

Министерство культуры РСФСР
Государственный музыкально-педагогический
институт имени Гнесиных

А. Д. АЛЕКСЕЕВ
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

(на основе анализа искусства выдающихся
пианистов XX века)

Учебное пособие
по курсу "История фортепианного искусства"
для студентов музыкальных вузов
(Специальность № 17.00.02. Музыковедение)

Москва 1984

Алексеев А.Д., доктор искусствоведения. Интерпретация музыкальных произведений (на основе анализа искусства выдающихся пианистов XX века): Учебное пособие по курсу "История фортепианного искусства". / Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. - М., 1984. - 92 с.

Печатается в соответствии с решением редакционно-издательского совета Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных

Пособие посвящено важнейшему разделу курса - проблемам интерпретации. Автор подробно анализирует исполнение многих произведений фортепианной литературы крупнейшими пианистами XX века - С.Рахманиновым, В.Софроницким, С.Рихтером, Г.Гульдсом, Бенедетти Микеланджели и др. При этом выделяются не только индивидуальные особенности трактовок ими отдельных сочинений, но и творческие принципы, лежащие в основе их искусства и имеющие большое значение для решения различных проблем интерпретации как в методