаче палитры любого другого музыкального инструмента; возможностью более быстрых смен она превосходит даже орган.

Но Тетцель может еще сказать, что говорить ли о звуковой краске или о звуковой силе — это, мол, лишь спор о словах, так как звуковые краски изменяются только с изменением силы звука.

Чтобы разбить это последнее возражение, которое Тетцель мог бы еще сделать в расчете удержать свои позиции, достаточно отправиться в класс. В чисто физическом смысле речь пойдет здесь несомненно об одном и том же звуке, скажет ли преподаватель ученику: «возьми звук сильнее или слабее», или же: «дай более яркий, лучистый» или «более темный, мягкий звук». Но в том, что пробуждает преподаватель в душе ученика этими двумя представлениями, имеется коренное различие. В первом случае, при направлении внимания на разницу в силе звука, ученик как бы обучается продельвать за роялем только физические эксперименты. Примат — за моторным аппаратом; лишь вслед за тем является слух и констатирует, что в результате иной физической установки моторного аппарата звук в одном случае стал сильнее, в другом — слабее. Это не имеет ничего общего с настоящим художественным воспитанием за роялем и посредством рояля. Совсем иное, если преподаватель направляет внимание ученика на красочность звука и заставляет его упражняться, ставя своей целью красочность. Тогда слуховая сфера выступает в психическом процессе на первое место, тогда она руководит моторным упражнением; каждая отдельная клавиша живет в ней своей собственной звуковой жизнью, и с ростом навыка слуховая сфера научается все тоньше чувствовать красочную жизнь каждой из восьмидесяти восьми звуковых индивидуальностей в отдельности. Тогда, резюмируя сказанное, звукотворческая воля занимает то господствующее положение, которое ей присуще в «комплексе вундеркинда», как и у зрелого мастера-исполнителя.

Тетцелю не возбранялось бы использовать для своих выводов одну только механическую часть своего основного тезиса, если бы ему предстояло выразить свои взгляды в учебнике физики. Никто тогда не мог бы его упрекнуть в недостатке логики. Но он действовал нелогично, поскольку его тезисы имеют в виду главным образом живое искусство, живую педагогику. Художественная логика должна была ему подсказать, что для искусства он должен был непременно увязать свои выводы с психической частью своего тезиса. Построй он свои

дедукции не на изменяющейся силе звука, а на изменяющейся звуковой краске, он дал бы совершенно иные формулировки, не вызвал бы столько чистейших недоразумений и, возможно, не привлек бы также к своей теории такого внимания. Ибо при предпочтительном обращении к звуковой краске сила звука заняла бы едва заметное место в теоретических рассуждениях, подобно тому как при предпочтительном обращении к силе звука звуковая краска отдельного звука оказалась на заднем плане, почти забытой. Вот если бы художественная логика Тетцеля выставила такое требование: «Артист при пианистическом созидании, педагог при обучении должны думать прежде всего о красочных различиях между восьмьюдесятью восьмью отдельными звуками рояля и о возможности разнообразнейшего окрашивания каждого из них», — то практически это полностью сопало бы с давней установкой всех больших пианистов, всех выдающихся фортепианных педагогов. Учение о параллельности силы звука его окраске не имеет почти никакого значения для художественной логики. То, что установлено этой теорией, представляет, естественно, большой интерес для всякого художника, поскольку дает объяснение многим иррациональным действиям его индивидуальной звукотворческой воли. Оно может, таким образом, быть косвенно полезным и для его иррациональной сферы. Однако как первичная сила рационализм тетцелевских тезисов для художественной практики бесплоден, а следовательно, и неверен; бесплоден и неверен вследствие недостатка в нем художественной логики.

Глава пятая

Опровержение Тетцеля с психологической точки зрения

Итак, первая «логическая брешь» в тетцелевских тезисах состояла в том, что при исследовании особенностей звучания инструмента он оказал одностороннее предпочтение физической стороне перед художественной. Он обрисовал инструмент в смысле внешне-научном и забыл при этом о единственно важном с художественно-научной точки зрения вопросе: какие психические возбудители придают жизнь инструменту?

Вторая «логическая брешь» Тетцеля обнаруживается в том, что при исследовании игрового аппарата самого исполнителя он также направляет внимание преимущественно на внешнюю сторону. По Тетцелю, наряду с физикой физиология является для фортепианного педагога одной из основ «плодотворного

исполнения своих обязанностей». При этом психическая сторона фортепианной техники роковым для искусства образом почти полностью отстывает на задний план.

Не то, чтобы Тетцель не видел психической, художественной стороны. Он ее хорошо видел, так же как видел и изменение звуковой краски инструмента. И здесь его художественно-логическая ошибка состоит в том, что в процессе обсуждения он совершенно забывает о психических компонентах фортепианной техники, как раньше забывал о звуковой краске.

Наилучшее объяснение того, как это возможно, дают собственные слова Тетцеля о художественной стороне фортепианной техники. Он говорит, что для достижения «красивого туше» нужны «прежде всего темперамент, широта понимания, вкус, чувство стиля и для оценки всего этого¹ при исполнении — тонкий, развитый и внимательный слух». Слух лишь как контрольный орган! В этом качестве фигурирует он постоянно в фортепианно-технической системе Тетцеля. Этим самым все ставится на голову. То, что должно быть в начале, отодвигается в конец. Вот почему Тетцелю нет почти дела до всех остальных, иррациональных факторов, которые он только что правильно перечислил. Они не стали для него изначальным переживанием по своему значению в художественной фортепианной технике, потому что не были для него слуховым переживанием. Поэтому он трактует их постоянно как нечто в высшей степени маловажное и прибегает к рационально-физиологическим толкованиям везде, где, в сущности, все сводится к одной лишь психологической иррациональности. Он оперирует на периферии, вместо того чтобы проникнуть в творческую сердцевину. Вот психологическое объяснение второго художественно-логического недостатка его мышления.

Этим недостатком мышления, вернее — недостатком переживания, объясняется и то, что Тетцель без малейшего колебания, как с простым «суеверием», разделяется с заветным убеждением столькож мастеров-исполнителей. К чему все они, по большей части бессознательно, стремятся? Даже Крейцер, вопреки своему сознанию? Ведь не к чему иному, как только к тому, чтобы найти соответствующую каждому из них телесную игровую форму. Потому что все они интуитивно чувствуют, что инструмент живет у них под руками только тогда, когда звукотворческая воля создала соответствующее себе телесное средство выражения.

Это стремление души отнюдь не «суеверие», а непосредственная художественная «истина». Все старые школы ошибались как раз в том, что думали, будто существует одна общезначимая лучшая телесная установка по отношению к инстру-

¹ Разрядка Мартинсена.

менту. Но такой нет. И все же благодаря этому стремлению овладеть тайной «красного туше» на фортепиано путем особенной телесной установки все творческие силы звукотворческой воли поддерживались в постоянной готовности к формированию телесной части фортепианной техники. При этом не могло не происходить того, чтобы телесный аппарат не приспособлялся все больше и больше к требованиям звукотворческой воли. Так обстояло дело у формирующихся пианистов. У готовых же исполнителей такое стремление души вело ко все более прочному слиянию воедино их технических умений. Таким образом, стремление к общезначимой лучшей форме техники было как раз заблуждением, но заблуждением, весьма мало мешавшим достижению практической истины. Точнее говоря, оно ограничивалось тем, что в поисках общезначимой истины каждый находил свою истину. Частое заблуждение человеческой души при всех ее исканиях вообще! И в большинстве случаев плодотворное заблуждение!

Напротив, рационализм музыкальной теории относительности Тетцеля уже сам по себе бесплоден для художественной работы за роялем и становится еще более бесплодным вследствие сделанных Тетцелем технических выводов из этой теории. Клеймение истины художественной практики как суеверия должно было привести к катастрофическим в художественном отношении последствиям. Если уж рояль есть только физический рычажный механизм для извлечения более громких или более тихих звуков, то что же более разумного остается делать «разумной» фортепианной педагогике, как не подгонять все свои действия под это физическое обстоятельство? Тогда не остается «ничего другого», как найти физически наилучшую форму приспособления человеческого игрового организма к этому физическому рычажному механизму. Эта задача должна быть решена в физиологически общезначимой форме. Иррациональному «суеверию» здесь не остается места. В такой форме надеялся Тетцель решить «проблему современной фортепианной техники».

Остается неисследованным, в какой мере следует приписать рационализму тетцелевских тезисов бездушие, характеризующее фортепианную педагогику и фортепианное исполнительство последних десятилетий. Несомненно, однако, что тезисы не могли бы оказать такого влияния, если бы они не отвечали также духу времени. Маэстро Хиндемит в своей сатире — сюите «1922 год» — нашел для такой установки непревзойденные слова. В «Наставлениях к исполнению» насыщенного фортепианными варваризмами Рэгтайма он советует: «Не обращай никакого внимания на то, чему ты учился на уроках фортепианной игры. Не раздумывай долго, взять ли *re-diez* четвертым или шестым пальцем. Играй эту пьесу очень дико, но все время весьма строго в ритме, как машина. Рассматривай

рояль как занятый род ударного инструмента и действуй соответственно»¹.

«И действуй соответственно»; соответственно и действовали вовсе как фортепианные педагоги, так и фортепианные исполнители. Несомненно, не было бы так много «соответственного» действованиа, если бы теоретическая фортепианная литература не подкрепляла его своими физико-физиологическими «разъяснениями».

Ложная физическая теория была только что опровергнута рассмотрением сути дела с художественной точки зрения; точно так же можно будет теперь побороть ложную физиологическую теорию психологическим исследованием. И здесь Тетцель сам предоставляет для этого оружие и именно своей музыкальной теорией относительности в том виде, как она была изложена во второй главе его собственными словами.

Надо только уяснить себе, какие сложнейшие соотношения пришлось бы взвешивать пианисту в своей исполнительской практике, если бы такое рассудочное взвешивание было вообще возможно.

Возьмем для примера такую задачу: взять в одновременном звучании трезвучие в широком расположении так, чтобы верхний звук сиял матово-светлым блеском над темной глубиной басов. Что же пришлось бы тогда делать человеческому игровому аппарату в чисто физиологическом отношении? Ему пришлось бы так до волоска точно дозировать смешение обертонов басового звука, чтобы звуковая краска баса была хотя и более матовой, чем у верхнего звука, но вместе с тем оставалась бы достаточно светлой, чтобы окрасить последний. С другой стороны, беря верхний звук, нужно было бы приять во внимание бас, чтобы не слишком резко от него отличаться. Сюда присоединяются еще средние голоса. Конечно, им следовало бы отступить назад. Но насколько отступить каждому из них — это в значительной мере определяется звучанием целого. Квинта может заметно изменить звуковую краску баса: если она звучит чуть-чуть светлее, чем пужно, басовый звук теряет в способности резонировать; если чуть тусклее — басовый звук становится изолированным. Самое трудное в искусстве смешения красок для придания красоты фортепианному трезвучию состоит в правильном включении терции: чрезмерное подчеркивание ее характеристической функции может разрушить единство красочного комплекса, так же как недостаточное ее подчеркивание — дать остальным краскам расплыться. При арпеджировании аккорда такое взвешивание, конечно, облегчается с чисто акустической стороны; зато оно опять-таки технически затрудняется широкими расположениями, вошедшими в употребление со времен Тальберга и Шопена.

¹ Разрядка Мартинсена.

Так же как и по вертикали, взвешивание соотношений по горизонтали предъявляет невероятные требования по части тончайшего сопоставления красок. Достаточно чуть-чуть превысить силу удара, чтобы совершенно выделить данный звук из красок предыдущей мелодической линии, разрушив этим всякую связь, и ударить чуть слабее, чем нужно, чтобы образовался провал.

Что же, возможно ли, чтобы физический игровой аппарат по директивам рассудка сам от себя находил все эти необычайно дифференцированные взаимоотношения красочных оттенков? И мыслимо ли, чтобы, лаядя их однажды, он мог сохранить их в моторной памяти?

Бессмысленность такого предположения обнаруживается уже тем простым фактом, что каждый большой пианист чувствует себя в звуковом отношении совершенно «как дома» после нескольких минут игры на любом рояле. Мы уже раньше приводили этому пример. Объяснить же такое быстрое выгрывание в чужой инструмент помощью представлений моторно-физиологической памяти совершенно невозможно, так как звуковые и механические различия разных роялей даже одной и той же фабрики часто очень велики.

Напротив, оно становится по крайней мере сразу понятным, как только мы от рациональности физиологической точки зрения перейдем к иррациональности психологической. Если у исполнителя господствующим центром является звукотворческая воля, то ему ясна картина того, что он хочет слышать. И физической части игрового аппарата остается только подчиниться. Отношение градаций вовсе не проникает в сознание.

Иррациональные творческие силы звукотворческой воли могут, однако, решить эту задачу только при одном вполне определенном условии. Это условие имеет значение основы как для настоящего труда, так и для фортепианной педагогики вообще. Физическая сторона игрового аппарата только тогда сможет с предельной точностью осуществить все неизмеримо тонкие оттенки, всю бесконечно дифференцированную дозировку звука, если она и ее моторная область будут во всех тонкостях согласованы с главенствующей акустико-психической областью. Художественные достижения на рояле возможны только тогда, когда физическое и психическое начала в исполнителе образуют психофизическое единство.

Как наглядный пример этого, представим себе только курьезность предположения, что под психику кого-либо из больших пианистов можно было бы «подвести» физические особенности другого. Что сделал бы экстатически взволнованный звуковой мир Иозефа Пембаура¹ с замкнутым в себе,

¹ Иозеф Пембаур (1875—1950) — известный немецкий пианист.

фиксированным внешним игровым аппаратом Бузони? И наоборот, плоскостное бузонианское искусство было бы просто невозможно при нервно-дифференцированном игровом аппарате Пембаура.

Такой ход мысли приводит к противопоставлению рациональным выводам, сделанным Тетцелем из его теории относительности, следующего иррационально-художественного положения: так называемое «красивое туше» на рояле возможно лишь тогда, когда интенсивности напряжения и психической жизни звукотворческой воли полностью соответствуют интенсивность напряжения и физическая жизнь игрового аппарата.

Стремление всех выдающихся пианистов и всех хороших педагогов достигнуть вообще «красивого туше» особым видом физиологической установки является высшей художественной истиной. Только так может звукотворческая воля создать соответствующую себе фортепианную технику; только так может она посредством фортепианной техники осуществить свои творческие намерения. С такой точки зрения отпразднуем восхождение «суеверия» больших пианистов и хороших педагогов.

Глава шестая

Иррациональность звукотворческой воли как основа фортепианной техники

Однако мы обнаружили бы недостаток благоразумия, если бы без дальних слов выбросили тетцелевские тезисы за борт. Еще до того, как мы вступили в резкий спор с Тетцелем, мы указали, что своей музыкальной теорией относительности он ввел в фортепианную педагогику новый научный элемент, имеющий непреходящую ценность: он противопоставил неоспоримому до него тезису необходимый антитезис; задача всякой будущей фортепианной педагогики — создать из них синтез.

Теперь перед нами две четко очерченные истины: рациональная физическая и физиологическая истина Тетцеля, с одной стороны, и иррациональная художественная и психологическая истина — с другой. И какую бы из двух истин вы ни утверждали, «противная сторона», исходя из своей точки зрения, всегда сумеет найти достаточные основания, чтобы объявить ее заблуждением.

Эти «антиномии» не могут оставаться столь непримиримыми.

Тут наивный художник может, пожалуй, сказать: «Какое же мне дело до тетцелевской науки после того, как она опровергнута с художественной точки зрения!» Никто не может оспаривать его права на такое решение. Ищущий художник, однако, приняв такое решение, не сможет подавить беспокойство своей совести. Его постоянно будет преследовать эта «другая» истина, парализуя его в практической работе как художника и прежде всего как педагога.

Таким образом, путь искания ясно предначертан: должна быть найдена такая точка зрения, стоя на которой художнику не придется больше закрывать глаза перед истиной Тетцеля; но эта точка зрения может лежать только в области художественного взгляда на мир.

Если кто-нибудь назовет рекомендуемую точку зрения иллюзией, пусть будет так.

В действительности же это не иллюзия, а то, что на современном научном языке обозначается словом **фикция**.

Файхингер в своем большом труде¹ отводит фикции роль основной функции во всем человеческом мышлении. Повсюду, где мышление не может больше продвигаться по прямому пути, оно сворачивает на обходный путь, на дорожку фикции, чтобы все же достигнуть цели. Так обстоит дело в большинстве высших, труднейших вопросов человеческого мышления; это же необычайно часто имеет место уже при обосновании какой-либо науки или отправного пункта практического поведения.

В качестве словесной формулы выражения фикции Файхингер предложил частицу «как если бы» («als-ob»), по которой его главный труд и получил название «Философия «как если бы». По Файхингеру, сравнительная частица «как если бы» обозначает, что утверждение, содержащееся в условном предложении, хотя не имеет объективного значения, но является **субъективной необходимостью**.

Исходя из такого сознания **субъективной необходимости**, введем отныне следующее словесное определение «суеверия» всех больших пианистов, как фикции: все они играли, придерживаясь такой установки, **как если бы** фортепианная звучность поддавалась в зависимости от способа туше разнообразнейшим модификациям и при одинаковой силе звука.

Этого же рода установку, эту же фикцию мы рекомендуем будущей фортепианной педагогике как **незыблемую опору** всех ее воспитательных мероприятий. Так как выбор есть только между тем, чтобы с самого начала палить ученику «чистое вино»², как материалистически выражается Тетцель, или,

¹ H. Vaihinger. Die Philosophie des Als Ob. 2. Auflage. Berlin. 1913.

² Немецкое выражение, означающее в переносном смысле: сказать чистую правду.

в противоположность этому, идти от «чистого духа», то несомненно надо отдать предпочтение душе с ее фиктивной силой. Объединение обеих истин уложится впрямь в такую фикцию: основополагающей психологической истиной для художественной фортепианной педагогики является установка на то, как если бы звук рояля как таковой мог в зависимости от способа туше различнейшим образом видоизменяться.

Введение этой фикции в фортепианную педагогику рекомендуется прежде всего по чисто практическим основаниям. Немыслимо, с одной стороны, чтобы фортепианная педагогика в своей практике могла продолжительно и в виде нормального явления очеривать тем далеко не простым ходом мыслей, который понадобился для опровержения тетцелевских тезисов с художественной точки зрения. С другой стороны, мы уже указывали на художественную бесплодность тетцелевских истин: принятые за исходный пункт педагогики, они неизбежно должны привести к пианистическому варварству. Фикцией «как если бы» найдена отныне простая, практически применимая формула для основной художественной истины. Она с самого начала дает возможность звукотворческой воле, этой основной художественной силе музыкальной души, стать плодотворной для развития пианистического умения без того, чтобы быть вынужденной идти вразрез с физической истиной.

Так найдена точка зрения, которая при теоретическом обсуждении позволяет художнику и педагогу безбоязненно смотреть в лицо и физической истине.

Фикция «как если бы» дает каждому художнику возможность без конфликта с совестью выбрать нужную ему истину. Благодаря этой фикции педагог имеет возможность укоренить в каждой доверившейся ему музыкальной душе именно ту истину, носителем которой способна стать эта душа; ибо отныне становится возможным составить столько же «смесей» обеих основных истин, сколько существует душ.

Об одной крайности мы уже упоминали: прирожденный художник может спокойно сказать: «Плевать мне на физическую истину».

С другой стороны, существуют, однако, и художественные натуры даже крупного масштаба, которые можно было бы назвать вторичными художественными натурами; у них основные иррациональные силы души приходят в движение только после того, как их заденет рациональное мышление.

В пределах этих двух крайностей укладывается искусство педагога, который всегда должен быть интуитивным познавателем душ.

Вопросы фортепианной техники могли бы быть развернуты и подведены к разрешению уже на основе приведенного хода мыслей. Одухотворенно-душевное основное отношение к миру фортепианного звучания уже само по себе должно обусловить

в каждом отдельном случае пную техническую установку. Подобно тому как Вейнингер в своей книге «Пол и характер» устанавливает для каждого человека различное соотношение мужского и женского начала, можно было бы и различное соотношение основных художественных и интеллектуальных сил сделать исходным пунктом системы фортепианной техники. Но такое построение было бы более философско-психологическим, чем интуитивно-художественным. Поэтому мы только даем здесь место этим мыслям, с тем чтобы фортепианная педагогика осознала, что наблюдение и распознавание этих бесконечных различий должны составить существенный фактор художественного выполнения обязанностей педагога.

Итак, тетцелевские тезисы представляют важное вспомогательное средство, без которого уже не обойтись ни одной будущей фортепианной педагогике. *A posteriori*¹ и в правильном понимании их условности они могут в практике фортепианного педагога сослужить прекрасную службу. Можно было бы даже сказать, что только со времени тетцелевских тезисов и благодаря им фортепианная педагогика в своем отношении к звукообразованию на инструменте вступила в стадию зрелости. Если до Тетцеля фортепианная педагогика была в этом отношении наивной кустарщиной, если односторонность и путанность положений Тетцеля грозили превратить ее в ремесло, то воспринятые с художественной точки зрения тетцелевские тезисы облегчают искусство руководства человеком.

Высшим, однако, законом художественного воспитания должно быть всегда недопущение того, чтобы интеллект и чисто внешняя логика укоренились в качестве верховного начала в душе ученика.

Основной художественной истиной всегда останется следующее: никакое самое ясное рациональное проникновение во взаимоотношения фортепианных звучностей, никакое самое отчетливое и «сознательное», основанное на таком проникновении взвешивание и отмеривание градаций нажима не дадут тех неизмеримо тонких возможностей нюансировки, взаимного высветления и затемнения звуков, которые составляют высшую красоту, высшую тайну, секрет художественного воздействия истинно мастерской игры. Звукотворческая воля может принудить своих слуг к этим тончайшим градациям в установке мускулатуры в целом и ее частей, только открыв свободный доступ темным и тем не менее столь первобытно могучим подсознательным и бессознательным душевным силам, которые, вступая в нее, вместе с тем и принуждают ее, как Мойра² принуждала античных богов. Однако звукотворческая

¹ С учетом опыта (лат.).

² Мойры — богини судьбы в древнегреческой мифологии.

воля может подняться к высшим достижениям, только подавшись «сладкой иллюзии» как если бы фортепианное звучание могло бесконечно разнообразно видоизменяться в зависимости от способа туше.

Только на иррациональной, а никак не на рациональной основе начинает рояль раскрывать неисчислимые высшие чудеса своего звучания. Только на иррациональной основе найдет и звукотворческая воля свою фортепианную технику.

Кто убивает любовь к миру фортепианных звучаний, любовь, которая, как и всякая большая любовь, живет почти только одними подсознательными и бессознательными силами души, тот убивает фортепианную игру как искусство.

Глава седьмая

Основы употребления педали

Иррациональность звукотворческой воли указывает также путь применения самого важного средства звучания, которым обогатилась конструкция рояля двух последних столетий, — демпферной, то есть правой, педали.

Необычайное значение этого изобретения для пюанистического искусства еще и в настоящее время, можно с уверенностью сказать, почти обратно пропорционально значению, которое придается ему при обычном фортепианном преподавании. Листу принадлежат слова, что без правой педали рояль — это собственно лишь доска для рубки котлет. По мнению Рубинштейна, хорошая педализация составляет три четверти искусства фортепианной игры. И практика всех действительно великих пюанистов всегда служила живой позитивной иллюстрацией к этим словам.

Кто умеет остро, сознательно и со знанием дела прислушаться к исполнению подобных мастеров — или к собственной игре, — тот будет вскоре поражен, обнаружив полноту жизни, исходящую от нажима одной правой ноги и в своих тончайших оттенках не поддающуюся, кажется, никакой письменной фиксации. Ибо в результате многих наблюдений можно считать неопровержимо установленным следующее: то, что дают в смысле педализации большие исполнители в акте художественного творчества за роялем, лишь в крошечной доле совпадает с теми педальными предписаниями, которые они же вписывают при случае в так пазываемые «инструктивные издания». И такое же несоответствие наблюдается между педальными предписаниями композиторов в их сочинениях и целесообраз-

ностью точного практического применения этих предписаний.

Не следовало ли бы рациональной фортепианной педагогике срочно изменить такое положение дела? Нет! Оно является совершенно естественно необходимой данностью, потому что искусство педализации — это самое индивидуальное проявление за роялем звукотворческой воли.

Так как художественная педаль — это нечто иррациональное, различно формируемое звукотворческой волей в процессе творческого акта исполнения; различно — в зависимости от типа художника, а также от инструмента, на котором играют, и от помещения, где это происходит. Каждая педальная техника в своем своеобразии является одной из основ преобразования звукового организма рояля в зависимости от пучка каждой звукотворческой воли.

Доказать это — задача последней главы этой части.

Основы различных возможностей технической установки рук по отношению к роялю представлены, собственно говоря, во всей их совокупности благодаря наличию множества разнообразных «метод». В следующей части этой книги можно будет, не вдаваясь в дальнейшие теоретические пояснения, показать общую для всего этого внутренне противоречивого материала основную душевную силу. Напротив, основные положения, относящиеся к применению педали, настолько еще расплывлены в литературе, что столь разнообразные возможности ее использования остаются большей частью несуществующими для пианистов. В этом отношении и богатая интересными практическими примерами субъективная книга Л. Крейцера «Нормальная фортепианная педаль»¹ не удовлетворяет в своей теоретической части. Вот почему, исходя из задач настоящей книги, необходимо, чтобы еще до дополнительных исследований данной части и раньше, чем перейти к следующей, было суммарно изложено главное, лишь главное в отношении педализации.

Педаль в современном фортепианном искусстве играет тройную роль. Во-первых, только педаль придает звуку современного рояля полноту, округлость, красоту и способность резонировать; во-вторых, она делает возможным связывание, которое без нее поддается осуществлению лишь с трудом и большей частью далеко не совершенным образом; в-третьих, она удерживает в кажущемся одновременным звучании последовательно появляющиеся звуки (*agreggiando*).

Первый способ применения педали назовем «звуковой», второй «связующей» и третий «гармонической» педалью.

¹ L. Kreutzer. Das normale Klavier-Pedal. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1915, 2. Auflage 1928.

Звуковая педаль

Значение «звуковой» педали для роялей современного типа уясняется сравнением с типом рояля предыдущих эпох. При таком сравнении прежде всего бросается в глаза одно обстоятельство: относительная бедность и сухость взятого без педали отдельного звука современного рояля в сопоставлении с серебристостью и блеском отдельного звука старых инструментов.

Нет нужды обращаться мысленно прямо к клавесину, хотя отдельному звуку этого инструмента уже присуща чувственная жизненность, совершенно недостижимая без педали на современном инструменте. Кроме того, что копулы¹ на клавесине дают одновременное звучание верхней и нижней октав, уже каждый отдельный его звук сопровождается шелестом и звоном, в сравнении с которыми звук современного инструмента, — взятый, разумеется, без педали, — кажется весьма грубым и тупым. Именно способ извлечения звука придаст клавесину «серебристость»; «дерганье» струны дает, по акустической терминологии, «богатый обертонами», т. е. яркий (heller) звук.

Но и отдельный звук «молоточкового рояля» («Hammerklavier») времен Бетховена, скажем, инструмента из мастерской Андрея Штрейхера, превосходит сам по себе, по чисто чувственной красоте и способности волновать, звук современного рояля. Понрав на таком инструменте, начинаешь понимать, почему еще Гуммель почти совершенно исключал педаль при игре на рояле. Нормальный инструмент его эпохи почти не требовал педали для получения красивого, в чисто чувственном смысле, звучания. Большая «яркость» последнего обуславливалась двумя моментами, благоприятствовавшими извлечению высоких обертонов: во-первых, значительно более тонкими по сравнению с современным роялем, а следовательно, менее туго натянутыми струнами, затем большей жесткостью единственно употребительных тогда кожаных головок молоточков.

В противоположность этому можно лишь весьма условно говорить о самой по себе чувственной красоте взятого без педали отдельного звука современного рояля. Конечно, исполнитель должен со всей любовью относиться и к такому отдельному звуку; но при непосредственном сравнении со звуком прежних инструментов его можно определить как глухой, не

¹ Механизм, с помощью которого при игре на одной мануали (клавире) одновременно приводятся в действие и соответствующие клавиши другой мануали, удваивающие те же звуки в октаву.

резонирующий, лишённый обаяния, до известной степени как абстракцию звука.

Картина исторического изменения типа инструмента ясна. По мере того как время требовало от рояля больше мощи и силы удара, струны становились все более толстыми, неподатливыми и туго натянутыми. Соответственно с этим головка молоточка, изготовлявшаяся отныне из прессованного фибры, должна была становиться мягче и тяжелее, чтобы извлекать хотя бы вообще музыкально приемлемые звуки. Уже этим одним было сильно снижено обертональное богатство отдельного звука. К этому прибавилось изменение звуковых требований слуха в XIX столетии, не расположенном к светлому звучанию. Это изменение сказалось, частично пагубным образом, и в родственной области — строительстве органов. Поэтому на рояле для головок молоточков выбирались такие точки удара, которые позволяли, по возможности, избегать резких «микстур», просветляющих звук. Эти три фактора — крепость и тугость струн, толщина и мягкость головок молоточков, ударные точки, губительные для «микстур», — привели бы к катастрофическим для фортепианной игры последствиям, если бы не была найдена компенсация в виде педали.

При пробе за инструментом действие педали кажется почти магическим, даже тогда, когда дело касается отдельного звука. Тот же звук, который раньше, взятый отдельно, без педали, казался абстрактным, теперь, с одновременно или тотчас же вслед за ним нажатой педалью, сразу совершенно, как бы по волшебству, изменяется. Звук поет и расцветает, он ширится, несется, течет, он словно зовет вдаль, и издали как будто слышится ответ. Явилось нечто красивое само по себе, пусть шпое, нежели то само по себе красивое, что было в отдельном звуке прежних клавишных инструментов, но не уступающее ему в силе чувственного воздействия, более ослепительное по силе света, красочному великолепию, жизненной полноте.

Таким образом, правая педаль является для современного рояля не более или менее случайным придатком, который можно бы и откинуть, не изменяя инструмента; наоборот, она органически связана с его звучанием, без нее инструмент сразу потерял бы всякую художественную ценность.

Итак, в инструменте наличествуют два взаимопроникающих, друг для друга существующих, а иногда и противостоящих мира. С одной стороны, относительно глухой, жесткий и неподвижный мир материи отдельного звука самой по себе; с другой стороны, яркий, светящийся, одухотворяющий мир педали; с одной стороны — тело, с другой — душа. В соподчинении обоих начал одному дышащему жизнью организму и состоит рассматриваемое пока с чисто звуковой стороны творческое дело исполнителя.

Как происходит это осветление отдельного звука при включении правой педали из-за того, что после подпятия демпферов приходят в соколебание все звуки, сколько-нибудь родственные данному отдельному звуку, — все это должно быть достаточно известно из основных положений акустики.

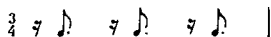
Одно проглядел, однако, и Людвиг Римап в своей книге «Сущность фортепианного звучания». Правда, он совершенно правильно доказал, что «улучшение» звука при употреблении педали основано не только на соколебании освобожденных от демпферов обертональных струн, но и на том, что взятый звук, например, *до* первой октавы, содержится в более низких струнах — *до* малой октавы, *фа* и *до* большой, *ля-бемоль* и *фа* контроктавы, *до* субконтроктавы — и в них тоже приводится в соколебание. Людвиг Римап, однако, не упоминает о самом существенном в этом «улучшении», а именно о том, что это *до* первой октавы просвечивает в более низких струнах не в своей основной форме, а в значительно измененном обличье. Более низкие струны отвечают на его «зов» флажолетной формой звука. Хотя это превращение материального в более мягкое, эфирное, а именно флажолетное звучание со свойственным ему смещением отношений обертонового ряда акустически легко объяснимо, все же, имея с ним дело на опыте за роялем, постоянно выпадаешь в искушение определить его как почти мистическое перерождение. И этому флажолетному перерождению отдельного звука в более низких родственных струнах приходится, по-видимому, приписать весьма значительную роль в осуществлении «волшебного звучания» педали.

Но как легко переходит одно в другое — благодать и проклятие! Ганс фон Бюлов метко сказал, что педаль большей частью служит для того, «чтобы растоптать ногами хороший вкус».

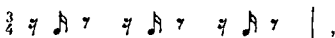
Нельзя не бросить теории пианизма упрека в том, что в специальной области учения о педали она сильно способствовала широко распространенному одичанию по части употребления педали. Если даже такой человек, как Гуго Римап, в своих многочисленных работах по пианизму и в своем словаре отстаивает взгляд, что обычно нужно играть с подпятыми демпферами, коротко опуская их только в моменты вступления новых гармоний, то едва ли можно недооценивать катастрофические последствия подобных теорий. Вообще можно сказать, что такая педализация характерна для лучших из дилетантов, для капельмейстерского пианизма; говорить о еще более грубых, бесспорных педальных погрешностях здесь, разумеется, не место.

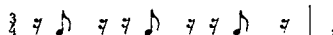
Искусство педализации начинается только тогда, когда освобождаются от такой «косной педали». «Капельмейстерская педаль», выраженная нотными знаками в каком-нибудь не-


быстром трехчетвертном такте, представляла бы собою примерно следующее:




Собственно же художественная педаль, классические примеры которой даст любой концерт какого-либо действительно большого пианиста, выглядит так:



либо так: 

либо так: 

либо так: 

либо еще так: 

либо эти пять форм используются при случае на каждой четверти или на каждом такте каким-нибудь иным образом. Капельмейстерская педаль будет при этом редким исключением. С этой точки зрения можно было бы даже разделить пианистов на две большие группы: на «капельмейстеров», у которых нога лежит большей частью на опущенной педали, и настоящих пианистов, у которых педаль большей частью поднята.

Напрасливается возражение в рационалистическом духе: коль скоро рояль «звучит» только при употреблении педали, то каким образом столь постоянно лишь короткое, «пуританское» ее употребление может оказать радикальное влияние на сущность фортепиального звучания? Ведь только при почти непрерывной опущенной педали может, собственно, полностью проявиться ее звукосовершенствующее воздействие.

Рассуждая чисто материалистически, возражение это выглядит сперва почти неопровержимым. Но оружие для его опровержения в области общей практической музыкальной науки дает тот же почтенный ученый, которому нам только что пришлось резко возражать по вопросам художественного исполнительства.

Специальное положение Г. Римана об активности всякого

действительного слушания при восприятии художественного произведения все больше становится, как требование, исходным пунктом общего музыкального воспитания. С «феноменологической» стороны Римана в последнее время часто упрекают в том, что его «учение о звуковых представлениях»¹ не охватывает, как полагает он сам, музыку в целом как искусство, а является только односторонним, «субъективистским, психологизирующим пониманием музыки» (Артур Вольфганг Кош)². Однако учение Г. Римана, несмотря на несомненную его односторонность, являющуюся, впрочем, таковой лишь в философском аспекте, — плодотворная истина для реальной звуковой жизни музыкального искусства. Она плодотворна и для современных воззрений благодаря одному из своих основных положений: что представление звуковых отношений возникает обязательно в форме математически чистого строя и тогда, когда музицируют в современном темперированном строе. Ухо, таким образом, обладает способностью одной только активностью своей слуховой воли преобразовать физико-акустическую данность.

Та же активность слуховой воли — ее можно было бы назвать физико-акустической формой проявления звукотворческой воли — вполне подходит, в переносном понимании, и для теоретического обоснования вышеизложенной схемы практического употребления педали всеми большими пианистами. Активно творя за роялем, они совершенно инстинктивно нашли, что вовсе нет необходимости применять pedalное звучание к каждой отдельной ноте, ко всему из того, что происходит в музыке. Они вскоре открыли, как охотно ухо идет на то, чтобы активно продолжать намеченное, восполнять данные точки, превращая их в линию. Это то же самое, что имеет место и в области зрения. Какими скупыми, лишь намекающими штрихами в состоянии, скажем, одаренный художник характеристически обрисовать какое-нибудь явление! Активность видения создает это духовное чудо, лежащее по ту сторону материальных основ.

Так и в отношении педали: при фортепианном исполнении вовсе нет необходимости обогащать при помощи непрерывного употребления педали каждый отдельный звук всеми его обертонами и флажолетными призвуками. Вполне достаточно, если все время то один, то другой звук или созвучие будут озарены всем волшебством светоносной силы педали. Активность слушания достаточно для того, чтобы поверх небольших промежутков слыть светящиеся точки, выделяемые pedalю, в линии, в ко-

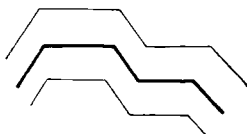
¹ См.: Hugo Riemann. Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1914 1915, S. 26).

² A. W. Кош. Hugo Riemann als Systematiker der Musikwissenschaft («Zeitschrift für Musikwissenschaft», Jahrgang III, S. 48).

торых покажутся сияющими в блеске педали и звуки, взятые без педали, т. е. в чисто физическом смысле лишенные, собственно, ее светящего воздействия.

Для пояснения приведем графическое изображение.

Нет никакой необходимости брать все время столь обильную педаль, чтобы при любом звуковом ряде получалась примерно такая картина (жирная линия обозначает реально сыгранный ряд звуков, тонкая линия сверху — созвучающий благодаря применению педали ряд обертонов, тонкая линия снизу — флажолетный ряд):



Напротив, вполне достаточно, если графическая проекция акустического процесса даст примерно такую картину:



Это вполне достаточно, потому что благодаря связующей активности слуха сила света останется та же, а чистота и прозрачность игры, живость и пульсация ритма, точность артикуляции и фразировки несравненно выиграют.

В заключение рассуждения о звуковой педали наметим здесь еще один вопрос, не давая на него точного положительного или отрицательного ответа. Вполне допустимо предположить, что не только формирующая сила исихики дает возможность описанного, лишь намекающего употребления педали, но что в основе его лежат, возможно, также чисто физиологические процессы в органе слуха. Вполне ведь возможно, что, в то время как основной ряд звуков продвигается вперед, точнее возбуждаемые обертональные и флажолетные волокна базиллярной мембраны слухового органа «иррадируют» соседние волокна и посредством этой иррадиации обертонального и флажолетного ряда¹ устанавливаются и физиологически совершенно параллельное непрерывное течение линии.

¹ Понятно, что выражения: флажолетные волокна, флажолетный ряд — применяются здесь лишь ради краткости. Научный анализ вскрывает, конечно, сложность их состава. (Примечание автора).

Связующая педаль

Вторая область применения педали, ее употребление в целях связывания, была названа «связующей педалью».

Тип инструмента примерно времен Бетховена только в ограниченной мере пуждался в такой педаль. Бетховен сообщал, что он овладел искусством соединять без педали и широкие аккорды. Это вполне понятно для инструментов его времени, потому что небольшая высота падения их клавиш, их легкая механика допускают глиссандообразное скольжение всех пальцев, между тем как на современном рояле это приблизительно возможно лишь для большого, а также, пожалуй, для пятого пальца.

На современном рояле с его более глубоким опусканием клавиш, более тяжелой и более точной механикой педаль дает единственную возможность совершенного связывания аккордов. Так, например, вторая тема Вальдштейновой сонаты¹, особенно когда она повторяется в *ля мажоре* в весьма широком расположении, без связывания педалью была бы воспроизведена лишь несовершенно.

Однако и здесь, как и в ранее описанной «звуковой педаль», имеется весьма существенное различие между тем, как применяют эту связующую педаль средние исполнители, тем, как она трактуется обычными теориями педали, и тем, как любят ее применять выдающиеся пианисты. Людвиг Рихман так описывает процесс общепринятого применения связующей педали: «Каждый аккорд задерживается педалью до момента вступления следующего аккорда. Не может произойти беззвучного разделения, так как при поднятии педали вступает новое звучание. Моментальным следующим опусканием педаль задерживает это новое звучание».

Последняя фраза требует критики с точки зрения каждого истинного исполнителя. Хорошие пианисты, применяя связующую педаль, не опускают снова погу «моментально» после удара клавиши и поднятия педали. Такое действие тоже относится к виду «косной педали» и не становится лучше оттого, что оно в ходу у широкой массы фортепианных исполнителей и преподавателей. Так называемая «запаздывающая» педаль в таком обычном понимании — злейший враг действительно красивого и благородно несущегося фортепианного звучания.

Нужно постоянно учитывать размеры, какие постепенно приобрел современный рояль, какую полноту резонанса излу-

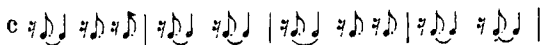
¹ Фортепианной сонаты Бетховена C-dur op. 53, посвященной графу Фердинанду фон Вальдштейну.

чают его корпус, его дека при взятии даже относительно тихого аккорда! Так же как, с одной стороны, аккорду требуется определенное время, чтобы во всей своей красоте распространиться по этому большому корпусу, так, с другой стороны, всегда проходит известное время, пока полностью затухнут последние следы аккорда.

Большие пианисты уже издавна научились прислушиваться к этому. Никто из них никогда, исключая случаи очень быстрого темпа, не опустит педаль механически «моментально» после нового аккорда; наоборот, они всегда выждут сравнительно значительное время, пока аккорд не явится им совершенно чистым, без всяких призвуков предыдущего аккорда, чтобы только тогда присоединить к этой чистоте лучистый блеск педали. Чисто материальное исследование покажет, что дело идет здесь лишь о минимальных долях секунд, — это так же ясно, как и то, что от этих долей секунд в большой мере зависит звучание рояля — у одного пианиста во всей его гармонической чистоте и красоте, а у другого всегда как бы окутанное вуалью.

Такое «вуалирование» чистого фортепианного звучания происходит акустически оттого, что при косной «запаздывающей» педали небольшие остатки звучания предыдущего аккорда всегда примешиваются к следующему. Им не хватает времени, чтобы полностью заглухнуть. Правда, они уже не так сильны, чтобы ухо еще могло воспринять их сознательно; будь это так, ложная теория неправильного применения «запаздывающей» педали не могла бы оставаться так долго без возражений; но все же эти небольшие остатки звучания вносят столько тумана и трений в новое звучание, что оно кажется придавленным, окутанным, несвободным, словом — «завуалированным».

Проиллюстрируем сказанное о связующей педали хотя бы одним примером. Связующая педаль при обычной «косной манере» применения так называемой «запаздывающей» педали выглядит в упомянутой второй теме Вальдштейновой сонаты¹ так:



¹[Allegro con brio]



Художественную же связующую педаль пришлось бы изобразить примерно так:



Это та же художественно-пианстическая связующая педаль, которая в своем предельном уточнении почти только одна и может, с другой же стороны, и должна применяться в полифонических пьесах, если в них должны быть достигнуты совершенная гладкость и равномерность в связном течении линий. Такие высшие тонкости допускают эффекты, которые, будучи почти неизвестными теоретически, постоянно употребляются в художественной практике «немногих»: соединение аккордов legato с движущимся pizzicato или staccato в других голосах. В обоих случаях педальная техника состоит в том, что нога опускается лишь в последнее мгновение звучания связываемых звуков, в данном случае действительно моментально, с тем чтобы сейчас же вслед за этим, при взятии следующей ноты, снова подняться.

Примером, иллюстрирующим одновременно оба вида высших тонкостей связующей педали, может служить конец органного пункта до-диез-минорной фуги И. С. Баха из первой части «Хорошо темперированного клавира» в редакции Бузони и с его же аппликатурой. Педаль при этом мы обозначим на отдельной линейке — так, как нотируется партия ударных в оркестре:



Анализ педализации данного примера показывает, что без применения педали указанным в нотках способом ни сопрано, ни бас не могут быть сыграны в совершенно необходимом legato, с другой же стороны, всякий иной род педализации разрушил бы живость staccat'ной артикуляции средних голосов.

Гармоническая педаль

Переходя к третьему и последнему виду употребления педали, к «гармонической педали», которая задерживает в одновременном звучании последовательно вступающие звуки, мы, конечно, ни словом не обмолвимся о плохо обученных дилетантах с их чудовищным способом оставлять педаль нажатой почти сплошь от начала и до конца пьесы. К ним прежде всего приложимо упомянутое выше меткое высказывание Бюлова о педали. Следует все же отметить, что подобное обращение с педалью находит место, в смягченной форме, и в концертном зале. Тут оно проявляется в двух формах. Одна — это спонтантическое фанфаронство, пытающееся шумом и гулом возместить недостаток отчетливости и мастерства; другая — способ плохо разучивающих и неуверенных в себе новичков, в страхе выбрасывающих сей «якорь спасения», как на музыкальном языке называют порой педаль, чтобы их утлое суденышко не потерпело окончательного крушения в буре перевозности. Но все это, конечно, уродства, о которых мы здесь лишь упомянем мимоходом.

Но если и говорить о художественном применении гармонической педали, удерживающей в одновременном звучании гармонически родственные, последовательно вступающие звуки там, где это было бы либо совершенно невозможно, либо трудно сделать одними пальцами, то современней «линейный» музыкант склонен желать, чтобы такая педализация или, вернее, лежащий в ее основе композиционный жанр никогда не были изобретены. Действительно, при историческом исследовании трудно установить, какая сила была более могучей: художественная воля романтических музыкантов к преимущественно гармонической установке, требовавшая поэтому от их «инструмента для сочинения» — рояля — педали с ее гармоническими эффектами, или, наоборот, отраженные лучи гармонических чудес педали в музыкальной душе романтических музыкантов. Но и самый убежденный «современный линейрист», если он только стапел на исторически феноменологическую точку зрения, не сможет не признать, что «гармоническая педаль» — это соудержание педалью больших гармонических плоскостей — подарила чуткой к звукам душе ведомые до того красоты.

Гармоническая педаль еще почти чужда бетховенской формирующей воле. Только следующие непосредственно за классическим периодом салонные композиторы, такие, как Гюnten, Герц, Тальберг и tutti quanti¹, открывают ее чары, которыми

¹ Все им подобные (итал.).

модные фортепианно-салонные композиторы еще и по сей день спекулируют подчас самым беззастенчивым образом.

В какое, однако, художественное средство превратили вскоре вслед затем гармоническую педаль Шуман, Лист, в особенности же Шопен и примыкающие к Шопену его продолжатели — французские импрессионисты и русские — Скрябин! Не признавать этого — значит быть слепым в отношении большой эпохи, создавшей значительные ценности, творившей с предельным самозабвением, в святом погружении в тайну звукового свершения.

Особое очарование последовательного вступления гармонических нот, которые затем благодаря педали звучат одновременно, основывается, вероятно, на следующем: к появлению звука на рояле примешивается слегка — из-за удара молоточка — нечто материальное; лишь после того, как удар совершился, свободно и далеко вибрирующий звук излучает красоту, родственную красоте звучания эфирных волн. Если же целостный аккорд приводится в звучание не жестким одновременным ударом, а вразбивку, то стук позже вступающих звуков как бы поглощается разносящимся звучанием прежде вступивших. Например, в то время как при одновременно взятом восьмизвучном фортепианном аккорде прежде всего ясно заметен довольно сильный удар, этот мешающий момент в значительной степени устраняется, если вводятся сперва, скажем, лишь мелодическая нота и бас и только затем, под защитой их далеко светящего блеска, постепенно, как бы незаметно, остальные шесть звуков. Отсюда прежде всего — и в гораздо большей степени, чем от широких расположений аккордов, — вытекает дематериализованная фортепианная красота стольких мест у романтиков, например ноктюрнов Шопена, последней части C-dur'ной фантазии Шумана, неземных последних сонат Скрябина.

При рациональном исследовании практического применения этого вида педали должно обнаруживаться меньше расхождений между обычным ее применением и употреблением ее знаками, чем это имело место в отношении первых двух видов. Для нормальной игры, не создающей особых звуковых эффектов, гармонические отношения большей частью настолько убедительны, что едва ли может возникнуть сомнение относительно нормального применения педали. В основном различие здесь будет такое же, какое уже было резко подчеркнуто нами при связующей педали: в то время как средний исполнитель меняет педаль при смене гармонии торопливо, быстро, настоящий исполнитель старается и здесь опустить педаль снова лишь возможно позже после поднятия ее, с тем чтобы предыдущая гармония затухла прежде чем нога захватит следующую.

Техническим вспомогательным средством служит в боль-

большинстве случаев возможно более продолжительное оставление пятого пальца левой руки на басовой ноте. Так, например, в случаях, подобных следующему:



нижнее *ми* большой октавы можно, вопреки нотации, спокойно играть как четверть, с тем чтобы нога нажала педаль только на третьей восьмой. (Этот пример мыслится, конечно, не как начало музыкальной пьесы, а как место, звучащее после предшествующих других гармоний.)

На этом же основании хороший исполнитель будет возможно дольше задерживать пальцами ритмические, танцевальные басы, несмотря на неизмеримо возрастающую из-за этого трудность попадать скачком на «последующие» аккорды все же вовремя.

Подобным же образом поступит хороший исполнитель и в отношении мелодических нот, также в том случае, когда они, сплетенные арабесками, обозначены обыкновенными восьмыми. И в фортепианном изложении, построении на «гармонической педали», он также будет постоянно искать такие такты и места, где полный гармонический эффект достигается без всякой педали, одним лишь задержанием пальцев; этим исполнителем создается как бы акустические передышки, благодаря которым ухо, освеженное, становится опять способным очаровываться и упиваться вновь наплывающими педальными гармониями.

Такое выдерживание гармонических нот пальцами, даже вопреки нотации, служит одним из показателей подлинного звукового мастерства за роялем; и можно было бы сказать, что во многих местах при крайних оттенках звучания разгрузка ноги с помощью такого выдерживания звуков пальцами так же важна, как в других случаях разгрузка пальцев с помощью педали.

Глава одиннадцатая

Иррациональность звукотворческой воли как основа употребления педали

Все виды применения педали в художественной фортепианной игре сводятся в конечном счете к этим трем основным формам — «звуковой», «связующей» и «гармонической» педалям.

Но ведь все это прекрасно поддается совершенно точному рациональному установлению и усвоению! Так мог бы сказать наивный ум. И действительно, мечта каждого так называемого «тщательного» педагога — противоположностью ему ни в коем случае не являются «нетщательные» педагоги — всегда состояла в том, чтобы в каждой пьесе педаль была установлена совершенно точно вплоть до последних подробностей и чтобы такая раз и навсегда установленная педаль была заучена так же точно, пока не «засядет» с полной автоматичностью, подобно работе пальцев и рук на клавиатуре.

Вот, действительно, жестокая мечта! Жестокая для бедных учеников, которым ее навязывают. В большинстве случаев можно быть совершенно уверенным, что такое требование могут выдвигать только те, кто не в состоянии восприять наяву все высшие тонкости и возможности педали. Уже один взгляд на «связующую педаль» баховского примера в конце девятой главы должен был бы убедить в том, какую муку для учащегося означало бы требование чисто внешним образом выучить ее в точном соответствии с предписанным, тем более — так же механически точно воспроизвести ее в творческом акте исполнения. А тут еще все тонкости «звуковой педали», все эти крапленые осмушки, шестнадцатые, даже тридцатьвторые — и все это должно быть установлено раз и навсегда, и так же точно заучено, да еще даже при исполнении так же точно выполнено? Немыслимая вещь!

Учтите далее, что три подробно описанных вида применения педали являются только основными видами, имеющими еще множество разновидностей.

Так, к разновидностям «звуковой педали» относятся «звукописная» педаль, т. е. та педаль, которая, скажем, подчеркивает раскаты и бушевание поднимающихся гаммообразных ходов, тремолируя, усиливает трубоподобные громы или сумрачно приглушает сильные басы сразу после их вступления.

Затем идет «затушевывающая педаль»; с нею контур линий расплывается и создается призрачный полумрак, в котором звуковой поток скорее угадывается, чем слышится.

Еще одна разновидность «звуковой педали» — «ритмическая педаль», безотносительно к другим соображениям твердо подчеркивающая тяжелую поступь сильных долей такта в танцевальных или маршеобразных пьесах. (Только бы хороший вкус не допустил вырождения этого в циркачество «модной» концертной игры, где громким стуком ноги отмечается одновременно еще бой большого барабана).

Как разновидность связующей педали следует упомянуть еще ту, при которой на короткое время один аккорд сливается со следующим. Умело примененный, этот вид педали вносит в смыслу аккордов нечто мерцающее, парящее. Франц Лист

очень любил такую педаль. Ее можно было бы назвать «парящей» (*schwebendes*) педалью».

А затем упорительное богатство многообразных проявлений той разновидности гармонической педали, которая в виде «полупедали», «четвертьпедали» является венцом мастерства в области трактовки педали! Введенная Францем Листом и давно известная в его школе, она дошла до сознания большинства пианистов, быть может, только с тех пор, как И. Фридман¹ попытался в своем издании Шопена путем нотации разъяснить ее технику². К этой разновидности и ее звуковым возможностям, к ее звуковому чуду мы еще вернемся в ближайшей главе, так как они характерны для музыканта и фортепианного исполнительства определенного, экзотического типа.

Нужно упомянуть еще одну разновидность гармонической педали — насмешники могут назвать ее «дисгармонической педалью», — которая играет большую роль в фортепианной музыке французского импрессионизма и его последователей во всех странах, а затем в особенности у Скрябина, — это «смешивающая педаль». Она связывает и смешивает в одно звучащее единство также гармонии, одновременного существования которых никогда не допустил бы рациональный дух строгого учения о гармонии. Такая педаль может смешивать их, так как существо фортепианного звука — в его непрерывном ослабевании. Поэтому при определенных акустических условиях, чутко подслушанных музыкантами, рассчитывающими в своих композициях на «смешивающую педаль», предшествующие аккорды могут служить темным фоном для последующих, возможно, совершенно разнородных аккордов. Предтечей такого «смешанного звучания», которое лишь при неудачном выполнении превращается в «фальшивое»³, является включение у Шопена всех многочисленных задержанных, проходящих и сменяющихся нот на одной педали в господствующую гармонию. Их можно было бы, пожалуй, назвать «дразнящими звучаниями», а соответствующие примесные педали — «дразнящей педалью» (*Reizpedal*).

О том, что в практике мастеров и левая педаль играет очень большую роль, — роль, о которой школьная премудрость во многих случаях поныне еще и во сне не помышляет, — об этом мы только упомянем. Посредством левой педали Лист охотно подчеркивал поражающим красочным контрастом впечатляющую смену гармоний; для Бузони левая педаль стала, в осо-

¹ Игнац Фридман (1882—1948) — известный польский пианист. В 1934 г. гастролировал в СССР.

² См.: Fr. Chopin. Etüden für Pianoforte. Instruktive Ausgabe von Ignaz Friedmann. Leipzig, 1915. Heft 4, S. 33.

³ По-немецки — игра слов: *Mischklang* (смешанное звучание) — *Misklang* (фальшивое звучание).

бенности при исполнении Баха, своего рода регистром; исполнители типа Рубинштейна и Рейзенауэра¹ пользовались маховым блеском левой педали во все время исполнения, даже для того, чтобы вкрадывать мельчайшие красочные точки. Но все же левая педаль не имеет такого фундаментального значения, чтобы необходимо было посвящать ей здесь обстоятельный раздел, как бы ни была соблазнительна сама по себе эта задача.

Конечно, «тщательный» педагог и сейчас, после этого беглого обзора всех тонкостей педали, может сказать: да, хотя все это и чрезвычайно сложно и трудно выполнимо, — игра на рояле вообще сложна и трудна, — стоит хорошенько поработать, пока все не «пойдет» с машинно-автоматической точностью.

Подобное можно, конечно, декретировать, сидя за письменным столом; в фортепианной педагогике вообще, к сожалению, слишком много так декретируется. Кто, однако, вдумчиво подходит к практике, тот вскоре убедится, что эти нагороженные педальные предписания к жизни большей частью никак не приложимы. Самому «учителю» — да, ему они подходили; возможно, подойдут они и тому или другому ученику, у остальных же получается так, что либо точно выполненная педаль отвратительно звучит, либо при старании исправить руками скверное звучание ручной игровой аппарат совершенно зажимается и подвергается тяжелым испытаниям.

Отчего это происходит?

Оттого, что совершенно невозможно просто механически «пристроить» одну и ту же педализацию к любой пальцевой игре — назовем здесь так для краткости весь комплекс ручного игрового аппарата. Педализация, которая при одном типе пальцевой игры звучит, у другого превращается в неясный шум, а то, что звучит у последнего, обращается у первого в галimatю.

Нетрудно усмотреть, в чем тут дело. Так как никогда еще не существовало двух совершенно одинаковых телесно-мануальных игровых аппаратов², так как каждый иной игровой аппарат порождает иные акустические эффекты, так как иные акустические эффекты в области мануали обуславливают, естественно, и другие способы применения педали, то пришлось бы «рассчитывать» рационально точно установленную педаль положительно для каждого отдельного игрового аппарата заново.

Тут, пожалуй, и самый «тщательный» педагог сложил бы оружие.

¹ Альфред Рейзенауэр (1863—1907) — знаменитый немецкий пианист-виртуоз. Ученик Листа, один из учителей Мартинсена.

² Т. е. пианистических рук.

Стало быть, так и останемся при старой теории употребления педали, столь широко распространенной среди учащихся и учащих: педаль, мол, — дело оцущения данной минуты; нужно только хорошенько выучить пьесу без педали, а там брать педаль, как «вздумается ноге»?

Из этого тупика выводят соображения, вполне сходные с теми, которые в шестой главе сделали возможным включить рациональность тетцелевских тезисов в иррациональность художественной установки. И здесь рациональное должно играть роль лишь вспомогательного средства и может принести плоды, только если не будет рассматриваться как главенствующий принцип. Оно лишь тогда даст результат, если будет применено только как посредствующее звено для воспитания, для обретения свободы в применении педали, для «раскрытия ушей». И здесь, в области педали, как раньше в области мануала, исходным пунктом и целью должна быть единственно иррациональность звукотворческой воли. И в этих условиях лепни взаимной связи мануально-игрового аппарата и его звуковых возможностей с задачами звучания и связывания, решаемыми движениями ноги.

Вот точный абрис первой части установленной выше теории: художественная педаль различна в зависимости от типа художника.

Тогда на практике легко разрешается только что казавшееся совершенно запутанным и неразрешимым.

Соплемся еще раз на тот же баховский пример; мы уже подчеркнули жестокую трудность чисто внешнего зазубривания этой тончайшей педали. Но если учащийся совершенно переосмыслится, если он направит внимание не на внешнюю, а на внутреннюю сторону процесса, работая, включит с полной отдачей свою звукотворческую волю, которая здесь захочет полного связывания, там пожелает, чтобы запрыгали ноты, помеченные *staccato*, то осмысленное переживание исполнения и его воздействия твердо укрепит в мозгу учащегося сознание необходимости такой связующей педали. Уже после нескольких повторений нога будет почти автоматически подчиняться «приказу» звукотворческой воли, подобно тому как, скажем, зрачок по «приказу» «зрительной воли» рефлекторно точно устанавливается на дальний или ближний план.

При дальнейшем совершенствовании в овладении этим местом фуги более точный анализ почти всегда обнаружит следующее: нога все чаще и чаще перестанет совершенно точно выдерживать где шестнадцатую, где восьмую, а возможно, еще и укоротит шестнадцатую или же удлинит восьмую. Сила звукотворческой воли и все более ясное интуитивное постижение ею звуковой картины заставляют ногу точно приспособляться к звуковым соотношениям, созданным мальцевой иг-

рой, устанавливая совершеннейшее сотрудничество ноги и пальцев.

Таков процесс работы в классе. Вся необычайная важность подобной проработки педали, исходя постоянно из звукотворческой воли, полностью уясняется, однако, только тогда, когда дело в действительности доходит до творческого исполнения, когда речь идет о том, чтобы полностью приспособить и педаль к движущим силам решающего момента. Только машины могут повторять процесс с математически предельной точностью. Живой организм при каждом повторении производит постоянно маленькие — а возможно, и большие — изменения и отклонения. Пальцевая игра, естественно, не может вызывать каждый раз совершенно точно одни и те же акустические результаты.

Тот, кто заучил педаль внешне, механически, будет, понятно, все снова и снова наносить много вреда своей педалью. То, быть может, какая-нибудь «катящаяся» гамма, которая в работе, при легчайшем туше, допускала много педали, будет совершенно заглушена из-за «случайно» лишь чуть более вязкой игры; то полупедаль упустит басовый звук, взятый «случайно» недостаточно полно, и верхний ряд звуков повиснет без поддержки, в пустоте. То, возможно, из-за смешивающей педали возникнет безобразная каша, потому что первый аккорд «случайно» прозвучал слишком громко; а то «дразнящая» педаль, примешав к гармонии «случайно» слишком громко взятые «дразнящие» ноты, вызовет отвратительный эффект. Тут связующая педаль не сможет связать, потому что связывающий палец «случайно» немножко рано устремился к следующей клавише; а там «затупевывающая педаль» погрузит все в непроницаемую тьму из-за того, что основной тон был взят «случайно» слишком громко и заглушил все остальное.

Хватит всех этих «случайностей»! На них ничего не построишь; однако такие случайности — собственно, нормальное явление при всяком исполнении. Да, кто когда-либо чисто внешне сравнивал и с критическим хладнокровием наблюдал игру больших мастеров при повторном исполнении одной и той же пьесы, мог бы, пожалуй, вынести такое заключение: да ведь их игра — это только скопление подобных «случайностей»; игра рук каждый раз другая! А педализация! А взаимосвязь той и другой!

Если же pianist все эти «случайности» воспринимает действительно как таковые, как случайности, которые отклоняются от всего с таким трудом рационально рассчитанного при разучивании, то он, естественно, все больше и больше нервничает перед всем этим ужасным нагромождением случайностей, пока не доходит до катастрофы полной несостоятельности.

В действительности же всё это вовсе не случайности.

В действительности все эти случайности, вплоть до мельчайших, проистекают от изменения общей психофизической конституции исполнителя, ни в один момент его жизни не остающейся одной и той же. В действительности все эти случайности являются сплошь закономерностями личного бытия в его постоянно новом становлении и росте — или падении. А как закономерности они не тормозят, а стимулируют игру, так как в них отражается вечное движение индивидуальной внутренней жизни.

Но как такие закономерности они могут быть именно и только пережиты в акте исполнения центрами общей психофизической конституции исполнителя. Кто, занимаясь, продолжительно пытается механически «прилаживать» друг к другу игру рук и ног — эти два основных компонента художественной игры на фортепиано, — тот никогда не освободится от «случайностей»; того во время игры всегда как бы поддразнивает злая совесть: «Ах, это ведь ты задумывал совсем иначе, а вот здесь расчет опять не оправдался». Кто, однако, приучил себя никогда не работать иначе, как изнутри паружу, будь то благодаря выдающейся одаренности или хорошему педагогическому руководству, кто никогда не учит без участия звукотворческой воли, тому такая установка не изменит и во время творческого акта исполнения. У него иное намерение пальцев закономерно и без промедления вызовет и иное намерение ноги — так же как иное намерение ноги вызовет иное намерение пальцев.

Ибо для звукотворческой воли пальцы и нога все теснее и теснее сливаются в одно нераздельное целое. Поэтому больше не может быть речи о том, что то или иное место должно быть так или иначе «педализировано». Художественный процесс протекает так: та или иная звуковая интуиция предстает как центральное единство иррациональности звукотворческой воли, а покорные слуги — пальцы и нога — автоматически осведомлены о том, как они должны действовать и взаимодействовать, чтобы реализовать звуковую интуицию их повелителя.

Поэтому роль рационального начала — «тщательный» педагог может облегченно вздохнуть — остается в вопросах педали еще достаточно значительной. Резюмируем здесь коротко, к чему она сводится. Ее отношение к иррациональности звукотворческой воли можно было бы определить приблизительно так: рациональное начало, следуя за иррациональными созданиями звукотворческой воли, открытием определенных закономерностей указывает ей все новые цели и возможности. Иррациональность звукотворческой воли может их отвергнуть или принять: в обоих случаях она станет благодаря этому свободнее и шире обращаться с педалью. Это опять даст рациональному началу материал для новых соображений, которые, в свою очередь, не останутся без ответного действия и т. д. Такое

взаимное стимулирование рационального и иррационального начал, такая «гетерогония целей» и есть для педагога та установка в вопросах педагогического звучания рояля, которую его ученики должны все глубже и глубже усваивать. Она является также и для художника нормальным путем совершенствования его звукового мастерства за фортепиано. Тогда он сможет развернуть перед публикой как основу своей формирующей воли все волшебные красоты звучания, присущие столь часто и упорно, с ребячливым неразумием поносимому чудесному механизму рояля, — красоты, которые, к сожалению, не всегда умеют показать.

Перед публикой! — вот где производится последняя и решающая проверка, в состоянии ли художник действительно построить свою игру целиком на «звукотворческой воле».

Глава двенадцатая

Иррациональность звукотворческой воли как основа приспособления к помещению и инструменту

При игре в классе или у себя дома акустические отношения всегда одного и того же инструмента к всегда одной и той же среде становятся звукотворческой воле настолько сродни, что она привыкает считаться с ними, как с неизменными величинами.

Совсем иное, когда артист выходит на эстраду концертного зала. Можно сказать, что тут постоянно новая творческая работа звукотворческой воли должна быть при художественной игре на рояле более значительной, чем при игре на всяком другом инструменте.

Правда, и скрипка меняется в руках исполнителя в зависимости от того, играет ли он дома, в привычных акустических условиях, или в большом зале, либо в салоне, излишне устланном коврами. И насчет скрипки приходится часто слышать даже от опытных концертантов, что в начале публичного выступления их инструмент, душевный друг при домашнем музицировании, кажется сперва мертвым куском дерева, еще лишенным живого дыхания. Подлинно творческому исполнителю приходится и с этим своим, всегда одним и тем же инструментом совершать в каждом новом помещении новую звукотворческую работу. Нет того, чтобы он мог твердо и законченно выученную дома пьесу просто пересадить [как растение] точно такой же в любой зал. Напротив, в момент исполнения его творческая воля должна приводить скрипку и помещение

ко всегда новому единству. Кому это не удается, у того, значит, творческая воля слишком слаба, чтобы совершать действительно большие творческие деяния в области исполнительства широкого масштаба. В этом основная причина столь частой несостоятельности в публичных выступлениях многих самих по себе дельных исполнителей. И все же скрипач, певец и всякий другой исполнитель имеет в концерте всегда свой собственный инструмент, который он с течением времени испытывал в различных, часто схожих условиях.

Иначе с пианистом: снова и снова стоит он всегда перед чужим ему до того звучащим телом, полное душевное и художественное слияние с которым ляжет в основу его творческого акта. И кто испробовал много роялей, даже одной и той же фабрики, во многих различных акустических условиях, кто стал в этой области «гурманом», тому приходится все снова удивляться одному: сколь бесконечно изменчиво может быть многообразие этого звучащего тела, несмотря на то, что, по завершении фабрикации, оно изготавливается почти механически по стандартно рассчитанным размерам и в одинаковых внешних условиях. Да еще этот организм меняется под руками исполнителя, так что можно спокойно сказать, что после, скажем, какого-нибудь основательного двухчасового клавирабенда рояль стал, за счет фальца, механики и легкого изменения настройки, в звуковом отношении совсем иным, чем был в начале вечера.

Убедительным доказательством того, как глубоко влияют эти обстоятельства на творческое исполнительство за роялем, служит воспроизводящее фортепиано «Вельте-Миньон»¹. Судя по рекламе изобретателя и по свидетельству даже значительнейших музыкантов, тут удалось достигнуть чуда — «верного оригиналу» закрепления на все времена игры выдающихся мастеров пианизма. И каким жалким, с точки зрения истинно творческого исполнительства, бывает почти всегда результат воспроизведения! Нет сомнения, внешняя сторона исполнения пианиста сохраняется этим гениально сконструированным механизмом; он точно сохраняет степени нажима пальцев, педализацию. Лишь одного не может он сохранить — внутреннюю звукотворческую волю исполнителя, побуждавшую его полностью приспособлять как степени силы в их одновременности и последовательности, так и педаль к предоставленному в его распоряжение роялю и к помещению, где он играл. Поэтому, естественно, при воспроизведении в другом помещении, когда

¹ Аппарат, приставляемый к любому фортепиано и воспроизводящий на его клавиатуре и педалях движения рук и ног того или иного пианиста, записанные предварительно на специальных роликах. Залатентован в 1904 г. фрейбургским фабрикантом М. Вельте. В настоящее время вышел из употребления, вытесненный более совершенной грамзаписью.

наиграный «ролик» вставляется в другой инструмент, все и становится таким бесконечно искаженным, маперным, неправдивым: для тонкого восприятия животрепещущий организм превращается в исправно законсервированную мумию.

Хороший исполнитель в то же время и в высокой мере «художник пространства» в точном смысле этого слова. Его искусство не поддается механическому переносу из одного помещения в другое.

В чем же заключается сущность приспособления к помещению и к инструменту в творческом акте pianистического исполнения? Это необычайно сложное соединение одновременного действия пальцев и ноги. Если подходить рационалистически, то основная проблема может быть обрисована очень просто. В отношении помещения и рояля возможны четыре переменных основных компонента действия пальцев: зал с плохой акустикой требует постоянного возможно большего legato или *legatissimo*, помещение с исключительной акустикой — более расчлененной игры, постоянного легкого *non legato*, в отдельных случаях переходящего даже почти в постоянное, только крайне дифференцированное *staccato*; «темный» рояль требует, особенно в низких регистрах, весьма значительного осветления посредством *non legato* или *staccato*, «светлый» допускает часто legato и при пассажах в низких регистрах. Четыре основных компонента, относящиеся к применению педали, понятны сами собой: при плохой акустике — много педали, при хорошей — очень мало; при «светлом» рояле — возможность частого применения педали, при «темном» — величайшая бережливость.

Итак, чисто рационалистически можно свести задачу к следующей формуле: из этих дважды по четыре сгруппированных основных компонентов нужно для каждого помещения и для каждого рояля установить каждый раз соответствующее смешение.

Это, не правда ли, звучит очень просто?

Но если, касаясь смешения этих основных компонентов, подумать о том, какое множество игровых форм могут создать плохие или хорошие в акустическом отношении залы, сколько существует переходных типов от «светлого» до «глухого» по конструкции или тускло интонированного рояля; если подумать дальше о том, что часто единственно правильным и оправданным является какое-нибудь рационалистически едва понятное скрепление основных компонентов, как, скажем, пальцевого *non legato* с густой pedalю, пальцевого legato с редкой pedalю, — тогда приходишь к неизбежному выводу: все это не поддается расчету, все это иррационально и всегда таким останется.

Но одно достоверно: от природы гениальные и творческие исполнители разрешают большей частью путь, без затрудне-

ний все эти невероятно сложные вещи, и при этом у большинства из них только в глубине подсознания брезжит слабое ощущение всей сложности их в грезах рожденных действий.

Здесь иррациональное на деле торжествует над всяким расчетом, звукотворческая воля — над всякой рациональностью.

И это является также убедительнейшим подтверждением основного замысла этой части книги: доказать, что рычажный механизм рояля, при чисто внешнем разборе кажущийся совершенно механически сконструированным, в действительности является чудесным созданием человеческого духа, способным под давлением звукотворческой воли реализовать до последних тонкостей и в точном соответствии с задуманным то, что рождено ее совершенно индивидуальной звуковой интуицией.

В заключение еще раз резюмируем вкратце выводы всей первой части. Задача состояла в том, чтобы обосновать способность звукотворческой воли в широких пределах формировать звуковые возможности инструмента. Нужно было опровергнуть положение, будто это выполнимо рациональным способом. При этом было установлено, что иррациональность звукотворческой воли может заставить вибрировать душу рояля, лишь создав соответствующий себе телесный игровой аппарат. Далее, в последних главах было указано, что только иррациональность звукотворческой воли может приобщить к творческим достижениям и педализацию. Теперь открыт путь к следующей, основополагающей части этой книги, в которой на трех основных типах будет показано, каким образом каждая звукотворческая воля заставляет инструмент быть послушным ее творческим намерениям.

ВТОРАЯ ЧАСТЬ

ТРИ ОСНОВНЫХ ПИАНИСТИЧЕСКИХ ТИПА

Глава тринадцатая

Построение пианистической типологии

Классический труд К. Ф. Эм. Баха «Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen»¹ появился в 1753 году². К. Ф. Эм. Бах и не грезил, вероятно, о том, сколько «Опытов» правильного способа игры на рояле последует за его трудом; в особенности же не могло ему и померещиться, что почти через 150 лет придет время, когда выступят одновременно различные правильные способы — каждый с претензией быть единственно правильным.

Что же, постоянный, подлинный перстень утерян? Неужели ныне действительно не существует больше некоего единственного, всепоспасающего способа фортепианной игры?

Такого нет!

Его не было — в смысле, так сказать, панъевропейской обязательности — и во времена К. Ф. Эм. Баха. Но внутри того круга, на который был рассчитан его труд, К. Ф. Эм. Бах по праву изложил свой правильный способ как нечто общезначимое.

При появлении труда Баха каждому было ясно: это законодательный труд северогерманской школы. В пределах этого круга он был строго обязательным. Внутри подобных красивых границ существовали тогда сильные культуры, подписывавшие личности строгие законы коллективного духа времени. Кто в них не укладывался, был попираем. Вспомните последние горькие годы И. С. Баха, вспомните Фридемана Баха, поэта Христиана Гюнтера.

Теперь совсем иное. В противовес эпохе 1753 года, наше время можно было бы назвать мягким (schwache). Но мяг-

¹ «Опыт исследования о правильном способе игры на клавире». Новейшее переиздание: Carl Philipp Emanuel Bach. Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen. Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Lothar Hoffmann-Erbrecht. VEB Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1957.

² В 1753 г. вышла в свет только первая часть названного труда; вторая была опубликована в 1762 г.

кость эпохи — это основа, на которой вырастает более свободный человек.

Чего только теперь не создается и не может быть создано в человеческой душе! Каждая ищущая душа может взять то, что ей подходит, и каждая душа может искать то, чего она хочет. В частности, в последние 75 лет в области музыки установился взгляд, что наш долг состоит в овладении наследием отцов. Теперь никому не нужно играть непременно музыку, созданную духом времени. Тот, кому не нравится современная музыка, может играть на клавишине, стать специалистом по Баху или по Бетховену, Шуману, Шопену, Грамсу. В силу этого возможные сочетания, из которых образуется теперь склад музыкальной души человека в противоположность более однородному душевному складу прежних времен, настолько умножились, что было бы прямо чудом, если хотя бы внутри большой населенной области могло образоваться нечто вроде сильного коллективного духа времени, который подчинил бы себе всех и вся. Индивидуализм¹ — знамение времени. Он стал само собой разумеющимся в каждом художественном достижении высшего порядка.

Принимая во внимание широкую область пианистического искусства, для нынешних, одновременно существующих разновидностей исполнительства направляется прежде всего то распределение по типам, которое история музыки применяет как подразделение сменяющих друг друга во времени стилей творчества последнего столетия, взятых в исторической временной последовательности: классика, романтика, импрессионизм, экспрессионизм. Вскоре, однако, выясняется, что даже в музыкальном творчестве очень трудно провести логическое или хотя бы только эмоциональное различие между импрессионизмом и экспрессионизмом. Эти понятия перенесены в музыку из области живописи. Там, в области живописи, вполне возможно провести почти понятийно острую грань между импрессионизмом, объективно передающим субъективное, принимаемое за объективное, и экспрессионизмом, объективно стилизующим заведомо субъективное. Так как, однако, в музыке вообще не может быть объективной передачи внешнего впечатления и всякая такая попытка неизбежно превращается в объективную стилизацию, то получается, что различие импрессионизма и экспрессионизма в области композиции относится к самым тонким вопросам эстетики. В области же исполнительства, фортепианного искусства дело обстоит так,

¹ Здесь сказывается та путанность и нерешительность мартинсеновской терминологии, о которой уже говорилось во вступительной статье к настоящему изданию. В данном случае Мартинсен явно имеет в виду не индивидуализм, а раскрепощение индивидуальности, что, разумеется, не одно и то же.

что разграничение импрессионизма и экспрессионизма вообще оказывается положительно невозможным. Та же установка звукотворческой воли, та воля к объективной стилизации, какая адекватна, скажем, прелюдиям Дебюсси, должна будет образовать также основу воплощения, например, «Микрокосма» Бартока¹. Музыкальный импрессионизм, поскольку он вообще может быть отделен от экспрессионизма, представляет переход от романтики к экспрессионизму и, как самостоятельное связующее звено, подлежит исключению из занимающей нас типовой классификации.

Таким образом, для интуитивного упорядочения инанистического искусства выявляются следующие три типа звукотворческой воли: классический, романтический и экспрессионистский.

Однако простой перенос обозначения стилей творчества на типы исполнительства повлек бы за собой известные осложнения. Только что уже говорилось о разграничении нынешних, одновременно существующих разновидностей исполнительства и сменяющих друг друга во времени направлений в творчестве. В этом-то и состоит действительное различие между создающим и воссоздающим искусствами. Правда, и в области творчества наше время широко допускает существование всех стилей рядом. Все же эпигонское произведение большей частью исчезает так же быстро, как и появилось; произведение вызывает полный восторг лишь тогда, когда один из творцов, духовно связанных со своим временем, живущих им, находит чужное этому времени покоряющее выражение того, что «по-настоящему» одно только и должно быть сказано.

Иначе обстоит дело по части исполнительства. Здесь в наше время мы едва заметим разницу между реакциями, какие вызывает в публике, скажем, классик, романтик или экспрессионист. С одинаковой готовностью воспринимает наше время каждый, даже, может быть, самый чуждый его первично-жизненным силам тип исполнительства, — при условии, чтобы этот тип сам по себе составлял действительно законченное целое.

И вот при простом перенесении обозначений творческих стилей на исполнительские типы почти неизбежно вкрадывалось бы постоянно ошибочное представление, будто романтизм, экспрессионизм в исполнительстве уже, собственно, преодолены, как в творчестве, во всяком случае — должны быть преодолены. Поскольку это, однако, не так, было бы практически целесообразным ввести новые наименования для обозначения типов исполнительства. Нужно подчеркнуть, что эти новые

¹ «Микрокосм» — цикл фортепианных пьес знаменитого венгерского композитора Белы Бартока (1881—1945).

наименования фактически ничего нового не выражают. В наименованиях «классика», «романтика», «экспрессионизм» основные силы, проявившие себя как таковые на протяжении истории музыки, нашли столь удачные, отвечающие всеобщему чувству обозначения, что в процессе изложения к ним придется вновь и вновь обращаться.

Новые названия этих основных сил в исполнительстве должны лишь постоянно доводить до сознания основное различие между созданием и воссозданием. Представим себе, скажем, проекцию творческих свершений определенного исторического момента на волнообразную линию, соединяющую гору и долину, где на горе мыслились бы действительные силы эпохи, а ниже — те, что пробиваются вверх или же опускаются вниз; тогда, хотя то, что на горе, будет сильно различаться по дарованию, одно тем не менее останется одинаковым: произведение, нужные своему времени, созвучные ему, создает в каждую данную эпоху только совершенно определенный, хотя и вечно меняющийся человеческий тип.

Совсем иной вид имела бы в нынешнее время подобная проекция в отношении исполнительства. На горе одинаковым было бы только одно — масштаб художественной личности и степень ее мастерства; здесь человеческий тип не принимается во внимание при размещении на горе или в долине.

В творчестве только тот сумеет стать великим, чей человеческий и художественный тип созвучен первично-жизненным силам времени, либо, может быть, тот, кто первым испытает первично-жизненное ощущение новой группировки типовых сил человечества; в исполнительстве же в наше время художник любого типа может оказаться «великим».

Особые обозначения для исполнительства могут быть целесообразными еще на другом основании. Ныне дело большей частью не обстоит так, чтобы, скажем, классический исполнитель ограничивался репертуаром классической музыки, а исполнитель романтический или экспрессионистский — соответственно ему произведениями. Большинство крупных исполнителей претендует на то, чтобы передавать всю фортепианную литературу; они обладают достаточной силой, чтобы и произведения, им собственно не соответствующие, перестроить согласно основной структуре их исполнительской звукотворческой воли. Исполнитель основной душевной структуры классического типа исполнит с помощью своей классической воли к формированию также романтические и экспрессионистские произведения; исполнители основной душевной структуры романтического или экспрессионистского типа перенесут в свою сферу всю фортепианную литературу. Такая независимость исполнительских типов от стилевых эпох также настойчиво требует других, чем в творчестве, обозначений тех же самых основных душевных структур.

По этим двум соображениям для исполнительских типов звукотворческой воли предлагаются здесь следующие новые обозначения:

Для классических основных сил исполнения предлагается обозначение: **статическая звукотворческая воля**. Ибо внутренний покой, взвешивание и отмеривание почти по законам статики являются сущностью основной силы души классического склада.

Для романтических основных сил исполнения предлагается обозначение: **экстатическая звукотворческая воля**. Ибо взрывание статических законов мечтами и упоением, которому предается субъект, является сущностью основной силы души романтического склада.

Для экспрессионистских основных сил исполнения предлагается обозначение: **экспансивная звукотворческая воля**. Ибо устремление от объекта и субъекта к законам вселенной является сущностью основной силы души экспрессионистского склада.

Создать из человека и произведения единое целое — задача каждого творца. Это также творческая задача всякого исполнителя. Необъяснимый в своем происхождении тип человека, тип художника, к которому принадлежит каждый, определяет его «звездой». Задача состоит в том, чтобы снабдить данный тип внешними орудиями, подходящими для его созидательной воли, разработать для звукотворческой воли соответствующую ей технику. Только там, где это имеет место, возможно исполнительское искусство высокого ранга. Предоставить ученику средства для этого должно стать задачей всякой будущей фортепианной педагогики; неутомимое искание этих средств — это одержимость, печать истинного художника.

Но фортепианная педагогика сможет разрешить эту задачу, лишь совершенно уяснив себе определенные основные типовые данности и осознав, что каждому основному типу звукотворческой воли присуща особая техническая основная установка. Ибо:

Статическая звукотворческая воля создает для себя совершенно своеобразную, только ей соответствующую статическую фортепианную технику, экстатическая звукотворческая воля — только ей соответствующую экстатическую фортепианную технику, и экспансивная звукотворческая воля точно так же — экспансивную фортепианную технику.

При последующем описании основных пианистических типов и их фортепианной техники мы лишь вскользь укажем на тех больших фортепианных исполнителей, которые находятся еще в живых; напротив, мы попытаемся обстоятельно вникнуть в художественную сущность некоторых уже умерших великих пианистов послепостовой эпохи, таких, как Бюлов, Рубинштейн, Бузони. Из завершеного художественного труда

целой жизни яснее всего познается идея, изначальная тенденция, на которых он строился, на которых он был построен. В них сохраняется живым для всех последующих поколений каждый истинно великий исполнительский труд целой жизни, сохраняется вопреки поговорке: «Актеру потомство не сплетает вешков».

Глава четырнадцатая

Статическая (классическая) звукотворческая воля

В истории пианистического искусства, имеющей свои собственные законы, продолжающие жить после [соответствующих] эпох творческого искусства, статическая (классическая) звукотворческая воля всегда образовывала как бы материнскую почву, на которой только и развивались другие типы. Во времена Моцарта, Крамера, Клемента, Гюнтена этот тип был, собственно, единственно признанным; ко времени Кузлака он вырос в большую школообразующую силу; затем в выдающемся явлении Ганса фон Бюлова дал один из величайших образцов исполнительского искусства¹; и сейчас еще широко распространена оценка его как собственно нормального типа, по отношению к которому все остальные составляют лишь исключение.

Такая оценка, однако, вытекает в подавляющем большинстве случаев не из ясного понимания и восхищения особенностями этого типа, а из заурядного филлистерского чувства. С чисто внешней стороны все протекает здесь так восхитительно упорядоченно и солидно. При обычном чисто внешнем слушании нигде не наткнешься на острые углы, нигде насильственно не вспугивают твой добропорядочный обывательский покой. Все так основательно, доступно, все кажется таким понятным, преподнесенным как на подносе.

Во всем подобном, чисто внешнем, этот тип легче всего копировать — понятно, до известных пределов. Что же удивительного, если внешняя его сторона постоянно принимается за идеал «правильной», настоящей, точной фортепианной педагогики; если и сейчас воспитание и обучение преобладающего большинства учащихся и любителей музыки ведется, исходя из установки на этот чисто внешне воспринятый идеал! Только бы ни в чем не провиниться, только бы быть всегда весьма корректным и приятным — к такой формуле можно было бы,

¹ О правомерности стилизового определения бюловского пианизма как «классического» см. во вступительной статье к настоящему изданию.

пожалуй, свести согласно этому обычному пониманию применение статической звукотворческой воли. Так играет еще и сейчас множество пианистов и квартетистов. Правда, когда их слушаешь, бывает скучновато. Но слава «классической» интерпретации, образцово «объективной» передачи сохраняется за ними. «Лишь бы только не было фальшивых нот. Фальшивого переживаешь ведь не слышат».

Очень немногим понятно, что подлинная статическая звукотворческая воля, как и всякое подлинное художественное достижение, должна вытекать из глубин демоники хотения. Здесь живет воля к предельной обузданности, к предельному господству, к предельной концентрации. Всмотритесь в непревзойденные силуэтные зарисовки Бёля, изображающие Бюлова-дирижера: какая во всем собранность, воля к победе, царственная формирующая сила! И сопоставьте с ними жалкие фигуры тех «классиков», которые обычно утоляют концертный голод масс!

В чем заключается демоника классической звукотворческой воли? Прежде всего в воле к познанию художественного произведения, вплоть до мельчайших и тончайших волокон его строения, и к воссозданию художественного произведения из всех этих частиц, но так, чтобы при этом и мельчайшая из них не затерялась. В примечании к своему «классическому» изданию Бетховена Бюлов, рекомендуя тщательное соблюдение того, что указано в одном месте, говорит: «Редактор признается, что из такого рода «мелочей» он извлек и развил свои принципы исполнения бетховенских произведений»¹. В своем издании Бетховена он не устает до предела углубляться во все эти мелочи. Отсюда избыток обозначений. Каждое мелкое и мельчайшее звено получает свой знак *crescendo* по направлению к вершине, как и свой знак *decrescendo*. Отсюда и открытие фразировочных дуг! Теория фразировки берет, собственно, свое начало прямо от Ганса фон Бюлова; что в руках буквоедов она вскоре выродилась в филистерски применяемую «дисциплину», за это его, конечно, нельзя считать ответственным; у него она коренилась глубоко в его типовой звукотворческой воле.

«Вначале был ритм» — вот другое, точно так же редко вполне понимаемое выражение Бюлова. Оно означает не только то, что нотная запись ритма должна осуществляться всегда ясно и отчетливо, не только то, что по части внутритактовых ритмических соотношений не должно оставаться ни малейших сомнений. Нет, ритм теснейшим образом связан также с фразировкой. Ритмические сильные доли («Schwerpunkte»), как они

¹ Beethovens Werke für Piano solo von op. 53 an in kritischer und instruktiver Ausgabe von Hans von Bülow. Edition Cotta. Band IV, S. 114. Anmerkung c.

позже были названы, объединяют в одно целое такты и тактовые группы. Ритмическая акцентуация — большей частью также единственное средство отметить в равномерной последовательности звуков начало новой фразы, превратить мнимые «жепские окончания» в остро затактовые «мужские» ритмы, «замирающие» хорей — в резко устремленные вперед ямбические образования. Всего этого в бюловских изданиях более чем вдоволь.

Предельная ясность во всех и в каждой малейшей составной частице художественного произведения — вот чего добивается статическая художественная звукотворческая воля. Поэтому рисунок для нее важнее краски. Каждая линия должна быть проиграна, прочувствована и пережита сама по себе. Бюлов постоянно советует упражняться одной рукой, одной рукой «перескочить» каждое место, каждое произведение. Краски слишком легко заволакивают мелкие и мельчайшие детали; отсюда боязнь «опьянения звучанием» при помощи педали: «поэтому рекомендуется никогда не упражняться с педалью и всегда при закрытой крышке инструмента» (примечание [Бюлова] к а-moll'ному этюду Шопена)¹. В последние годы своей жизни Бюлов (по словам Клиндворта²) при исполнении произведений Бетховена почти совершенно избегал педали.

И такое же предельное благоговение, как к закономерностям, присущим произведению, питает статическая звукотворческая воля и к закономерностям, присущим инструменту. Так как рояль за пределами определенной силы удара при всех обстоятельствах переходит границы того, что акустически воспринимается как красивый и круглый звук, то статическая звукотворческая воля культивирует по преимуществу тончайшую дифференциацию силы звучности, начиная снизу и вплоть до простого *mf*. Рояль должен всегда звучать «красиво», оставаться в своих границах, развивать свои и только свои, присущие ему от природы особенности звучания. «Оркестральная манера» [игры] на рояле Бюлову противна (примечание к этюдам Шопена)³.

Правда, Бюлов рекомендует наделять фантазию звуковыми красками оркестровых инструментов, но не для простого подражания им, а только для обогащения специфического фортепианно-звукового воображения. Это должно способствовать тонкости артикуляции и обособленности отдельных линий.

¹ *Sämtliche Klavier-Etüden von Fr. Chopin. Mit Anmerkungen und Fingersatz herausgegeben von Hans von Bülow. Heft II, S. 48.*

² Карл Клиндворт (1830—1916) — известный немецкий пианист, педагог и редактор, в 1868—1884 гг. — профессор Московской консерватории. Ученик Листа, один из учителей Мартинсена.

³ *Sämtliche Klavier-Etüden von Fr. Chopin. Mit Anmerkungen und Fingersatz herausgegeben von Hans von Bülow. Heft II, S. 50.*

Ясно расчлененное до мельчайших частей, оживленное до мельчайшей фразы, с линейно, в «поющем контрапункте» проведенным переплетением голосов, ритмически колышущееся и пульсирующее в мелких разделах точно так же, как и в крупных, стройное и ради красоты звучания отрицающее крайние звуковые возможности инструмента — таким предстает перед нами художественное произведение статической звуковтворческой воли.

«Очень интересно, но суховато» («etwas nüchtern») — так часто большинство слушателей отзывалось о Бюлове. Знатки же (как Клиндворт), интуитивно проникавшие в первоосновы демона его звуковтворческой воли, сообщают, напротив, что сила скрепления мелких и мельчайших частей в единое целое художественного произведения была в высшей степени потрясающим и захватывающим переживанием. «Измыслить» за письменным столом все до мельчайших подробностей и аккуратнейшим образом перенести измысленное на бумагу — сколько «буквоческих изданий» непосредственно послебюловского периода изощралялось в этом! Но подлинная статическая звуковтворческая воля не измышляет, она живет жизнью художественного произведения во всех мельчайших подробностях творческого процесса его возникновения. Она вносит необычайную напряженность, которая и в момент исполнительского творчества вибрирует в каждой мельчайшей детали с такой же интенсивностью, с какой вибрировала душа композитора во время творческого акта. Тем самым все эти мельчайшие частицы необходимо и органически становятся в акте воспроизведения единым целым.

Цельность, возникающая из такого органического соединения всех деталей, является у статического художника цельностью конструкции художественного произведения. Всё отдельное встает в конце концов на свое место в зависимости от отношения, в котором оно находится к статическому строению художественного произведения. Как бы проникновенно ни углублялась при изучении статическая звуковтворческая воля в каждую частности, последняя в конце концов облюбовывается лишь как камень для стройки, как конструктивный элемент целого. Поэтому статическая звуковтворческая воля никогда не допускает при воспроизведении, чтобы частности выдвинулась на передний план. Стремиться к эмоциональному углублению подробностями ради них самих чуждо ей по существу. У одержимого представителя данного типа это заходит так далеко, что он легко кажется эмоционально безучастным по отношению к частностям. Строго проведенный темп — высший для него закон. Как редко и в каких незначительных пределах изменяет Бюлов в своем издании Бетховена указания метронома внутри отдельных частей!

Статическая звуковтворческая воля стремится к строжай-

шему владычеству над мельчайшими клеточками художественного организма, никогда — к тому, чтобы «дать себе волю». Так действует заложенный в ней закон.

Глава пятнадцатая

Техника статической звукотворческой воли

Этой статической звукотворческой воле, естественно, должна соответствовать своеобразная выработка подчиненного ей технического аппарата — моторики и ее исполнительных органов. Поскольку в центре внимания ее формирующей воли стоит чеканка и выделка мелких и мельчайших деталей, постольку статическая звукотворческая воля также заботится преимущественно о культивировании и предельной, тончайшей разработке мелких и мельчайших частей **технического аппарата**.

Пианистический игровой аппарат, исполнительные органы звукотворческой воли можно сравнить с тонким механическим инструментом, скажем, с раздвижной подзорной или прицельной трубой. Каждая из них имеет установочное кольцо для первоначальной, приблизительной (*grob*) установки, а также установочное кольцо для окончательной, точной установки. Кто владеет таким точным механическим инструментом, уже вращением «грубой» установки сумеет приблизительно «наметить» цель. Но действительно точный прицел возможен только при помощи тонкоустановочного механизма. Так и стремящиеся к точности статической звукотворческой воли придает большей частью лишь весьма второстепенное значение «грубым установкам» игрового аппарата — плечу, руке; в центре внимания ее целеустремленности будет находиться тонкий аппарат — кисть, суставы пальцев.

Такому положению вещей, необходимость которого обнаруживается уже при простом рассуждении, вполне отвечает классический учебный труд, с педантичной основательностью рассматривающий те технические условия, которые должны заложить основы статического искусства фортепианной игры; это — бессмертный труд Адольфа Куллака «Эстетика фортепианной игры» (1-е издание — 1861 г.)¹. Пусть сжатое изложение этого труда, по той окончательной редакции, которую в 1890 году² дал ему, сообразно учебным целям, Г. Бишоф, докажет согласованность между статической художественной волей и статической техникой.

Как статическое построение исполнительского художествен-

¹ Adolf Kullak. Die Ästhetik des Klavierspiels. 1. Auflage 1861.

² Ibid. 3. Auflage (Hermann Bischoff). Leipzig, 1890.

ного творения получается из его мелких и мельчайших частей, так и остроумие всеобъемлющей фортепианной техники из ее мельчайших частей является основой, сквозной мыслью труда Адольфа Куллака. С почти педантичной наблюдательностью исследует он все, даже самые незначительные, мелочи, имеющие отношение к точнейшему развитию пальцев и кисти.

На первом месте стоят «каторжные» упражнения для освобождения, «индивидуализирования» и выравнивания каждого отдельного пальца — упражнения, которые еще и теперь настойчиво рекомендуют такие мастера, как Эмиль Зауэр¹ или Падеревский²; к этим упражнениям присоединяются свободные пятипальцевые упражнения, которые затем, с одной стороны, раздвигаются до сексты и септимы, с другой — суживаются до хроматики. В центре рассмотрения стоит прежде всего исключительно развитие пальцев. С этой единственной целью тщательнейшим образом механически подготавливаются и прорабатываются затем одна за другой основные формы техники. Игра гамм, арпеджио, кропотливейшая проработка трудностей перемены позиций и подкладывания первого пальца дают повод для обстоятельнейших исследований и множества практических советов, которые, правда, большей частью исходят из мастерской практически более выдающегося брата — Теодора Куллака³.

При обсуждении кистевой игры, которая ведь относится, собственно, еще к тонкой механике, высказываются характерные для всей установки Куллака соображения: «Предпосылкой при пользовании кистевой игрой остается нормальное развитие пальцев. Нельзя достаточно подчеркнуть, насколько на одной только основе тонко расчлененной и чуткой в ощущениях пальцевой техники покоится все позднее воздвигаемое здание всяческих звуковых оттенков. Только механика, доведшая в пальцах до тончайших атомов осознательного и мускульного чувства, обуславливает развитие дальнейшего. Кистевая игра без предварительного развития пальцев остается неуклюжей и грубой».

И при игре двойных нот, так же как даже при октавах legato, развитие пальцевого удара является единственной основой; «всех прочих элементов движения следует избегать». Когда речь заходит о работе над широкими расположениями, Куллак повторяет: «Основным правилом здесь является само-

¹ Эмиль Зауэр (1862—1942) — знаменитый австрийский пианист-виртуоз. Ученик Николая Рубинштейна и Листа.

² Игнац Падеревский (1860—1941) — знаменитый польский пианист, композитор и государственный деятель. Ученик Лешетницкого.

³ Теодор Куллак (1818—1882) — брат Адольфа, известный немецкий пианист-виртуоз, автор знаменитых октавных этюдов («Schule des Oktaven-spiels» op. 48), ученик Черни.

стоятельный пальцевой удар. Помощь руки подлежит устранению».

Почти против воли привлекает он, наконец, к делу также удар локтевого сустава, «вращение предплечья», а совсем мимоходом даже и плечевой сустав. Но при этом он говорит: «Самому искусному колебанию руки присуща некоторая неуклюжесть. Ошибочно также, если некая теория удара ставит этот вид в один ряд с пальцевым или кистевым ударом. Нужно категорически подчеркнуть, что удар рукой требует значительно меньшей искусности, чем пальцевой удар».

Полная двигательная свобода в ведении руки, которую в конце концов и Куллак замечает в каждом истинно артистическом исполнении, упоминается им только в самом конце системы развития техники. Здесь-то Адольф Куллак, этот классический теоретик, и обнаруживает подлинную несостоятельность. Работа над мелким и мельчайшим настолько поглотила его, что он уже не в состоянии воспринять целостные формы техники как нечто органическое. Он склонен рассматривать их скорее как красоту, предназначенную только для глаза и протекающую лишь параллельно со звуковым процессом. Он определяет красоту искусного ведения руки как жест, как нечто внешнее, которым можно не пренебрегать постольку, «поскольку не приносятся в жертву более существенные требования». Самое большое, что он признает за этой «символической», — это способность «облегчать играющему интенсивнейшее излияние в переживаниях». Он далек от мысли, что, с одной стороны, она **вырастает** из формирующей воли и что, с другой стороны, совершенствование мелкой техники само **вызывает необходимость** этих целостных форм.

Подобным же образом строится этот классический учебный труд Адольфа Куллака и там, где дело касается теории исполнения. И здесь путь идет снизу вверх. «Такт — душа музыки» — вот принцип. На нем воздвигает затем Куллак все частности, из которых складывается исполнение. Ритм, акцентуация, *crescendo*, *decrescendo*, *accelerando*, *rallentando* рассматриваются одно за другим. Делается множество ценных замечаний. Но как в вопросах техники, так и здесь он, теоретик, прикован к мельчайшим мелочам. Правда, о единстве исполнения художественного произведения, об его общем построении тоже идет речь в изложении, но, что характерно, только в конце. Эти вопросы целостности трактуются с небрежностью, стоящей в резком противоречии с тщательностью труда в отношении деталей.

Преобладающее увлечение мелким и мельчайшим, преобладающая работа над мелочейшими деталями ведут за собой опасность затеряться в них. Школа как таковая поплатилась за нее. Все больше и больше отходили от школы и ее технических принципов, как от устарелой, педантической учебной

установки. Вдобавок пренебрежение Куллака движениями руки привело к роковым последствиям. Он описал некоторые установки пианистического аппарата в целом, имеющие несомненное значение для свободного развития мелкой техники, не настолько ясно, чтобы их нельзя было и проглядеть. Поэтому в практике ходячего «классического» преподавания их как раз почти всегда упускали из виду. Это принесло статической технике школы Куллака незаслуженно дурную славу: якобы она обязательно приводит к стянутости и зажимам.

Так же как Адольф Куллак недооценил значение целостности техники, целостности исполнения, так он не дал и обобщающего обзора того типа пианистического искусства, который только и придал бы смысл всем его описаниям деталей. Постичь идею различных типов пианистического искусства было, правда, в его время, пожалуй, и невозможно. Куллак думал, что написал эстетику фортепианного искусства. [В действительности] он описал чисто внешнюю форму проявления статической пианистической звукотворческой воли. Образ большого статического пианиста приходится составить себе из многочисленных мелких его замечаний, разбросанных по всему труду. Они во всех случаях подтверждают верность облика, обрисованного в предыдущей главе, прибавляя к нему еще ту или иную подробность.

В целостном изображении формирующей статической звукотворческой воли исчезает выдвигание частных, ставшее роковым для [данной] школы. Такое целостное изображение должно всегда служить высоким образцом. Из-за ясности и спокойствия, отличающих этот тип исполнения в лице его великих представителей, им охотнее всего воздают хвалу [как носителям] совершенного мастерства. Умение, свойственное истинному мастерству этого типа, необычайно. С технической стороны оно требует постоянной и тщательной заботы обо всех мелких и мельчайших деталях. Однако из-за совершенства формы в такое исполнение легко проникает известная отчужденность, отдаленность от жизни. Оно довольствуется одним лишь как бы зеркальным отражением жизни.

Глава шестнадцатая

Экстатическая (романтическая) звукотворческая воля

Передают, будто Ганс фон Бюлов сказал как-то с досадой: «О, если бы я мог брать фальшивые ноты, как это делает Рубинштейн; у меня малейшая фальшивая нота слышна каждому, а Рубинштейн швыряет фальшивые ноты в зал горстями, и никто на это не обращает внимания» (по Клиндворту). Ру-

бинштейн сам заметил однажды, что нот, «упавших с рояля» на одном из его концертов, хватило бы еще на целый вечер. Почему же у Ганса фон Бюлова обращали внимание на каждую крошечную нотку, а у Рубинштейна они могли безнаказанно горстями попадать мимо или совсем пропадать? Потому, что каждая истинная звукотворческая воля увлекает слушателей в свою созидательную сферу, включая и слушателей, относящихся к другому типу; их заставляют пассивно-активно слушать с той же волей к звучанию, которая как активная звукотворческая воля формирует перед ними на эстраде художественное произведение. Если формирующая статическая звукотворческая воля заставляет своих слушателей следить за каждой мелочью, соучаствовать в каждом мельчайшем изгибе рисуемого контура, то естественно, что и самое незначительное затемнение ясной картины сейчас же болезненно отражается в их сознании. Иначе обстоит дело тогда, когда, как у Рубинштейна, звуковую волю слушателя вынуждают идти в совсем ином направлении, заставляют следить за комплексами чувств, допускающими, в противоположность воспроизведению статическому, затуманивание многого в музыкальных частностях.

Этим в центр рассмотрения выдвигается тип экстатической (романтической) звукотворческой воли. Чем же характеризуется ее формирующая воля?

Статическая звукотворческая воля шла по стопам художественного произведения вплоть до его мельчайших частиц. Из проникновения в них, из вживания в них извлекала она силы для построения целого. Целостность, которую она таким путем строила, была конструктивным величием художественного произведения, подвластным статическим законам царства звуков и которому личное чувство должно безусловно подчиниться. Такая статическая цельность является венцом артистической работы над художественным произведением, ее конечной целью.

Напротив, для экстатической звукотворческой воли целое с самого начала является главным. Эта цельность, однако, другая, чем цельность художественной воли статического типа. Не охват цельности художественного произведения — высшее ее стремление, а охват цельности человеческих душевных сил, создавших художественное произведение. Для нее каждое музыкальное произведение — воплощение всего человека, исчерпывающее проявление человеческого начала в композиторе. Поэтому при проникновении в музыкальное произведение дело для нее идет прежде всего о том, чтобы войти в мир чувств, сконденсированным воплощением которого является музыкальное произведение.

Великая эпоха творчества этого типа, эпоха романтики не признает деления человеческой формирующей воли на об-

ласти: тут — поэзия, тут — живопись, тут — музыка и т. д. Поэты романтики полагали: всякая поэзия должна стремиться стать музыкой; композитор-романтик отвечал: всякая музыка стремится стать поэзией. Поэтому-то и исполнитель этого типа — музыкант экстатической звукотворческой воли — заимствует свои образы, свои сравнения, свои толкования музыкальных произведений предпочтительно из почвенного искусства речи. Здесь корень того понимания «поэза звуков» Бетховена, по которому движущей силой его звукотворчества является большей частью «поэтическая идея», т. е. скорее внемusыкальная ассоциация, из которой развилось — по законам человеческой жизни — музыкальное произведение. Рубинштейн говорил о сонате Бетховена «Les adieux»¹, что он «мог бы подписать под каждым тактом слова, в которых нашли бы выражение прощание, движения, взгляды и объятия»: «интерпретация» в самом тесном смысле этого слова.

Благодаря такой связи с жизнью и словом музыка приобретает необыкновенную поэтическую убедительность: кто может устоять против нее, когда дело идет о достижениях высокого стиля, порожденных постоянной экстатической звукотворческой волей? Опьяняющая мощь жизненных сил, сочетающихся у призванных с величием истинного проповедничества, делает понятной покоряющую магическую власть над массой, которой пользуются великие этого типа. Становится также понятным, каким образом толпа, словно под гипнотическими чарами этой жизненной воли, уже не прислушивается к нотам, а лишь к упоению и парению души, созидающей произведение. Музыка уже больше не музыка, она уже больше не стоит над жизнью: музыка стала самой жизнью. Что значит при этом горсть фальшивых нот!

Поэтому для экстатической звукотворческой воли самым главным в художественном произведении должна представляться физическая субстанция, в которой оно явилось на свет; чувственно-звуковое воплощение его должно быть для воли данного типа важнее того, чему это воплощение служит оболочкой. Если в центре внимания формирующей воли при статической звукотворческой воле находился рисунок, то при экстатической воле это оказывается краска. Экстатическая воля впервые открыла специфические краски каждого отдельно взятого регистра рояля. Но прежде всего она открыла, что только искусное смешение регистров, при постоянном ощущении их перекрывающей силы, сообщает картине полновесность, а отдельным краскам — их светопосность. Особое открытие экстатической звукотворческой воли составляет басовый

¹ Так именуют фортепианную сонату Бетховена Es-dur op. 81a, три части которой озаглавлены композитором по-французски как «Les adieux» («Прощание»), «L'absence» («Разлука») и «Le retour» («Возвращение»).

регистр рояля — не только в его специфической сущности, в таинственном сумраке его *piano* и *pianissimo*, в необычайной ударной мощи его *fortissimo*, но прежде всего в его важности как основной краски, связывающей остальные и собирающей их в некое единство. Если статическая звукотворческая воля превыше всего ставила ясность и прозрачность, то экстагическая звукотворческая воля тяготеет к расплывчатому, переливчатому, неразборчивому и туманному. Полумрак, светлые огни на темном фоне, вспыхивающие в таинственной тьме и снова в ней исчезающие, — вот царство экстагической формирующей воли.

Педадь становится одним из важнейших средств построения формы. Ранее приведенное высказывание Рубинштейла о решающей роли педали для художественного созидания на рояле типично для экстагической звукотворческой воли. Педадь для статической звукотворческой воли представляется всегда более или менее неизбежным злом, от которого она бы охотнее всего совершенно отказалась; потому это высказывание покажется ей совсем почти непонятным. Все те особые и тончайшие разновидности трех основных видов педали, которые были описаны в предыдущей части в качестве звукописной, затухевающей, парящей педали, полу- и четвертьпедали, педали смешивающей и дразнящей, должны рассматриваться, по существу, как открытия экстагической звукотворческой воли. Особым ее открытием является возможность на сравнительно большом протяжении выдерживать на педали басовый звук: на половину или на четверть поднятая педадь приглушает проплывающие над ним гармонические и мелодические последовательности таким образом, что в продвижении их колтур всегда может быть ясно прослежен; они подернуты только легким покровом, звучащий же басовый тон благодаря большой амплитуде его колебаний остается почти незатронутым таким половинным поднятием педали; он дает основной тон развертывающейся поверх него жизни. Это можно было бы назвать пианистическим истолкованием мистико-романтического шлегелевского¹ стиха, который Шуман предпослал своей фантазии op. 17:

Durch alle Töne tönet
Im bunten Erdtraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den der heimlich lauschet².

¹ Фридрих Шлегель (1772—1829) — немецкий писатель-романтик и теоретик романтизма.

² Во сне земного бытия
Звучит, скрываясь в каждом шуме,
Таинственный и тихий звук,
Лишь чуткому доступный слуху.

Такое вслушивающе в сокровенные звуки, которые только и придают связь и смысл всему рисунку, характерно для экстатической звукотворческой воли. Если даже эскизно очерченная только что полупедаля не поддавалась точному обозначению, если необходимой предпосылкой для нее являлись внутреннее сопереживание ощущения, вчувствование в палец, заставляющий звук вибрировать, в «тянущую» звук педаль, то насколько менее поддается нотации искусство «протягивания» общих звуков от одной гармонии к другой, будь то при помощи задерживания пальцев, о чем уже говорилось раньше, будь то путем быстрого беззвучного вторичного нажатия, беззвучного повторного удара. Это, судя по всем сообщениям, было присуще предельно совершенному, одной внешней волей неповторимому, тончайшему по краскам искусству Рубинштейна; это было также самой интимной особенностью палитры художника совершенно такого же типа — преждевременно умершего Альфреда Рейзенауэра¹.

Все это, однако же, вещи, которые вытекают уже не из простой интерпретации нотного текста. То, что этот **уносящийся в мечты** звуковой мир рояля является художественной родиной композиторской романтической звукотворческой воли, — множество доказательств тому доставляют прежде всего, например, произведения Шумана. Но исполнительская экстатическая звукотворческая воля вводит, не задумываясь, эту черту и в такие места, в такие произведения, которые на непредубежденный взгляд склоняются скорее к рисунку, чем к краске. Для исполнительской воли этого типа ее собственная формирующая воля, демонию ее собственного переживания — высший закон в отношении того, что подлежит воплощению.

Правда, ни один значительный исполнитель экстатического типа никогда, вероятно, не объявит это законом ни для себя, ни для других. Сознательно каждое истинное художественное деяние всегда пропикнуто почтительной робостью перед закономерностями художественного произведения. Но в момент демонической одержимости экстатическая звукотворческая воля должна подчиниться велению минуты. Что могут поделать здесь все добрые намерения! Так случилось и с Рубинштейном, что бетховенские *pianissimo* он гремел *fortissimo*, а места *fortissimo* исполнял *pianissimo*. Потом он часто бранил — да, действительно «бранил» — себя за это. Но что поделаешь: он должен был так играть. Одна краска влекла за собой другую. Страстная индивидуальная передача одного места внесла в ближайшие последующие выражение, отклонившееся от строгих предписаний нотного текста. Исполнительское построение заставило идти дальше по этому уже

¹ См. примечание 1 на стр. 82.

уводящему в сторону нутл. Так доходило до катастрофы: оставалось в конце концов либо «дезаунировать» всю предыдущую передачу, допустить, чтобы исполнительское творение, как художественное произведение, распалось, либо самовластно пренебречь авторскими предписаниями.

Пылкость индивидуального чувства экстатического художника, твердое сознание, что это он биением своего сердца оживляет художественное произведение, определяют без колебания кошечный выбор. Отсюда вытекает то соотношение, которое экстатическая художественная воля устанавливает между целым и частями. В начале этой главы было сказано, что высшим законом для статической художественной воли является в конечном счете цельность художественного произведения, а для экстатической художественной воли, наоборот, — цельность чувства. Но цельность чувства властвует над частностями иным образом, чем цельность художественного произведения. Вот доносится из инструмента красивое звучание; статическая художественная воля непреклонно пошла бы дальше своим путем, экстатическая же прислушивается и задерживается, восхищенная. Там красота манит испить ее до дна, тут сердце изливается в порыве чувства: закон статической художественной воли заставил ее пройти мимо, экстатическая же вкушает прелесть мгновения, жизни в каждой ее подробности. Таким образом получается тот парадокс, что статическая художественная воля, исходящая из деталей художественного произведения, всегда в конце концов вводит деталь в строй целого; напротив, экстатическая художественная воля, которая исходит из жизненного целого, при исполнении находит время для всех насыщенных чувством деталей художественного произведения. У нее есть время; прежде всего она дает себе время. Единство темпа целого (*eines Satzes*) при исполнении часто основательно нарушается экстатической художественной волей. В этом случае нет ничего необычного в том, что вторая тема сонатной части, скажем, Вальштейн-сонаты или *Wanderer-Phantasie*¹ исполняется почти вдвое медленнее, чем первая тема. И все же, несмотря на все явные прегрешения против организма художественного произведения, исполнение больших мастеров этого типа покоряет слушателей своим обаянием.

Потому что созидание экстатического типа — это опьянение, бытие вне себя, грезы и горение. Как же можно при этом трезво взвешивать дозволенное и недозволенное, верность букве текста или пренебрежение ею? Экстатические артисты боль-

¹ Так именуют фортепианную фантазию Шуберта C-dur op. 15, в центральном эпизоде которой использована тема романа того же автора «Der Wanderer» («Скиталец»).

шого стиля убеждают и тогда, когда их исполнительские творения терпят, собственно, неудачу. Ибо все, что создает цельный человек, убеждает чувство, даже тогда, когда нарушение закона совершенно очевидно.

Глава семнадцатая

Техника экстатической звукотворческой воли

Эта формирующая воля, исходящая из цельного человеческого переживания и чувствования, по необходимости должна создать себе технику, при которой в центре внимания стояло бы гораздо больше целое игрового аппарата, чем его части, — технику, при которой, повторяя приведенное в пятнадцатой главе сравнение, применялась бы преимущественно «грубая» установка тонкого механического аппарата. При некотором упражнении, как уже говорилось, можно и в тонких механических инструментах до известной степени обойтись грубо приближительной установкой. Этого, в общем, достаточно для экстатической звукотворческой воли. Ибо она далека от ювелирной вышивки мелочей. Сравните с этой точки зрения листовское двухручное переложение шубертовской *Wandergesangsphantasie* с оригиналом, в особенности последние пять страниц транскрипции, это растворение страстно пульсирующего филигранного рисунка Шуберта в густых аккордовых красках: тонкая установка здесь ни к чему. О «варварстве» в этой, как и в других сходных «переделках» Листа может говорить только тот, кому не дано распознать движущие силы, тип звукотворческой воли.

Цеховая фортепианная педагогика лишь с большим опозданием приспособилась к этому новому способу трактовки инструмента *al fresco*. Предполагали, что при определенном роде дарования этот способ выявится сам собой; основу же должна образовать именно выработка пальцев и кисти. Эти суждения, казалось, оправдывались тем фактом, что как Лист (у Черни)¹, так и Рубинштейн (у Виллуана)² — если назвать только этих двух — прошли через основательнейшую классическую выучку и нет-нет да и блистали этим умением. Только в восьмидесятих годах прошлого столетия стали ставить более «грубый» игровой аппарат в центр педагогических обсуждений и поднимать

¹ Лист учился у знаменитого фортепианного педагога, автора известных этюдов — Карла Черни (1791—1857).

² Антон Рубинштейн учился у известного фортепианного педагога А. И. Виллуана (1804—1878).

его развитие до значения основного требования (Кларк-Штейнигер)¹. Сперва такие опыты рассматривались лишь как внешние выверты. Но движение это пробило себе дорогу, когда к нему в начале нового столетия примкнул педагог несомненно большого дарования и писатель необычайной силы убеждения — Р. М. Брейтгаупт². С того времени «весовая техника», как ее окрестил Брейтгаупт, стала как бы последним криком моды. Теперь палку перегнули в другую сторону. Едва поддается оценке та несказанная катастрофа, какую принес искусству фортепианной игры, именно искусству фортепианной игры, большой труд Брейтгаупта, принес как раз благодаря его дару увлекательного изложения. Первое издание его книги³, написанной заведомо как боевое произведение и, как таковое, с заведомыми преувеличениями, и вызвало этот в известной мере опустошительный пожар. В позднейших изданиях Брейтгаупт пытался погасить его, а также строить заново. Если педагогический синтез все еще остается самой слабой стороной этого большого труда, то одна бесспорно большая заслуга обеспечивает ему непреходящее значение — это превосходный анализ технических игровых движений, которые создала для себя звукотворческая воля больших исполнителей экстатического типа. За единственным исключением внутренних дуг в гаммах и арпеджио, которые и в новейших изданиях еще не согласованы с практикой больших пианистов, Брейтгаупт раздвигает действительно внушительную картину экстатического пианистического арсенала.

Ад. Куллаку, как сказано было в конце пятнадцатой главы, целостные формы техники представлялись скорее чем-то красивым самим по себе, неким эстетически радующим дополнением (вроде танца к музыке), может быть также чисто внешней параллелью, но во всяком случае только символом. Однако то, что двигательные дуги, напряжения и расслабления, скольжение или скачки, ласковое прикосновение или удар, покой или смятение являются настоящим жизненным первым исполнением, — все это впервые добыто опытом экстатической звукотворческой воли. Если для построения художественного произведения требовались эмоциональные силы всего человека, то и тело всего человека должно было «настроиться» на художественное произведение. Должна была быть установлена абсолютная идентичность между воспринятым звукотворческой волей художественным произведением и его телесным воплощением. Это более чем простой психо-механический параллелизм. Здесь человеческая жизненная сила художественного

¹ Frederick Horace Clark-Steiniger. Die Lehre des einheitlichen Kunstmittels beim Klavierspiel. Raabe und Plothow, Berlin, 1885.

² См. примечание 4 на стр. 44.

³ См. примечание 5 на стр. 44.

произведения, внутренне прочувствовавшая сутью звукотворческой воли, творит соответствующую себе телесную форму.

С этой точки зрения техническая установка экстатической звукотворческой воли могла бы рассматриваться как дальнейший по отношению к статической воле этап развития. Техника для статической звукотворческой воли есть, в общем, нечто твердо установленное. Конструктивно составляемая из деталей, она служит в основном для того, чтобы дать ясное представление о конструктивных деталях художественного произведения. Напротив, для экстатической звукотворческой воли техника является всегда чем-то совсем по-новому проблематичным, творящим всегда заново, всегда строящим по-новому — так же, как всегда творит по-новому и заново возрождается жизнь. В этом смысле для экстатической звукотворческой воли типичны часто цитируемые слова Листа: «Создавай себе технику из духа» (Кларк)¹. Приспособить целостность технического аппарата к каждому отдельному художественному произведению, дать ей «выойти» в нем, вырасти из совершенно индивидуальных требований каждого отдельного художественного произведения — вот что стоит в центре технической работы экстатической звукотворческой воли.

Напоенная жизнью книжечка «О поэзии фортепианной игры», написанная Иозефом Пембауром², видным представителем экстатического типа, содержит такие характерные фразы: «Вот что надлежит считать высшим принципом: нужно, чтобы состав технических средств отличался таким же богатством, как и душевная жизнь»; «руки пианиста напряжением своих мышц должны уметь передавать самые различные состояния чувств. В отчаявшейся руке мышцы более напряжены, чем в окрыленной надеждою, в упорствующей — больше, чем в раскаявшейся!»; «пониманию учеником связи между техническим выполнением и музыкальным выражением могут особенно содействовать те слова, которые по-немецки допускают двойное значение, например тяжелый по настроению и по весу, корыпистый в смысле воодушевления и движения, ослабленный (*ungebunden*) в отношении воли и удара, невыдержанный характер и невыдержанное *legato*; или когда учитель говорит: «Не будьте так навязчивы» — в поведении и в передаче, или же: «Не возносите так при этом», под чем можно понимать как слишком большие движения рук, так и преувеличенное выражение чувства»³.

Таким образом, сфера деятельности экстатической звуко-

¹ F. Clark. Liszt's Offenbarung. Vieweg, Berlin-Lichterfelde, 1907, S. VII.

² См. примечание 1 на стр. 62.

³ Joseph P e m b a u r. Von der Poesie des Klavierspiels. München, 1910, 2. Auflage 1911, Ss. 10, 12, 24.

творческой воли по части техники в идеале гораздо обширнее, чем у статической воли.

Покажем это на нескольких примерах. Так, если, скажем, для статической звукотворческой воли достаточно было в вальсе играть сопровождение левой руки совершенно точно или же с ритмическими видоизменениями, вальсообразность которых остается ясно узнаваемой, то для экзотической звукотворческой воли имеет существенное значение, должна ли первая четверть быть взята взмахом руки вниз или вверх. Экзотическая воля знает, какая скрепляющая сила живет в смещении и скольжении всего игрового аппарата от взмаха вниз ко взмаху вверх. Она знает, насколько совершенно иной жизненной пульсацией пропизывается ритм в зависимости от того, колеблется ли весь аппарат применительно к первой или ко второй форме. Поэтому при воплощении аккордовых последований она всегда должна решить, несет ли «раз» заключение фразы, «мужское» окончание, ямб ли перед нами или же после «раз» ритм устремляется дальше в «женское» окончание, в хорей. В первом случае экзотическая звукотворческая воля потребует на «раз» взмаха руки вверх, во втором — вниз.

Как обстоит дело с ритмом художественного произведения, так и с его линиями. Для экзотической звукотворческой воли недостаточно, если линии ясно представлены. Она не успокоится до тех пор, пока и здесь жизненные силы художественного произведения не образуют для себя телесной формы. Линии для нее не оживают, прежде чем их жизненный смысл не будет ею прочувствован, пережит, претворен в двигательные колебания через соответственные дуги всего аппарата. Она прекрасно знает, что большей частью гораздо легче четко и остро обрисовать линию точной «пальцевой техникой»; но это кажется ей пресным: весь человек должен уложиться в эту дугу.

При воплощении кантилены весь аппарат, весь человек «вдвигается» в клавишу. Весь аппарат словно напитывается жизнью, душой, создавшим художественное произведение. Свое душевное содержание он переносит, в соответствующей телесной форме, на клавиши, на струны и здесь, в полной согласованности души, тела и инструмента, формирует тончайшие градации, нежнейшие оттенки.

Весь процесс протекает так: экзотическая звукотворческая воля только тогда чувствует себя готовой (*frei*) к воплощению художественного произведения, когда динамике души художественного произведения, взятой в большом плане, соответствует такого же плана динамика технического игрового аппарата. Экзотическая воля не успокаивается до тех пор, пока все мягкое и нежное, все вкрадчивое и ласковое в душе художественного произведения не образуют для себя соответствующую

телесную форму. Она ищет и находит соответствующие телесные целостные формы для всего упорного и жесткого, патетического и великого, религиозного и мистического, для мольбы и просьбы, для угрозы и гнева. Податливость и требовательность, уступчивость и настойчивость, стремительность и расслабленность, самое пламенное, как и самое холодное, — всю эту бесконечность психических смен, образующих художественное музыкальное произведение, экстазическая звукотворческая воля — и в этом ее [внутренний] закон — претворяет в выразительные движения, отливая в телесные формы, сливая воедино душу и тело. Так получается психофизическая идентичность, при которой материалисту может даже показаться, будто здесь тело создает душу¹.

Опасности для техники, вытекающие из того, что телесная техника строится сообразно чувству, довольно велики. Их не избежать ни одному пианисту экстазического типа. Часто бывает просто невозможно представить произведение большого объема в виде замкнутого единства посредством целостных форм техники, разработанных сообразно чувству. Они слишком малоподвижны, чтобы годиться для высоких скоростей. Малооборотливый способ техники подкрепляет указанный уже склонность экстазического исполнителя самым произвольным образом изменять темп внутри крупного построения (Satz). В этом одна из опасностей этой техники. Другая опасность возникает тогда, когда целостное ощущение произведения повелительно требует увлкательно-страстной передачи широкого размаха. Тогда все легко летит через пень-колоду. Более грубая техника уже не в состоянии при быстроте темпа отдавать должное деталям. Результатом этого оказывается по большей части транскрипция, как это часто и гениально проделывал под давлением необходимости Лист, либо захватывающая необузданность, от которой, когда дело касается натур вроде Рубинштейна — скажем, в последней части «Аппассионаты», — спирало дыхание и у хладнокровного, с критическим складом ума слушателя, «несмотря на то, что уже едва можно было расслышать ноты» (по Рейзенauerу).

Почетное звание «мастера» присуждается массой одержимому демонией экстазической звукотворческой воли много реже [чем исполнителю статического типа], гораздо позже и обычно всегда со всевозможными оговорками. В исполнителе экстазического

¹ Вопреки наивному представлению Мартинсена, современные материалисты вовсе не думают, что «тело» пианиста создает его «душу». Наоборот, они вместе с Мартинсеном стоят на той точке, что «телесное» поведение пианиста определяется тем, что происходит в его «душе». Но, в отличие от Мартинсена, они ищут корни того, что делается в «душе» человека, в общественной психологии, определяемой в последнем счете условиями общественного бытия.

типа есть что-то взрывающее душевный покой (*Aufrüttelndes*), далекое от здравого смысла в общепринятом его понимании. В противоположность расщепленной ясности статика, он вносит иррациональное начало. И — из-за сосредоточенности только на чувстве и переживании в целом — слишком много «случайностей» происходит у него в частности. С кем-нибудь из действительно крупных представителей экстатического типа может даже быть, что в противовес ему станут козырять, как блестящим образцом, одной из тех трафаретных копий (*Similiausgabe*) с исполнения статического типа, о многочисленных примерах которых говорилось в начале четырнадцатой главы. Обычно такие статик-трафаретисты и сами считают себя неизмеримо выше всех этих «промахивающихся» и «срывающихся» исполнителей экстатического типа. Им, статик-трафаретистам, нетрудно быть корректными. Там же, где творит льющееся через край чувство всего человека, там правила, законы и условности легко нарушаются. Об этом следовало бы всегда помнить при оценке настоящих, крупных исполнителей, представляющих экстатическую звукотворческую волю. И нужно быть им неизменно благодарными за постоянно новую жизнь, которую они вносят в исполнительство.

С такой точки зрения всякая «оценка» теряет свой смысл. Если мы как норму примем статическую звукотворческую волю, исполнительство станет мертвенно окостенелым или впадет в александризм¹. Примем мы как норму экстатическую волю — исполнительское пианистическое искусство вырождается в варварство или произвол. Действительно крупный статик будет, подобно Гансу фон Бюлову, полузавистливо лереживать «живую» игру сил экстатика; а действительно крупный экстатик будет вечно томиться по ясному простору статика. Так из противоположных тяготений создается равновесие пианистического искусства. А между ними, как их, волею природы рожденный спятез, стоят художественная воля и мастерство третьего основного типа звукотворческой воли — пианистическое искусство экспансивной звукотворческой воли.

Глава восемнадцатая

Экспансивная (экспрессионистская) звукотворческая воля

В ознаменовании столетия со дня рождения Листа Бузоци дал в Берлине шесть клавирабендов, которые представляют,

¹ Т. е. в догматизм — по имени так называемого александрийского стиха (шестистопный ямб с цезурой после третьей стопы), считавшегося некогда обязательным для героических поэм.

пожалуй, вершину его исполнительского фортепианного творчества. В великолепии, в смысле выбора и распорядка, составленных программ он дал обзор почти всего необъятного фортепианного творчества Листа. Это был исторически момент особого значения: наследник давал отчет в том, как он считал правильным распорядиться наследством.

Эти шесть вечеров были одним из величайших триумфов действительно большой исполнительской творческой воли. Они показали на опыте, как может великий исполнитель вобрать в себя целиком всю полноту художественного явления, а затем построить его из себя как нечто совершенно новое, — и все это при соблюдении полнейшей точности текста.

В литературе и истории искусства постоянно случается, что биография одного из великих раскрывается в се существенно ценном кем-нибудь из молодых умов последующего творческого поколения совершенно по-новому; и вызванные к жизни из произведения великого творца совершенно новые силы утверждаются отныне во времени. Так Бузони начертил на клавишах новую биографию Листа.

Сколько покачиваний головой встретило его в первые вечера со стороны старых листианцев! И как с каждым вечером все больше и больше покоряла даже сопротивляющиеся созидательная мощь Бузони! Пока, наконец, в заключение не воцарилось полное единодушие: здесь дал нам новый Лист, подведено новое основание под великий лирицистический труд целой жизни.

Как хватались за голову шлые старые листианцы, когда во втором концерте Бузони играл заключение «Св. Франциска, идущего по волнам»¹ без всякой экзотической декламации, совершенно ровно, совершенно просто, внешне как будто чисто «линейно»! И как в четвертом концерте каждый был уже настолько покорен величием и мощью концепции, проведенной сплошь на протяжении всего цикла, что столь же свободная от пафоса передача «Bénédiction de Dieu dans la solitude»², точно так же внешне как бы «линейная» по установке, оказалась самой естественной в мире! Точно так же затем в пятом концерте каждый охотно отдавался обаянию передачи h-moll'ной сонаты, передачи, примечательным образом укротившей и просветлившей всякого рода дифирамбическое упоение.

Что было во всем этом общем? Какого рода была эта покоряющая сила?

Прежде всего выступает негативная сторона — отход от

¹ Вторая из двух фортепианных «легенд» Листа.

² «Благословение божье в одиночестве» — третья пьеса из листовского фортепианного цикла «Harmonies poétiques et religieuses» («Поэтические и религиозные гармонии»).

всякой чрезмерности и необузданности экстастика к строгости, к «объективному духу». Но это исполнение резко отклоняется и от объективности классицизма, «классического», как называет его Бузони. Но там, где отрицаются оба — и объективность, и субъективность, — там остается лишь одно: объективность через преодоление субъективного; объективность как укрощение, как просветление, как последняя ступень субъективизма. Такова позитивная сторона¹.

Экспрессионизм, правда, потерял теперь кредит из-за умеренностей как в словоупотреблении, так и в практическом применении; но сущность этого течения, понятая в настоящем смысле, близка сущности великого искусства Бузони². Ибо экспрессионизм означает объявление войны внешней, чувственной стороне искусств. Это она отдалила искусство от их истинной роли в человеческом бытии, роли чистого выражения души. Только отрешившись от чувственно однократного, может искусство стать вестником потустороннего. Только так искусство становится священнодействием, а художник — служителем абсолютного.

Для такой художественной воли в области музыкального исполнительства было предложено новое обозначение — *экспансивная звукотворческая воля*. Бузони тоже охотно употреблял выражение «экспансивная природа божественного дитяти». В то же время новое обозначение как бы указывает, что с точки зрения типологии исполнительского искусства совпадение во времени великого пианистического искусства Бузони с экспрессионистическими силами окружающего творческого мира может рассматриваться как случайность. Для исполнительского искусства тип экспансивной звукотворческой воли имеет вневременное значение.

Экспансивная звукотворческая воля непавидит в исполнительском музыкальном искусстве все, что старается вкрасься при помощи чувственной красоты, что стремится скорее уговорить, чем убедить. Ей чужды всякая пышность и напыщен-

¹ В первом издании книги Мартинсена вслед за этим цитировалась характеристика экспрессионистской поэзии, данная одним из виднейших представителей этого течения — немецким писателем Казимиром Эдшмидом (р. 1890):

«Искусство, которое хочет только настоящего, отвергает все побочное. Нет больше никаких приправ, никаких закусок, никакого умничанья и трюкачества, ничего эскизного или специально подчеркиваемого, ничего декоративного, внешне нарядного. Нет, существование следует за значительным. Целое обретает кованые очертания, обретает линию и строгую форму!» (Sörgel. Dichtung und Dichter der Zeit. II. Folge. Leipzig, 1927, S. 349). В последнем издании своей книги Мартинсен опустил эту цитату.

² Как уже указывалось, трудно согласиться с определением пианистического искусства Бузони как «экспрессионистского». Подробнее об этом см. во вступительной статье к настоящему изданию и в книге автора этих строк «Ферруччо Бузони». Изд-во «Музыка», М., 1964, стр. 159, 172—173.

ность, всякое пускание пыли в глаза. Для нас, например, любовь к выпячиванию всяких тощостей рисунка буржуазное щеголянье брюссельскими кружевами. Но еще больше, чем рисунком, в корне враждебно ей щеголянье краской, звуковой шумихой. Ибо все это радости субъективной души в ее обособленном существовании. Душа же обретает силу лишь в соборности, лишь в установке на то, чтобы созидать для многих, для всех и вместе со всеми.

Величие общинной души создало величие архитектурно-художественных построений из больших единств: оно воздвигло средневековые соборы и нашло в больших единствах могучие масштабы, отвечающие коллективному чувству. Все бесконечное множество деталей готических соборов — и оно скрепляется большими архитектурно-художественными единствами, в которых «мыслились» соборы. Но никоим образом нельзя сказать, что множество этих деталей и создало собор. Как включаются в большие единства архитектуры даже одухотворенные фигуры Наумбургского собора! Не из них же воздвиглись большие единства.

После рисунка статической звукотворческой воли, после краски экстатической теперь, при экспансивной звукотворческой воле, плоскости, построение из плоскостей, противопоставление плоскостей — вот что является настоящим «материалом» формирующей воли. Конечно, и всякая деталь рисунка, всякая смена краски находят свое место, но они должны постоянно отступать перед большими единствами, которыми «мыслит» экспансивная звукотворческая воля. Все частное существует для художественных требований экспансивной звукотворческой воли только постольку, поскольку оно, возможно, способно придать более доходчивую убедительность стремлениям, выраженным большими единствами.

Первоосновы создающей души совершенно иные при статической и экстатической звукотворческой воле, чем при экспансивной. Если статическая звукотворческая воля останавливается перед демонией субъективного, перед опьяняющей разрядкой личной единичной воли, если излишнее чисто личного чувства является высшим законом экстатической звукотворческой воли, то экспансивная звукотворческая воля лежит по ту сторону личного упоения. Она представляет как бы обуздание экстатического упоения, его преодоление, его концентрацию и возвышение.

Несомненно, своим успехом в качестве исполнителя Бузони первоначально был обязан недоразумению. Слушали внешнее, не распознавая движущих сил; восхищались неслыханным совершенством технических средств, не понимая, что они являются только выражением неслыханной сосредоточенности душевной воли к выражению. Публика и критика долгое время считали, что Бузони, собственно, только большой виртуоз, что

ему не хватает души, творческой исполнительской искры. Много говорили о «страшном, невыносимом холоде» его игры; долгое время были весьма далеки от того, чтобы понять это как нечто намеренное, концентрированное, «стилизованное».

Нужно вслушиваться в **большие единства**, если хочешь воспринять экспансивное художественное произведение, следуя его собственной закономерности. Только исходя из **больших единств**, все частное приобретает цель и смысл. Тогда только оживает то, что как частность казалось «холодным». Ибо нужна неслыханная душевная сила выражения для того, чтобы сконденсировать единично-личное в символ всеобщего. И только тому, кто чувствует эту силу в больших единствах и в целом экспансивного музыкального произведения, становится впервые ясной и строгой обусловленность каждой маленькой плоскости, каждой выемки.

Только сейчас становится возможным правильно понять кажущийся холод в деталях заключения «Св. Франциска» в исполнении Бузони: не в «чувстве», в деталях здесь дело, не в щеголянье чувствительностью пианистического «декламационного звука», а в завершении из больших единств архитектурно построеного художественного произведения¹.

Это плоскостное построение лежит в основе духовного родства между формирующей волей экспансивного музыкального исполнительства и творчества так называемого музыкального барокко. Здесь — ключ к вратам, ведущим к новой трактовке произведений Баха. Бах сопровождал Бузони в течение всей его жизни; Бузони чувствовал себя глубочайшим образом связанным с ним. Бузониевские издания клавирных произведений Баха, его органичные переложения для рояля — монументальные тому подтверждения. Сравнение его издания «Хорошо темперированного клавира»² с бюловским изданием Бетховена³ обнаруживает с полной ясностью основное различие в исходной установке этих двух великих исполнителей.

Бюловской **кропотливости** противостоит у Бузони прежде всего постоянное искание целого; а уж целое проясняет части. Такая установка, подобно программе, просвечивает в архи-

¹ В первом издании своей книги Мартинсен проводил далее аналогию между этим исполнением Бузони и горным ландшафтом, изображенным на одной из картин немецкого художника Адама Эльсгеймера (1578—1610): «Справа налево, уступами, плоскости одна за другой становятся все светлее и светлее, а затем самое светлое место ограничивается слева узким, выступающим подобно раме, темным склоном, где частное лишь служит темному целому».

В последнем немецком издании настоящей книги эта аналогия автором опущена.

² См. примечание 1 на стр. 45.

³ См. примечание 1 на стр. 96.

тектоническом рисунке, который Бузони набрасывает к первой фуге «Хорошо темперированного клавира»:



Из круга его учеников (Вианна да Мотта¹) исходит и выражение относительно «террасообразного построения» фортепианных произведений Баха, оброненное тогда, когда ходовая интерпретация Баха утопала еще в чувствительном упоении романтизма (1904). Ведь эта архитектурная воля экспансивного пиашистического исполнительства полностью совпадает и с той интерпретацией Баха в области органной игры, которая как бы отвечает «мышлению» большими единствами музыкального барокко. Призыв к новому органу, к возрождению баховского органа, позволявшего сильнее оттенять противопоставление отдельных плоскостей, яснее выявлять террасообразность построения, — все это плоды действия названной воли.

Это построение из больших единств придает целостности исполнительского художественного произведения экспансивного типа возвышенность, из-за которой слушатель склонен, пожалуй, расценивать эту целостность как более высокую по сравнению с целостностью, достигаемой как статической, так и экстаической художественной волей. Правда, тенденция к конструктивной цельности, свойственная статической художественной воле, тоже способна построить художественное произведение большой законченности. Но составленная из кусочков, расценивающая мельчайшее как конструктивный материал, такая цельность легко приобретает отпечаток чего-то рассудочного (Rationales). Это утилитарная постройка, в которой вскоре чувствуешь себя уютно, так как осознаешь значение каждой частности для легко обозримого целого, ибо каждая цельность практично и целесообразно сконструирована в интересах целого. Нет недостатка и во многих поражающих остроумием конструктивных выдумках.

Цельность в понимании экстаической звукотворческой воли уже ближе подходит к экспансивной. Ибо в преданности экстаической воли созидательным силам души, в ее безмерности, парении в далеких далих скрыто то влечение к потустороннему, которое является основной душевной силой экспансивной формирующей воли. Но у экспансивной формирующей воли

¹ Жозе Вианна да Мотта (1868—1948) — известный португальский пианист, ученик Листа и Бюлова, друг и последователь (но не «ученик») Бузони.

это влечение не стремится раствориться в единичных проявлениях органического, а старается пробиться к вечным законам, которые одни только и создали все органическое, все отдельные силы жизни. Оно не чувствует, подобно экстатической звукотворческой воле, томящей привязанности к созданному. Нет, к тому, что действует за явлениями, что живет в явлениях, к творимому в искусстве и в природе — вот куда направлено влечение экспансивной художественной воли. Отсюда ее подчинение вечным господствующим силам, приобщение к которым может только служащая им душа. В этом служении она господствует над единичным, над созданным — вплоть до коренного пересоздания созданного по высшим законам вечного созидания. Так экспансивная душа, служа-господствуя, творит формы и образы, в которых единично-случайное преобразуется в закономерно-всеобщее. В этом цельность экспансивной звукотворческой воли.

Глава девятнадцатая

Техника экспансивной звукотворческой воли

Таким образом, и целостность техники, которую создала для себя экспансивная звукотворческая воля, должна быть иной, чем целостность, построенная для себя экстатической волей. Если это силы жизни, силы души в себе воздвигают творение экстатической воли, то для воплощения его она должна позаботиться о том, чтобы предоставить этой жизни и соответствующую ей полную техническую свободу. «Свободная игра сил» — определение, охотно применяемое представителями экстатической воли по отношению к упомянутой уже «весовой игре». Кто, однако, исходя из экспансивной художественной воли, почувствовал, что даже самая пылкая жизнь души может создать нечто сверхиндивидуальное органическое только тогда, когда она подчинена законам, тот и для технической стороны своего исполнительского искусства должен будет найти форму, которая наденет на несущуюся волной безудержность (*Gelöstheit*) узду выдержки и господства.

В своем посвященном Бузони прекрасном некрологе Адольф Вейсман дает следующее определение новому, бузониевскому техническому подходу к роялю: «Совершенно против всякой традиции, с фиксированным предплечьем, исходя из мозга»¹.

¹ Adolf Weis mann. Ferrucio Busoni+ («Die Musik», Jahrgang XVI. Heft 12, S. 889).

Это меткая с внешне-феноменологической точки зрения характеристика технической стороны названного искусства; другими словами — «фиксированные формы под властью экспансивной звукотворческой воли».

Такое фиксирование касается, по-видимому, не только предплечья — это лишь чисто внешнее проявление, — а собирает весь аппарат в абсолютное единство, властвующее над жизнью каждой частицы. Если те большие музыкальные плоскости, которые возводились тут одна за другой, одна над другой, действительно образовали сами по себе некое световое и световосное единство, то звукотворческая воля нуждалась в прочно сомкнутой технической форме для каждой светящейся плоскости и ни на миг не могла допустить отклонения из-за того или другого частного чувства от этой почти окаменелой формирующей воли. В соответствии с последней игровый аппарат должен был получить следующую установку: [быть] в целом в высшей степени фиксированным, не оставляя места свободному расслаблению, которое разрушило бы единство действия.

Такая техника не пришла еще пока, в отличие от обеих своих предшественниц, художественно всеобъемлющего теоретического описания. Фортепианная педагогика должна пожелать, чтобы школа Бузони не осталась перед ней в долгу в отношении такого труда. Ближе всего к этой технике подходят работы Елизаветы Каланд¹; по своей основной интуиции они, пожалуй, весьма родственны по существу высокому типу экспансивной звукотворческой воли², в частности же, однако, все загромождено физиологическими догмами. Ибо не то существенно в фиксации, чтобы была опущена лопатка, как требует Каланд. Это, конечно, облегчает некоторым фиксацию, но без ясного осознания той воли, которой одной только соответствует такая фиксация, последняя остается лишь мертвым материальным предписанием. В настоящее время среди исполнителей крупнейшего масштаба имеются представители фиксированного типа, предпочитающие фиксацию со слегка приподнятыми назад плечами. Нашла ли бы их звукотворческая воля также естественно свой тип фиксирования, если бы была сперва

¹ Elisabeth Caland. Die Ausnützung der Kraftquellen im Klavierspiel. Ebner, Stuttgart, 1905 (новейшее издание: Heinrichshofen, Magdeburg, 1920); Das künstlerische Klavierspiel in seinen physiologisch-physikalischen Vorgängen. Ebner, Stuttgart, 1910. 2. Auflage: Heinrichshofen, Magdeburg, 1919.

² С этими замечаниями трудно согласиться. Елизавета Каланд (1862—1929) — видная представительница анатомо-физиологического направления в немецкой теории пианизма, последовательница известного немецкого фортепианного педагога Людвига Делле (1828—1890). Правда, одна из ранних работ Каланд посвящена Бузони, но в действительности учение Делле — Каланд во многих и решающих пунктах резко отличается от пианистических принципов Бузони.

«методически» скована смиренной рубашкой опущенной лопатки?

Но если даже экспансивная звукотворческая воля не наша еще соответствующего всеобъемлющего описания, то это, пожалуй, не так уже важно: зато она может сослаться на всеобъемлющий практический фортепианный труд из ряда вон выходящего значения — большое «Фортепианное упражнение» Бузони¹, мимо которого цеховая педагогика до сих пор еще проходит без всякого внимания.

Правда, кто строит, как статическая педагогика, по частям или, как экстатическая, плавными, мягкими дугами, тот не будет знать, как приступить к этому труду. Только тому, кто стремится построить игровой аппарат в фиксированной форме, технический труд всей жизни Бузони раскроется в величавом единстве его основной концепции. Ибо этим-то стремлением привести весь организм в целом к фиксированному, пружинящему, напряженному, как сталь, и, как сталь, упругому единству, к согласованности с упругостью (*Spannkraft*) экспансивной звукотворческой воли и порожден весь труд Бузони.

Таков «всеобъемлющий план», который по лапидарно-краткому, слишком краткому предисловию Бузони (оно помещено перед шестой тетрадью²) лежит «в основе» «Фортепианного упражнения»; план, который, однако, Бузони подробнее словами не уточняет. И с известным правом! Ибо кому ноты в конце концов ничего не говорят, тому и словами немногим поможешь. Но, может быть, слова побудили бы по крайней мере того или другого добровольно заняться этим учебным трудом, самым гениальным из созданных со времен баховских инструктивных произведений для клавира. Он имеет еще и то общее с инструктивными произведениями Баха, что и высокая цельность труда Бузони была сперва так мало осознана.

Как инвенции Баха, если изучать их с серьезным усердием, подчиняют каждого не только звуковой воле Баха, но и соответствующей ей технике, так и труд Бузони: либо он остается для изучающего мертвым и кажется совершенно беспорядочным, составленным из случайностей, либо собственная звукотворческая воля изучающего преодолевается волей Бузони, и тогда изучающему не остается ничего иного, как привить игровому аппарату тот род техники, к какому хотел Бузони принудить учащегося, согласно «всеобъемлющему плану». Кто так пройдет данное произведение, для того это великое заве-

¹ Ferruccio Busoni. Klavierübung (первое издание в пяти, второе — в десяти тетрадях).

² Шестая тетрадь второго издания «Klavierübung» соответствует третьей тетради первого издания. Она озаглавлена: «Lo Staccato» («Стаккато»).

пание оживет в своей собственной закономерности, и он не перестанет поражаться последовательности, с какой проработаны по этому плану все стороны фортепианной техники.

Первая тетрадь¹: гаммы — не в обычном виде; вызвать при исполнении гамм волю к звучанию целостностей высшего порядка и технический охват таковых — вот цель сплошь примененной тут аппликации.

Эта аппликация — построенная преимущественно на последовании первого, второго, третьего, четвертого и пятого пальцев — в звуковом отношении возможна, однако, только при фиксированной целостной форме.

Вторая тетрадь: формы, производные от гамм. Вместо того чтобы вдаваться в подробности, приведем лишь один пример, который тщательно подготавливается многими упражнениями по скольжению пальцев:



От фиксированной целостности, к которой принуждает эта форма, никакая рука не сможет уклониться.

Третья тетрадь: аккордовая техника.

Несколько примеров сразу осветят «план»:



далее:



или:



¹ Здесь и далее Мартинсен описывает второе, посмертное издание этого труда Бузони (1925).

ческой воли; ибо фиксация всего аппарата, его установка на фиксированные целостности придают технике и памяти надежность, точность, равномерность и инструментальную красоту, позволяющие допустить, что средства инструмента доведены здесь до последних пределов возможного.

Если бы только на целое не ложилась так легко печать известной окостенелости! В этом опасность для «школы», для учеников! Как бы из-за недопонимания внутренней демонии, из-за простого подражания внешнему не получилась и здесь та столь близко напоминающая «норму» карикатура, как в трафаретных копиях статической звукотворческой воли. Но здоровое жизненное начало пианистического искусства укажет в конце концов и той и другой карикатуре соответствующее им место. Ибо идея экспансивного пианистического мастерства сияет над ними, как высокий образец.

Глава двадцатая

Композиторская младоклассическая звукотворческая воля и современная фортепианная педагогика

Тремя основными формами техники, а именно статической, экзотической и экспансивной, описанными на основе соответствующей каждой из них звуковой воли, можно было бы ограничить эту часть книги. Ими в виде трех комплексов охвачено все, что в пианистическом искусстве приняло уже отчетливую форму. Обнаружение согласованности между типом художника и необходимой для него особой формой моторного проявления могло бы иметь и общепсихологическое значение для понимания человека искусства.

Однако еще один вопрос требует выяснения. Говорилось о том, что в исполнительстве в каждую эпоху **каждый** тип признается равноправным — в отличие от творчества, где в данный момент всегда только один тип воспринимается как современный. Но разве же исполнительство стоит вне общего процесса духовного развития?

Дело обстоит не так. Ибо положение о том, что в исполнительстве, в отличие от творчества, статика, экзотика и экспансивности могут в каждый данный момент быть в равной мере восприняты как крупные, ведущие явления, должно быть дополнено тем положением, что и типовая душевная основная сила каждого исполнителя претерпевает разнообразные изменения, по крайней мере в своей внешней форме проявления, под воздействием того типа, который как раз господствует в творчестве. Тип экзотика, который в романтическую эпоху

творчества проявился бы, вероятно, беспринципно-свободно. в эпоху творчества классического вицтал бы в себя из духовных источников окружающей среды многообразную сдержанность и строгость. нечто подобное произойдет также со статиком и экспансивистом в эпоху, характеризуемую иным типом творчества.

Для уяснения задач современной фортепианной педагогики было бы поэтому целесообразно рассмотреть некоторые формы проявления современного шванизма с точки зрения их принадлежности к названным трем основным типам.

Тут заметно выделяется та форма проявления техники, которая идет еще дальше целостных фиксаций экспансивной техники с ее центром напряжения в плече и кладет в основу техники всю верхнюю часть корпуса с ее сильными размаховыми, наподобие маятника, движениями.

Действительно, некоторые произведения новейшего времени заставляют извлечь из человеческого тела всю силу, какую оно вообще в состоянии дать, для того чтобы выполнить неслыханные до сих пор требования в отношении силы удара и выдержки играющего. едва ли можно решить до конца задачу звучания в таких произведениях, как два румынских народных танца Бартока, токката Прокофьева или первая часть «Фортепианной музыки» ор. 37 Хиндемита, без размахового движения всей верхней части корпуса.

Происхождение этих звуковых оргий на инструменте в творчестве понятно. Дорогу им проложило оркестральное развитие звучания инструмента, вызванное требованиями романтического и послеромантического периода. Сюда относятся учетверенное forte Регера и грандиозные нарастания в последних сонатах Скрябина. Звуковые излишества романтического творчества достигают тут предела — предела перед спадом. Предельное использование такого звукового материала в джазе и в других новых танцевальных формах также вытекает еще из романтического пыла.

И в области фортепианного исполнительства эта форма техники, построенная на игре всем корпусом, является излишеством — излишеством экзотической звукотворческой воли.

Этот критерий определяет и фортепианно-педагогическое значение книги Курта Йонска «Новые пути к энергетике фортепианной игры»¹, автор которой хотел бы просто-напросто сделать эту форму техники — игру всем корпусом — основой фортепианно-технического развития. С помощью остроумной аппаратуры Йонсен устанавливает, что трудовая производитель-

¹ Kurt J o h n e n. Neue Wege zur Energetik des Klavierspiels. Amsterdam, 1928.

ность пианиста может быть названа физически-оптимальной только тогда, когда дыхание и маятниковые раскачивания взад-вперед верхней части корпуса приводятся в соответствие с колебаниями метрики произведения. В противовес этому нужно заявить, что содержащаяся в этом утверждении основная предпосылка, будто психически-оптимальная передача художественного произведения достигается путем физически-оптимальной формы всего тела, — типичная установка экстатической звукотворческой воли. И как исходный пункт, и как рабочая цель, она таит в себе весьма большие опасности. Как статическая, так и экспансивная звукотворческая воля пользуется для осуществления своих исполнительских созданий техникой, не придающей вообще никакого значения чисто внешне измеримой физически-оптимальной форме тела. Их физически-оптимальные формы относительны, находятся в зависимости от того, насколько интенсивна выразительность исполнительского творчества. Физически-оптимальные формы при исполнительском творчестве статического и экспансивного типа не поддаются абсолютной оценке посредством аппарата, в отрыве от художественного произведения. Беспристрастное наблюдение за крушыми исполнителями убеждает в том, что у каждого типа и маятниковые движения верхней части корпуса и дыхание совершенно иные. Опорные силы тела органически следуют за выполняющими. Такое приспособление по необходимости взаимно. Оно будет функционировать правильно, если игровой аппарат от плеча и вплоть до кончиков пальцев находится в порядке, сообразном данному типу; оно натолкнется на препятствия, если будет наталкиваться на препятствия действительность игрового аппарата в собственном смысле слова. Если исходить из дыхания и маятниковых движений верхней части корпуса, то создается очень большая опасность внести в игровой аппарат типово-чуждые элементы и свести на нет взаимосвязь его промежуточных звеньев. Точно так же и фортепианно-педагогические требования Понена являются утрировкой экстатической звукотворческой воли в технической форме ее проявления и только при ясном осознании этой взаимосвязи могут стать плодотворными для фортепианно-педагогической работы.

Как преувеличение и утрировка должна рассматриваться и та форма проявления современного пианизма, которая выражается в стремлении к машинной точности, машинной объективности передачи. И здесь охотно применяется модное слово «новая вещность». Машинная установка прививается в исполнении преимущественно при передаче старинной музыки, прежде всего произведений И. С. Баха. Конструктивная сторона их построения подсказывает такую передачу. Такое исполнение представляет параллель к математическим анализам, которые Вильгельм Веркер присоединил к «Хорошо

темперированному клавиру»¹ и к «Страстям по Матфею» Баха². Это, правда, делает конструкцию ясной; но тут же возникает опасность, что станут неясными стремления души, создавшие эту конструкцию. Р. Штеглих в своей критике Веркера говорит: «От такого обретения внутренней движущей силы зависит сегодня очень многое, не только ближайшая судьба баховской музыки»³.

В техническом отношении машинное исполнительство требует полнейшего владения статической техникой. Это дает также ключ к определению типа, из звукотворческой воли которого возникло машинное исполнительство. Последние десятилетия характеризуются в области творчества резким объявлением войны человеком классическим против типа человека романтического. Классический тип человека приступил к тому, чтобы вытеснить с гребня волны текущей жизни тип романтического человека. В качестве противовеса последнему классический тип шел при этом на любую утрировку, любое преувеличение — вплоть до машинной бездушности, для того чтобы возможно скорее низвести с высоты ненавистного предшественника с его претенциозными изливаниями чувства. Таким образом, машинное исполнительство — это распространенные борьбы в творчестве также на область исполнительства. Этим путем тип классического исполнительства надеется принять со своей стороны участие в духовной борьбе эпохи. Но он заблуждается. Он со своими стремлениями выходит за пределы вневременной задачи исполнительства. Ибо на гребне волны исполнительского искусства, как уже однажды говорилось, стоит одновременно рядом все человеческие типы. Идейное состязание решается здесь только масштабом личности и любви к данному инструменту. Бездушная машинная форма проявления статической техники может быть оставлена без внимания современной фортепианной педагогией.

Наоборот, особую важность для современной установки фортепианной педагогики имеет иной путь воздействия на исполнительство духовных сил классически направленного творчества. Все то, что очень хорошо охвачено тут метким обозначением «младоклассицизм», должно быть глубоко воспринято действительно современной фортепианной педагогией. Ясное понимание этого положения вещей может даже иметь решающее значение для ее воспитательных мероприятий — вот

¹ Wilhelm Werker. Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers von J. S. Bach. Leipzig, 1922.

² Wilhelm Werker. Die Matthäuspasion. Leipzig, 1923.

³ R. Steglich. Wilhelm Werker. Die Matthäuspasion («Bach-Jahrbuch», 1925, S. 90).

почему и должна была быть написана заключительная глава этой части книги¹.

Поиски осуществления нового звукового идеала составляют совершенно специфическую примету композиторской младоклассической звукотворческой воли. Вместо большого оркестра выдвигается идеал дифференцированно звучащего камерного оркестра. Сочное и мягкое звучание струнного *tutti* отступает перед более жестким и ясным звучанием музицирующих солистов духового ансамбля. Распространением этого творческого идеала на исполнительство являются требования нынешнего поколения органистов к новому органу: чтобы характернее и светлее были отдельные голоса, менее пышным и изнеженным — общее звучание. Любвино возрождается изготовление старинных духовых инструментов. Сладкая терпкость ансамбля блокфлейт², вызывающая в памяти старинные изображения мадонн, охотно привлекается для воспроизведения старинных полифонических пьес. Вновь раздается сольное звучание лютни. Клавесин празднует на практике свое воскрешение. Даже тихий клавикорд снова фабрикуется и вкрадывается в душу при домашнем музицировании. Конструкторы современных клавишных инструментов также не могут оставаться в стороне от младоклассического духа в исполнительстве и начинают расчищать путь основательной реформе звукового характера инструмента в сторону ясности и прозрачности звучания. Родственным эпохе пианистам удается благодаря искусству туше играть серебристо и легко и на существующем типе современного рояля, как, например, Кемпфу в его исполнении Бетховена, Гизекингу в исполнении Баха³.

Наращение воли к линейной ясности, к ритмической живости и расчлененности — последний признак воздействия творческих младоклассических художественных требований на пианистическое исполнительство.

Такое воздействие господствующего в творчестве младоклассического типа наблюдается ныне на всем исполнительстве в целом. Но это несколько не затрагивает основного факта существования трех вышеописанных типов. Требования выра-

¹ Далее в первом издании книги Мартинсена следовал опущенный автором при ее переиздании абзац, в котором доказывалось, что под влиянием «младоклассической звукотворческой воли» в программах клавир-абендов «специфически романтические» сонаты Бетховена, включая «Аппассионату», «отстают на задний план», взамен чего выдвигаются такие сонаты того же композитора, как A-dur, op. 2, № 2; E-dur, op. 14, № 1; G-dur, op. 14, № 2; G-dur, op. 31, № 1; Es-dur, op. 31, № 3; Fis-dur, op. 78, и наблюдается воскрешение интереса к произведениям сыновей Баха, Моцарта и Скарлатти.

² Блокфлейта — старинная (XVI век) разновидность флейты.

³ Вильгельм Кемпф (р. 1895) и Вальтер Гизекинг (1895—1956) — знаменитые немецкие пианисты.

зительности и принципы формообразования экстаического или экспансивного исполнительства этим, по существу, не задаются. Только внешняя технически-звуковая форма передачи претерпевает из-за этого известные изменения.

Практические следствия для современной фортепианной педагогики, вытекающие из такого положения вещей, могут быть сформулированы совершенно ясно.

Несомненно, в прошлом поколении в фортепианной педагогике господствовала преимущественно техника экстаического звукотворческой воли. Еще и сейчас она трактуется в ходовой литературе по фортепианной педагогике как нечто само собой разумеющееся, чья правомочность как единственно спасительной основы не требует даже доказательств. Воздействие на фортепианную педагогику романтического типа, господство которого преобладало во всей духовной установке прошлого поколения, совершенно очевидно. Воздействие это отвечало, возможно, требованиям времени. Но при этом должны были оказаться неизбежными изменения и отклонения во внешней форме проявления выразительных побуждений типов более статического или экспансивного склада, так же как и тяжкий ущерб и помехи форме их художественной деятельности. Но в настоящее время нет больше никакого оправдания односторонней установке в пользу экстаической техники. Если бы ныне захотеть вообще допустить влияние духа времени на технические принципы (Massnahmen) фортепианной педагогики, то одно лишь предпочтение статической техники отвечало бы духовным силам эпохи.

Обе последние части этой книги укажут, однако, пути, на каких, в соответствии с ее своеобразным положением над господствующим типом времени, фортепианная педагогика может оставаться в стороне от всякой чересчур односторонней позиции.

Ибо выпле всех требований и влияний современности должно стоять для фортепианной педагогики, как и для педагогики вообще, безусловное благоговейное уважение к органическому росту души. Выполнение этого предписания предъясляет, однако, к дарованию педагога еще одно требование, выходящее далеко за пределы лишь ясного понимания основных типовых проявлений звукотворческой воли. Во избежание возможных все же недоразумений оно должно быть усиленно подчеркнуто здесь — в конце этой части книги.

Теперь уже больше не оспаривается полезность, неизбежная — как для теоретико-педагогического познания, так и для практической педагогической работы — необходимость объединения по типам. Но педагог должен всегда помнить, что такое разделение на типы является, естественно, только крайним упрощением, что в действительной жизни ни один художник не отвечает ему полностью. Распознать род смешения основных

типовых элементов в каждом отдельном ученике — вот в чем главная сила прирожденного педагога. От нее будут зависеть широта и действенность его влияния.

Кроме того, педагог всегда должен помнить, что каждому человеку присуща «тенденция к компенсации односторонности его типа» (К. Г. Юнг)¹.

Построить все техническое воспитание так, чтобы единичной структуре каждой души отвечало смещение основных элементов фортепианной техники, — такова педагогическая задача, в каждом отдельном случае всегда одинаково трудная, всегда в равной мере требующая участия всего человека.

¹ C. G. Jung. Psychologische Typen. Zürich, 1921, S. 8.

*Глава двадцать первая***Звукотворческая воля
и слухо-певческое обучение**

Прежде чем можно будет указать фортепианной педагогике ее собственные пути и цели, нужно остановиться на вопросе, может ли фортепианная педагогика быть действительно особым искусством музыкального воспитания и не следует ли рассматривать ее лишь как второстепенное ответвление.

«Модное» требование наших дней состоит в том, чтобы настоящее музыкальное воспитание исходило из пения и только через него развивалось бы изучение рояля. Прекрасное выражение Леопольда Моцарта: «Кто же не знает, что всегда на вокальную музыку должно быть направлено внимание всех инструменталистов?» — как будто бы оправдывает это требование. Рассмотрим его права. Исследование приведет к отклонению преувеличенных притязаний. Безоговорочное признание их было бы равносильно пренебрежению культурным значением настоящей фортепианной педагогики. Применяемая как искусство, фортепианная педагогика и сегодня еще должна претендовать на свое особое положение на первом месте среди средств музыкального образования; она не нуждается в том, чтобы слухо-певческое обучение — объединим здесь под этим термином все тенденции создать музыкальное народное образование на основе пения — как бы взяло ее на буксир.

В общем, конечно, истинная инструментальная педагогика может быть только благодарна нынешним заботам о развитии слуха в целях музыкального воспитания народа, так как они открывают широким кругам глаза на то, что в инструментальном обучении не все обстоит благополучно. Сформулируем это резко: все эти тенденции, поскольку они отводят инструментальному преподаванию второе место в народном воспитании, надо рассматривать как, пожалуй, спасительную реакцию против преобладания в инструментальной педагогике духа механичности — не менее, но и не более того. Будь в инструмен-

тальной педагогике все в порядке, они утратили бы свое право на существование.

Да и не всякое слухо-певческое обучение само по себе является уже народным воспитанием. Если в одном из классов какой-нибудь школы удастся методами «тоники-до»¹, Эйтца² или другим подобным методом довести до того, что там поют с листа даже более трудные вещи, — что ж, отлично, честь и хвала педагогическому дару учителя, направленному на эту единственную цель! Но что же достигалось этим для искусства, если вы в таких чудо-классах, странствующих с одного конгресса на другой, в большинстве случаев замечали, что дети пели почти исключительно абстрактным, неживым, застывшим «школьным» звуком без интенсивного стремления к красоте, к превращению звука в звучание, без желания объединить звучания в прочувствованную (*durchleben*) линию? У таких детей слышно, что правильное интонирование стало для них главной целью пения. Нет ли здесь рискованного сходства с тем старым «геометрическим» идеалом преподавания рисования в школе, когда высшей целью казалась возможно более точная на глаз передача учеником «интервалов» пространственных отношений? Ныне такое преподавание рисования вытеснено отовсюду тем новым взглядом, что главное заключается в воспитании зрительной воли ученика к изгибам линий, к вовлечению в ритм.

Искусство даже на элементарной ступени, как, например, в школьном пении, — это высшая активность. Вспомните обученные по принципу вокально-образного, т. е., в понимании этой книги, звукообразного исполнения, детские хоры незабвенного мастера Грейнера (в Аугсбурге)³, который ничего не хотел знать ни об Эйтце, ни о каких-либо других системах! Также и там не возникает никакой опасности, где преподаванием лично руководят такие люди, как Фриц Йёде⁴, для которых метод интонирования никогда не может стать само-

¹ Метод музыкального воспитания, начало которому положил американский музыкант-педагог Джон Кёрвен (1816—1880) и состоящий в том, что при сольфеджировании тоника любой тональности именуется *до*, вторая ступень — *ре*, третья — *ми* и т. д., независимо от реальной высоты извлекаемых звуков.

² Карл Эйтц (1848—1924) — видный немецкий музыкант-педагог, создатель «слоговой» системы сольфеджирования (с разделением октавы на 21 ступень), пользовавшейся в двадцатых годах нашего столетия, как и метод «тоники-до», большой популярностью в Германии.

³ Альберт Грейнер (1867—1943) — выдающийся немецкий преподаватель пения в народных школах. О его методе см.: *Albert Greiner. Die Augsburger Singschule in ihrem inneren und äusseren Aufbau.* Augsburg, 1924.

⁴ Фриц Йёде (р. 1887) — видный немецкий хоровой педагог и деятель в области народного музыкального образования. О его методе см.: *Fritz Jöde. Unser Musikleben.* Wolfenbüttel, 1923, Ss. 67 ff.

целью, так как отправным пунктом и целью является звуко-творческая воля. Но о том, каково положение дела вообще, свидетельствует ожесточенный методический спор о лучшем способе овладеть пением с листа. Здесь точка зрения совершенно сместилась. При индивидуальном применении людьми склада Грейнера и Нёде любой метод приведет к пробуждению певческой звуковой воли; в руках же того, кто в методе видит главное, всякий метод станет проклятием, потому что увидет от существенного.

Точно так же обстоит дело и с пронагадированным Нёде и его кругом преимущественным использованием старой и старинной вокальной музыки. Допустим, что музыка полифонической эпохи облегчает возможность привить учащимся установку звукотворческой воли. Однако не менее вероятно, что в заурядном школьном преподавании, при «геометрической» установке, эти старинные сокровища будут лишь сухо пропеваться; с другой стороны, очень легко себе представить, что педагогическая сила художественного склада может даже посредством «Santa Lucia»¹ вызвать рост звукотворческой воли. Как бы то ни было, беззаботный итальянский уличный певец, полный радостной воли к звучанию, мог бы во многих случаях быть хорошим коррективом для некоторых чрезмерно англазированных представителей метода «тоники-до». Быть может, не случайно то обстоятельство, что вся эта тенденция берет начало в «стране без музыки» (Шмитц)².

Предположив даже, что персональные результаты Грейнера и Нёде были бы достигнуты многими другими, можно ли назвать это нормальной подготовкой к инструментальному преподаванию? Единственно возможной и естественной, как это теперь так часто утверждают?

Пример Л. Моцарта опять-таки может ввести в должные рамки имеющиеся здесь преувеличения. Вопреки его упомянутому в начале этой главы высказыванию, нужно со всей настойчивостью указать на то, что нет ни единого свидетельства какой бы то ни было заботы Л. Моцарта о вокальном воспитании сына до 1764 года, когда Вольфганг при случае некоторое время занимался с кастратом Манцуоли. Воспитанию Моцарта, прежде всего чисто инструментальному и общемюзикальному, это не нанесло никакого ущерба ввиду совершенного своеобразия моторного комплекса, с которым при настоящем пении должна слиться звукотворческая воля.

Приято думать, что певческий комплекс звукотворческой воли чисто автоматически содействует развитию инструментального. Но такое предположение ошибочно.

¹ «Санта Лючия» («Святая Лючия») — популярная итальянская песня.

² Имеется в виду вышедшая под таким названием книга об Англии: О. А. Н. Schmitz. Das Land ohne Musik. IV. Auflage. München, 1914.

Все же можно допустить, что параллельное хорошее преподавание пения и игры на фортепиано способно усиливать самое по себе звукотворческую волю: в Италии, стране *bel canto*, росла и звуковая воля Мадариа к инструментальной кантатене в его произведениях, как и в его фортепианной игре. И если обучение ведется в таком подлинном смысле, против него ничего нельзя возразить. Один из самых своеобразных фортепианных педагогов прошлого столетия, отец Клары Шуман, с полным правом написал книгу «Фортепиано и пение»¹, прелесть которую, несмотря на всю [ее] причудливость, все еще полезно каждому начинающему фортепианному педагогу. А что подлинную, но только подлинную фортепианную педагогику может функционально подкрепить такое же подлинное слухо-певческое обучение, будет показано в заключении ближайшей главы.

Но со всей настойчивостью нужно указать на большие опасности для инструментального обучения, которые влечет с собой нынешняя практика обособленного слухового обучения. Результатом ее обычного применения почти всегда является то, что преподаватель одной специальности полагается на другого. Преподавание рояля будет тогда, пожалуй, преимущественно моторным: «Ах, о развитии слуха заботится ведь коллега Х.». И если к тому же еще и слуховое обучение ведется чисто внешне, «геометрически», то для действительного развития звукотворческой воли ни слуховым преподаванием, ни преподаванием рояля не будет сделано, можно сказать, ничего. [В этих случаях] органическому росту [ученика] не способствуют, а мешают; не творят, а муштруют.

Глава двадцать вторая

Параллельные схемы слухо-певческого обучения и фортепианного преподавания

Некоторые крайне упрощенные в психологическом отношении графические изображения могут пояснить сказанное в предыдущей главе.

Прежде всего рисунок покажет, как обстоит дело в психологическом отношении при только внешне-геометрическом слуховом обучении преподавателем — сторонником осознания звука — и одновременном чисто моторном обучении преподавателем фортепиано:

¹ Friedrich Wieck. Klavier und Gesang. F. E. C. Leuckart, Leipzig, 1853. 3. Auflage 1878

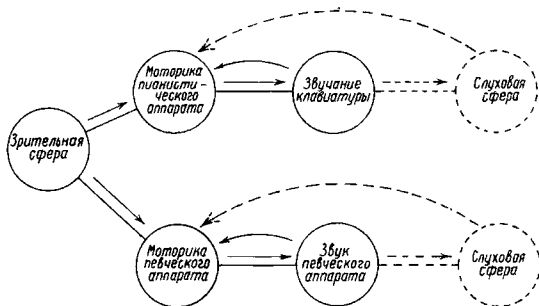


Схема требует еще некоторых принципиальных разъяснений.

Из нее видно, что при геометрическом слухо-певческом обучении получается точно такая же картина, как и при обычном у нас¹ фортепианном преподавании, схема которого, данная уже однажды в вводной части этой книги, здесь повторена в параллельной схеме, а именно: акустический центр, а с ним и звукотворческая воля полностью остаются вне первичного акта.

Это утверждение кажется сперва противоречащим всякому здравому соображению: выходит, что можно петь без того, чтобы заранее представить себе точно звук, и без того, чтобы моторика певческого аппарата «запускалась» акустической сферой? И, однако, это так. Будет доказано, что и при «геометрическом» слухо-певческом обучении звук может быть извлечен в основном и прежде всего точно так же в преобладающей степени моторно, как и при обычном фортепианном преподавании. Точно так же как при нем, так и при певческом обучении включение акустического центра может быть преимущественно лишь вторичным, чисто ретроспективным; он может, таким образом, снизиться до уровня простого контрольного органа по отношению к произведенному уже моторно звучанию.

Это в основном! Конечно, всегда будет иметь место незначительная разница в пользу пения: в пении, в отличие от игры на рояле, моторно произведенный звук может еще быть исправлен и после его возникновения. Благодаря такой возможности последующего, ретроспективного исправления акустический центр привлекается, естественно, несколько более интенсивно. Возможно, что этим легче прокладывается также хотя бы слабый первичный путь от оптического к акустическому центру, который, естественно, может развиваться по крайней мере как намек, и при обычном у нас преподавании

¹ Т. е. в Германии.

рояля. Однако в вышеприведенной схеме эти тонкие различия были для большей ясности опущены. Понятно, что переходов от этой схемы к двум следующим бывает столько же, сколько существует певцов и шансегов.

Теперь перейдем к доказательствам нашего утверждения, что можно петь первично моторно! Таких доказательств мы приведем четыре.

Прежде всего это утверждение подкрепляется неточным итогпровапшем плохо обученных певцов или певческих классов: они поют то чуть-чуть слишком низко, то чуть-чуть слишком высоко; только через некоторое время появляется верный тон. Таким образом, моторика сперва только «тренькает» на клавиатуре вокального аппарата, приблизительно следуя чисто моторным (психологически выражаясь, «кинэстетическим») представлениям памяти до тех пор, пока слуховая сфера ретроспективно, путем сравнения с собственными представлениями памяти, не установит почти пассивно: вот так правильно. Если даже профессионалы вокалисты возражат, что здесь возможен и обратный случай, а именно, что мускулатура гортани как раз недостаточно подчиняется воле к звучанию, то все же они согласятся, что длительное состояние такого «треньканья» на гортанной клавиатуре несомненно свидетельствует в пользу доказываемого положения. А при рядовом слухо-певческом преподавании «треньканье» — частое явление.

Еще один вид такого «треньканья» служит вторым доказательством [нашего положения]. Его можно наблюдать даже в странствующих чудо-классах, по крайней мере при пении более трудных интервалов. Это — способ, скользя диатонически гортанью, как бы мускульно нащупывать интервалы. Здесь ясно обнаруживается первично-моторно-мускульное действие.

Третьим доказательством является тот факт, что очень многие хорошие певцы, не имеющие абсолютного слуха, сами указывают на то, что они совершенно точно сохраняют в памяти свое *ля* или *до* чисто моторно-мускульным, т. е. «кинэстетическим» путем.

Четвертое доказательство точности таких кинэстетических представлений памяти и возможности исходить только из них при извлечении звуков представляют исполнители на медных духовых инструментах. Для функции их губ (весьма сходной с функцией гортани певца) каждый звук их всегда in C нотированного инструмента есть совершенно определенная мышечная «клавиша», остающаяся одной и той же независимо от того, предстоит ли им извлечь указанный в нотах звук на инструменте в строе F или — акустически на тон ниже — на инструменте в строе Es.

Конечно, в процессе художественного действия настоящий певец, как и хороший духовик, всегда «нажмет» свою моторно-

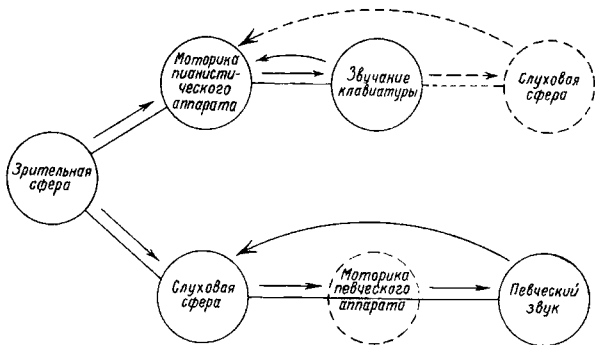
мышечную «клавишу», движимый первично звукотворческой волей. Во избежание недоразумений пусть это будет здесь сказано еще раз со всей определенностью.

Эти четыре доказательства должны явиться достаточным подтверждением возможности неть первично-моторно и при слухо-певческом преподавании. Принципиальная правильность вышеприведенной схемы должна быть ими подкреплена. Рейтер метко рисует ее фактические последствия без, однако, четкого уточнения причины в том духе, как это было сделано выше. «Воодушевленное красивое пение, [— говорит он, —] свежее пение «без вьедания в печенки» — это те именно особенности, которые делают детское пение таким смелым и целомудренным и утрачиваются из-за односторонней муштровки по какому-либо методу»¹.

Итак, должно быть ясно, что геометрическое слуховое обучение не может оказать — ни в качестве подготовительной, ни в качестве параллельной работы — ни малейшего влияния на обычное наше фортепианное преподавание. Как там, так и здесь имеет место почти совершенно холостой ход слуховой сферы, звукотворческой воли. А какое художественное воздействие могли бы оказать друг на друга преимущественно моторный акт пения и преимущественно моторное действие на рояле — остается непостижимым.

Что подлинная, исходящая из звукотворческой воли фортепианная педагогика может во всяком случае совершенно обойтись без коллег геометрической слуховой школы, мы примем теперь без того, чтобы делать это еще наглядным посредством специальной психологической схемы.

Но что и в обратном случае самое лучшее слухо-певческое обучение не может помочь обычной косной (schlafmützig) фортепианной педагогике, это доказывает следующая схема:



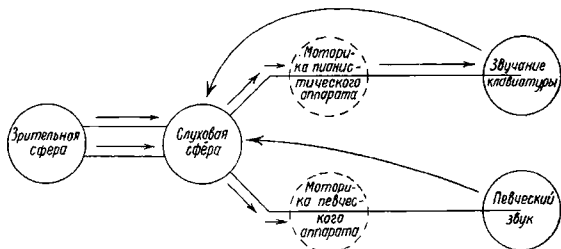
¹ Fritz Reuter. Musikpädagogik in Grundzügen. Leipzig, 1926, S. 49.

Невозможно понять, каким чудом такое действительно подлинное, основывающееся на звукотворческой воле слухопевческое обучение должно повлиять на одновременное фортепианное обучение, полностью полагающееся на работу коллеги по слуховому воспитанию. При косной игре на рояле слуховая сфера остается, как и раньше, вне первичного акта.

Можно было бы поставить еще такое требование: «Пусть ученик при игре на рояле и пост — с той же интенсивностью, какую он усвоил при хорошем слухопевческом обучении; должна же тогда искра из одного комплекса — певческого — попасть в другой — в комплекс фортепианной игры». В том, однако, что это требование исходит из чистейшей теоретической утончи, убедит каждого простой психологический эксперимент над самим собой (мысленный эксперимент) — каждого, кто способен к такому психическому самоанализу (а каждый педагог должен быть к нему способен). Спойте фразу с полнейшим включением звукотворческой воли; затем спойте ее так же и одновременно сыграйте ее. Трудность направления потока звукотворческой воли с одинаковой интенсивностью и в вокальный, и в фортепианно-игровой аппараты станет совершенно очевидной даже мастеру; точно также он совершенно ясно почувствует, что это два различных путипровода, питающихся энергией из центра сил звучания; и в результате строгой проверки всегда окажется, что в центре звукотворческой воли находилось либо пение, либо игра или же и то и другое имело большей частью лишь половинную интенсивность. Не облегчайте себе этот мысленный эксперимент и проведите его объективно! И с таких-то весьма трудных двойных комплексов должно начинаться нормальное преподавание рояля?

Таким образом, трижды не оправдала себя совместная работа преподавателей по развитию слуха и по игре на рояле: первый раз — при отрицательных показателях обоих, второй и третий раз — когда то один, то другой из них оказался несостоятельным. Остается теперь испытать еще четвертый вид одновременной работы над душой ученика — тот счастливый случай, когда оба [преподавателя] оказываются действительно педагогами в том смысле, как это понимается в настоящей книге. И тогда окажется, что только в этом идеальном случае выявляется то столь желанное функционально-мозговое преимущество, на которое указывалось уже в начале предыдущей главы.

Нижеследующая схема может внести в это ясность:



Две прямые линии, идущие от зрительной сферы к слуховой, иллюстрируют функционально-мозговое преимущество; и оно на деле является чрезвычайно желательным плюсом при обучении прежде всего акустически неодаренных учеников.

Но нужно правильно понять чертеж: после всего сказанного не надо, разумеется, думать, что певческий комплекс при игре на рояле или же пианистический комплекс при пении должны всегда идти рядом и параллельно. Такая возможность была уже отвергнута, как утопия. Напротив, фортепианный «комплекс вундеркинда» должен всегда трактоваться педагогом как единство и воспитываться как обособленное единство; то же относится и к вокальному комплексу.

Таким образом, единственно возможной формой успешной совместной работы обоих педагогов — одного по части слуха, другого по фортепиано — может оказаться только параллельная работа. Иначе не может быть даже тогда, когда обе области [преподавания] объединены в одном лице, как это представляют себе Шмидт-Маритц¹, Фр. Лебенштейн² и др. При этом каждый из обоих коллег должен работать так, как если бы ему и только ему, для его особой области, предстояло проложить весь мозговой путь от зрительной сферы через слуховую вплоть до реализованного звучания. Ибо, и это самое важное, дело в обоих случаях заключается не в том, чтобы зрительное раздражение возбудило *какое бы то ни было* слуховое представление, а в том, чтобы зрительное раздражение вызвало в мозгу в одном случае вокально-звуковое, а в другом — фортепианно-звуковое представление, т. е. чтобы каждое из этих

¹ Fr. Schmidt-Maritz. *Musikerziehung durch den Klavierunterricht*. Berlin-Lichterfelde, 1925.

² Fr. Löbenstein. *Der erste Klavierunterricht*. Berlin-Lichterfelde, 1927.

представлений в полной обособленности возбудило ему и только ему соответствующую звукотворческую волю.

Фортицианский педагог не должен поэтому переоценивать помощь, приносимую одновременным хорошим слухо-певческим обучением. Ибо одно во всяком случае остается его основной обязанностью и той, которую только он может и должен выполнить: превращение связи между акустическим центром и фортицианной моторикой в неразрывное единство, в психическую, можно сказать, идентичность.

Отсюда вывод: следует сердечно приветствовать слухо-певческое обучение как действующего бок о бок соратника, но при основательном анализе психических процессов никогда нельзя признать его главенствующей силой. Напротив, нужно весьма отчетливо осознать — для того чтобы суметь им противостоять больше опасности, постоянно возникающие при сотрудничестве с разделением ролей, как следствие халатности, этой трудно устранимой наследственной болезни человечества. Если же каждый из двух работает так, как если бы ему и только ему одному нужно было развить в его области весь комплекс вундеркинда, — тогда отлично: результатом окажется необычайно прочный путь, подобный двойной колес, проложенной между зрительной и слуховой сферами.

Глава двадцать третья

Звукотворческая воля и интенциональная моторика

Здесь возникнет возражение, кажущееся сперва уничтожающим. Если вокальный и инструментальный комплексы звукотворческой воли представляют каждый сам по себе некое единство, то как тогда объяснить ворчание, гудение, шипение и свист, которыми непроизвольно сопровождают свою игру на рояле некоторые, даже большие исполнители? Не становится ли здесь, в кульминационных точках исполнения, где такие «феномены» большей частью и обнаруживаются, совершенно очевидным, что пение, замененное в данном случае ворчащем и гудением, является собственно господствующим, главенствующим?

Это возражение кажется почти неопровержимым; и все же оно представляет совершенно ошибочный вывод.

Прежде всего точное наблюдение этого феномена — само собою разумеется, у подлинно великих [исполнителей] — обнаруживает, что это гудение и ворчание почти совершенно не поддаются точной потной записи; оно отвечает, правда, направлению линий, а также, пожалуй, динамическим дугам,

но о звуковысотном совпадении с исполняемой музыкой не может быть и речи. Кому не вспомнится здесь своеобразная музыка-ворчание, которой д'Альбер¹ сопровождает исполнение последней части «Аппассионаты»? Она точно также протекает в совершенно иных пропорциях, чем действительный звуковой процесс.

Далее, в отношении почти всех этих гудящих и ворчащих выдающихся исполнителей нет никаких данных о том, предшествовало ли, скажем, их инструментальной учебе или каким-либо образом определило таковую певческое обучение. У всех у них в прошлом почти исключительно инструментальный процесс обучения. И все же откуда это гудение и ворчание?

В теории мышления как моторного процесса приводится хорошее сравнение: центробежные, т. е. моторные, нервно-мозговые потоки сворачивают — в основном по «правильным» путям — снова в центростремительные сенсорные русла, едва лишь возбуждая моторику. Но все же, однако, возбуждая ее. «При помощи усовершенствованных инструментов установили, что оживленные по крайней мере мысли всегда сопровождаются еще мышечными сокращениями» (Ю. Шульц)².

Моторика, непроизвольно подчиненная «мышлению звукам», слуховому представлению, — это по законам природы прежде всего движения гортани.

В теории «мышления звуками» друг другу противостоят две точки зрения. Г. Лотце первый выдвинул положение о том, что не бывает «никакого воспоминания о звуках или звуковых последованиях про себя, без того, чтобы оно сопровождалось тихим интенционированным говором или пением»³. Г. Е. Мюллер⁴, а затем в особенности С. Штрикер⁵ развили эту мысль. В противовес этому Штумпф подчеркивает, что он без всякого (громкого или тихого) пения может представить себе и сравнить между собой звуки самой различной высоты и именно увереннее, чем посредством внутреннего пения⁶. Исследования В. Кёлера⁷ подкрепляют эту и без того бесспорную для большинства музыкантов точку зрения.

Средний путь указал впервые Бервальд. Он говорит, что движения гортани помогают ему раскрыть всю красоту му-

¹ Эуген (Эжен) д'Альбер (1864—1932) — один из величайших пианистов конца XIX и начала XX века. Ученик Листа.

² Julius Schultz. Leib und Seele. Berlin, 1923, S. 79.

³ H. Lotze. Medizinische Psychologie. 1852, S. 480.

⁴ G. E. Müller. Zur Grundlegung der Psychophysik. II. Ausgabe. 1879, Ss. 287 ff.

⁵ S. Stricker. Über Laut- und Tonvorstellungen («Wiener Medizinische Presse», 1886, S. 649).

⁶ Carl Stumpf. Tonpsychologie. Band I. Leipzig, 1883, Ss. 158 ff.

⁷ W. Köhler. Psychologische Beiträge zur Phonetik («Archiv für experimentale und klinische Phonetik». Band I. Heft 1, Berlin, 1913, S. 20).

зыкальной мысли¹. Букофцер ясно показывает, что поскольку вопрос касается суждений не чисто акустического порядка, то для построения эстетического представления «известные ощущения, устанавливающиеся в голосовом органе, играют весьма значительную вспомогательную (mitbestimmende) роль»². Он назвал эти ощущения интенциональными двигательными ощущениями, присоединяясь к Н. Аху, который дает им следующее определение: «Интенциональные двигательные ощущения — это своеобразные ощущения мышечных органов, доводящие до сознания направление, по которому движение должно было бы пойти, без необходимости того, чтобы какие-либо органы — там, где они имеются, — подхватили это движение, и того, чтобы последнее вообще было выполнено»³.

Надолечный в своих основных экспериментальных исследованиях «внутреннего пения» приводит доказательство того, что этим интенциональным двигательным ощущениям соответствуют действительные движения гортани, от которых движения настоящего пения отличаются «только своей временной протяженностью и величиной, но не формой и направлением»⁴. Выражение «интенциональные двигательные ощущения» представляется здесь уже недостаточным. Предложим взамен близкий термин «интенциональная моторика».

Эта интенциональная моторика гортани, в которой, по Надолечному, участвуют и дыхательные мышцы, представляет собою нечто совершенно иное, чем действительное пение. И гудение, ворчание, шипение — это нечто совершенно иное, чем действительное пение, — точно так же, как моторика, которая проявляется в приливе гнева, когда человек печально раздавливает стакан и окровавливает свои пальцы, — нечто совершенно иное, чем действительно волевой поступок. В обоих случаях это потоки интенциональной моторики, которые в нормальных условиях после легкого только касания соответствующих мышц в основном гаснут в мозгу, в условиях же повышенного переживания выходят из своего «интенционального» русла и в одном случае разбивают стакан, а в другом порождают гудение, ворчание, шипение, свист.

Эта интенциональная моторика отделена от действительной

¹ R. Baerwald. Innere Nachahmung und Erinnerungsverklärung auf musikalischem Gebiete («Zeitschrift für Ästhetik», Band IX. Heft 3, 1914, Ss. 335 ff.); Zur Psychologie der Vorstellungstypen mit besonderer Berücksichtigung der motorischen und musikalischen Anlage. Leipzig, 1916, Ss. 363 ff.

² Manfred Bukofzer. Vom Erleben des Gesangstones. Berlin, 1920, S. 23.

³ N. Ach. Über die Willenstätigkeit und das Denken. Göttingen, 1905, S. 151.

⁴ M. Nadoleczny. Untersuchungen über den Kunstgesang. Berlin, 1923, Ss. 46 ff.

моторики пения порогом, сходным с тем, который психология устанавливает вообще между чувственным ощущением и лишь чувственным представлением. Эксперимент над самим собой, состоящий в непосредственном переходе от внутренне живо представленной музыкальной фразы с сознательным, пожалуй, включением интенциональной моторики к следующему тут же за этим пению той же фразы, убедит каждого музыканта в совершенной несравнимости обоих процессов. Функционально они относятся к двум различным мозговым сферам.

Интенциональная моторика относится еще непосредственно к собственно слуховой сфере. Возможно, что она является физическим коррелятом того, что в вводной части было дано нами чисто феноменологически как психологическое определение звукотворческой воли. Там мы обошли такое утверждение и здесь указываем на него только как на гипотезу, так как дальнейший ход этой мысли привел бы к последним глубинам извечной загадки человечества, к проблеме тела и души. Каждый музыкант может просто при самонаблюдении почувствовать ту волевую акцентуацию, которую получают благодаря интенциональной моторике ощущения или представления слуховой сферы. В том случае, если он истинный инструменталист, он точно так же почувствует, что эта волевая акцентуация побуждает его первично не к пению, а к инструменту. Переданный Рисом рассказ о происхождении финала «Аппасионаты» служит этому доказательством: Бетховен во время «прогулки бегом» едва может дожидаться того, чтобы дома на рояле привести интенциональную моторику, свое гудение и «рычание» (Heulen) этой части к действительной мотории разрядке¹.

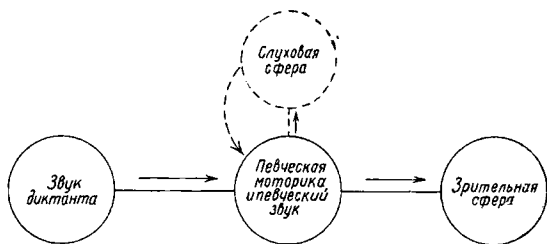
Таким образом покончено с казавшимся опасным возражением, будто ворчанием и гудением доказывается главенство пения над инструментальным комплексом. Интенциональная моторика есть не что иное, как подготовительный прием для того, чтобы в сложной шлюзовальной системе больших полушарий открыть один из шлюзов и этим позволить потоку звукотворческой воли пролиться в турбины моторного действия. При этом каждый раз это будет самостоятельное и обособленное русло потока, в зависимости от того, пролился ли он в турбины пианистического или певческого аппарата. И в результате исследования интенциональной моторики не может быть речи также о главенстве одного моторного действия над другим.

Есть еще одна отрасль музыкального преподавания, которую, как и затронутое в предыдущей главе слухо-певческое

¹ Franz Gerhard Wegeler und Ferdinand Ries. Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven. Koblenz, 1838 (Neuausgabe: Berlin, 1906), S. 99.

обучение, современные требования ставят впереди или даже выше фортепианного преподавания: это музыкальный диктант. Интенциональная моторика и ему дает веский отвод и к тому же указывает его место. Внешний процесс известен: учитель поет или играет отдельные звуки, интервалы, аккорды или какие-нибудь музыкальные построения, а ученик должен только по слуху назвать или записать, какие ноты были сыграны или сыграны. Музыкальный диктант является, таким образом, как бы обратным слухо-певческим обучением: там путь лежал от зрительной сферы к звуку, здесь — от звука к зрительной сфере; в дальнейшем психологическом анализе последнего пути вплоть до момента написания ноты здесь нет необходимости.

Несомненно, однако, что в рядовом преподавании музыкального диктанта господствует поверхностность, которая большей частью лишает эту дисциплину ее собственного плодотворного значения. Понаблюдайте обычное классное или индивидуальное обучение, понаблюдайте учителей во время испытаний! Начинается, как в улье, тихое пение и гудение — но не в форме интенциональной моторики у отдельного ученика, а на звуках совершенно определенной высоты. Говоря яснее, при этом образе действий высота звуков пашульвается (апперципируется¹) не в миниатюрной плоскости интенциональной моторики, еще тесно связанной со слуховой сферой; здесь мышечный аппарат действительного пения или пассивистывания сам от себя нацупывает музыкальное явление, будучи при этом лишь ретроспективно корректируем слуховой сферой. Такой музыкальный диктант является в полном, настоящем смысле слова зеркальным, то есть перевернутым отражением «геометрического» слухо-певческого обучения. Этим произнесен приговор над такого рода поверхностным музыкальным диктантом. Упрощенная схема поможет представить это наглядно:



¹ Апперцепция (лат.) — узнавание воспринимаемого на основе прежнего опыта, ранее сложившихся представлений.

На основании только что упомянутого наблюдения над учащимися мы еще раз укажем на то, что лишь только педагог предоставляет их собственному усмотрению, каким путем удовлетворить требования диктанта, почти все они, кроме особо одаренных, пользуются этим поначалу таким удобным, [но] поверхностным способом выполнения.

Само собой понятно, что этот поверхностный вид музыкального диктанта не может иметь никакого значения для фортепианного преподавания.

Но этим утверждением одновременно ставится задача также перед преподавателем музыкального диктанта. Он должен решительно и четко указать ученикам на то, что такое подлинное шапупывание музыкального диктанта певчим или свистом совершенно обратно тому, что нужно ученику, чтобы довести его — если он вообще имеет такое намерение — до достойной этого имени способности слышать. Пусть преподаватель апеллирует к самовоспитующей воле учащихся и обратит их внимание на то, что при включении действительной моторики пения и свиста вся работа по музыкальному диктанту окажется потерянным временем! И пусть он укажет другой путь! Но ему следует также спокойно сказать и о том, что этот другой путь значительно труднее, для некоторых даже, особенно вначале, отчаянно труден и что все же это единственный путь к успеху.

Каким образом педагог по музыкальному диктанту достигнет со своими учениками настоящей цели — это и составляет основную проблему его педагогического искусства. Много будет уже выиграно, если он просто категорически запретит всякие внешние моторные действия, как и «шапупывание» музыкального диктанта пальцами, к чему склонны подвинутые инструменталисты. Тогда учащиеся обычно сами находят правильный путь.

Те, кто акустически одарен от природы, будут тогда прямо в слуховой сфере апперципировать услышанное. У всех же остальных это «нахождение пути» будет и должно состоять в вовлечении в слуховую сферу только интенциональной моторики. Интенциональная моторика не у всех будет иннервироваться в гортани; у некоторых, как у Иоганна Штрауса, у Моцарта (по С. Штрикеру), — и в губах.

В каких пределах может преподаватель музыкального диктанта допустить в своей работе также и сознательное обращение к интенциональной моторике — это, естественно, будет зависеть от его такта по отношению к каждому раз обновляющемуся ученическому материалу.

Слуховая сфера или слуховая сфера плюс интенциональная моторика — ничего иного не имеет права разрешить своим ученикам преподаватель музыкального диктанта в качестве переходного этапа к апперциции в зрительной сфере.

А такой музыкальный диктант вполне может быть признан подлинной фортепианной педагогикой в качестве соратника — так же охотно, как и хорошее слухо-певческое обучение; хотя и здесь, как и там, не может быть, конечно, и речи о главенстве или первенстве по отношению к фортепианному преподаванию. Действительно хорошее фортепианное преподавание может, во всяком случае, прийти к своей цели и без этой помощи. Существенное облегчение, которое может принести подлинному фортепианному преподаванию хорошее преподавание музыкального диктанта, явствует из следующей психологической схемы:



Если эту схему в обращенном виде включить в последнюю схему предыдущей главы, наглядно поясняющую параллельный ход настоящего слухо-певческого обучения и настоящей фортепианной педагогики, то окажется, что из начертанной там двойной колеи образуется **тройная** колея благодаря присоединяющейся параллельной работе третьего члена союза. Две параллельные самостоятельные колеи были проложены от зрительной сферы к слуховой: одна — как путь к пианистической, другая — как путь к певческой звукотворческой воле; теперь к ним в качестве третьего пути, идущего в обратном направлении от слуховой сферы к зрительной, присоединяется путь настоящего музыкального диктанта. И это укрепление сцепки зрительной сферы со слуховой может быть только в высшей степени желательным для фортепианной педагогики при построении ее работы на основе звукотворческой воли, при развитии «комплекса вундеркинда».

Глава двадцать четвертая

Звукотворческая воля и фортепианно-педагогическая одаренность

Итак, собственно, основной проблемой фортепианной педагогики является следующее: каким образом вести воспитание ученика так, чтобы всегда при всякой работе за роялем звукотворческая воля действительно являлась главенствующей силой?

Прежде, однако, чем указать путь ученику, необходимо

рассмотреть совершенно определенные требования, которые ставит перед учителем решение основной проблемы.

Эти требования можно суммировать в категорическом императиве: испытай себя в том же, преподающий.

Как? Учитель должен себя испытать? Конечно! Ибо в том-то и состоит проклятие, издавна тяготящее над человечеством из-за всякой так называемой педагогики, что испытываются всегда только бедные ученики. Часто было бы важнее постоянно возобновляемое испытание учителей. Но ограничимся испытанием самого себя перед собственной совестью! Два самоиспытания должен выдержать педагог, прежде чем он может надеяться справиться в практической работе с проблемой учительства.

Первое испытание касается прежде всего того, пережил ли хоть однажды сам учитель при своей собственной игре то, что сейчас уже так ясно представляется как «комплекс вундеркинда»; так как обучать можно только тому, что знаешь сам. При этом самоиспытании может получиться тройкий результат.

Либо, во-первых, желающий произвести испытание самого себя твердо устанавливает, что он не способен к такому самоанализу. Ему тогда не следует отчаиваться. Он все еще может стать виртуозом или же взяться за какую-нибудь другую специальность. Но он в этом случае не призван быть педагогом и должен бросить это занятие — чем раньше, тем лучше. Одна из основных способностей педагога — это способность к совершенно объективному, ясному и достоверному самоанализу. Кто не умеет заглянуть в свою собственную душу, как сможет он постигнуть души других?

Либо, во-вторых, такое самонаблюдение обнаруживает, что проводящий самоиспытание ощущает в себе этот «комплекс вундеркинда» и констатирует его жизненность. Тогда это, конечно, в высшей степени радостно. Тогда пусть он с полной ясностью осознает себя и эту осознанность сделает плодотворной для своих учеников; так как без осознанности также нет подлинной педагогики.

Либо, в-третьих, это самоиспытание обнаруживает, что испытующий себя констатирует в своей игре преимущественно моторное действие, т. е. что слух используется им весьма незначительно или, в лучшем случае, в качестве контрольного органа. Тут учитель отнюдь не должен, как в первом рассмотренном случае, отказаться от педагогической деятельности; но если он хочет культурно-полноценно справляться с избранной им профессией, с которой он, может быть, сроднился душой, то ему предстоит большая, интенсивная работа: он должен просто **выработать** в себе «комплекс вундеркинда».

Возможность перестройки мозгового процесса безусловно существует; такое требование не утопия, как это легко могло

бы показаться. И психологическая наука считается с этим как с непреложным психологическим фактом. Таковую перестройку путем приспособления первоначально данного типа к требованиям повседневной жизни психология называет «выработкой приспособленного типа».

Здесь нужно упомянуть об одной из первых типизаций, разработанных психологической наукой, — о подразделении на акустический, зрительный и моторный типы усвоения, подразделения, все еще занимающем незаслуженно большое место во всех музыкально-педагогических руководствах. Эти типы могут иметь известное практическое значение при обучении наукам: это доказывают исследования, сделанные над великими мастерами счета Инауди и Диаманди¹. Для музыкального педагога типы эти имеют лишь познавательное значение, так как в своей практической работе он сталкивается только с одним акустико-моторным типом; в случае же если от природы он сам или кто-либо из его учеников не относится к этому типу, то встает существеннейшая задача: выработать приспособленный акустико-моторный тип, другими словами — приспособленный тип «комплекса вундеркинда».

Второе испытание, которому должна подвергнуться совесть педагога, еще тяжелее. От подлинной фортепианной педагогики требуется, чтобы воспитание ученика шло, как теперь совершенно ясно, изнутри наружу. От того, правильно или извращено направление недоступных внешнему наблюдению мозговых процессов, зависит все художественное будущее ученика.

При упоминанном в предыдущем разделе, ныне так часто рекомендуемом способе строить игру на рояле на основе пения это кажется легким. Он требует просто пропевания подлежащих проигрыванию фраз, предполагая, что при следующей за этим игре импульс должен сам собой прийти из слуховой сферы. Выше было установлено, что это заблуждение.

Подлинная обособленная фортепианная педагогика смотрит на дело не так легко. Для суждения о мозговых процессах ученика ей дано лишь немногое: внешняя поведка (*Haltung*) ученика, установка его игрового аппарата и звук, т. е. качество его само по себе и комбинации его с другими звуками по вертикали и по горизонтали, — вот и все; если же учесть при этом, что фортепианный звук, рассматриваемый чисто материально, в духе Тетцеля, не допускает никаких иных изменений, кроме более громкого или более тихого звучания, то поставленная перед подлинной фортепианной педагогикой задача выглядит безнадежно неразрешимой.

¹ См.: Meumann. *Ökonomie und Technik des Gedächtnisses*. Leipzig, 1912, Ss. 166 ff.

Ее можно решить только в том случае, если педагог обладает совершенно определенной душевной способностью. К установлению ее у себя и должно сводиться второе самоиспытание. Пусть испытующий себя проверит, может ли он при игре своих учеников полностью отрешиться от себя, может ли всецело поставить себя на их место настолько, чтобы чувствовать, будто он сам играет со всей, понятно, ограниченностью возможностей ученика. Что это возможно, испытает на опыте каждый истинный педагог.

Такое интроицирование собственных двигательных представлений, порожденных художественным произведением, в моторику другого (при пении) названо Букофцем интросекцией идеомоторной тенденции. Имея в виду важность для всей будущей педагогики этой душевной способности, для нее предлагается здесь сокращенный термин — «идеомоторная интросекция». Способность к идеомоторной интросекции является действительно альфой и омегой инструментального музыкально-педагогического искусства. Эта способность, т. е. большая или меньшая природная одаренность ею, и есть основная душевная способность педагога, которой определяется его высший или низший педагогический ранг.

В случаях особой педагогической одаренности эта способность может дойти до степени, которую можно было бы назвать «ясновидением»: [имеется в виду] способность на основании сравнительно незначительных внешних данных проникать до глубочайших корней мозгового процесса другого лица. Хотелось бы назвать это родом «чтения мыслей» — наподобие того, например, что дает возможность практическим деятелям при важных переговорах как бы думать мыслями противника. Истинно гениальная одаренность в области педагогики вообще и фортепианной педагогики в особенности, без сомнения, редка.

Все же нет основания приходить в отчаяние тому, кто обнаружит, что с этой стороны он от природы скудно одарен. Во всяком случае, при серьезном старании всегда можно выработать способность идеомоторной интросекции приспособленного типа. Как могли бы удержаться в жизни рассеянные по страсти средние педагоги, не приобретя в результате серьезной работы над собой свойств такого добропорядочного нормального приспособленного тиша?

При дальнейшем размышлении над этой проблемой педагог ясно увидит, насколько решающе важно, чтобы при его собственной игре мозговые процессы были в порядке в смысле «комплекса вудеркинда». Ибо как мог бы он при идеомоторной интросекции в игру ученика почувствовать, откуда происходят ошибки и несостоятельность последнего, если его собственная игра в отношении мозговых процессов неправильна или несовершенна? Как может тогда его собственная игра быть коррективом того, что нуждается в исправлении? Никаким дру-

гим путем не может проявиться в благоприятном смысле то подсознательное влияние на игровую волю ученика, которое, без сомнения, имеет место в художественном преподавании, подобно передаче оркестру воли дирижера.

Глава двадцать пятая

Звукотворческая воля и начальное обучение

Итак, педагог выдержал испытание. Он установил, что обладает как «комплексом вундеркинда», так и идеомоторной способностью к интроекции в такой, во всяком случае, степени, что может развить в себе «приспособленный тип». Этим, собственно, сказано по существу почти все, что может быть сказано о требованиях, которые должны предъявляться к настоящему фортепианному педагогу и настоящей фортепианной педагогике. Тому, кто владеет ключом от сокровищницы, трудно раздобыть само сокровище. Ему можно, пожалуй, указать только некоторые «приемы», как легче «обнаружить» то или иное.

Нужно, пожалуй, указать начинающему педагогу на лучший способ «обнаружения» хотя бы двух главных вещей; до остального он тогда дойдет уже сам. Наше исследование ограничится поэтому задачами, которые развитие «комплекса вундеркинда» ставят, во-первых, — и это, пожалуй, наиболее важное — перед начальным обучением, и, во-вторых, перед дальнейшим воспитанием ученика на более высокой ступени.

Первоначальное обучение: в нем кроется происхождение «фортепианной эпидемии», о которой иногда говорят. Родители обычно полагают, что «в конце концов для начального обучения достаточно хороша любая старая гувернантка или съевший свои зубы флейтист; в дальнейшем, если мы увидим, что это стбит, Эльзочка всегда еще сможет получить лучшего преподавателя». Если бы отец Моцарта думал так же и доверил бы сперва воспитание своих детей оставшему музыканту архиепископской капеллы, — возможно, что человечество было бы лишено величайших музыкальных ценностей.

Нет, подчеркнем со всей настойчивостью: именно для первоначального обучения главное — высокообразованный, в высшей степени умелый музыкант и педагог. Так как здесь закладывается фундамент для всего остального. Если же прочен и солиден фундамент, тогда и дом строить легко.

К сожалению, осознание этого из-за денежного вопроса едва ли станет когда-нибудь общим достоянием; а все же было бы весьма желательно, чтобы этим сознанием прониклись не

только родители, но и все те достойные жалости учителя музыки, которые, за пенемнем «лучших» учеников, целый день в дремотной тоске «отпускают грехи» одному начинающему ученику за другим.

Вести первоначальное обучение — высокая обязанность, по меньшей мере столь же ответственная, как и преподавание в «классах мастерства». Пусть начальный учитель ведет свое преподавание только с такой установкой — тогда он вскоре почувствует, что у него одни только хорошие ученики. Вскоре затем он не ощутит также и недостатка в еще лучших. И он скоро поймет, что культуре нашего¹ народа он в своей доле содействует так же, как преподаватель класса мастерства, которому он, быть может, до сих пор завидовал. В собственной практике ему, конечно, приходится труднее, чем отцу Моцарта. Потому что тот мальчик сам шел к роялю, сам радостно искал и радостно находил. Ему же, учителю начинающих, пужно сперва «активизировать» своего нового воспитанника к такому действию и к такой радости.

Папаша Вик, будучи благодаря успехам своей Клары уже весьма известным педагогом, все еще с увлечением давал уроки начинающим. В своей уже упомянутой книге он советует возможно дольше, почти до года, отодвигать изучение нот, как он это делал с обеими своими дочерьми. А до этого? О, до этого он забирает своих воспитанников примерно так, как музыкальная активность маленького Моцарта сама «искала радости» у рояля. Вчитайтесь в первую главу этой интуитивно-педагогической, без сомнения, гениальной книги. Основное совпадение с описанным во введении развитием «комплекса вундеркинда» у маленького Моцарта поразительно.

Правда, из-за несколько многоречивой болтливости старого практика существенное не выступает прямо на поверхность. Отважмся же, пользуясь добытыми до сих пор знаниями, четко сформулировать ориентировочный план построения основополагающего, первоначального преподавания. Он может показаться некоторым слишком обширным, но этого требует необычайная важность вопроса.

Итак, маленький ученик приходит на первый урок. Прежде всего, понятно, надо объяснить ему вообще устройство клавиатуры, то, как ошусканием клавиш «внизу» извлекаются низкие, темные, ворчащие звуки, «вверху» же — звуки светлые, яркие, лучистые. Сюда присоединяется, допустим, выучивание названия белых клавиш. Это и еще кое-что, чисто внешнее, как усвоение точного счета, посадка за роялем, некоторые чисто телесно-гимнастические упражнения, нахождение подходящей постановки руки, движения пальцев беззвучно на крыш-

¹ Т. е. немецкого.

ке рояля или все то, что каждый в отдельности [педагог] считает важным в качестве внешней подготовки, может быть без всякой спешки включено в эти и в первые последующие занятия. Здесь не место останавливаться на этом более подробно. Важно только, чтобы все это проводилось, вызывая радость, возбуждая охоту.

И вот наступает самое важное: первое извлечение теплым звуком на рояле. Пусть учитель возьмет «подный и мягкий» звук с сознательной установкой на «как если бы», описанной в шестой главе. Заглушив его, учитель предложит ученику очень точно и четко представить его себе. Он скажет ученику, что звук должен засветиться в его мозгу, подобно тому как, скажем, на вокзале возникает из темноты свет сигнальной лампочки. Это ребенку понравится. Понятно, никому не придет в голову объяснить ребенку, что такое «зажигание», если оно является действительным переживанием, состоит, вероятно, большей частью во включении интенциональной моторики. Но у самого учителя это переживание должно быть первичным, тогда уж он найдет и верные сравнения и образы для того, чтобы проторить пути к бессознательному возникновению такого же первичного переживания у ребенка. Что при прокладке путей к переживанию у взрослого начинающего ученика можно большей частью идти обратным путем, т. е. от отвлеченных объяснений к переживанию, понятно само собой.

Затем ребенку говорят, что он должен теперь попробовать посредством удара извлечь звук — который он тем временем, вероятно, назвал по имени — точно таким, каким он его себе представил. На первых порах безразлично, каким пальцем это будет сделано, но, конечно, нужно следить за тем, чтобы палец не прогибался и чтобы удар лучше всего являлся следствием мягкого, округлого «падения» всей руки на палец. Но вначале это все же дело второстепенное; оно будет дополнительно рассмотрено в ближайшей, «технической» части настоящей книги.

После удара спрашивают ученика: получился ли звук точно таким, каким он его себе представлял, или же он оказался, быть может, жестче? Или мягче? Или слишком острым? Или чересчур глухим? И будут поощрять его к возобновлению попытки все более и более точно реализовать посредством удара звуковое представление как нечто первичное, разумеется, всегда и постоянно первичное. Тогда обратно направленные стрелы во всех прежних чертежах этой книги, стрелы, идущие от звука к слуховой сфере, станут еще понятнее.

Берут затем другие звуки, предоставляют ребенку назвать их и дают ему в качестве первых «домашних заданий» эту «игру», состоящую в представлении звука и реализации его посредством удара. И пусть при этом в центре радостного интереса находится постоянно качество звука.

Вскоре за этим идут дальше. Говорят, например, ребенку:

«А теперь попробуй-ка представить себе звук, который находится непосредственно рядом со взятым. Представи? Так, тогда ударь его и проверь, верно ли ты его себе представил; тот ли это? Не совсем? Ну, тогда представь себе слова предыдущий и проверь еще». И так идут все дальше и дальше.

Но все должно происходить так, чтобы при этой «игре» ребенок испытывал радость. Тогда он скоро будет переживать у рояля точно такую же радость открытия, как и маленький Моцарт, и если он, как и Моцарт, будет сопровождать ее громкими криками радости, — тогда мы находимся на верном пути.

Следует в принципе совершенно отказаться от пения звуков перед ударом. В первых главах этой части приводились обоснования такого требования. Но и здесь опять-таки не нужно быть слишком ригористичным. Если ребенок поет сам от себя, то нужно спокойно предоставить ему делать это. Но нужно все время быть настороже, так как, найдя моторную разрядку в пении, энергия звукового представления, звукотворческая воля устремляется по совершенно особому пути; на всякий случай после пения, прежде чем открыть свободный путь инструментальной моторике, нужно ввести паузу, во время которой интенциональность представления звука настроилась бы опять полностью на инструментальную разрядку. Иначе угрожает опасность чисто моторного удара клавиши — возможно, вопреки столь интенсивному пению ребенка или, скорее, из-за такого пения. И тогда напрасна вся работа.

Тем временем мышечный игровой аппарат путем немой гимнастики на крышке рояля или на столе приводится в подходящую форму и движения, оказывающиеся удобными, усваиваются до такой степени, что из сознательных процессов превращаются в более или менее автоматические. Тогда уже можно прибегнуть и к ознакомлению с «устройством клавиатуры», которого В. Хоурд¹ требует как предпосылку всякого фортепианного преподавания. Точно также можно уже присоединить посредством ритмических отхлопываний «счетный центр» (Рейтер)² слуховой сферы.

Только тогда можно решиться поставить эту гимнастику на службу звукотворческой воли.

Начните, скажем, с чередования двух звуков. В более редких случаях, когда у ребенка образовался уже «абсолютный слух» — у одаренных детей он развивается часто очень быстро, — можно, понятно, требовать, чтобы ребенок до удара сразу верно и интенсивно представил себе первый звук. В обычном

¹ W. Howard. Auf dem Wege zur Musik. Band XVI. Klavierübung als Kunstschaffen. Berlin, 1926, Ss. 21 ff.

² Fritz Reuter. Das musikalische Hören auf psychologischer Grundlage. Leipzig, 1925, Ss. 32—33.

же случае пусть ребенок хотя бы **попробует** свободно представить себе первый звук. Затем заставьте ученика поправить себя и тогда начинайте первое пальцевое упражнение — сперва совсем медленно, затем постепенно ускоряя. Но снова и снова заставляйте ребенка быть всегда внимательным к тому, что и в более быстром темпе самое важное — постоянно точно представлять себе каждый звук, прежде чем последует его взятие. И так идите дальше и дальше; возьмите, скажем, пятипальцевые упражнения, заставьте при помощи звукотворческой воли — **никак не высчитыванием** — транспонировать их в другие тональности; то же самое — с упражнениями подкладывающими гаммами, арпеджио. Затем дайте ребенку немножко поимпровизировать одногласно в этих формах, поиграйте ему также маленькие мелодические линии и дайте ему повторить их, а с особо одаренными возьмите, пожалуй, и кое-что двухголосное, — но с тем, чтобы все вытекало из звукотворческой воли. При этом учитель не должен упускать случая постоянно уплывать радость ребенка.

При таком способе преподавания новичок-педагог вскоре заметит, каким тонким становится благодаря сознательному развитию способности к идеомоторной интроекции его ощущение того, не играет ли ребенок в том или другом случае только моторно; педагог едва ли сможет сказать, каким образом он почувствовал, что звукотворческая воля ребенка как-то задремала, — точно так же, как бродячий маг не знает, почему его желез отклоняется на месте истока воды. Достаточно, что педагог это замечает, — и если ребенок относится к учителю с настоящим доверием, он признается, что действительно чуть-чуть вздремнул.

Так образуется «комплекс вундеркинда», аналогичный тому, какому отец Моцарта спокойно дал образоваться, прежде чем педагогически-методично приступил к делу; и, сверх того, уже заложены основы мышечного технического развития, рассмотрение проблем которого по отдельности явится задачей ближайшей части настоящего труда.

И вот тут-то можно отважиться на ту трудность, которая при **обычном** преподавании стоит на первом месте и этим по большей части портит все дело, — на изучение нот.

Каким образом просто как бы преподнести это изучение нот органически прочно поставленному на ноги [ученику], как по возможности избежать того, чтобы при инструментальном творчестве образовывались непосредственные пути от зрительной сферы к моторике? Тут всякий истинный педагог, извлекающий необходимые практические выводы из обоих предложенных ему самонсцитаний, едва ли оплошает.

Особого обсуждения требует, однако, еще чтение с листа ранее незнакомых пьес. Образцом и здесь должно служить то, как этот процесс протекает у **хорошего** исполнителя. Рейтер

полагает, что в каждом случае, когда нет в наличии абсолютного слуха, при игре впервые, а также еще и при первых хотя бы повторениях, импульс должен идти первично из зрительной сферы в моторику. Однако психологические наблюдения над хорошими исполнителями, обладающими только относительным слухом, — наблюдения, конечно, сложные и осуществимые только при высокоразвитой способности к идеомоторной интроекции, — как будто противоречат этому. По-видимому, у всех у них без исключения, поскольку они хорошие исполнители, моторика и при сложных, подлежащих чтению с листа пьесах «запускается» очень даже интенсивными, заранее вспыхивающими звуковыми образами звукотворческой воли. Правда, при относительном слухе образы эти будут часто не совсем точными. Но все же они могут сильнейшим образом определить по крайней мере общее направление моторики. Мы предлагаем для них обозначение: «образы направления звучания» («Richtungsklangbilder»).

Наплывы таких хаотических еще «образов направления звучания» играли, по-видимому, преимущественную роль при сочинительстве даже в таком высокоразвитом музыкальном сознании, как у Бетховена. Вспомните упоминавшийся уже рассказ Риса о первых вспышках «образов направления звучания» последней части «Аппассионаты».

Таким образом, психологически объясняется тот факт, что и хороший исполнитель с лишь относительным слухом прокладывает при игре с листа первичный путь от зрительной сферы в область моторики через звукотворческую волю. Естественно, его моторика требует затем небольших исправлений путем прямых приказов зрительной сферы. Но — у хорошего, понятно, исполнителя с относительным слухом — это, по-видимому, явления психологически лишь вторичного порядка, играющие роль только легкого дополнительного корректива первичных «образов направления звучания».

О наличии этих «образов направления звучания» у каждого хорошего исполнителя с относительным слухом педагог должен всегда отдавать себе ясный отчет при первом же проигрышах с листа пьес начинающими его учениками, чтобы психически-первичные пути между зрительной сферой и моторикой не внесли чувствительных нарушений в старательно созданный «комплекс вундеркинда».

Тогда-то педагог, если он объединяет «в одном лице» руководство всем музыкальным воспитанием начинающего, сможет при случае ввести в свое фортепианное преподавание и музыкальный диктант в оговоренном уже смысле. В особенности двух- и трехголосные контрапунктические диктанты, действительно чисто внутренне пережитые акустически, могут существенно укрепить у будущего исполнителя способность контрапунктического восприятия. Тут фортепианный педагог

может включить даже и слухо-певческое обучение, заставляя, например, в двухголосном построении один голос играть, а другой — петь. Такое, как бы с разделением ролей, пение и игра двух голосов является с точки зрения звукотворческой воли совершенно иным психическим процессом, чем одновременное пение и игра одного и того же голоса, что ранее было отвергнуто как парализующее особую инструментальную волю к звучанию.

Глава двадцать шестая

Звукотворческая воля и литература последовательного преподавания

Но если преподаватель займется поисками литературы, необходимой для органического — на положенной уже основе — роста ученика, то он вскоре убедится, что ему приходится идти особым путем. Преподаванию в развитом здесь понимании нечего делать с обычной рутинной ходовых фортепианных школ.

Самое важное — никогда не давать ученику пьес, которые он еще не может представить себе в своей слуховой сфере, которые, следовательно, не может еще построить и его звукотворческая воля. Руководствуясь единственно этим, а не гораздо, быть может, быстрее развивающейся мышечной готовностью, следует направлять продвижение ученика.

Надо быть очень осторожным со включением аккордовых и гармонических звучаний. Эти построения предъявляют уже повышенные требования к звукотворческой воле.

На преобладание гармонии и аккордовых массивов в музыке романтической эпохи падает, вероятно, основная вина за полное угашение звукотворческой воли, чем в общем характеризуется современное положение в музыке.

Так же обстоит дело в области теоретического музыкального преподавания: здесь еще и сейчас ходовое преподавание начинается с гармонии. Юные девушки, которые еще не в состоянии социально правильно «представить» себе мелодию «О, Тап-пенбауш!»¹, получают в качестве первых заданий составление четырехголосных предложений. Каковы же последствия? Те, что о художественном выполнении такой задачи с помощью звукотворческой воли не может быть и речи. Как же бедняжки выходят из положения? Высчитыванием или моторным, управляемым затем слухом, «подбиранием».

¹ «О елочка!» (нем.) — популярная немецкая детская песенка.

Точно так же и фортепианный педагог ставит своих учеников перед полностью неразрешимой задачей, если слишком рано поручает им исполнение музыки, фактура которой начлена аккордами. Так как ученик не может построить таковые в их совокупности с помощью звукотворческой воли, он вынужден будет прибегнуть к чисто моторному хватанию.

Отсюда вытекает предъявляемое к настоящей фортепианной педагогике требование ограничить преподавание на продолжительное время только фактурой с реальными голосами. Существуют хорошие сборники легких пьес Баха, Генделя, старых мастеров, предоставляющие богатый выбор. И прежде всего — прекрасная тетрадоочка, составленная Леопольдом Моцартом для своего сына¹.

Первой, более серьезной задачей является, естественно, [изучение] двухголосных инвенций Баха. В предисловии к этому мастерскому педагогическому шедевру Бах в метких выражениях резюмирует то, что и после него является высшим смыслом всякой учебы за роялем.

Этот «высший смысл» Баха выражен во фразе, совершенно ложно понятой «веком науки»; [Бах говорит, что] в этом произведении он хочет дать «острое (starken) предвкушение сочинительства». Заключается ли смысл и назначение этих слов в том, чтобы ученик разложил и «проанализировал» во всех подробностях суть этих произведений?

Нет!

Во времена Баха вообще не знали еще копания в не поддающихся представлению вещах. Сочинительство было тогда почти синонимом импровизации. Сочиняли так, как импровизовали, и импровизовали, как сочиняли. И эта играючи высколеченная сфера бессознательного «играючи» же сообщала в те времена душе композиторов и меньшего ранга ту формирующую силу, которая утрачена в позднейшее время. Тогда не знали еще опьянения гармонией и связанных с ним больших опасностей — пассивного мечтания (Dämmerung) и жесточайшего упоения. Кто хотел тогда сочинять, импровизировать, должен был уметь провести активной звукотворческой волей по меньшей мере два совершенно самостоятельных голоса. Такая направленность души, такая способность двинуть звукотворческую волю по двум совершенно самостоятельным руслам — вот что, по смыслу, понимал Бах под «острым предвкушением сочинительства». Вот чего хотел он добиться от ученика нотами своего произведения.

Когда ученик глубоко прочувствует этот смысл, полностью созвучный основным педагогическим требованиям настоящей

¹ Leopold Mozarts Notenbuch seinem Sohne Wolfgang Amadeus 1762 geschenkt. Zum ersten Male veröffentlicht von Hermann Abert. Leipzig, 1917.

книги, тогда пусть фортепианный педагог допустит его к изучению всевозможного двухголосия.

При всякой игре ученика идеомоторная интросекция учителя должна быть постоянно начеку. Ему никогда не следует проходить мимо даже минутной дремотности ученика, обращающей самостоятельность обоих голосов в бесформенное параллельное течение.

При этом встает основной педагогический вопрос: должны ли ученики учиться вести это двухголосие с самого начала двухголосно и, стало быть, с самого начала упражняться двухголосно или же ему нужно учиться сперва строить каждый голос сам по себе, а затем уже соединять оба голоса?

Первое было бы несомненно органичным. С исключительно одаренными можно это испробовать. Нормальным же будет, если мы предложим ученику сперва оживить звукотворческой волей каждый отдельный голос и лишь после этого объединить оба голоса такой связью, при которой каждый жил бы собственной жизнью, а двусторонняя эта жизнь скреплялась бы все-таки общей возглавляющей жизненной волей.

Не будьте, однако, чересчур пуританином. Помните старый парадокс: действительная жизнь — это, собственно, сплошные исключения из правил. Поэтому не будем подвергать полной опале и изгнанию старых любимцев юношества, скажем Кулау (прежде всего) или Клементи. Они обретут новую жизнь, если ученик подойдет к ним с «острым предвкушением сочинительства», приобщающим к переживанию двухголосной фактуры.

И здесь ученик в нормальном случае должен будет все, вплоть до самых сперва незаметных мелочей в сопровождении, проработать каждой рукой отдельно под властью звукотворческой воли. Это ни в коем случае нельзя рассматривать как чисто внешнюю работу. Все предварительное развитие ученика само собой исключает таковую. Нет, дело здесь в том, чтобы даже каждый второстепенный голос был пережит в присущих ему колебаниях линии.

Тогда, к удивлению, обнаружится, в какой значительной степени классическими мастерами, в лучшем смысле этого слова, являются, например, оба упомянутых уже мастера для юношества — Кулау и Клементи. «Я уже с облигатным аккомпанементом на свет появился» — это выражение Бетховена и по отношению к ним обоим сохраняет свою силу и попадает в самую точку. В этих словах схвачены отличительная особенность классической музыки и вытекающие из нее требования.

Если ученика ведут таким способом и посредством идеомоторной интросекции постоянно тщательно контролируют его работу, то скачок от переживания двухголосия к построениям классики и даже истинных мастеров романтики отсюда не так велик, как это часто хотят представить приверженцы преувеличенно модных требований. Стоит только в каждом гармонич-

ческом обороте (Geschehen) найти линию, т. е. свести всякий гармонический оборот к линейной последовательности.

Оброним здесь мысль, не развивая ее: не разнятся ли и в «гармонические» эпохи мастера творчества первого ранга от мастеров второго именно тем, что у первых, вопреки внешней видимости, гармонии в своей глубокой основе сплетены всегда линейной сетью голосов, в то время как «меньшие умы» остаются на поверхности и лишь плещутся в мелких водах гармонии? Во всяком случае, в пианистическом исполнительстве такая точка зрения является основным фактом, отделяющим исполнителей большого масштаба от остальных; крупный исполнитель даже в преимущественно гармонических местах почувствует линейную целеустремленность гармонических последовательностей.

Если ученик так восхитан, то его воля к звучанию побудит его затем творчески формировать одновременно два, три самостоятельных мелодических организма также и во всех классических, романтических, импрессионистических и экспрессионистических произведениях, не говоря уж о собственно современных, которые безусловно этого требуют.

А аккорды? Пусть ученик и к ним не относится легко. Следующий прием для проработки их звукотворческой волей может некоторым пригодиться: пусть ученик возьмет сперва аккорд, медленно арпеджируя его, но так, чтобы каждый звук в отдельности образовывался звукотворческой волей; затем пусть постепенно ускоряет акты звуковой воли, пока, наконец, звуки не сольются. Если для этого предоставить ученику достаточно времени, то он наверняка дойдет до того, чтобы действительно хотеть [звучания] одновременно взятых аккордов во всем их составе, а не только механически хватать таковые.

По соображениям фортепианно-технического порядка следует предостеречь от того, чтобы надолго откладывать такую чисто техническую проработку аккордов. Уже сейчас к опытного педагогу постоянно попадают для дальнейшего обучения ученики, потерпевшие тяжелый технический ущерб из-за установки того или иного современного преподавателя преимущественно на старинную музыку и линейность. Рука в наиболее благоприятный для ее развития период не была достаточно растянута на аккордах. Потом, в несколько более зрелые годы, это наверстывается лишь с большим трудом или не полностью. Мы настойчиво указываем здесь на эту техническую опасность, связанную с самой по себе правильной и отвечающей современности установкой.

Отныне нет больше необходимости следовать за учеником и ведущим его педагогом по пути их общего дальнейшего продвижения. Ведь дело идет здесь только об установлении принципиальных моментов, о частностях же — лишь постольку, поскольку это представляется необходимым для освещения

принципиальной стороны. Педагогу следует постоянно — вплоть до классов мастерства — предостерегать ученика от опасностей внешней механики, от опасностей чисто внешней, моторной работы. Для акустически более одаренных эти опасности несомненно менее значительны, для одаренных преимущественно моторно они часто очень велики; угрожают они, однако, всем.

Многие учащиеся последних десятилетий подвержены этим опасностям. Едва ли могли привести к другому результату и преимущественно гармоническая установка как практического, так и теоретического обучения, и угадок настоящей педагогики. Ущерб нанесен прежде всего неповинному инструменту — роялю, с которым за время его недолгого еще существования едва ли когда-либо обходились так скверно, как в последние десятилетия. И едва ли когда-нибудь так плохо знали ему цену.

Вывести инструмент из такого недостойного положения — задача современной фортепианной педагогики. Пад этим сто́ит потрудиться. Потому что этот инструмент является в действительности одним из чудеснейших творений, которые до сих пор создала человеческая душа для просцирования своих высших и индивидуальнейших (eigensten) движений. И орган, и клавиши должны отступить перед ним. Только клавикорд походит на него — в миниатюре. Ибо первичная особенность рояля состоит в том, что он дает одному лицу «в руки» возможность петь — да, именно петь — не только одним, а двумя, тремя, четырьмя, пятью голосами одновременно. Но лишь тогда, когда каждый голос в своих повышениях и понижениях поет самостоятельно, самостоятельно дает свои акценты, самостоятельно декламирует, — лишь тогда начинает светиться душа рояля.

ЧЕТВЕРТАЯ ЧАСТЬ

ПОСТРОЕНИЕ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ

Глава двадцать седьмая

Звукотворческая воля и внешние телесные основы техники

Могла почти создаться видимость, что настоящий труд придерживается того мнения, будто фортепианному педагогу нужно заботиться только о правильной душевной основной установке ученика, остальное же приложится тогда само собой.

И действительно, в случаях исключительной инструментальной одаренности оно так и есть. В этих случаях существует как бы «предустановленная гармония» между слуховой и моторной сферами: то, чего точно хочет одна сфера, точно и самым отчетливым образом выполняется второй; с другой стороны, и госпожа — слуховая сфера — никогда не потребует большего, чем то, что может добровольно дать слуга — моторная сфера. В-третьих же, вследствие точности исходящих из слуховой сферы приказаний и в моторике как таковой никогда не окажется беспорядка. Результатом предустановленной гармонии между слуховой и моторной сферами сама собой явится предустановленная гармония между отдельными звеньями моторики.

Такое счастливое равновесие между слуховой сферой и моторикой, точно так же как между отдельными звеньями последней, и есть собственно признак гениального фортепианного дарования.

Постоянная ориентация на такое счастливое равновесие есть также отличительная черта идеальной фортепианной педагогики.

Задача, которая при ясном понимании [дела] ставится в техническом отношении перед фортепианной педагогикой, состоит в следующем: установить полное гармоническое равновесие между слуховой сферой и моторикой и в течение всего хода обучения постоянно иметь ее в виду как высший закон, даже и в тех случаях, где предустановленная гармония между обеими сферами не является даром природы. А это в обычной практике будет нормальным явлением.

И как дальнейшее следствие отсюда вытекает, что фортепианный педагог должен фортепианно-педагогически управ-

лять не только развитием того, что, собственно, стоит в центре, — «комплекса вундеркинда» и звукотворческой воли, — но некоторым образом повелевать и развитием моторики и ее исполнительных органов — рук, кистей и пальцев, повелевать так полновластно, как обычная фортепианная методика не позволяла себе и мечтать. Ибо основная задача заключается не в том, чтобы выработать какой-то моторный образ действий для души какого-то неизвестного Некто, а в том, чтобы развить игровой аппарат, исходя из звукотворческой воли ученика.

Истинный фортепианный педагог не может поэтому сказать: статическая либо, положим, экстатическая или экспансивная фортепианная техника является для меня непреложной основой развития ученика. Он заранее даже не знает еще, какой техникой или каким синтезом техники будет когда-нибудь пользоваться звукотворческая воля ученика, так как все у ученика находится пока еще в состоянии хаотической бесформенности.

И все же учитель должен воззвать к хаосу: «Да будет» — и сознательно решить, что он сперва, собственно, хочет построить, чтобы в процессе творческого труда образовалось гармоничное целое и в чисто телесном отношении.

Кисть, рука, плечевой пояс — вот три основные данности телесного игрового аппарата. Их анатомическое описание и исследование играли слишком большую роль в фортепианной литературе последних десятилетий. Физиология была в большой моде. И однако каждый медик знает, что всякий физиологический процесс можно описать только в самых грубых чертах. Тонкая и тончайшая игра мышечных взаимодействий, от которой все здесь зависит, не поддается точному наблюдению. *Ignorabimus!*¹ Конечно, педагогу и мыслящему исполнителю всегда доставит удовольствие проследить — насколько это возможно — игровой процесс вплоть до его последних материальных основ. Но обратный путь выведения из этих материальных основ законов для игрового процесса приводит к ошибочным практическим заключениям.

Взаимодействие, сотрудничество и взаимопомощь кисти, руки и плечевого пояса — вот, собственно, основная моторная проблема фортепианной педагогики. Прежде, однако, чем приступить к ней, нужно сначала особо рассмотреть собственно конечные исполнительные органы — кисть и пальцы. Издавна сосредоточивался на них главный интерес при начальном обучении. Но праву, и опять-таки не по праву. Так как едва ли найдется хоть одна из возможных форм строения кисти, которая не встретилась бы среди выдающихся пианистов. Не кисть решает, а те силы, которые стоят за нею и формируют ее. Не строение ног приносит победу в марафонском беге.

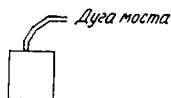
¹ Не узнаем! (лат.).

Одно, понятно, остается все же неизменным: обработанная кисть обладает той степенью силы, гибкости, ловкости, способности к молниеносным изменениям напряженности, которые и являются признаком артистической кисти. Впрочем, при применении она с центральной моторикой образуют совершенно неделимое для психологического анализа единство. Это единство иногда может даже стать видимым снаружи. И если в поле зрения должна постоянно находиться вся совокупность «комплекса вундеркинда», все же не мешает проверить целесообразность и ценность некоторых из внешних правил и предписаний обычной у нас педагогики и включить и их в область подлинной педагогики.

Здесь, конечно, может идти речь только о наметках и принципах, все подробности относятся к школе фортепианной игры.

Вопрос о лучшей форме кисти и пальцев — это та из чисто внешних проблем подлежащей построению техники, которую фортепианная педагогика должна детально рассмотреть.

Здесь по праву постепенно выкристаллизовывался закон: форма пальцев от основного сустава до кончика должна быть во всяком случае округлой, не нарушаемой никакими прогибами. Принимается ли при этом за исходную точку развития более вытянутый в длину или более согнутый палец — это не так существенно. В практике игры нужно овладеть обоими способами. Таким образом, требование Э. Боскэ¹, чтобы параллельно прорабатывались в равной мере оба способа, весьма заманчиво. Но при ограниченном в большинстве случаев интеллекте ученика лучше дать ему сперва вполне освоиться с одним из этих способов раньше чем вводить второй. Право, не стоит создавать много шума вокруг того, какой именно способ является лучшим. Все сводится к единственному результату: более вытянутым пальцем достигается лучшее ощущение клавиши, круглым — большая точность. Главное — внутренняя устойчивость пальца. Для того чтобы внушить ученику ясное представление этого, начертите ему, скажем, некоторые конструкции мостов, покажите ему, что существуют конструкции формы:



или же такой формы:



¹ Emile Bosquet. Technique moderne du pianiste-virtuose. Leipzig. 1904. Эмиль Боскэ (1878—1959) — известный бельгийский пианист, ученик Бузони, лауреат третьего международного конкурса пианистов имени Антона Рубинштейна (Вена, 1900).

но никогда не такой:



так как эти последние формы противны всем законам статикки.

Особенное внимание должно всегда уделяться большому пальцу. Он, как известно, часто прогибается внутрь в своем втором (конечном) суставе. Это лишает кисть возможности точно ориентироваться на клавиатуре. Такая ориентировка — одна из существенных функций большого пальца. Вот почему нужно и его приучить к прочной круглой форме. Только тогда и он имеет свободную игровую подвижность, в то время как при вогнутом положении он мешает пясти и сам оказывается защемленным ею.

А как же Шопен со своими вогнутыми пальцами? А Лист со своим защемленным большим пальцем? Не поддавайтесь заблуждению; оба эти исполина могли благодаря силе своей звукотворческой воли играть и при такой форме пальцев, которая противоречит установившейся практике всех прочих выдающихся пианистов.

Мнения расходятся и насчет лучшей формы кисти. Установлено, что в практике настоящих виртуозов едва ли можно говорить о выдержанной форме кисти. Здесь все находится в движении и в постоянном изменении. Тем не менее начинающему (или переучивающемуся) и тут охотно дают «в руки» нечто прочно установленное. Лешетицкий¹ советовал шаровидную форму с сильно, наподобие горба, выпяченными пястно-фаланговыми сочленениями (Grundgelenk). Но и тут не следовало бы настаивать на единообразии. Общее предписание Лешетицкого может быть превосходным для мягких рук. Вообще благодаря прогрессу в игре большинство рук и без того органически принимает эту форму — в особенности из-за нынешнего типично современного, совершенно безбоязненного применения большого пальца также и на черных клавишах. Жесткие руки, однако, следует развивать, придерживаясь, по крайней мере на протяжении некоторого времени, старой формы, достаточно подробно описанной в большинстве фортепианных школ; иначе они никогда не приобретут предельной гибкости в суставах и тонкости в ощущениях.

¹ Теодор Лешетицкий (1830—1915) — польский пианист (ученик Черни) и знаменитый фортепианный педагог, учитель Падеревского, Есиповой, Сливинского, Габриловича, Шнабеля, Фридмана, Гальстона, Моиссевича. Брайловского и многих других выдающихся пианистов. В 1862—1878 гг. был профессором Петербургской консерватории.

Еще важнее, особенно в период обучения, вопрос, можно ли придать руке ее более естественное положение, т. е. разрешать ее наклон в сторону пятого пальца (приближение к «положению супинации»), или же нужно сильно приподымать ее со стороны пятого пальца («положение пронации»). Второе положение, конечно, искусственно; все же большинство преуспевающих педагогов теоретически и большая часть технически выдающихся виртуозов в своей практике настолько сходятся на этой приподнятой со стороны пятого пальца форме руки, что всегда следует попытаться применить ее для любых рук. Ее преимущества — большее игровое поле для связанного четвертого пальца, возможность более удобной перестановки большого пальца при перемене позиции — разительны. Но и здесь не следует быть слишком нетерпимым. Встречаются все же солидные пианисты с кистью, свисающей более наружу; а недавно Л. Крейцер попытался теоретически отстоять такую форму как собственно естественную.

Спор о том, следует ли играть с высоким или скорее с низким запястьем, окончательно, пожалуй, решен в пользу низкого запястья. Положение кисти и руки, какое мы видим на известном портрете Листа, воспринималось бы теперь даже с внешней стороны как карикатура. Высокое положение запястья и всей руки, высокая посадка за роялем вообще не благоприятствуют овладению интенсивной звучностью современного инструмента. Лист и в этом случае должен рассматриваться как выдающееся исключение.

Насчет положения верхней части корпуса не приходится предписывать что-нибудь обязательное в подробностях. Предписания в этом направлении могут в большинстве случаев привести к подавлению технического развития. С этой точки зрения были отклонены, как общеобязательные требования, рекомендованное Каланд¹ опускание лопаток и предписываемое Ионеном² качание верхней части корпуса. Но хотя опыт и учит, что построение технического обучения, идя от верхней части корпуса, на практике почти всегда приводит к тяжелым помехам развития, все же целью педагога с самого начала должно быть приведение всего тела к наиболее благоприятной форме. При всем внимании, которое должно быть уделено собственно исполнительным звеньям игрового аппарата, нужно, однако, постоянно прощупывать при помощи интуитивной идеомоторной интроспекции, подкрепляется и поддерживается ли эта частичная работа конечных звеньев лучшей формой всего тела. При этом следует лишь остерегаться навязывать слишком строгие предписания в отношении посадки. Педагог

¹ См. примечание 1 на стр. 120.

² См. примечание 1 на стр. 125.

должен учиться наблюдать, служат ли спина и плечи наилучшей опорой эластичной форме целенаправленных движений пальцев; он должен учиться чувствовать «форму и напряженность (Hemmung) тела» (С. Эбергардт)¹ своих учеников. Только общее внешнее предписание может быть дано здесь как обязательное. Старая парадная выправка с сильно втянутой поясницей и оттянутыми назад плечами тяжело парализует, по-видимому, индивидуальную форму телесной готовности. Прекрасный пример духовной и телесной готовности представляет «величавая» посадка индусских статуй Будды. Втянутый в пояснице позвоночник, связанное с этим чувство устремленной вперед активности верхней части корпуса являются, по-видимому, невзирая на всяческие отклонения, необходимой предпосылкой слияния корпуса с клавиатурой. При этом создается ощущение, будто дыхание устремляется преимущественно в задние участки легких. «При совершенном положении корпуса дыхание заполняет заднюю часть грудной клетки и подымает верхушки легких над ключицей» (С. Эбергардт)².

В этих наметках содержится в основном все существенное, что непременно должно быть соблюдено и продумано при закладывании основ телесной техники. Этого достаточно для практики обучения. А только об этом идет речь в настоящей книге.

Педагог не должен, во всяком случае, легко относиться к продумыванию и изучению чисто телесных основ [техники]. Они чрезвычайно важны. Из-за недооценки таких «внешних» моментов многим преграждены и закрыты в ином случае доступные для них, вероятно, высоты. Это всегда грустно наблюдать. К тому же оказывается, что педагоги, недооценивающие в своих сладостных художественных мечтах эти «внешние» моменты, совершенно пренебрегают большей частью и «внутренними», психическими особенностями.

Каждый педагог всегда должен, конечно, все снова изучать руку ученика, ясно указывать ему на некоторые недостатки ее строения и снабжать его способами работы над их исправлением. Пусть он (педагог) из художественного высокомерия не побоялся в особых случаях порекомендовать гимнастические вспомогательные средства вроде собранных Т. Ритте³, равно как и специальный массаж рук. Это следует еще раз подчеркнуть во избежание всякого предубеждением продиктованного недоразумения.

¹ S. Eberhardt. Der Körper in Form und Hemmung. München, 1926.

² Ibid., S. 39.

³ Th. Ritte. Mein Fingersportsystem, Hugsletten, 1926.

Статическая техника как отправной пункт технического обучения

Но тут, при сосредоточении на моторном процессе, встает основная, собственно, проблема моторного обучения: к какой части всего моторного аппарата должен педагог прежде всего приложить свои усилия? С чего начинать работу? Должен ли, скажем, весь аппарат быть постоянно в центре моторно-технической обработки? Или лучше идти от отдельной части? И от какой? От плечевого пояса? От руки? Или от кисти и пальцев?

Столько вопросов, столько проблем!

На первый из этих вопросов можно сейчас же дать ответ. Само собой разумеется, что постоянная работа всем аппаратом в целом является, собственно, идеалом. Но выполнение его требует двух предварительных условий: во-первых, предустановленной гармонии у ученика, о которой говорилось в начале предыдущей главы, а во-вторых, прозорливой чуткости со стороны преподавателя, чуткости, тотчас же замечающей проникновение в моторику чего-либо неорганичного и умеющей продуманно, в широком плане противостать всем встречным помехам, как только они возникают. В случае с Вольфгангом и Леопольдом Моцартами обе предпосылки были налицо. Но уже требование предпосылок свидетельствует о том, что было бы утопией устанавливать в качестве нормы преподавание, исходящее от аппарата в целом. Нужно, впрочем, всегда проговаривать это — хотя бы лишь как подготовку перехода к специальному выдвигению на первый план одной из частей [аппарата].

С какой части, однако, начинать — тут точки зрения различных методов и сейчас еще далеко расходятся. И схватка методов все еще занимает большое место в профессиональной прессе.

Почву для этой вечной борьбы миссии нетрудно узреть, после того как во второй части [данной книги] были рассмотрены различные инстинктивные типы и их техника. Ограниченные умы всегда легко склоняются к тому, чтобы истины, найденные ими для себя и в себе, возводить до общезначимости и требовать признания нормой их человеческого и художественного типа.

Какова же форма техники, при которой, как исходном пункте начального обучения, наименее легко могут укорениться ошибки в игровом аппарате в целом или в его не стоящих в центре работы частях? Есть ли это статическая, экзотическая или экспансивная форма? При каком исходном

пункте можно избежать малейшей опасности внести нечто по существу чуждое данному типу?

Вся обширная полемическая литература, посвященная решению этого вопроса, сводится в большинстве случаев к спору о выеденном яйце. Реальные дела и практические вопросы не решаются чисто теоретическими диспутами. Единственно, что здесь решает — как бы грубо это ни звучало, — это успех дела.

Правда, ценить по успеху — трудность, конечно, большая. Нужно всегда учитывать одно, само собой разумеющееся: что одаренный педагог на менее, быть может, методически правильном учебном пути достигнет всегда больших успехов, чем неспособный, идя, возможно, лучшим путем, — не говоря уже о том, что когда имеешь дело с каким-либо педагогическим дарованием, то вообще трудно судить о большей или меньшей пригодности избранного учебного пути. Кроме того, нужно еще принять в расчет решающий приходящий момент успеха — большую или меньшую одаренность оцениваемых учеников.

Во всяком случае, вероятность правильной оценки успеха возрастет, если привести своего рода обобщающую статистику, ту статистику, которая находится в распоряжении каждого педагога, из года в год производящего приемные испытания, из года в год доводящего иначе подготовленных ранее учеников до конечной художественной цели. Тут обнаруживается тот не так легко сбрасываемый со счетов факт, что значительное большинство хорошо и удовлетворительно подготовленных учеников приходит из классов педагогов, главное внимание которых направляется на обработку конечных органов игрового аппарата, т. е. кисти и пальцев, в то время как большинство зачастую основательнейше испорченных и зажатых игровых аппаратов проходило школу игры рукой и плечевым поясом.

Основания этого не поддаются «доказательству». Теоретически Штейнгаузен «доказал» общеобязательность, в качестве исходного пункта, обучения игре рукой и невозможность всякого другого пути. Точно так же Ритшль «доказал» единственную возможность исходить из обучения пальцев и кисти и невозможность всякого другого пути. А Каланд так же «доказал» необходимость обучения игре при помощи плечевого пояса.

Прекрасный педагог может достигнуть цели, принимая за исходный пункт любой из этих трех видов обучения. Но наблюдения и опыт обнаруживают, что при рядовом преподавании конечные и самые тонкие звенья игрового организма, пальцы и кисть, терпят ущерб, если им с самого начала приходится главным образом массивно выдерживать напор и нагрузку выше расположенных органов — руки или плечевого пояса.

В двадцатой главе было показано, насколько предпочтительное внимание к технике всей руки соответствовало совершенно определенной душевной установке романтической эпохи. При этом нужно упомянуть, что, во всяком случае, мастера этой эпохи всегда с педантической старательностью развивали пальцы. Громче всех за преувеличенно одностороннее отрицание пальцевого развития ратовали большей частью ясно выраженные дилетанты. Им следовало бы сказать со всей резкостью, что только действительное владение высшей степенью инструментальных трудностей может служить коррективом ко всем построениям, какие только возможно измыслить для низших ступеней. «Hänschen klein»¹ можно в конце концов сыграть и носом. Теперь, во всяком случае, как уже говорилось, такое предпочтительное экстагическое техники не соответствует больше творческому духу эпохи.

При всякой трактовке этих вопросов их постановка до сих пор вообще была совершенно неправильной. Важно ведь в конечном счете исследовать и установить не то, что в этом процессе существенно в физическом отношении, а то, что при исполнении находится в психическом отношении в центре поля зрения. Течение физиологического процесса всегда нарушается, если воля вместо цели направляется на промежуточный физиологический процесс или на часть такового.

С чисто телесно-моторной точки зрения целью пианиста является прежде всего клавиша; следовательно, доминирующим представлением должна быть для него та часть игрового аппарата, которую он нацеливает на клавишу, т. е. кончик пальца. При поднятии с земли булавки целевое представление ни у кого не свяжется с плечом, а совершенно определено с кончиком пальца. Перенос доминирующего целевого представления с кончика пальца на руку в целом или на плечо никак и никогда не может рассматриваться, во всяком случае с психической точки зрения, как естественная фортепианная техника.

Если бы, таким образом, на основании предыдущих соображений педагог решил приступить к обучению начинающих, исходя из статической техники, то нужно добавить, что начинать ему нужно, однако, с правильно понятой статической техники.

Это последнее добавление важно, так как никогда еще положительное явление не было так дискредитировано испорченным, искаженным и тупоумным применением, как это имело место со статической техникой в качестве основы пианистического развития. А все же последний великий мастер фортепианной педагогики Лешетицкий стоял еще во всем

¹ «Крошка Ганс» — широко популярная в Германии простенькая детская песенка, аналогичная нашему «Чижикую».

существенном целиком на почве этой техники, но, конечно, на ее истинной почве.

Два основных заблуждения обычной статической практики будут разъяснены посредством установления двух научных положений; после этого они будут дополнены третьим основным тезисом.

Первое заблуждение основывается на ложно понятой задаче статической выработки пальцев, состоящей якобы в атлетическом развитии пальцевой мускулатуры. Конечно, пальцевая мускулатура (разговорам об ее мнимой слабости противоречит развитие руки каждого настоящего виртуоза) вполне способна и к атлетическому развитию. Но это чаще приносит вред, чем пользу. Дело не в достижении атлетической мускулатуры, а в том, что на спортивном языке называется «скоростными мышцами» («Sprinter-muskeln»). Первые [атлетические мускулы] — велики, объемисты, грубы (zäh), последние — малы, стальной напряженности и упругости. А в фортепианной игре может идти речь только о такого рода развитии мускулов. Здесь оно, как в спорте, достигается выработкой коротких, порывистых, пружинистых движений. Брейтгаупт, который столь многое хорошо раскрыл аналитически, хотел бы, чтобы вместо «пальцевого удара» в качестве единственного рода пальцевого движения применялся «пальцевой взмах». Это чрезвычайно удачное обозначение. Но правильно понятая статическая техника всегда предполагает именно это же, с той лишь разницей, что у Брейтгаупта пальцевой взмах присоединяется «к размаховым движениям кисти и руки», в то время как в статической технике, наоборот, кисть и рука присоединяются к размаховому движению пальца.

Пальцевой взмах и его свободное эластичное развитие издавна были частью истинной статической техники. Путем постоянно нарастающей скорости такого взмаха палец может в конечном счете развить необычайную силу. Шутки ради Бузони расколол однажды не особенно твердый кусок сахара одной лишь силой броска своего четвертого пальца. Для иллюстрации старого физического положения о зависимости между силой и скоростью представьте себе, как трудно, скажем, одной лишь силой давления протолкнуть сквозь дверь железную штангу; это же с легкостью достигается десятью граммами свинца, с соответствующей скоростью выпущенными из пистолета.

Итак, первый тезис относительно развития статической техники гласит: «Сила пальцев — это их быстрота».

Мы не будем подробно вдаваться в смешные оговорки тех загнанных Брейтгауптом в тупик [педагогов], которые по существу думают так же, но опасаются говорить о пальцах, чтобы, боже упаси, не быть заподозренными в такой «несовременности». Пальцы — говорят эти запуганные — не имели

бы, понятно, совсем никакой силы, если бы не стоящее за ними противодействие в виде тяжести руки. Им можно ответить: кто стремится к такой точности определения, тот должен пойти еще дальше и сказать, что и тяжести руки не было бы, если бы за ней не стояло противодействие верхней части корпуса, а затем и стула; идя далее, мы пришли бы к силе притяжения земли и, наконец, к использованию равновесия космоса. Конечно, не существует силы пальцев самой по себе — так же, как и ноги Моргенштерна, которая гуляет одна по свету! Но тогда при игре на рояле нет и силы руки, а существуют одни космические силы!

Что же до ошибочного перенесения Крейцером физических законов с относительно эластичных тел (дверь) на совершенно неэластичные (клавиша), то на это мы только укажем. Это никак не является аргументом против пальцевого взмаха. Точно так же крейцеровскому положению: «Толчок вызывает обратный толчок» — можно противопоставить совершенно равноценное положение: «Нажим вызывает обратный нажим».

Неизвестно, с кем Крейцер полемизирует, когда далее говорит, что техника **изолированных** пальцев старых школ является порочным учением. Такое учение, если бы оно действительно существовало как учение, в самом деле наложило бы клеймо проклятия на все старые школы. Ибо **изолированная** пальцевая техника в действительности равнозначна полному разрушению, абсолютному распаду и почти всегда непоправимой зажатости всего игрового организма.

Это второе основное заблуждение не имеет, однако, ничего общего с подлинной и правильно понятой статической техникой. Начиная с Ф. Эм. Баха и включая все последующие школы, она все вновь и вновь учит относительно высвобождению всего организма, свободно висящей руке как основе развития пальцевой техники.

Можно ли винить традицию истинной статической педагогики за то, что переутомленный преподаватель музыки постоянно забывает это основное положение? Эти преподаватели музыки причинили бы такой же вред и при всякой другой технической системе. Но может ли это служить действительно поводом для полемики?

Итак, второй тезис правильно понятой статической техники гласит: «Каждый пальцевый взмах исходит из наиболее благоприятной горизонтальной установки всего игрового аппарата в целом».

Правда, нигде в классических учебниках вы не найдете такой четкой формулировки ни этого, ни первого тезиса. Но он отвечает доброй традиции классической практики, точно так же как и ее духу.

И он, собственно, сам собой понятен. Ибо если действительно рука, относительно расслабленная, должна повисать

позади каждого пальца, то как это было бы возможно иначе, чем без непрерывного перемещения тяжести руки соответственно меняющейся последовательности пальцев, перемещения, осуществляемого посредством бокового передвижения запястья? Это постоянное соучастие бокового движения запястья, при котором «воображаемая ось» все время создает нерушимое единство всей руки от плеча и до кончиков пальцев, играет ведь главенствующую роль и в доброй статической традиции. Этот процесс, прекрасно подмеченный и описанный Л. Крейцером, — правда, среди весьма субъективно односторонних установок его книги, — назван им «горизонтальной концентрацией силы».

Вот, пожалуй, хорошее, построенное на сравнении упражнение для ученика: пусть он поставит какой-нибудь палец на клавишу; затем пусть педагог предложит ему представить себе, что от кончика пальца до плеча проходит канат,отягощенный примерно в локтевом суставе куском свинца; после этого пусть ученик даст этому канату качаться так долго, пока он сам собой не придет в состояние покоя. У ученика вскоре появится такое ощущение, словно каждый палец подвешен непосредственно в плече, и тогда при активном пальцевом взмахе не сможет больше быть и речи об «изолированном» развитии пальцев. Тут за каждым пальцевым взмахом постоянно стоит горизонтально сомкнутое воедино целое всего игрового аппарата; лучше сказать: каждый взмах пальца постоянно смыкает весь игровой аппарат в целостное горизонтальное единство.

Как практическое указание нужно учесть еще следующее: при одновременном ударе нескольких пальцев ось всей руки должна проходить между этими двумя или несколькими пальцами. Тогда рука в момент удара отдыхает как бы на «вилке» с двумя или несколькими зубьями. То же относится, естественно, к быстрым восходяще-нисходящим пассажам, к так называемым зигзагообразным фигурациям, к трели. Тут рука будет не следовать за каждым взмахом пальца, а колебаться в горизонтальной целостной концентрации, наиболее благоприятной для двух или нескольких пальцев.

Должен быть установлен еще третий основной закон развития настоящей статической техники.

В основном он, пожалуй, не так основательно искажен и заброшен, как оба только что установленные. Однако еще и сейчас, после всех теорий весовой техники, кое-кто из опытных «классических» педагогов сомневается и не может дать правильный ответ на вопрос: «Где же, собственно, находится вес при пальцевом взмахе?»

Сравнение лучше всего, пожалуй, объяснит это: даже слабый человек может развить весьма значительную силу толчка, если плотно обопрется спиной о стену. Он тогда как бы включает всю силу противодействия стены в силу своего

толчка. Так и при пальцевой игре. Пальцы — это слабый человек, пясть — стена. После обоснований, приведенных при разборе первого тезиса, не приходится подробно, «физиологически» доказывать, что тяжесть руки и сила противодействия плеча совершенно естественно находятся в пясти. При своем взмахе палец опирается об эту «стену» и благодаря этому достигает той весьма значительной пальцевой силы, которой повелительно распоряжается каждый истинный виртуоз. Основным при разворачивании пальцевых последований является, однако, то, что тотчас вслед за взмахом каждого пальца прекращается всякий дальнейший упор его об эту стену. Так как над пальцами находится не неподвижная стена из камня и извести, а живая стена из костей и мускулов. Значение же этой живой стены в том, что в момент удара она всей своей «конструкцией», своей опорой и устремлением смыкается с основным суставом играющего пальца. Если играющий палец и после удара сохраняет в своем основном суставе связь с этой конструкцией путем продолжающегося противодействия, то этим он «реквизирует» всю живую стену для себя одного и у ближайших играющих пальцев практически не будет больше никакой стены.

Итак, третий основной тезис статической педагогической практики гласит: «После взмаха каждый палец должен покоиться на клавише только с тем весом, которого как раз достаточно для удержания ее опущенной».

Выдающийся английский фортепианный педагог Т. Маттей¹ делает это положение, по сути, основой всей своей системы. Это требование становится, однако, ясным только с привлечением сравнения с живой стеной и вполне правильным лишь при дополнении его вторым тезисом — о горизонтальной концентрации силы. Только таким образом и при помощи свободной горизонтальной подвижности запястья (которую, между прочим, уже Шопен рекомендовал под названием «souplesse»² своим ученикам) может «живая стена» так автоматически свободно перестраивать свою конструкцию применительно к каждому пальцу или к каждой «пальцевой вилке», чтобы каждый палец действительно имел за собой всегда одинаковую «опору» и благодаря этому был способен к одинаковой силе взмаха.

Будет ли при такой проработке пальцевого взмаха палец предварительно поднят очень высоко или только до вполне удобного предела, либо им лишь «размахнутся вниз» с поверхности клавиши — все это не так уж существенно. Надо только помнить, что при очень жестких руках ничто так быстро не превращает их в мягкие, как вздергивание при

¹ См. примечание 3 на стр. 44.

² Гибкость (франц.).

случае пальца вверх до наибольшей высоты, какая только возможна. Наводящую роль могут, пожалуй, сыграть здесь аналогичные требования Флеша к скрипачам в его «Основных упражнениях»¹. Во всяком случае, педагогам, работающим с начинающими, предлагается в своей практике давать ученикам упражняться и играть всякую технику и этюды в собственном смысле слова скорее высоким взмахом пальцев, а все пьесы — за исключением мест, требующих специальной технической работы, — скорее у самых клавиш.

Из вышеприведенного, частью нового, частью уточненного теоретического обоснования доброй традиции статической техники должно стать очевидным, что при правильном применении она по-прежнему предоставляет полную возможность воспитать свободный от зажимов игровый организм.

Исходя из общей направленности данной книги, было бы почти излишне подчеркивать, что лишь для большей теоретической ясности велось здесь обособленное обсуждение «чистой» техники. По отношению к практике звукотворческой воли этот чисто технический раздел теснейшим образом связан, конечно, с предыдущим, трактующим о звукотворческой воле и о фортепианной педагогике. Это единство легко выявляется, если «клавишу» как технически-пространственную цель заменить в процессе преподавания «клавишей» как звуковой целью. Так как по смыслу данной книги клавиша и звук должны, конечно, как для начинающего, так и для развивающегося и законченного пианиста всегда быть совершенно идентичны.

Глава двадцать девятая

Развитие техники на основе статической техники

Таким образом, в основе обучения, построенного на почве статической техники, выявляются обе целостности: **моторная**, проявляющаяся внешне как целостность от кончиков пальцев до плеча, которая, однако, в практической работе должна всегда рассматриваться как действительная целостность лишь теоретически или для нужд преходящей специальной проработки; и **подлинная, неделимая, всохватывающая акустико-моторная целостность**, ощущаемая **внутренне** как целостность, простирающаяся от звукотворческой воли до звуковой цели — клавиши. Только тот педагог, перед глазами которого всегда обе целостности, кто всегда чувствует, как одна поконится

¹ Carl F l e s c h. Urstudien für Violine. 9. Auflage. Berlin, 1911, S. 11.

в другой, одна включает другую, сможет с самого начала повести трудное дело воспитания так, чтобы каждый воспитанник развивался как если бы он был истым вундеркиндом с настоящим «комплексом» такового.

Музыкальное развитие на такой основе было уже намечено в предыдущей, посвященной педагогике, части книги. Но при дальнейшем техническом подъеме на пианистический Парнас каждый раз запово — для каждого отдельного случая каждого отдельного ученика — встает вопрос: каково наилучшее дальнейшее руководство, которое обеспечило бы каждому ученику овладение той техникой, какая соответствует его звукотворческой воле?

Статическую технику нужно было по заслугам защитить от многих ее хулителей, на основании одного только этого отрицания уже воображающих себя «современными». Все же один упрек по адресу классической «школы» должен остаться в силе: требование, чтобы каждый ученик годами воспитывался строго по ее догмам, прежде чем долго, большей частью очень долго спустя будет допущено то или иное облегчение или раскрепощение его рвущейся на свободу, быть может, иначе направленной звукотворческой воли, — это требование на практике почти всегда перерастало в жалкое порабощение настоящей жизни. Высокоценной исторической заслугой Брейтгаупта навсегда останется то, что, с пламенным фанатизмом борясь за свободу, он прежде всего обрушился на эти догмы и вместо них выдвинул требование полнейшей свободы телесно-технического развития ученика. Задачей современного педагога будет, однако, мудрое содействие уз и освобождения, руководства и свободного роста, оков и раскованности.

Укажем же здесь путь, который при умелом руководстве уже с самого начала открывает, наряду с работой в духе техники статической, полный доступ по меньшей мере свободе экзотической техники.

Уже на первых «дающих радость звуковых упражнениях» на рояле, описанных в педагогической части этой книги, начинающий может игрою усвоить взмах вниз и вверх. Пожалуй, даже очень скоро в эту «игру» можно включить и движения вращения, потряхивания, скольжения, перемещения. Таким образом, начинающий, подталкивая игрой ощущение и ощущением игру, научится тому, что значит «лежать [пальцами] в клавишах»; так его звукотворческая воля познает со звуковой и с технической стороны, как освобождающее тело изначальное переживание, основное ощущение экзотической техники, весовую игру Брейтгаупта. При этом внимание должно быть направлено прежде всего на тонкость ощущения в пальцевых подушечках и на ее значение для звукообразования, чем при односторонне статическом обучении легко пренебрегают.

Но следует настойчиво подчеркнуть: пусть все это непременно будет пока только преположенной радости игрой, без определенной, ясно намеченной рабочей цели.

Настоящая работа — та, при которой совершенно определенные звуковые формы должны точно и четко запечатлеться в акустико-моторных мозговых путях, — совершается все время в духе статической техники.

Доминирующим моментом в сознании ученика должна быть при этом **воля к труду**. Постоянному развитию этой воли к труду прекрасно способствует именно статическая техника с ее лишь немногочисленными, но зато тем более остро очерченными требованиями к игровому аппарату. И так как заметные результаты перестройки или развития руки путем подобной точной работы в духе статической техники вскоре большей частью обнаруживаются весьма явственно, то ученик так же скоро начинает получать радость от так называемой чисто технической работы. Однако серьезная опасность вырождения такой работы в разрушающую целостность муштровку должна опять-таки быть предметом постоянной заботы педагога. Средства для борьбы с этой опасностью дает предыдущая, педагогическая часть книги. Постоянно сохраняя в поле зрения целостность акустико-моторного «комплекса вундеркинда», педагог вскоре убедится, насколько и строгие требования статической техники допускают в практическом выполнении разнообразнейшие видоизменения в зависимости от звукотворческой воли ученика, в работе и вследствие работы проявляющейся постепенно все сильнее и настойчивее. Пусть тогда педагог, руководя разумно, до известной степени предоставит [ученику] свободу действий. Достижь нужной меры в гармоничном сочетании такого предоставления свободы со строгими требованиями работы — вот условие и показатель искусства фортепианного педагога.

Важно подчеркнуть еще одно: было бы непедагогичным переносить в начале [обучения] музыкально-технические формы (экстатической) «игры» в настоящую (статическую) «работу». Каждая из них, как игра, так и работа, имеет свои собственные целесообразные формы. Реакцию одной на другую нужно пока предоставить области бессознательного.

Так, без совершенно неуместных с начинающими долгих толков и объяснений, ученику вскоре привьются два планистических моторных целостных комплекса, обособленных по линии чувства и переживания, — основной комплекс статической и комплекс экстатической техники. Подходя с чисто технико-моторной стороны, установим еще здесь, с целью предельной технической ясности, разницу между ними в следующих совершенно точных, друг другу противопоставленных формулах:

при статической технике вес руки длительно покоится

в пясти, всегда лишь на короткое время «реквизируемый» взмаховыми упорами пальцев;

при экстатической технике вес руки длительно покоится в конце пальца на клавишах.

Из этого противопоставления становится очевидным, как опасно было бы слишком рано смешивать обе системы. Результатом явилась бы полная путаница в сфере бессознательного у ученика. Из опасений этого вытекает постоянно выдвигаемое как экстатической, так и статической стороной требование обучать ученика только на основе одной из главных форм. Опасности такой односторонности были только что подчеркнуты в отношении односторонне статического воспитания: они кроются в данном случае прежде всего в области душевно-звуковой; но они не менее серьезны и при слишком долгом одностороннем экстатическом обучении: здесь они коренятся прежде всего в моторно-технической области, в затвердении и зажатии, в «прилипании» пианистического пальцевого аппарата.

Описанное одновременное, но строго обособленное по чувству и переживанию обучение ученика обоим видам техники устраняет опасность как путаницы, так и односторонности.

Но затем даже и в начальном преподавании наступает момент, когда оба вида техники должны быть проработаны в одной и той же плоскости сознания, т. е. когда экстатическая техника точно так же может и должна быть включена в серьезную работу, с тем чтобы при исполнении произведений [фортепианной] литературы у ученика все больше и больше концентрировалась та форма техники, которая отвечает потребностям его выражения.

При начальном обучении всегда бывает трудно определить этот момент из опасения вызвать описанную путаницу; определение такого момента всегда будет, собственно, первым при начальном обучении художественно-педагогическим действием, требующим как таковое интуитивной способности проникновения. Во всяком случае, возможность поспешного промаха устраняется, если вводить сперва, осторожно нащупывая, экстатическую технику в чисто статические технические упражнения или, наоборот, статическую технику в музыкальные формы прежней экстатической «игры-радости», т. е. если прорабатывать время от времени одни и те же музыкальные формы то статической, то экстатической техникой. Таким путем научисься вскоре так чувствовать телесно-душевную, душевно-телесную форму ученика, что на этой базе можно будет решиться ввести такую работу и в изучение пьес.

Это новый элемент, вносимый в радость серьезного труда. А постоянно побуждать учеников экспериментировать, пробовать, звучит ли пьеска лучше всего при исполнении этим способом или другим или путем совершенно иррационального

смешения обеих основных технических установок, — все это будет также радостью и для настоящего педагога, и для начинающих.

Экспансивная техника занимает особое место. В конце семнадцатой главы экспансивная звукотворческая воля была определена по идее как синтез статической и экзотической звукотворческой воли. Это делалось, конечно, только с познавательной целью. По существу же экспансивная звукотворческая воля это особого рода воля — в такой же точно мере, как статическая и экзотическая. Но педагогический опыт учит, что она как особый тип ясно осознается учеником обычно значительно позже, чем два других типа. По-видимому, степень общей интеллигентности, а также, быть может, общей художественной воли должна достигнуть известного уровня, прежде чем экспансивный тип звукотворческой воли сможет проявить свою силу. Кажется, наибольший контингент музыкантов экспансивного типа доставляют те музыканты, у которых общая интеллигентность по меньшей мере уравновешивает, а то и превосходит их музыкальное дарование. Поэтому при начальном обучении можно почти полностью игнорировать экспансивную технику. На более высоких ступенях преподавания нетрудно будет в соответствующих случаях включить технику, до того, быть может, развивавшуюся более статическим путем, в целостные формы экспансивной техники или же фиксированными формами последней обуздать технику, ранее, возможно, построенную более экзотически, и таким образом вооружить музыканта экспансивного типа соответствующей ему техникой.

Построить детально проработанную [теорию] техники было бы, конечно, соблазнительной педагогической и художественной задачей. Пришлось бы изобразить, как все бесчисленные технические формы, изобретенные человеческой мыслью из комбинаций двенадцати только звуков на клавишах, соотносятся в звуковом и внутреннем выражении с тем или иным видом технической установки; какой род технического проявления естественной, внутренней напряженности наиболее отвечает каждой из форм и как, с другой стороны, видоизменяется эта внутренняя напряженность в зависимости от рода технического проявления; как артикуляции изменяют внутреннюю жизнь в зависимости от того, каким из основных родов техники они выполнены; какие артикуляции наилучшим образом связываются с одним, а какие — с другим из основных родов техники и как эта «наилучшая» связь станет почти всегда иной при всякой иной основной форме техники; а, сверх того, все это прежде всего должно было бы быть подкреплено и проиллюстрировано множеством разнообразных примеров из практической литературы, которые показали бы в деталях всю массу изменений выражения и звучания, какую почти непо-

стижимым чудодействием извлекает из инструмента каждая иная основная техническая установка.

На все это здесь указывается лишь вскользь. Ибо речь может идти только об основных положениях, о фундаменте для построения, так как ведь всякий раз, в каждом отдельном случае должно иметь место иное педагогически-художественное действие. И прочным фундаментом для такого построения оказалась снова, после стольких заблуждений последних десятилетий, статическая — заметьте, **правильно** понятая статическая техника; прочным фундаментом, на котором каждый тип органически, соответственно заложеному в нем закону, подводится к своей технике и тем самым к возможности выразить свою художественную волю.

Глава тридцатая

Исправление испорченной техники: техничко-функциональная диссоциация и возникающие из-за нее мышечные дивергенции

При описанном способе руководства педагогу должно было бы всегда удаваться то, что мы уже определили как требование к настоящей фортепианной педагогике, — постоянное на протяжении всего процесса развития ученика поддержание счастливого равновесия, с одной стороны, между звуковтворческой волей и моторикой и, с другой — между отдельными звеньями последней.

Кто не признаёт с радостью, что всегда были педагоги, которые благодаря прирожденному педагогическому гению именно так вели и так растили! А то, что всегда было еще больше гениально одаренных пианистов, которые **вопреки** всяким путам догматического преподавания находили свою свободу, говорит о счастливой победе сил жизни.

Однако при том, как обстоят и сейчас обычно дела, педагог более привилегированного и ответственного положения все же в большинстве случаев будет получать из других «мастерских» учеников с основательно нарушенным равновесием, у которых необходимая гармония между слуховой сферой и моторикой и между отдельными органами игрового аппарата выродилась в полную «атональность». Помочь в этом, восстановить целостность там, где все кажется вдребезги разбитым, вновь создать свободу там, где царят скованность и зажимы, снова внести воздух и свет органической жизни туда, где сквозят малокровие и хилость, — вот в чем состоит в большинстве случаев работа «привилегированного» педагога.

Учителя, выращающие такую дисгармоничную продукцию и передающие ее своим привилегированным коллегам для дальнейшей художественной шлифовки, оправдываются большей частью тем, что дарование [ученика], мол, не слишком-то велико. Часто приводят также кощунственное педагогическое изречение Ант. Рубинштейна: «Нет хороших учителей, есть только хорошие ученики». Этому выражению мы, однако, со всей резкостью противопоставим такое: «Существует много, много больше хороших учеников, чем об этом смеют мечтать плохие учителя». А кто из понимающих будет оспаривать, что многие даже очень большие дарования остаются далеко позади своей «настоящей» цели из-за того, что свои лучшие силы они употребили на высвобождение из зарослей, которыми их опутала неудовлетворительная педагогика?

Одно, впрочем, несомненно: действительно большое дарование не может быть совершенно уничтожено даже самым неудовлетворительным, самым косным преподавателем; кому в колыбель была как божий дар положена предустановленная гармония между слуховой сферой и моторикой, того никакая учитель не может окончательно погубить. Должна быть налицо хоть какая-нибудь форма творческой неполноценности для того, чтобы ходовое преподавание могло своею «благодатной» деятельностью полностью дезорганизовать слабый от природы организм. Нужно еще раз подчеркнуть со всей резкостью, что можно и должно было избежать такой полной дезорганизации, что, во всяком случае, и внутри данных способностей нужно и можно было воссоздать гармоничный художественный организм.

Но обратимся к факту: дезорганизация на основе недостаточной одаренности ученика имела место; «привилегированный» педагог принимает такого «подвинутого» ученика, который мучается уже зачастую над труднейшими произведениями [фортепианной] литературы, ученика с далеко зашедшим нарушением гармоничного отношения между акустической сферой и моторикой, так же как и между отдельными частями моторного игрового аппарата.

Тот, кто хочет проделать тогда всю работу «врача», кто хочет вновь укрепить организм для достижения им его настоящей цели, должен узнать как причину болезни, так и самую болезнь.

Врачу всегда полезно для большей ясности анализа дифференцировать болезни, обозначив их вполне определенными названиями. В порядке предложения введем здесь таковые для фортепианной педагогики. По некоторой связи с понятием диссоциации, употребляемым в химии для определенных разложений, а в психиатрии для патологических нарушений мыслительных ассоциаций, назовем нарушение пианистической гармонии между слуховой сферой и моторикой «функциональ-

ной диссоциацией»; по связи с выраженным, недавно примененным в вокальной литературе (О. Иро)¹ для [обозначения] нарушения органического слияния регистров, назовем нарушение органической совместной работы отдельных звеньев моторики «мышечной дивергенцией». Из этих болезней до сих пор только та, что названа здесь мышечной дивергенцией, нашла кое-где в фортепианной литературе краткое обсуждение, да и то всякий раз лишь в профилактическом или совершенно общем, но никогда не в индивидуально-терапевтическом смысле. И при этом мышечная дивергенция почти всегда бывает только следствием функциональной диссоциации; кто лечит первую обособленно, борется не с болезнью, а лишь с ее симптомом. Поэтому обсуждение данного симптома должно иметь место в связи с обсуждением «основного недуга»; в отношении того и другого будет сперва указана возможность предохранения [от болезни], затем дано описание ее происхождения, и, наконец, в подробностях — «терапевтические» меры по «выздоровлению».

Так как при функциональной диссоциации мы имеем дело с нарушением органичной гармонии между двумя мозговыми центрами — моторикой и слуховой сферой, то она (диссоциация) проявляется в двух формах — «техничко-функциональной диссоциации», при которой из органичной совместной работы выпадает моторика, и «художественно-функциональной диссоциации», при которой выпадает слуховая сфера.

Начнем с технико-функциональной диссоциации. Она может развиваться, при нерадивом педагогическом руководстве, на основе трех видов недостаточной инструментальной одаренности, чем и обуславливаются три различные формы технико-функциональной диссоциации.

Первая форма технико-функциональной диссоциации основывается на том крупном общемоторном недостатке, который проявляется и в жизни, во всех практических действиях данного лица известной неповоротливостью и медлительностью всего физического склада. Очень часто такая неповоротливость и медлительность всего физического склада сочетаются с такой же раздумчивостью и «уютностью» всего духовного склада. Мозг у таких натур работает подчас очень точно, и акустическая одаренность совершенно нормальна, только колесики передаточного механизма установлены на «медленно». Вполне понятно, что такие основные задатки вообще едва ли предрасполагают к музыке, так как прирожденный музыкант — натура упругая, гибкая, подвижная (*motorische*). Часто, однако, именно такие медлительные натуры обнаруживают бесконечно упорное влечение к музыке, инстинктивно чувствуя, что она, может быть, введет в их механизм более тугую пружину.

¹ O. Iro. Diagnostik der Stimme. Wien, 1923.

И музыка в состоянии сделать это, но только в том случае, если педагог ясно поймет такой человеческий тип и будет сообразно этому действовать. Тут все экзотические упражнения-игры за роялем, о которых говорилось в предыдущем разделе, должны применяться лишь с величайшей осторожностью. У такого человеческого типа они большей частью вырождаются в бесплодную мечтательность. Для этого типа подходит почти только и исключительно точнейшая проработка приемами статической техники: пусть слуховая сфера дает ясные и точные приказания, а тонкие части игрового аппарата ясно и точно выполняют их. Ритмика может быть подчеркнута, нужно требовать самого точного выполнения ее. Таким путем даже собственно антимузыкальные натуры могут до известной по крайней мере степени осуществить свои стремления.

Но если педагог не распознал основную человеческую натуру, не взялся «вылотнуть», со всей энергией за моторную неповоротливость, совершил, быть может, основную в данном случае ошибку, приняв за исходный пункт экзотическую технику, то результат болезни будет в большинстве случаев следующий: художественная сторона — о ней еще речь впереди — и слуховая сфера при обычно хорошей общедуховной одаренности такого человеческого типа развивались быстрее моторики; последняя, лишь слабо развитая, отставала; от человека требовалось в возрастающей степени выполнение сперва чуть более трудных, вскоре действительно трудных, а потом и до крайности трудных задач; свободно выполнить требуемое он не мог, поэтому прибегал к судороге и насилию. Моторика все больше и больше выпадала из гармоничной совместной работы (слуховой сферы и моторики): технико-функциональная диссоциация налицо.

А на основе этой диссоциации могут проявиться мышечные дивергенции в самых различных комбинациях. Из них, чтобы не слишком разбрасываться, дадим только типичную картину болезни, с которой искалеченный таким образом [пианист] поступает затем в клинику «привилегированного» педагога: с прижатыми, высоко поднятыми плечами, с судорожно зажатыми руками, с неповоротливо мясчатыми пальцами пытается он «излить» в клавиши поток своих внутренних образов.

Лечение должно вестись совсем иными путями, чем те, которые были бы правильными в самом начале.

Прежде всего здесь было бы совсем не грешно, в кажущемся противоречии со всей основной тенденцией этой книги, предоставить моторике и ее исполнительным органам совершенно особый уход. Так как дело идет о том, чтобы устранить всякую судорогу, расслабить всякое напряжение. Для этого нет поначалу ничего более подходящего, чем проработка основных форм экзотической техники. Таким образом, тот род техники, который для этого человеческого типа в начале преподавания

испортил бы дело, приносит исцеление испорченному. Если удается привлечь к этому еще сознательную работу слухового центра, — тем лучше! Но не следует перегружать способность психического напряжения излечиваемого. Нужно прежде всего взрыхлить почву для нового посева.

Самый посев нужно затем сделать в [приемах] статической техники, в которой так настойчиво нуждается конституция пациента. При этом главное внимание, понятно, нужно обращать на равновесие между слуховой сферой и моторикой с учетом постоянно грозящей опасности, как бы частичные фиксации статической техники не пошли опять по путям полного зажатия.

При таком оздоровляющем обучении имеется одно существенное, пожалуй даже необходимое вспомогательное средство: прежде всего заменить другими те «внутренние образы», которые вызвали судорогу. Тут от врачающего педагога требуется тончайшей чуткости искусство. Из множества возможных дадим для ясности хотя бы два «целительных рецепта»: если внутренние образы имели характер скорее общих поэтических настроений, то энергию звукотворческой воли следует перевести сначала полностью на построение линий и ритмики; если же внутренние образы были, допустим, скорее чисто музыкального характера, тогда следует направить волю целиком на звучание, на красоту звука. Этим будет достигнута возможность пройти с исцеляемым, не утомляя и не оставляя неудовлетворенной его звукотворческую волю, значительно более легкие, пожалуй совсем легкие задания вместо слишком трудных для него художественных задач, с которыми он являлся на «обследование».

Ибо можно здесь сказать, относя это в равной степени ко всем имеющим еще быть описанными способам лечения, что они принесут удачу только в том случае, если врач владеет величайшим искусством обратить все эти средства в радости для пациента катарсис¹, в переживание нового, полного радости начинания.

Понятно, что и после исцеления даже величайшее педагогическое искусство не может довести этот первый вид недостаточной инструментальной одаренности до высочайших вершин [искусства]. Но если только первоначальное стремление к музыке было настоящим и продолжительным, то может еще получиться, во всяком случае, «приличный» музыкант.

На основе другого вида недостаточной инструментальной одаренности возникает вторая форма технико-функциональной диссоциации. Она встречается не так часто, как первая. Ее контингент поставляют преимущественно те от природы музы-

¹ Катарсис (*греч.*) — по учению Аристотеля, очищение, разрядка тяжелых переживаний.

кальные натуры, которые воспитываются, например, в наших интернатных школьных хорах мальчиков. Совместная работа педагогически, быть может, гениального преподавателя по осознанию звука с каким-нибудь лишь посредственным фортепианным педагогом также приводит к подобному результату. И именно развитие осознания звука может таить в себе инструментальные опасности.

Так примерно можно охарактеризовать инструментальный недостаток, на основе которого развилась болезнь, подлежащая сейчас нашему описанию: хотя моторная одаренность была от природы неплоха, но акустико-музыкальная с самого начала была значительно сильнее или, во всяком случае, стала такой благодаря воспитанию. Итак, недостаток инструментальной одаренности был здесь не абсолютным, как в ранее описанной первой форме технико-функциональной диссоциации, а, в сущности, только относительным: не хватало именно счастливой природной гармонии между акустической и моторной одаренностями. Ясно понять это и предпринять соответственные педагогические меры — вот что, собственно, должно было быть задачей руководящего начального педагога. А при ясно продуманном руководстве этот род недостаточной инструментальной одаренности может быть большей частью быстро доведен даже до весьма значительных высот Парнаса, без того чтобы нарушение равновесия вызывало когда-либо большие помехи, мышечные дивергенции.

Но первый педагог не понял положения вещей.

В этом случае он мог совершить две «художественные ошибки». Либо он совершенно не заботился о моторике: «Да ученик так одарен, что сам ее приобретет!»; либо он вследствие какой-нибудь методико-догматической ограниченности «строил» для от природы уже ясно определившейся звукотворческой воли такую моторику, которая не соответствовала потребности выражения. В первом случае технико-инструментальная диссоциация возникла, так сказать, естественным путем: неполноценная моторика не всегда находила наиболее целесообразные реакции на приказы более сильной слуховой сферы; один нецелесообразный зажим повлек за собой другой нецелесообразный зажим, и «успех» оказался налицо: мышечные дивергенции разъединили вскоре слуховую сферу и моторику. Во втором случае технико-функциональная диссоциация как бы **вращивалась искусственно**. Либо экстагическая воля к выражению, слишком долго односторонне воспитываемая на статической технике, перенапрягла сверх естественной меры пальцы и кисть. Либо статическая воля к выражению, слишком долго воспитываемая односторонне на экстагической технике, старалась путем извращенных фиксаций, чаще всего зажатий, найти адекватное выражение своей потребности в точности. Богатые же образчики **культивированных мышечных диверген-**

дий, порождаемых еще неадекватным односторонним применением экспансивной техники, мы оставим здесь без обсуждения.

Для всех этих весьма различных случаев технико-функциональной диссоциации не существует, понятно, никакого всеисцеляющего педагогического средства.

Конечно, педагог-новичок, которому для лечения попадутся такие случаи, будет, вероятно, склонен обойтись со всеми различными видами второй формы технико-функциональной диссоциации так же, как с первой, лечение которой было описано выше, т. е. посредством экстатической техники устранисть зажатия, а затем строить на основе статической. Он тем более будет к этому склонен, что при мышечных дивергенциях чисто внешняя картина болезни часто совершенно сходна с первой формой [технико-функциональной диссоциации]. Допустим, что, действуя так, он и достигнет в конце концов нужной цели, если только он знает дальнейшие пути индивидуального руководства и владеет ими. Но такой образ действий при второй форме [диссоциации] почти всегда означал бы непомерную трату времени — вроде того, как если бы врач захотел каждого пациента уложить сначала годика на два в постель, прежде чем перейти к восстановительной терапии.

Опытный педагог уже при диагнозе твердо установил бы, что конституция, т. е. внутренняя музыкальная жизнеспособность, — гораздо более здоровая у пациента второй, чем у пациента первой формы. И, опираясь на эту более сильную природную музыкальную одаренность, он наметит план лечения, во всем существенном весьма отступающий от плана лечения первой формы технико-функциональной диссоциации. Поэтому он большей частью ограничится тем, что освободит сперва лишь самые грубые нервно-мозговые и мышечные зажатия, чтобы вскоре вслед за этим приступить к реконструкции. Ибо педагог знает, что здоровые в основе силы пациента живо расшевеливаются, как только он поймет, в чем дело, а также почувствует, что путь верен. Ведь нужно всегда учитывать, что при второй форме технико-функциональной диссоциации главное — звуководительская воля, — собственно, налицо. Она была только сильно запутана и скована на пути наружу, к инструментальной разрядке. Вне всякого сомнения, опытный педагог уже при обследовании, при пробном исполнении, почувствует сквозь все зажимы и тип звуководительской воли. Так он скоро перейдет к тому, чтобы ориентировать свои педагогические меры на этот тип звуководительской воли, из него все развивать, на него все нанизывать. Это уж, конечно, никак не всеисцеляющая медицина. В некоторых случаях особой, до того лишь потенциально связанной силы инструментальной звуководительской воли она после непродолжительной освободительной работы с легкостью, пути сбрасывает с себя все помехи и путы.

Еще более высокие требования предъявляет к искусству педагога третья форма технико-функциональной диссоциации. В практике педагога она окажется наиболее частой.

Попытаемся дать определение лежащего в ее основе недостатка прежде всего путем противопоставления двум первым формам технико-функциональной диссоциации. Если в первой форме абсолютно плохая, а во второй — только **относительно** плохая моторная одаренность были конечной причиной технико-функциональной диссоциации, то при этой, третьей форме моторные данные, собственно, вполне хороши; слаба здесь, а в сравнении с моторной одаренностью **чрезвычайно** слаба **акустическая** одаренность.

Человек общехудожественного склада, с богатой общеэстетической внутренней жизнью, полный богатой фантазии, с отзывчивой, многогранно вибрирующей душой, с возвышенным стремлением к красоте и одержимый сильным желанием всему этому как-нибудь найти выражение, — вот какой человек общехудожественного склада выступит тут в ходе испытания.

«Всему этому как-нибудь найти выражение»: это «как-нибудь» определяет ситуацию. Ибо человек общехудожественного склада чувствует, как все в нем бродит и бурлит, без того чтобы прежде всего **одно** чувство достигло в нем особой силы и совершенства, чувство, через которое и посредством которого он мог все это как бы проецировать из себя наружу, иначе говоря — объективировать. Поэтому он обычно пробует то одно, то другое, часто находится в бесконечных поисках адекватного ему художественного средства; не находя его, бросает одно, чтобы перескочить на другое, покидает последнее, чтобы снова вернуться к первому или перейти еще к чему-нибудь другому, — таковы эти нередко несчастные, издерганные, никогда не удовлетворенные, вечно «проблематические» натуры, часто все же через край наполненные высшей демонией, вечным стремлением человечества к никогда не достижимому совершенству! В романтические эпохи такой тип человека является, собственно, господствующим; сменяя одно искусство другим, он постоянно пытается посредством общей всем искусствам первичной воли слить их особенности в синтетическом художественном произведении. А на какие высоты объективации может он, даже не обладая исключительной одаренностью **специфического** характера, вознест такое произведение, — царственными доказательствами тому являются бесспорно гениальная «Ундина» Э. Т. А. Гофмана¹ и могучее творчество Р. Вагнера.

И так, движимый «смутным стремлением», по собственному выбору или случайно пришел такой общехудожественного склада человек к ролю.

¹ «Ундина» — лучшая из опер знаменитого немецкого писателя и композитора-романтика Эрнста Теодора Амадея Гофмана (1776—1822).

Нужно еще прибавить, что только что обрисованное эскизно состояние может быть присуще даже ребенку — хотя, конечно, при меньшей динамике душевного напряжения.

Понять данное состояние — это уже значит и поставить задачу перед педагогом начального обучения.

Дело заключается в том, чтобы при сильной **общей моторике**, которая, может быть, и является собственно опорой каждого вообще художественного дарования, преобразовать **слуховую сферу в настоящий орган души**. На эту установку указывалось в вводной части данной книги: слух — вот подлинная душа музыканта. Другими словами, дело заключается в заботе о том, чтобы и в этом случае звукотворческая воля — и только она — выработала специальную моторику пианистического аппарата и сделала ее себе послушной.

Что же происходит, если начальный педагог неясно понял свою задачу?

Сперва одно только удовольствие! Начальный педагог радуется живому, бодрому, бойкому ребенку, увеличившему число его учеников, а ребенок радуется тому, что нашел поле деятельности для своего жизнерадостного желания формовать. Вначале успехи бывают часто необычайны. Ведь моторная одаренность хорошая, и ребенку доставляет радость пускать в ход свою фортепианную моторику — прежде всего только ее; ему доставляет радость достигать в пьесах приблизительно тех же эффектов, которые, возможно, запечатлелись в нем благодаря его подражательной способности в результате проигрывания преподавателем.

А слуховая сфера? А звукотворческая воля? Ребенок не видел никакого повода первично активно пустить их в действие. «Ретроспективно», для исправления, — конечно! Но так как с **моторикой**, у него от природы более сильной, все ладилось, — к чему еще особо напрягать более слабый от природы слух?

Таким образом и назревает катастрофа: все чаще входят в круг работы ученика более и более трудные пьесы; созревая, он все больше чувствует те смутные иррациональные творческие силы, которые создали музыкальное произведение. И он в игре пытается воздать им должное, воспроизвести их там заново из самого себя. Напрасные старания! Ибо настоящие музыкальные творения композитора образованы звукотворческой волей. Тщетны усилия воссоздать их только или преимущественно творческой волей человека общехудожественного склада! То, что создано творческой волей специфического чувства, может быть и адекватно полностью пережито, и адекватно воссоздано только тем же самым чувством. Напомним еще раз: «Слух — душа музыканта!»

Здесь необходимо добавить: каким образом возможно недостаточными силами общей художественной воли хотя бы

смутно, но все же почувствовать силы специфической звуко-творческой воли, которыми созданы были музыкальные творения, — это в конечном счете иррациональная тайна, покров которой даже психологическое понимание художественного переживания как моторики может лишь слегка приоткрыть, но не снять. Следует еще отметить, что в исключительных случаях совершенно особой демонической силы общехудожественной в основном одаренности последняя в момент собственного композиторского или исполнительского творческого акта как бы подымает в состоянии какого-то опьянения или транса и специфическое чувство до высших границ, переходящих далеко за пределы его нормального состояния. Как не вспомнить при этом Г. Вольфа¹? Он, никак не первично-музыкальная натура, сам красноречиво описывает свое состояние опьянения во время творчества². Сходный характер имело творчество Э. Т. А. Гофмана, Вагнера. Бывают также — но редко — подобные натуры и среди больших исполнителей. Редко! Ибо творцы могут ждать повелевающего часа. Исполнитель же должен установить его заранее — точно ко времени начала концерта. Доведет ли он демоническую силу до того, чтобы приурочить к любому желаемому часу момент, когда наступит опьянение, — подобно факиру, с точностью до минуты устанавливающему заранее наступление и прекращение «мертвого сна»?

Эту возможность нужно было еще включить сюда для того, чтобы лишить почвы напрашивающееся возражение; но истинная педагогика не должна упускать из виду и такую возможность, чтобы суметь распознать эти редкие случаи. Считаться, однако, с такими исключительными случаями человеческой природы настоящая педагогика не может.

Итак, катастрофическое состояние пациента третьей формы технико-функциональной диссоциации сжато изложено: он, правда, чувствует, как уже сказано, волю композитора, но то, что воспроизводит его пальцы, управляемые его слишком грубой волей человека общехудожественного склада, далеко отстоит от смутно им почувствованного. Об этом говорят ему его общехудожественное чувство и слух, привлеченный главным образом только для критической оценки, только для последующих поправок.

И вот его игровая моторика попадает как бы под перекрестный огонь: с величайшей энергией пыгается общехудожественное чувство извлечь то, что прочувствовано непосредственно из игровой моторики, а тут еще слуховая сфера «радирует» во время игры: «Далеко не так, все неправильно». И нужна действительно демоническая натура, чтобы моторика и слуховая

¹ Гуго Вольф (1860—1903) — австрийский композитор, известный главным образом своими романсами.

² См. об этом: Ernest Newman. Hugo Wolf. Leipzig, 1910, S. 162.

сфера не вошли при этом в полный конфликт и чтобы среди отдельных звеньев моторики не наступила полная дезорганизация.

Не будем детализировать картину болезни мышечных дивергенций этой третьей формы технико-функциональной диссоциации при всех встречающихся способах игры. Каждый подлежащий исправлению случай представляет нечто новое, в зависимости от основного типа общехудожественной воли, от одаренности в области игровой моторики, от большей или меньшей силы слуховой сферы и от рода соединения этих компонентов между собой в почти органичное, полуорганичное или совершенно неорганичное целое.

Лечение таких дезорганизованных типов требует от руководящего педагога прежде всего высокой степени авторитетности. Ибо в случаях действительно сильного настоящего общехудожественного стремления оно оказывается иногда весьма находчивым в изобретении паллиативных конструкций и комбинаций, дающих возможность хотя бы до некоторой степени реализовать желательные ему образы. Основное зло этим, понятно, не ослабляется. Часто только после долгих лет профессионального музыкального обучения, после мучительных лет всегда, может быть, лишь наполовину удавшегося концертирования решается дезорганизованный пианист пройти курс лечения.

Часто является он к врачу-педагогу человеком, уже укрепившимся в своем основном общехудожественном стремлении, душевно высокоорганизованным благодаря мучительной борьбе за высшую цель.

Должен ли тут педагог, поставив на основании неоспоримых признаков верный диагноз, действительно сказать: «Все, что сделано тобой до сих пор, построено на песке, лучше все оставить и на новом фундаменте строить совершенно заново»?

Да, он должен это сделать, иначе ему придется заниматься шпалкой или халтурой. Среднего нет.

И здесь возможны две линии руководства. Они сходны с теми, которые были предложены для лечения второй формы технико-функциональной диссоциации, и опять-таки все же совершенно отличны от них.

Одна из этих линий абсолютно надежная. Она во всем возвращается к самому началу. Ибо здесь ведь прежде всего очень мало от настоящих основ действительной фортепианной игры; и всегда грозит снова опасность рецидива. Предстоит проложить совершенно новые каналы, провести общехудожественные стремления через слуховую сферу; развивая звукотворческую волю, иметь постоянно в виду сохранение равновесия и абсолютным отказом от употребления большинства применявшихся до этого путей постепенно заставить их захиреть. Это требует времени — и терпения, что часто подвергает

художественный темперамент пациента жестокому испытанию.

А вот второй путь: основанием для вступления на него является, как и при второй форме технико-функциональной диссоциации, своего рода провидение, при котором перед умственным взором педагога сквозь весь хаос пробной игры встает в законченном уже виде то, что пока еще тщетно борется за воплощение. Но, в то время как там педагог мог предпринимать исправление мышечных дивергенций, полностью исходя из внутренне уже весьма окрепшей звукотворческой воли, здесь нужно не только заново организовать игровой организм, но одновременно с этим преобразованием еще сперва создать совершенно заново центр звукотворческой воли. А затем уже нужно это одновременно вновь созданное полностью приспособить к тому типу, который существует пока только в идее педагога, развивать все, исходя целиком из этого типа, и при этом сохранять постоянно «равновесие»: действительно трудная задача.

Но не неразрешимая. Если при лечении второй формы технико-функциональной диссоциации можно было уже очень скоро, как только игровой аппарат был в основном исправлен, перейти опять к более сложным задачам музыкальной литературы, то здесь об этом пока еще нельзя и думать. Тут нужно сперва научиться понимать, что значит играть, исходя из звукотворческой воли. Приходится долго играть наряду с основными техническими упражнениями исключительно самые простые вещи Баха, те, что еще предшествуют двухголосным инвенциям; они должны исполняться пациентом всегда при самом настроенном сознании, не извлекая ни одного звука чисто моторно или же исходя из «общего чувства», под постоянным энергичнейшим контролем врача. И все это — в формах той техники, которую педагог признает индивидуально подходящей. Нужно терпение — много терпения — в ожидании «чуда»!

«Чудо» же наступает тогда, когда общехудожественная душа оживает, почувствовав внезапно: вот твой путь. Тогда происходит то, что и в телесной области так часто является врачу как чудо: как только разбиты злые чары болезни, все силы организма как бы удваиваются, утраиваются, чтобы возможно скорее извергнуть и ее последние остатки, после чего пациент «воскресает», совершенно цветущий и сияющий, часто в поразительно короткий срок.

То же происходит тут с художественной душой. Все мощные силы художественного стремления пациента, так долго безнадежно борознившие, знают теперь: здесь, в звукотворческой воле, их место. И в стремлении проявить себя только через эту новую центральную сферу все больше и больше будет расти их радость.

При изначально сильном художественном стремлении па-

цента следует часто неслыханно быстрый подъем. Самое трудное в искусстве руководящего педагога — это уловить момент, когда можно настолько довериться вновь созданной звукотворческой воле ученика, чтобы предоставить ей открытый путь для испытания себя и на более трудных произведениях. Поспешность может многому повредить. Опоздание может стоить много лишнего времени. Опыт и интуиция руководящего педагога определяют верный момент. Если он был правильно выбран, педагог может вскоре отказаться от своего строгого руководства. Крепкие художественно-жизненные силы пациента, направленные по верным путям, откроют вскоре возможность свободного художественного труда, осуществляющего глубочайшие общехудожественные устремления выздоровевшего.

Глава тридцать первая

Исправление испорченной техники: художественно-функциональная диссоциация

Обсуждение всех трех форм технико-функциональной диссоциации привело в конце концов к следующему заключению: во всех этих случаях всегда возможно — при умелом руководстве — достигнуть положительного результата, только при первой форме более относительного, при двух же последних — полного.

Но вот вступает в круг исследования художественно-функциональная диссоциация. И осведомленный педагог испускает тяжелый вздох: «О, хоть бы ты на свет не появлялась!» Ибо если слуховая сфера выпала из совместной органической работы, то что тут вообще остается делать в музыке?

Прежде всего об исследовании пациента. Весьма самоуверенно входит он в час приема. При пробной игре хоровод открывается, быть может, Бахом. Все трещит примерно так: каждый звук на месте, один совершенно такой же, как другой, а для придачи целому хоть видимости жизни тут появляется неожиданное piano, там — столь же неожиданное forte.

Бах часто бывает «специальностью» таких пациентов. Но что это за Бах! Каждый голос должен был бы следовать своим собственным путем? В каждом голосе должен быть прочувствован его глубочайший внутренний закон? И при игре насыщен своей собственной жизнью? Но к чему все это? И так ведь получается!

Получается именно так, как у бродячих комедиантов: один актер всегда стоит впереди с прижатой к сердцу рукой, а остальные смущенно теснятся на заднем плане. Как напыщенно

и аффективно выделяется голос, которому игрою случая или красным карандашом учителя предназначено как раз «стоять впереди»! Понятно, раз партнеры оказываются несостоятельными, приходится уж ему все перекрывать и перекрывать.

А затем эти случайности в построении! Как же может получиться нечто органичное из неорганичных, разрозненных, мертвых частностей?

Пробное исполнение продолжается: Моцарт, Бетховен — та же картина! Назойливо и беззащитно выщипывается на передний план то та, то другая подробность. Перекрикивание побочных голосов продолжается по-прежнему. То неуклюжий, грубый, так называемый «концертный» звук мелодии назойливо пытается подделаться под настоящую декламацию, то все механически песется вперед при крикливом, деревянном выделении главного голоса, а то все тонет в невнятном бормотании.

Затем следует вся органичная жизнь романтики — Шуман, Шопен, Брамс, Скрябин; все это растворяется в студнеобразной общей каше, в которой то здесь, то там, то одно, то другое высовывается, как у гигантской амебы, или так же, без всякого органического закона, втягивается обратно.

Наконец, появляется «гвоздь», вершина — та старательно припрятанная к концу «бисовая» пьеса, заключительный блестящий фейерверк. И, радостно сияя, пациент — отнюдь не сознающий себя пациентом — оборачивается к врачу: ну, как, славно я с этим справился? Что ты теперь скажешь?

Бедный врач: что же ему сказать? Должен ли он сказать истинную правду? Следует ли ему навлечь на себя злые взгляды прелестного дитяти? Или принять на себя неистовую ярость задетого тщеславия длинноволосого юноши?

В начале своей деятельности педагог нередко рискует в этом. Но имеющий опыт помолится про себя: «Господи, да минет меня чаща сия!» И с улыбкой, единственно подобающей мудрецу по отношению ко всей глузости мира, скажет пациенту: «Хорошо, милое дитя! Продолжайте в том же духе!»

Как же образовался этот пианистический «феномен»?

Ведущий педагог с самого начала следил именно и только за внешней стороной игрового аппарата. Развить этот обособленно взятый внешний игровой аппарат, выработать его до последней степени — вот в чем заключалась единственная забота педагога.

И не прав ли он?

Техника! Техника! Вот о чем кричат в кулуарах консерваторий и музыкальных академий. Техника! Техника! И преподаватель не должен с этим считаться? И не имеют ли все большие виртуозы такую технику, которая кажется профанам граничащей почти с невероятным?

Конечно, современный виртуоз имеет технику, граничащую с невероятным. И он должен иметь такую технику. А также и любитель: чем больше у него техники, тем глубже может он при домашнем музицировании проникнуть во все тонкости произведения.

Техника! Но нужно со всей резкостью подчеркнуть: то, чем обыкновенно занимаются под флагом «техники», это вовсе не техника, а «механика». Такое разделение должно быть с полной ясностью введено здесь в фортепианную педагогику.

Ибо техника настоящего виртуоза разработана до последних тонкостей технического аппарата — изнутри наружу. Пользуясь терминологией этой книги, можно сказать, что не существует ни одного истинного виртуоза — понимая под виртуозом настоящего артиста типа Листа, — вся техника которого не базировалась бы на звукотворческой воле.

Техника! Техника! — зывают длинноволосые юноши и очаровательные молодые дамы, а подразумевают они механику; и в блаженном заблуждении мнят, что, если бы только была у них механика, тогда при их внутреннем пыле все остальное пришло бы само собой. Так как «все остальное» ведь у них налицо. Так они думают!¹

И в помещениях большого бюро также стоят «инструменты»! Эти «инструменты» — пишущие машинки — тоже имеют клавиши, число которых, правда, ровно наполовину меньше: 44 вместо 88! И там машинистки двигают пальцами со сказочной, иногда почти невероятной быстротой. И стучат, и стучат! Не напоминает ли эта стукотня как раз «стукотню» нашего пациента, сидящего перед врачом?

Работе «пишмашинистки» — вот чему обучался пациент у своего прежнего педагога. А иногда требуется почти столько же работы для того, чтобы из пишмашинного умения развить действительно фортепианное, как если бы пациент до того играл в самом деле только на пишущей машинке².

¹ Далее в первом издании настоящей книги следовал выпад против «педагогов механического толка», которые «строят все расчеты на том, чтобы довести механику до предельного, совершенно обособленного развития»: «Если же художественно одаренный человек, который вначале, быть может, еще проявляет себя в игре, допустит при исполнении что-либо мешающее механике, — прочь все это!.. Только моторике, чистой моторике уделялось внимание. Так подготавливались первые «успехи» на вечере в Музыкальной академии; так зрели первые «успехи» на эстраде».

² Далее в первом издании своей книги Мартиисен обрушивался на ту часть публики, которой «доставляет удовольствие следить именно за тем, как один все быстрее другого стучит на машинке. Кстати: как это ни одному ловкому импресарию не приходило еще в голову организовать бега на таком пишмашинном? С секундомером в руках! Кто сумел быстрее сыграть этюд Шопена в терциях или в секстах! Это собрало бы полный зал!» Затем он вновь критиковал деятельность «музыкальных академий», куда приходят иной раз «гениально одаренными», а выходят оттуда «слав-

А теперь вернемся в комнату, где происходит испытание! Врач, философски улыбаясь, дал свой философский ответ.

Тут возможны два случая.

Либо пациент удаляется вполне ошарашенный и совершенно удовлетворенный. Тогда опытный педагог вздохнет с облегчением, так как ему знакомы уже посетители его приемных часов. Ведь в приемные часы популярного фортепианного педагога происходит точно то же — лишь в обратном смысле, — что и у опытного врача. Как к опытному врачу изо дня в день приходят совершенно здоровые люди и признают врачом только того, кто обнаруживает у них болезни, так и к врачу-педагогу постоянно являются тяжелобольные, которые, однако, требуют от него во что бы то ни стало не определения болезни, а лишь подтверждения их полного здоровья! И только того признают они педагогом, кто постоянно так и поступает. И называют нахалом того, кто говорит им правду.

Либо вторая, реже встречающаяся возможность: пациент не удаляется после философски-насмешливого ответа, а начинает вместо этого изливать свою душу; он, мол, замечает, что ему не хватает лучшего, может быть решающего, хотя и не знает, в чем оно состоит; чувствует, что не идет вперед, а давно уже топчется на месте; живет, пожалуй, собственно, двойной жизнью: одну проводит, стуча по роялю, вечно неизменная тупость чего у него уже «вот где стоит»; в другой, настоящей жизни все его человеческое существо тоскует, стремится высвободиться и преодолеть [первую].

В этом случае истинный врач-педагог не откажется от своего призвания.

Трудное дело ему предстает — самое, пожалуй, трудное по сравнению со всеми предыдущими случаями лечения. Ибо тщеславие [пациента], сознание предыдущих «успехов», недоумение всех окружающих по поводу его нового, почти непонятного образа действий — все это снова и снова восстает против железной воли врача. Поэтому он должен с самого начала, не прибегая к розовым краскам, дать понять пациенту, что то, чего ему не хватает, не есть нечто чисто внешнее, что ему нельзя предписать какое-нибудь невинное лекарство, которое он мог бы просто походя глотать, а что он, которого он сам и ближайшее окружение его родных и друзей считают пышущим здоровьем, серьезно болен и нуждается в лечении. И только в том случае, если после этих сперва поражающих слов пациент все же настаивает на лечении, — только тогда дело пойдет.

но подстриженными под гребенку, внутренне парализованными талантами или чисто внешними пустозвонами.

Надо отдать должное прозорливости Мартинсена: в 1948 г. в США состоялся конкурс пианистов на скоростное исполнение избранных этюдов и вальсов Шопена.

Для того чтобы найти путь лечения, педагогу и здесь, как и при технико-функциональной диссоциации, необходимо прежде всего с диагностической ясностью понять основную конституцию пациента. Исходя из нее и к ней же возвращаясь, лечебная педагогика должна в каждом отдельном случае идти особыми путями.

Если основная конституция окажется одним из трех неполноценных дарований, указанных в предыдущей главе, то лечебная педагогика должна будет вернуться к самому началу и, строя совершенно заново, обратить главное внимание на то, чтобы избежать «разрыва» типа художественно-функциональной диссоциации, атрофии слуховой сферы, ее выпадения из техники в целом. В общем лечебная педагогика может идти тогда примерно теми путями, которые были уже описаны при трех формах технико-функциональной диссоциации. Однако при предстоящем здесь лечении возникают разнообразные модификации, так как всегда нужно учитывать, что моторика как таковая в данном случае выработана уже до высокой степени совершенства. Что можно использовать из этого уже созданного материала для построения техники изнутри наружу? Что здесь не органично? Что индивидуально органично? Вот новые вопросы, которые встают при лечении художественно-функциональной диссоциации. И именно постоянная оглядка на них делает это лечение особенно трудным.

Но наибольшей работы потребует лечение на основе той формы недостаточного дарования, которая является здесь полной и прямо предрасположенной к художественно-функциональной диссоциации.

Основу этой формы составляет человек исключительно моторного склада, не наделенный от природы богатой эстетической внутренней жизнью и обладающий абсолютным слухом лишь в смысле старой музыкальной остроты об «абсолютном отсутствии слуха». Случайность воспитания привела его к фортепианной игре, и такая же случайность — к педагогу механического направления; другой, более благоприятный случай, может быть, сделал бы из него видного спортсмена.

Очень редко случается, чтобы такие абсолютные «моторики» прибегли к лечению и, если уж они вынуждены начать таковое, чтобы они действительно серьезно довели его до конца. Ведь у них нет, собственно, никаких томящихся и чего-то желающих внутренних сил, которые требовали бы высвобождения. Как же им прийти к мысли или хотя бы к смутному ощущению, что у них не все обстоит благополучно?

В том же редком случае, когда самосознание пациента обнаружит бессмысленность всего того, что он делает, не остается ничего другого, как обойтись с переучивающимся, словно с совершенно начинающим. Так как, несмотря на его бравадные пьесы, у него нет все равно что ничего из того, что нужно

понимать под техникой в собственном смысле. Для настоящей техники и при помощи ее должны быть еще приобретены все основные душевные силы. Во избежание разочарований пользующему педагогу нужно быть весьма осторожным и в прогнозах. Успехи всегда будут зависеть от того, ждут ли внутренние душевные силы, быть может, только раскрепощения, или же приходится действительно все строить заново. В свете этого определяются мероприятия пользующего педагога и те модификации, которые применительно к отдельному случаю допустит ход работы с начинающими.

Однако во всех случаях органичного построения заново, как изложенных в предыдущей главе, так и, в особенности, в только что упомянутых, педагог должен постоянно предостерегать ученика от того, чтобы он — из тщеславия или для своего собственного успокоения — проигрывал свои прежние бравурные пьесы. Этим он убьет новый посев. Лечение требует доверия, безграничного доверия к руководящему врачу и такого же безграничного доверия к самому себе и к высшим, в самой глубине заложенным побудительным силам. Чем больше и чем скорее удастся педагогу освободить в ученике его самобытное я, развить в нем, вопреки всякому кажущемуся движению назад, нужное самочувствие, тем сильнее будет, естественно, расти это доверие.

Как только это доверие к преподавателю и к самому себе стало абсолютным — игра в большинстве случаев выиграна. Вскоре для ученика начинается как бы *Vita nuova*¹. При работе за роялем его будет пронизывать чувство счастья, которого он раньше никогда не испытывал. Ибо то, что тут прорастает, — это его собственная душа; и душа его создает для себя свое исконное орудие, которое скоро станет слепком его собственной души, его исконной музыкальной душой. Тогда никакое усилие не будет слишком тяжелым и время, которого, может быть, потребует переучивание, также не будет больше играть никакой роли. Ибо теперь, счастливый и уверенный, ученик предчувствует: двигаясь так, я стану когда-нибудь носителем культуры, служа ей и господствуя в этом служении. Счастливый и уверенный! Какая разница, наступит ли это сегодня или завтра? И чем больше растут силы, тем больше становится работоспособность — и тем скорее завтра превратится в сегодня.

И здесь, при лечении художественно-функциональной диссоциации, иногда после сравнительно непродолжительного времени, иногда, попятно, лишь после бесконечного труда, но чудо большей частью свершается: придавленные было силы, как по волшебству, со стихийной мощью устремляются по на-

¹ Новая жизнь (*итал.*). Так называется книга сонетов и канцоц великого итальянского поэта Данте Алигьери (1265—1321), с появления которой (1292) датируется начало поэзии эпохи Возрождения.

стоящим путем подлинной фортепианной игры. Это переживание сходно с тем, которое было описано при лечении второй и третьей форм технико-функциональной диссоциации, — переживание высшего счастья как для учителя, так и для ученика. Этим последним, самым трудным делом фортепианного педагога мы закончим обе главы об исправлении испорченной техники.

Глава тридцать вторая

Звукотворческая воля и упражнение

Один из глубочайших знатоков человеческой природы, человеческой инертности, Игнатий Лойола¹ был, пожалуй, не так уж неправ в тщательной технической разработке своей системы покаяния и молитвы, своей «*exercitia spiritualia*»². Он знал, что недостаточно дать людям общие принципы, что превращение их в практическую деятельность зависит ведь еще всегда от «мелочей».

Поэтому в качестве заключения этой части книги следует еще ряд технических подробностей, которые в свете звукотворческой воли приобретают новый, более ясный смысл.

Тут альфой и омегой всякой настоящей фортепианной педагогики является старое требование Листа, которое В. Бардас недавно умно сформулировал применительно к некоторым частностям: «Дело не в упражнении техники, а в технике упражнения»³.

Кто с первого урока не умеет возбудить в ученике живейший интерес к вопросу: «Как наилучшим образом упражняться?», — тот едва ли может надеяться на действительно большие результаты.

Правда, один великий ученый говорит: «Кто сперва спрашивает о лучшем способе работы, у того нет настоящего инстинкта работы. Нужно просто работать». Он не прав!

Понятно, для себя он прав. Ибо признаком выдающегося дарования является в большой мере именно обладание от природы инстинктивным умением работать. Сюда относится гётевское: «Гений — это прилежание». Но когда бездарности истол-

¹ Игнатий Лойола (1491—1556) — основатель католического ордена монахов-иезуитов.

² Системы «духовных упражнений» (лат.).

³ W. Bardas. Zur Psychologie der Klaviertechnik. Berlin, 1927, S. 11. В русском издании книги Бардаса («Психология техники игры на фортепиано». Музсектор Госиздата, М., 1928) эта цитата (в другом переводе) находится на стр. 49.

ковывают это как беспланиовую занятость с 6 часов утра до 12 часов ночи, то они не понимают смысла гетевских слов. По смыслу они должны были бы означать: «Гений — это способность сосредоточения». Гений — это постоянное напряжение духа, направленное на вопросы: как возможно быстрее разрешить то или другое? Как быстрее всего запечатлеть то или иное? Где ключ и изначальные законы того или иного?

Такая постоянная творческая энергия духа при всяком изучении — природное свойство гениальной одаренности; этим объясняется приведенное выражение ученого. Но средний ученик должен еще сперва научиться этому «инстинкту работы». Привести его к этому — естественно, одна из задач педагога.

Только работа при постоянном наличии звукотворческой воли дает возможность всегда исполненной радости упражнения. Потому что только в этом случае упражняются со смыслом. А всякое упражнение «без смысла» является, согласно глубокой логике языка, «бессмыслицей».

Этим решается один из вопросов, которые постоянно задают фортепианному педагогу: сколько должен я ежедневно упражняться? 4 часа? 6?

Или даже 14 часов, как об этом однажды сообщил Эдуард Эрдман¹.

С точки зрения звукотворческой воли на это существует только один ответ: тот, кто берется упражняться с пчелиным усердием, упражняться по 6, 8 и даже 14 часов, тот определенно стоит на ложном пути. Тот же, кто начинает, скажем, с 8 часов утра и после полных смысла и радости занятий констатирует вдруг, что уже 2 или 3 часа дня, а он и не заметил, как прошло время, тот упражняется правильно. И для него выяснен вопрос: сколько нужно упражняться!

Указание на звукотворческую волю дает ответ и на другой вопрос, который в последнее время, после выхода субъективно прекрасной книги Крейцера «Сущность фортепианной техники»², часто ставится перед педагогами. Крейцер пишет: «Во вторых, я предостерегаю от упражнения в медленном темпе». Ересь с точки зрения всей прежней фортепианной педагогики! Правда, художник Крейцер затем дополняет: «Надо попробовать играть настолько быстро, чтобы возможен был контроль над исполнением». Что же это, как не совет упражняться всегда с такой быстротой, при которой звукотворческая воля может сознательно отдавать свои приказы? У начинающих это будет, понятно, весьма и весьма медленный темп. И у переучивающегося, у которого ведь все мозговые процессы должны

¹ A. Willner. Eduard Erdmann («Die Musik», Jahrgang XIX, S. 585) Эдуард Эрдман (1896—1958) — немецкий пианист.

² См. примечание 6 на стр. 48.

сначала постепенно и правильно согласоваться, темп должен быть сначала и, может быть, на протяжении долгого времени очень-очень медленным. А у мастера это будет быстрый и все более быстрый темп. Гениально же одаренный пианист, у которого нотный рисунок сразу, при «prima vista»¹, фиксируется в слуховой и моторной сферах во всей полноте и с абсолютной точностью, едва ли вообще может представить себе упражнение иначе, как преимущественно в почти настоящем темпе. В этом смысл замечания Крейцера, и с педагогической точки зрения только такой смысл оно может иметь. Для него, Крейцера, оно правильно, для многих же учеников оно, ложно понятое, губительно!

Третий вопрос, который то и дело возникает вновь, был уже принципиально разрешен в двадцать шестой главе; это вопрос о том, нужно ли постоянно упражняться отдельно каждой рукой или обеими вместе. Там, исходя из основ линейного понимания и построения пьесы звукотворческой волей, он был разрешен в смысле принципиально одноручного упражнения. Крейцер на весьма солидных основаниях советует упражняться каждой рукой отдельно даже при технической работе. Однако, упражняясь в противоположном движении, как это рекомендует Боске² и частично хорошо проводит в своем пособии Берингер³, можно, во всяком случае, при технической работе достигнуть большего в меньший срок. Для развитой же звукотворческой воли можно дать теперь новый, для каждого случая относительный и индивидуальный ответ: «Все, что звукотворческая воля может без затруднений себе представить, разучивайте спокойно обеими руками вместе». По такой ответ годится только для уже развитой звукотворческой воли. Для начинающих же, а тем более для переучивающихся, в соответствии со всем ранее принципиально признанным, должен всегда и со всей строгостью оставаться в силе противоположный ответ. Резюмируем здесь этот вывод еще раз в форме практически удобного правила: «Упражняйте партию левой руки до тех пор, пока она, управляемая звукотворческой волей, не будет исполнена в художественном отношении так, как если бы это был концерт для виолончели соло; и так же поступайте с партией правой руки, как будто она написана для скрипки соло; только после этого соедините обе партии. При этом нужно расчленить энергию звукотворческой воли так, чтобы казалось, будто правое ухо управляет правой рукой, а левое — левой» — так Фридман однажды в своем издании Шопена⁴ остроумно и наглядно описал это психическое состояние. Если бывший пи-

¹ Буквально: при первом взгляде (*итал.*), т. е.: при чтении с листа.

² См. примечание 1 на стр. 163.

³ O. Beringer. Tägliche technische Studien. Leipzig — London, 1903.

⁴ См. примечание 2 на стр. 81.

томец одной из «пишмашмастерских» после завершившегося переучивания, когда уже больше нет оснований опасаться какого бы то ни было рецидива, когда-нибудь возьмется заново разучивать таким способом свои прежние концертные пьесы, он большей частью будет, не переставая, удивляться тому, сколько при прежней манере его игры терялось в его небрежном громыханши и вовсе им не замечалось.

Только что развитая точка зрения на упражнение дает, кстати, и критике, как и публике, прекрасное средство, помогающее отделить плевелы от злаков при концертном исполнении. Обратите как-нибудь внимание на то, как звучат у того или иного концертного исполнителя побочные голоса и басы! Их жизненность или мертвенность — надежное свидетельство того, как обстоит у исполнителя дело со звукотворческой волей. Это является критерием для определения его пианистического ранга.

Четвертый вопрос касается заучивания на память и игры на память.

И здесь звукотворческая воля дает особое решение, поскольку для нее, собственно, вообще не может существовать вопроса об игре на память. Вовсе не ради игры слов укажем здесь, что в немецком языке этот процесс обозначается, собственно, навыворот¹; в Англии, во Франции говорят: *by heart*, *par coeur*². Правда, для пишмашинного фортепианного исполнения слово «*auswendig*» попадает фактически в самую точку. Но звукотворческая воля никак не может освоить пьесу иначе, как только овладев ею, наконец, действительно «*inwendig*»³. Ставятся ли затем, при публичном выступлении, ноты — как это постоянно делал один из самых глубоких (*inwendigsten*) исполнителей недавнего прошлого Рауль Пюньо⁴ — или же играют без нот — тогда это уже скорее вопрос привычки. Во всяком случае, звукотворческая воля подсказывает: лучше играть с устремлением *внутрь* (*inwendig*) по нотам, чем с устремлением *наружу* (*auswendig*) без нот.

Но звукотворческая воля оказывает замечательную помощь и внутреннему освоению пьесы.

Сошлемся тут на то, как «учат на память» картину, которую хотят запомнить. Пришло ли бы при этом кому-нибудь на ум встать как вкопанному (*hinzupflanzen*) перед картиной и в пассивной мечтательности ждать, пока картина в нем сама как бы походя запечатлется (*hineinspaziert*)? Нет: он про-

¹ Немецкое слово *auswendig* (на память, наизусть) обозначает буквально: наружу, наружно.

² Буквально: сердцем (*англ., франц.*).

³ Внутренне (*нем.*).

⁴ Рауль Пюньо (1852—1914) — знаменитый французский пианист, игравший в концертах всегда по нотам.

следит отдельные линии, со все возрастающим интересом будет всматриваться, как одна направляется сюда, другая туда, как здесь одна поддерживает другую, там одна отделяется от другой, как они переходят одна в другую, чтобы придать картине внутренний покой, или убегают вдаль, за пределы картины; и все эти подмеченные частности он снова будет собирать воедино, составляя из них целостный образ. Тогда одно с другим и одно для другого свяжутся столь закономерно, что в течение всей жизни невозможно будет забыть эту картину.

Активно, никогда не пассивно учат на память произведения искусства.

И так же при изучении за роялем! Тут целиком зависит от [склада] дарования: будет ли исполнитель следовать больше в деталях за устремлением линий, постепенно объединяя эти мелкие образования во все более крупные, пока не встанет перед ним целое, или же пойдет от охвата целого к частностям. Последнее, правда, доступно только гениальным натурам высшего ранга. Этим, вероятно, объясняются чудеса памяти, проявляемые, например, Гизеккигом¹; кому во всей своей закономерности ясно представляется целое, для того частности — нечто само собой разумеющееся. Кто с самого начала в состоянии уловить душу художественного произведения, тому сразу до мельчайших подробностей открывается и вся его закономерность. Средне же нормальному исполнителю полезно, конечно, сперва разобраться во всех мельчайших подробностях в их обособленности, а затем собрать их воедино, пока и он не доберется — обратным путем — до целостности. Таков был, как уже однажды отмечалось, путь другого великого [инианиста] — Ганса фон Бюлова.

Противопоставление Гизеккига Гансу фон Бюлову может также доказать еще одно: что исследования экспериментальной психологии относительно наилучшего способа усвоения — лучше ли, [например], учить стихотворение целиком или по частям — едва ли могут иметь значение для законов усвоения музыкального произведения. Музыкальное художественное произведение, как и живописное, имеет свои собственные закономерности, по ним и должно равняться изучивание.

Предложим для только что изложенного способа внутреннего запечатления музыкального произведения новый термин — «конструктивная память». Кто учит всегда активно, опираясь на конструктивную память, постоянно оживляя каждую малейшую деталь звукотворческой волей, тот никогда не сможет забыть выученную однажды пьесу, шел ли он при изучении от частных к целому или от целого к частностям. Такое заучивание при помощи конструктивной памяти, исходя из

¹ См. примечание 3 на стр. 128.

звукотворческой воли, усиливает ретроспективно и ясность запечатления в памяти нотного рисунка. Благодаря этому и воспоминания моторных образов объединяются в более крупные комплексы. Такое до известной степени тройное закрепление в мозгу придает исполнению пьесы на память особое спокойствие и уверенность.

Часто задается и пятый вопрос: «Если я действительно правильным способом учу пьесу, зачем же, собственно, заниматься тогда еще чисто техническими упражнениями? Не содержат ли пьесы все необходимое для того, чтобы довести технику до вершин и сохранить ее на этой высоте?»

Тут трудно дать ответ, так как практика настоящих мастеров в этом отношении значительно расходится. В то время как одни почти вовсе не думают больше о чисто технической тренировке и начинают свою утреннюю работу с произведенной литературы, чтобы вечером на эстраде ими же закончить день, почти подавляющее большинство [инициаторов] считает своим долгом утром сперва разыграться — подобно тому, как распевается певец. Крейцер рекомендует техническое разыгрывание как норму, для того чтобы приступить к работе физически и духовно омытым, «чистыми» и «умными» пальцами. Художественно тонкая мысль! И Лист оставил после себя объемистый том технических упражнений, к сожалению затерянный впоследствии по вине одной из его учениц.

Что скажет об этом звукотворческая воля?

Она говорит, что тот, кто владеет предустановленной гармонией как даром природы, тому можно спокойно работать над пьесами и только над ними. Ибо, если путь от слуховой сферы к кончикам пальцев и без того постоянно совершенно свободен, к чему тогда предварительно тратить время на освобождение того, что свободно уже от природы? Для среднего же нормального исполнителя, — а Лист причислял себя к таковым, возможно, лишь подчиняясь обычаю, — напротив, по-прежнему остается в силе старое поучение лютеровского катехизиса: «Дряхлый Адам в нас должен быть изжит и убит ежедневным покаянием и искупительным усилием, — и опять-таки ежедневно должен проступать и воскресать новый человек». Эту сентенцию следует дополнить также рациональным соображением о том, что тот, кто приступает к изучению пьесы, не обладая предустановленной гармонией, подвергается опасности вработать в пьесу и закрепить в ней и с нею те зажимы, которые утром были еще присущи его «дряхлому Адаму». В этом рациональное объяснение старого, проверенного опытом, знакомого каждому исполнителю факта, что пьесу, ученую однажды в несчастливый час, лишь с большим трудом удается вновь привести «в порядок». Это с точки зрения звукотворческой воли объясняет и только что цитированные, интуитивно такие верные слова Крейцера.

Другой вопрос, оправдывается ли с точки зрения звукотворческой воли использование в качестве материала для технического разыгрывания всех, как грибы, множащихся сборников упражнений.

Вообще говоря, можно, пожалуй, присоединиться к темераментно-категорическому императиву Брейтгаупта: «Все технические учебные произведения должны быть уничтожены!» Так как в общем они происходят от поистине жалкого стремления работать над несостоящим материалом. Ведь никогда не надо забывать, в чем, собственно, суть чисто технической работы: в достижении свободы игры, свободного выполнения функций, нужных для последующей работы над литературой. Для этого вполне достаточны простейшие упражнения и формулы.

Функциональные проблемы фортепианной игры — и при чисто технической работе функция, само собой разумеется, всегда простирается от звукотворческой воли до клавиши — не так уж действительно необозримы, чтобы для общезначимого их изложения требовались толстые фолианты. Затерянный технический том Листа не был задуман как общезначимый: он отвечал сугубо личным потребностям этого пианиста.

И настоящий педагог должен также обратить внимание на то, чтобы каждый ученик достиг со временем умения строить свои ежедневные упражнения для разыгрывания в полном соответствии со своими личными потребностями.

Как основу для этого педагог должен, конечно, дать ему сперва на практических упражнениях ясную картину совокупности функциональных технических требований фортепианной игры согласно такой примерно группировке:

1. Упражнения для рук.
2. Пятипальцевые упражнения.
3. Гаммы и гаммообразные построения.
4. Трезвучия и их разновидности.
5. Четырехзвучия и их разновидности.
6. Терции одной рукой.
7. Сексты одной рукой.
8. Прочие виды двойных нот.
9. Хроматика.
10. Полифония.
11. Кистевые упражнения (*staccato* и *vibrato*) (октавы, аккорды).
12. Формы вытряхивающих движений (боковой удар).
13. Широкие расположения.
14. Скачки.
15. Различный в обеих руках ритм.
16. Одноголосные упражнения с черемой рук.
17. Украшения (трели).
18. Упражнения на растяжение.

Исходя из этой схемы, педагог заводит особую для каждого ученика рукописную тетрадь упражнений, в то время как более одаренным ученикам он дает, по существу, лишь наводящие указания посредством проигрываний и намеков. Тогда ученик не выедает более в столь широко распространенную ошибку, заключающуюся в том, что в качестве ежедневной утренней работы он, как это имеет место в музыкально-педагогическом обиходе, сначала «перепашет» разок со вздохами и стонами печатный сборник технических упражнений, чтобы потом, устав и отупев, перейти к пьесам. Вместо этого при правильной работе он скоро испытает радость от своей способности изобретать для самого себя даже в области технических упражнений. «Педагог должен быть изобретательным» — это старое основное требование; изобретательным в борьбе со слабостями каждого ученика путем применения постоянно новых упражнений и в высшей степени индивидуально подобранных вспомогательно-технических средств. Благодаря этому вскоре и ученик станет изобретательным.

Уже ребенок может испытать радость, пробуя присоединить к пятипальцевому упражнению, точно исполняемому одной рукой, гамму в другой; или играя какую-нибудь основную техническую формулу одной рукой в двухдольном, а другой — в трехдольном размере; или комбинируя две различные формулы; или оживляя сами основные формулы то той, то другой артикуляцией, то тем, то другим ритмом, пунктированием, синкопами, неравномерно смешивающимися ритмами и т. д. Тогда в самом деле нет нужды в толстых фоллиантах.

А там, глядишь, ученик вскоре и сам начнет составлять упражнения из тех мест литературы, которые ему особенно трудно даются. Иногда поражает, как прямо шутя идет какое-нибудь трудное место после того, как заставишь ученика проиграть его разок во всех тональностях одной и той же, разумеется, аппликатурой даже в самых трудных положениях. Так, совершенно походя, возникло в рабочей комнате Бузони его большое «Фортепианное упражнение». Но нужно настойчиво предостерегать от того, чтобы этот способ не выродился опять-таки в стремление работать над несоборным материалом. На это можно бесцельно затратить очень много времени. Только в тех местах, к которым в отдельном индивидуальном случае действительно нельзя иначе подступиться — а они в каждой пьесе и для каждого ученика будут другими, — следует прибегать к такому вспомогательному средству. У Крейдера и по этому поводу прекрасно сказано: не нужно «преодолевать технические трудности, усложняя посредством вариантов и без того сложное».

Шестой вопрос, издавна игравший большую роль в педагогике, — вопрос об аппикатуре — может быть быстро разрешен под углом зрения звуковтворческой воли. Из-за щедрости из-

дателей, награждающих нас все новыми изданиями классической литературы с обозначениями и расстановкой палочек исполнителей первого ранга, ныне, к общему благу, все, пожалуй, пришли к сознанию, что вообще не существует так называемых наилучших аппликатур, которые были бы наилучшими для всех и каждого исполнителя. Во всех ответственных и трудных местах аппликатура всегда теснейшим образом связана со звукотворческой волей. Иная звукотворческая воля повлечет иное решение аппликатурного вопроса. Кто в этом разбирается, тому особая аппликатура действительно значительного исполнителя часто говорит уже более или менее и об интерпретации того или иного места.

Существует, правда, достаточно педагогов, которые говорят: такие в высшей степени индивидуальные аппликатуры не относятся ведь к изданию, предназначенному для общего пользования! Здесь уместны только так называемые «нейтральные» аппликатуры!

С точки зрения воспитания ученика на основе звукотворческой воли на это можно возразить: нет, именно нейтральные аппликатуры ученик может в крайнем случае найти сам, пусть же эти в высшей степени личные аппликатуры побудят его только к тому, чтобы и он со своей стороны нашел со временем свою собственную аппликатуру! При правильном руководстве едва ли нужно опасаться, что такой образ действий ученика повлечет за собой неряшливость или небрежность в вопросах аппликатуры. Именно эта аппликатура выдающихся исполнителей показывает, с какой тщательной точностью как раз великие подходят к мелочам. Пусть ученик и в этом примет их за образец! А педагог не должен допускать ни одной неряшливой, непродуманной аппликатуры, памятуя, в чем издавна гордость каждого истинного художника: «Великие точны и в мелочах»; продолжение этой поговорки, к сожалению, гласит: «А как раз маленький человек думает всегда, что можно быть точным только в большом».

Заключение игры в вопросы и ответы, составляющей содержание этой главы об упражнении, составит ответ на один из основных вопросов: «Следует ли чаще упражняться громко или тихо?»

Кому приходилось жить в общежитиях и кто там, беззащитный и беспомощный, долгими часами вынужден был терпеливо переносить колотящие, бушующие, гремящие фортепианные упражнения «будущих Листов», тот тысячу раз задавал себе вопрос: действительно ли необходимо это длящиеся часами стучание, бушевание и грохотание?

В чем смысл упражнения? Да в том, чтобы напряженной концентрацией звукотворческой воли активно и ясно воспроизвести «думающими пальцами» сперва — при техническом упражнении — основные элементы технических формул, а за-

тем — при изучении пьесы — закономерности ее построения. Дело идет преимущественно не о приобретении мускулов руки и кисти, а прежде всего о приобретении, говоря по аналогии, «мускулов» головы. Это пошмал, например, Паганини, от которого некоему англичанину, постоянно следовавшему за ним в надежде проникнуть в секреты его упражнений, не удалось услышать ничего, кроме шороха от подтягивания струн.

Само собой понятно, что все изучаемое должно быть в конце концов проиграно и отшлифовано и с нужной, подчас даже именно с громовой силой, — по все же не на протяжении долгого рабочего дня! Можно биться об заклад: кто упражняется так громко, тот учит большей частью в сонном, оглушенном состоянии, с притупленными нервами, с дремлющей звукотворческой волей.

А затем проследите за таким упражнением! Чем хуже идет какое-нибудь место, тем больше его барабают. И тогда оно все больше занутывается! Через стены вы чувствуете муку самоистязания и, измученный, переживаете вместе с играющим то, как пьеса, собственно, идет все хуже и хуже, пока в конце концов вообще безнадежно не «заигрывается». Тогда она откладывается в сторону. А со следующей начинается та же мука — та же мука для «учащего», как и для несчастного невольного слушателя.

В противоположность этому скажем:

Кто учит с напряженной звукотворческой волей, тот упражняется большей частью очень тихо. И его звукотворческая воля будет «выучивать» все быстрее и быстрее. И она почти никогда не забудет выученное. И никогда не появятся столь страшные зажимы¹.

¹ В первом издании эта глава (а с ней и вся четвертая часть) завершалась следующим резюме: «К вершинам искусства ведет не так называемая одаренность сама по себе, а только способность работать «мудро». Такая способность непосредственно из работы черпает «мудрость», чтобы этой нажитой мудростью снова сделать работу более плодотворной, и есть, пожалуй, характерный признак подлинного дарования».

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ ЧАСТЬ

ФОРТЕПИАННАЯ ТЕХНИКА И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

1. Воля к форме, воплощенная в художественном произведении

Индивидуальная дифференциация каждой личной звуко-творческой воли явилась основным фактом, на базе которого построена эта книга. В вводной части эта дифференциация была установлена и доказана. Отсюда была выведена в первой части настоящей книги необходимость, а во второй части — сущность творческой фортепианной техники. В третьей и четвертой частях указаны пути к ее созданию.

А как же художественное произведение? Не оно ли предъявляет к исполнителю окончательные, немолчалимые требования? Не окажется ли здесь всякая творческая техника бессмыслицей? Не следует ли исключительно и всецело подчиниться художественному произведению и, исходя только из него, создавать соответствующую технику?

Вот последняя проблема, которая должна быть поставлена перед фортепианной педагогикой и решаться ею постоянно заново для каждого отдельного ученика, для каждого отдельного художественного произведения. Ибо целью должно быть приведение в согласие техники с техникой, соответствующей художественному произведению, вернее, собственно, души исполнителя с душой художественного произведения.

В вводной части настоящей книги эта проблема была уже сформулирована следующим образом: при исполнении перед нами, с одной стороны, надличная воля к форме, воплощенная в произведении, с другой — совершенно личная формирующая воля воспроизводящего; как может возникнуть из этого нечто единое?

Прежде чем можно будет дать ясный ответ на этот важнейший вопрос музыкально-воспитательной работы, нужно еще ввести в правильные границы преувеличенные требования, предъявляемые часто вследствие неправильного понимания того, что следует разуметь под волей к форме, воплощенной в художественном произведении. Несомненно по праву было утверждено в вводной части настоящей книги почтительная воля к

форме, воплощенной в художественном произведении, как высшего для исполнителя закона. Тем не менее во имя мнимых задач исполнительства всё еще выходят постоянно за пределы художественного произведения и требуют передачи, посягающей на его самодержавный суверенитет.

Существуют два требования, которые при правильном применении могут, несомненно, сослужить большую службу в художественно-воспитательном отношении, но которые при обычном подходе приносят большей частью сильный вред подлинному художественному воспитанию, понимаемому как воспитательная подготовка к художественному произведению. Первое из этих требований гласит: традиция; второе — передача, верная стилю.

Популярной формой переоценки значимости традиции для передачи художественного произведения является широко распространенное мнение, якобы исполнение художественного произведения самим композитором представляет в известной степени общеобязательный образец, или другое аналогичное предположение, будто личные указания композитора об исполнении его произведения приобретают безоговорочную непреложность закона.

Это может иметь силу по отношению к композитору или произведению низшего ранга. Подлинно же художественное произведение принимает всегда в высокой степени чисто объективную форму. В нем однажды прочувствованное и исрежितое его творцом сконденсировалось, сознательно или бессознательно, в нечто общезначимое. Это общезначимое живет собственной жизнью, отделившись от жизни автора, и имеет свои собственные законы. Для исполнения настоящего художественного произведения авторская передача и его личная воля никак не могут поэтому претендовать на особо авторитетную достоверность. Автор будет даже особенно склонен к такому исполнению, при котором избыток испытанного однажды личного чувства, от которого он как раз через это произведение освободился, снова разрушит его закономерности или выведет его из равновесия.

Конечно, личная формирующая воля композитора — необъяснимое извечное побуждение творящего человека — была зародышем и созидющим началом произведения. Но вскоре, во время работы, воля к форме, воплощенная в произведении, подчинила себе и вобрала в себя все личные созидательные силы композитора. Эта борьба между творцом и волей произведения нашла захватывающее выражение в черновых тетрадях Бетховена. Великие творцы часто свидетельствовали, что под конец произведение вставало перед своим создателем как собственное и все же чужое.

Самодержавная форма художественного произведения не нуждается больше в жизненных силах творца. Таким образом,

вполне можно было бы выставить следующее требование: исполнение произведения и живущей в нем воли к форме — вот что единственно должно быть задачей артиста, задачей художественного воспитания.

Последовательное развитие этой мысли привело бы к утверждению, что всякие традиции, всякая возня с личностями великих творцов не имеют никакой ценности для художественного воспитания. Излишней была бы и попытка познать великие творческие личности в их человеческих проявлениях.

Этот вывод был бы правилен без всяких ограничений, если бы каждый работающий над волей к форме, воплощенной в произведении, действительно обладал чрезвычайно редким даром полностью проникнуть в чужое произведение, совершенно раствориться в нем, слиться воедино с каждым фибром, каждым атомом души художественного произведения. Только великие среди исполнителей имели бы право пренебрегать всякой книжной мудростью, как и всякой традицией.

Но как раз они, великие, очень редко пользуются принадлежащим им правом; между тем как громче всех против всякой книжной премудрости и всяких традиций возражают малые.

Конечно, истинный художник отнесется к книге и к традиции по-особому. Он никогда не почувствует желания извлечь для себя из жизни [композитора] или преданий о ней какие-либо разъяснения относительно художественного произведения как такового. Наоборот, прочно храня в душе образ художественного произведения, он соблазнится проследить за человеческими силами и отношениями, породившими это произведение. Тогда, в связи с жизнью творца, осветится более тесным и интимным светом некоторые тайны [произведения], и все целое также станет ближе и роднее сердцу исполнителя, когда он узнает, как в силу удивительного всеобщего закона и это великое надличное произведение искусства произросло из единоличных страданий и радостей одного. Так же отнесется артист и к традиции исполнения в смысле обращения к «намерениям» творца: она может служить ему только для того, чтобы оживить его чисто человеческое отношение к произведению; но он никогда, по крайней мере принципиально, не предоставит этой традиции репаящего влияния на форму произведения и на свою волю к форме.

Жизнь и произведение художника являются, по словам Гундольфа¹, атрибутами одной и той же субстанции. Однако оба атрибута не имеют для исполнителя даже отдаленно равного значения в смысле постижения художественного произ-

¹ См. «Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1924. Bericht». Stuttgart, 1925, S. 7 (Fr. Gundolf).

ведения. Музыковедение также все больше и больше концентрирует все свои начинания и методы вокруг изучения самого художественного произведения.

Резюмируя, можно сказать: книга и традиция могут и должны быть ценными для артиста и для художественного воспитания *a posteriori*¹, но никогда в том смысле, чтобы от них можно было ждать чего-нибудь существенного для переживания художественного произведения. Чего нет в самом художественном произведении, того не следует и нельзя вносить в него ни из биографии, ни из традиции.

Такая же точка зрения рекомендуется и в отношении требования верной стилизации произведений старинной литературы. Это требование Карл Штраубе сформулировал однажды в следующих четких выражениях: «Ясно познать каждый стилиевой период, исходя из его собственного, ставшего органическим существа, с вытекающими отсюда закономерностями формы и способа выражения — такова настоятельная и плодотворная воля нашего времени»². Эта высокая задача никоим образом не должна, однако, привести к постоянно сопутствующему заблуждению, якобы знание само по себе может как-либо первично помочь пониманию стиля художественного произведения. Для художника-исполнителя первичными будут всегда художественное произведение, его строение и воплощенная в нем воля к форме. Лишь после постижения (*Erschauung*) художественного произведения привлекут, быть может, как раз лучших из исполнителей все те знания о старых временах, которыми в таком расточительном изобилии снабжает нас теперь музыковедение. При этом, однако, для художника-исполнителя и его творения, равно как и для дела художественного воспитания, [само] произведение всегда должно являться законодателем, а также и коррективом ко всему приносимому знанием. Ибо материалы о старинном искусстве могут содержать ошибки, или страдать неполнотой, или же быть неправильно истолкованы; закономерность же самодевящего великого художественного произведения никогда не введет в заблуждение.

Эта же точка зрения даст критерий и по отношению к требованию: старинная музыка должна исполняться только на старинных инструментах. Конечно, старинные инструменты облегчают выполнение желаний того стилиевого периода. Но хотеть вывести отсюда некое общеобязательное требование было бы практически утопией и привело бы только к пренебрежению сокровищами старинной музыки. Надо всегда помнить об одном: что, беря пример из родственной области, больше

¹ С учетом опыта (*лат.*).

² Karl Straube. *Alte Meister des Orgelspiels. Neue Folge Teil I* Leipzig, 1929, Vorwort.

органисты вполне в состоянии передать старинные органные пьесы и на совершенно романтическом органе гораздо более стильно, т. е. в большем соответствии с имманентной волей к форме, чем это удастся иному исполнителю меньшего калибра хотя бы на самом стильном органе. Так и в пианистическом исполнении стильное понимание воли к форме, воплощенной в произведении, значительно важнее, чем инструмент, на котором играет воспроизводящий художник.

2. Формирующая воля исполнителя

Надличная самодержавная форма художественного произведения и воплощенная в нем воля к форме являются посредством звена между, с одной стороны, жизненными силами, создавшими произведение, т. е. жизненными силами его творца, с другой же — жизненными силами того, кто это произведение вновь переживает или воссоздает, т. е. жизненными силами исполнителя.

Это посредствующее положение художественного произведения между его создателем и его воссоздателем определяет задачу исполнения. Ибо подобно тому, как формирующая воля и все жизненные силы творца в конце концов излились в форму художественного произведения, так и жизненно-индивидуальные силы исполнителя должны слиться в полном единстве с формой художественного произведения. Но так как в силу природного склада человеческой души формирующая воля каждого исполнителя будет иная и иначе направлена, то из этого с неумолимой необходимостью вытекает, что каждое исполнение художественного произведения будет иметь субъективный характер.

Этот субъективный компонент каждого исполнения уже при чисто психологическом рассмотрении проявляется настолько очевидно, что приходится постоянно удивляться тому, как крепко засело во всеобщем сознании представление, будто для каждого художественного произведения существует объективно значимый способ исполнения. Вагнеровское требование к исполнителю — «полного отречения от собственной выдумки», — которое паверняка никогда не мыслилось в духе принижения, приводится часто еще и теперь.

Если бы существовал чисто объективный способ передачи художественного произведения, тогда пошатнулись бы все основы настоящей книги, всякого рода воспитание превратилось бы в серьезную опасность для художественного произведения.

Так пусть же положение вещей, выявленное как самоочевидность уже простым психологическим рассуждением и во второй части настоящей книги без труда установленное как таковое, будет в этой связи подкреплено еще несколькими прак-

тическими примерами из истории исполнительского искусства, с тем чтобы за этим последовали заключительные выводы.

Ганс фон Бюлов дирижировал в Берлинской филармонии. Он умер: какое отчаяние! Найдется ли кто-нибудь, кто после него сумеет манипулировать его скипетром? Явился Артур Никиш¹. Старые, коренные абоненты бюловских концертов пришли в ужас: это ведь был не Бетховен! Т. е. это был не их Бетховен, не Бетховен Бюлова. Здесь преподносилось нечто совершенно иное. Сообщают (Клиндворт), что никогда во время исполнения не читалось столько партитур, как на первых концертах Никиша. Однако что же оказалось: и никшиевский Бетховен совершенно точно соответствовал партитуре. Вскоре преодолено было последнее противодействие, все сошлись на мнение: да, это тоже Бетховен, неподдельный, настоящий Бетховен, только другой, нежели Бетховен Бюлова.

Было ли иначе, когда после смерти великого гениального мечтателя дирижерскую палочку передали в насыщенную энергией руку Фуртвенглера²?

Возвращаясь к Бетховену: в то время, когда д'Альбер³ находился на высоте своего движимого гением мастерства, рядом с его драматически-ритмическим Бетховеном стоял равновеликий полнозвучный романтический Бетховен Рейзенауэра⁴. Кто станет взвешивать преимущества двух подходов к исполнению бетховенских творений, скажем, Максом Пауэром⁵ или Фредериком Ламондом⁶, подходов, почти во всем существенном совершенно несравнимых?

Вывод из всего этого следующий: при всех этих столь коренным образом различных передачах Бетховена форма и воля к форме, воплощенная в художественном произведении, были выполнены каждый раз до предела возможного, но индивидуальные компоненты формирующей воли исполнителя придавали образу всякий раз иную жизнь.

Не прибегайте здесь к отговорке, будто все это может иметь значение на вершинах исполнительства, но отнюдь не должно быть общеобязательной целью преподавания уже и на начальной стадии.

На это мы возразим: кто с самого начала, при всех воспи-

¹ Артур Никиш (1855—1922) — гениальный венгерский дирижер, деятельность которого протекала главным образом в Германии.

² Вильгельм Фуртвенглер (1886—1954) — знаменитый немецкий дирижер.

³ См. примечание 1 на стр. 141.

⁴ См. примечание 1 на стр. 82.

⁵ Макс Пауэр (1866—1945) — немецкий пианист, известный исполнитель Бетховена, которого он трактовал в строгом, «классическом» стиле.

⁶ Фредерик Ламонд (1868—1948) — известный шотландский пианист, деятельность которого протекала главным образом в Германии. Ученик Бюлова и Листа. Славился как «романтический» интерпретатор Бетховена.

тательных мероприятиях, не прочитан почтением к творческому компоненту, тот способен, быть может, натаскать; на-стоящему художественному воспитанию он принесет куда больше вреда, чем пользы.

Пройдитесь по деревне: вот звучит из девичьих уст народная песня; мило, чисто, невинно поет она о любви и страдании. А несколько далее звучит, быть может, та же песня; но тут она звучит возбужденно, тяжело, с мукой. Это пример исполнительского звукового процесса простейшего вида: оба раза форма и воля к форме, воплощенная в народно-песенном художественном произведении, выполнены — и оба раза форма художественного произведения пропитывается иной жизнью благодаря соединению воли к форме с индивидуальной формирующей волей.

Обратитесь к первым урокам за роялем; если преподавание с самого начала шло действительно от внутреннего к внешнему, вместо того чтобы идти от внешнего к внутреннему, и звуко-творческая воля действительно с самого начала была его основой, то и здесь педагог, к своей радости, заметит, что даже «Hänschen klein»¹ может получать постоянно изменяющийся облик: у одного эта песенка будет более угловатой, у другого она прозвучит мягче, у третьего более упрямо, а у четвертого, может быть, более робко.

Эти различия вводят в самый центр проблемы подготовки к художественному произведению. Либо художественное произведение переживается и воспроизводится в какой-нибудь творческой форме, либо оно вообще не переживается и не воспроизводится. Это положение относится — пусть это будет здесь настойчиво повторено — в такой же степени к простейшей элементарной ступени, как и к классам мастерства.

Надличная воля к форме, воплощенная в художественном произведении, не может, таким образом, служить аргументом против требования творческой фортепианной техники. Необходимость проникновения в художественное произведение личной формирующей волей исполнителя ведет, напротив того, к окончательному укреплению позиций творческой фортепианной техники.

Ибо создание фортепианной техники означает нечто большее, чем создание внешнего ремесленного орудия. И здесь господствует принцип, который часто приводился в течение изложения, — принцип гетерогонии целей. Все более дифференцирующаяся техника, со своей стороны, влияет ретроспективно на звукотворческую волю. Как звукотворческая воля создает, со своей стороны, технику, так, с другой стороны, дифференцирующаяся техника опять-таки оттачивает звуко-

¹ См. примечание 1 на стр. 169.

творческую волю. Таким образом, создание творческой техники — это важнейшее из доступных педагогике средств помочь ученику найти и выработать свое собственное я.

Родэн говорил: «Техническое знание и умение — это всё»¹. Могут ли эти слова быть поняты иначе, чем в соответствии с изложенным ходом мыслей! Слова Гете:

Und nach und nach kommt der Verstand
Unmittelbar dir in die Hand²

порождены аналогичным переживанием.

Внутри и вместе с творческой фортепианной техникой развивается личность ученика. Отсюда вытекает чрезвычайное значение фортепианной техники именно для художественного произведения. Она является не только внешней формой — она идентична художественному «я» исполнителя. Чем полнее художник знает самого себя, тем глубже будет его переживание, тем убедительнее будет воспроизведение им великих творений человечества. «Переживают в конце концов только самого себя». И тем значительнее будут живые силы, которые через его творческое воспроизведение проникнут в душу человечества.

3. Подготовка к художественному произведению

Нужно, однако, со всей резкостью сформулировать следующее: субъективное прощипывание в художественное произведение есть нечто совершенно иное, чем субъективное упоение чувствами (*Gefühlsduselei*) по отношению к художественному произведению. Тот факт, что художественное произведение может быть пережито и воспроизведено только субъективно, никак не оправдывает произвольно-капризного обращения с художественным произведением. Воля к форме, воплощенная в художественном произведении, — это нужно постоянно успешно подчеркивать — абсолютно главенствует над формирующей волей исполнителя. Тот, в душе которого может вообще появиться когда-нибудь мысль: «Я хочу разок показать людям, что я могу сделать из этого произведения», — тот не художник и никогда художником не будет. Истинный художник при исполнении думает всегда только о художественном произведении. Он одержим единственным желанием творчески раскрыть его красоту и величие. И почти против его воли совер-

¹ Слова знаменитого французского скульптора Огюста Родэна (1840—1917) цит. по книге: R. Müller-Freienfels. *Psychologie der Kunst*. Band II. 2. Auflage. Berlin, 1923, S. 216.

² «И постепенно понимание доходит непосредственно до тебя».

шастся то, что сообразно с природой вещей художественное произведение может обрести жизнь каждый раз только из индивидуальной души исполнителя.

Такая установка должна быть образцом для подготовки к художественному произведению. Кто воспитывает своих учеников так, что субъективное высокомерие может вообще пустить у них корни, тот не художественный воспитатель и никогда им не будет. Правда, педагог должен уважать закономерности душевной организации ученика. В ученике же он должен воспитывать предельно благоговейное почитание закономерностей органического художественного произведения. Если где-нибудь в художественном воспитании муштровка уместна, то это именно здесь. Педагог в этом случае должен быть совершенно беспощаден и неумолим.

Но и тут он должен остерегаться застывших догм. Если он действительно жил одной жизнью с искусством и в искусстве, то он всегда будет удивляться одному в самом себе — тому, как закономерности великих художественных произведений, за которые он боролся в течение жизни, изменялись для него вместе с его личным развитием в художественной жизни. Да и изменение во всеобщем сознании образа великих художественных произведений должно предостеречь от неподвижных догм. Вспомните отвечавшего своей эпохе Моцарта Отто Яна¹ и сравните его с Моцартом, подаренным современности Германом Абертом²; вспомните понимание Баха, господствовавшее еще 40 лет тому назад, и сравните его с переживанием Баха в наши дни. Не существует единственно значимого способа постижения закономерности художественного произведения, так же как не существует единой религии. Для того, кто хочет пережить и воспроизвести художественное произведение, может существовать только воля к закономерности, только пламенная отдача себя ей. Укрепить такое стремление в душе ученика — вот высший принцип всякого художественного воспитания. Здесь педагог не должен допускать никакой слабости, ни малейшего малодушия.

Это является необходимым основанием не только для подготовки к художественному произведению — в конце концов художественные произведения продолжают существовать, как бы часто и основательно они ни искажались, — но это и необходимое основание для развития и обогащения техники ученика и — что, согласно предыдущему разделу, равнозначно этому — для развития и расширения его художественного масштаба. Принцип гетерогонии целей проявляет здесь свою высшую действенность: чем больше ученик научится вработы-

¹ Otto Jahn. W. A. Mozart. 4 Teile. Leipzig, 1856—1859.

² См. примечание 1 на стр. 20.

ваться в законы художественного произведения, тем больше они должны будут изменять и дифференцировать его технику; с другой стороны, постоянно дифференцирующаяся в своих возможностях техника будет все больше и больше помогать проникновению в законы художественного произведения.

Идеалом может служить игра Листа. Всегда рассказывают о захватывающей индивидуальности, о смелой субъективности его исполнения. Его игра была настолько ярко индивидуальной, что едва только Лист играл хоть несколько тактов, как каждый, даже из соседней комнаты, узнавал: играет Мастер. Необходимым дополнением к этим сведениям является сообщение Раппольди-Карер: «Он еще тем отличался от других больших пианистов, как, например, от Рубинштейна, что каждого композитора, даже каждую пьесу играл другим положением пальцев и вытекающим отсюда туше»¹.

Великий художник Франц Лист склонялся перед волей к форме, воплощенной в художественном произведении, как перед высшим законом. Из этого благоговения перед ней, отличавшего его от «других больших пианистов», вытекала и создавшая школу сила его влияния как мастера-педагога. Его школа была крупнейшей и в культурном отношении значительнейшей из всех, которые вообще могла бы назвать история пианизма.

Фортепианная педагогика только тогда утвердит свое место во все времена, если конечным смыслом и целью всех ее воспитательных мероприятий будет художественное произведение. Ибо нигде так, как за роялем, не может музыкант бороться за великие произведения искусства и за слияние с ними воедино.

Да будет позволено привести здесь сравнение из Библии — рассказ из первой книги Моисея о единоборстве Иакова с Богом: «Я тебя не оставляю, потому что ты благословляешь меня». С чего начинается рассказ? «И остался один». И остался один, и мог тогда сказать: «Потому что я видел Бога лицом к лицу».

Оставайся же один тот, кто хочет бороться за высшее в музыкальном искусстве; один, как Бах, как Бетховен, как все великие музыканты, — один за роялем.

Только за роялем — аналогично, пожалуй, и за органом — музыкант может быть один, когда он в практической игре трудится над познанием, над переживанием последних тайн музыкального искусства; только за роялем может он быть один, когда хочет услышать звучащими извечные гармонии правды великих произведений искусства.

¹ Слова ученицы Листа Лауры Раппольди-Карер (1853—1925) цит. по книге: Julius Car. Franz Liszt. Berlin, 1909, S. 201.

При такой установке фортепианная педагогика и ныне еще будет настоящей душой музыкальной культуры, культурного воздействия консерваторий и музыкальных академий. И сейчас еще можно сказать, что трудно стать законченным музыкантом иным путем, чем с помощью воспитания под руководством настоящего мастера-пианиста, более того — настоящего фортепианного педагога. У них лучше всего научится будущий музыкант искать душу всех великих произведений фортепианной литературы и в этом искании находить свою собственную душу.

Этим определяется место фортепианной педагогики в деле подготовки к искусству.

Это знал не кто иной, как Рихард Вагнер. В своем «Сообщении об учреждаемой в Мюнхене немецкой музыкальной школе» он пишет:

«За роялем, тщательно знакомясь с нашей столь значительной классической фортепианной литературой, и будущий музыкальный дирижер наиболее целесообразно подготовится к своей решающе важной деятельности». И далее: «При помощи рояля он лучше всего усвоит эстетические средства овладения сложным исполнением крупных музыкальных произведений. Наряду с частными уроками по теории композиции, ученик, предназначивший себя в будущем в дирижеры симфонического оркестра (von musikalischen Aufführungen), развил бы в себе, приобщившись к фортепианному исполнению высшего ранга, способность правильного суждения о содержании и форме благороднейших произведений наших классических мастеров, подробнейшее ознакомление с которыми только и может, при правильном ведении его образования, дать последнему соответствующее завершение»¹.

Неоценимое и единственное в своем роде значение музыкального воспитания за роялем для развития художественно-музыкальной личности должно быть постоянным ориентиром для фортепианной педагогики. Тогда и фортепианный педагог, действующий, пожалуй, лишь в ограниченном кругу страны, внесет свою долю в вечное влияние искусства на развитие души человечества. Тогда образованный фортепианный педагог воспитает будущих учителей, которые смогут взрыхлить и всахать почву общей культуры. Тогда органически развившиеся при такой работе действительные виртуозы подарят душе человечества, как настоящие жрецы искусства, те торжественные часы, в которых она нуждается в своем стремлении к вечности.

¹ Richard Wagner. Bericht an seine Majestät den König Ludwig II von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule (Gesammelte Schriften und Dichtungen. 3. Auflage. Band VIII, Ss. 151—152).

Фортепианная педагогика сможет выполнить в нашу эпоху свою высокую задачу, она (педагогика) станет и сейчас всеобще-необходимой только в том случае, если все ее представители сознательно будут опираться на те основы, на которых до сих пор бессознательно стояли только лучшие. Тогда звукотворческая воля, ее фортепианная техника и ее образующее личности, образующее культуру значение, будут иметь силу вдохнуть новую молодость в фортепианную педагогика и фортепианную игру.

О Г Л А В Л Е Н И Е

Г. Коган. О книге Мартинисса	3
Предисловие автора	13

ВВЕДЕНИЕ. ЗВУКОТВОРЧЕСКАЯ ВОЛЯ

1. «Комплекс вундеркинда» как образец	19
2. Вундеркинд В. А. Моцарт	19
3. Педагогика Леопольда Моцарта	21
4. «Комплекс вундеркинда»	23
5. Анализ звукотворческой воли	27
6. Синтез звукотворческой воли	38
7. Проявление звукотворческой воли	40

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ. ТВОРЧЕСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ ТЕХНИКА

Глава 1. Учение о звукообразовании на фортепиано в XIX столетии	42
Глава 2. Тезисы Евгения Тетцеля	45
Глава 3. Физические аргументы против тезисов Тетцеля	49
Глава 4. Опровержение тезисов Тетцеля с художественной точки зрения	53
Глава 5. Опровержение Тетцеля с психологической точки зрения	57
Глава 6. Иррациональность звукотворческой воли как основа фортепианной техники	62
Глава 7. Основы употребления педали	66
Глава 8. Звуковая педаль	68
Глава 9. Связующая педаль	74
Глава 10. Гармоническая педаль	77
Глава 11. Иррациональность звукотворческой воли как основа употребления педали	79
Глава 12. Иррациональность звукотворческой воли как основа приспособления к помещению и инструменту	86

ВТОРАЯ ЧАСТЬ. ТРИ ОСНОВНЫХ ПИАНИСТИЧЕСКИХ ТИПА

Глава 13. Построение пианистической типологии	90
Глава 14. Статическая (классическая) звукотворческая воля	95
Глава 15. Техника статической звукотворческой воли	99
Глава 16. Экстатическая (романтическая) звукотворческая воля	102
Глава 17. Техника экстатической звукотворческой воли	108
Глава 18. Экспансивная (экспрессионистская) звукотворческая воля	113
Глава 19. Техника экспансивной звукотворческой воли	119
Глава 20. Композиторская младоклассическая звукотворческая воля и современная фортепианная педагогика	124

ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ. ТВОРЧЕСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ МЕТОДИКА

Глава 21. Звукотворческая воля и слухо-певческое обучение . . .	131
Глава 22. Параллельные схемы слухо-певческого обучения и фортепианного преподавания	134
Глава 23. Звукотворческая воля и интенциональная моторика	140
Глава 24. Звукотворческая воля и фортепианно-педагогическая одаренность	146
Глава 25. Звукотворческая воля и начальное обучение	150
Глава 26. Звукотворческая воля и литература последовательного преподавания	156

ЧЕТВЕРТАЯ ЧАСТЬ. ПОСТРОЕНИЕ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ

Глава 27. Звукотворческая воля и внешние телесные основы техники	161
Глава 28. Статическая техника как отправной пункт технического обучения	167
Глава 29. Развитие техники на основе статической техники	174
Глава 30. Исправление испорченной техники: технико-функциональная диссоциация и возникающие из-за нее мыслечные дивергенции	179
Глава 31. Исправление испорченной техники: художественно-функциональная диссоциация	191
Глава 32. Звукотворческая воля и упражнение	197

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ ЧАСТЬ. ФОРТЕПИАННАЯ ТЕХНИКА И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

1. Воля к форме, воплощаемая в художественном произведении	207
2. Формирующая воля исполнителя	211
3. Подготовка к художественному произведению	214

КАРЛ АДОЛЬФ МАРТИНСЕН

ИНДИВИДУАЛЬНАЯ ФОРТЕПИАННАЯ ТЕХНИКА

Редактор З. Маркова.

Художник А. Лепяцкий.

Худож. редактор З. Тишина.

Техн. редактор М. Корнеева.

Подписано к печати 12/11—66 г. Формат бумаги 60×90/16. Печ. л. 13,75.

Уч.-изд. л. 13,15. Тираж 7000 экз. Изд. № 1491. Т. п. 65 г. № 1140. Зак. 517. Цена 84 к.

Издательство «Музыка», Москва, набережная Мориса Тореза, 30

Московская типография № 6 Главлитполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва Ж-88, 1-й Южно-портовый проезд, 17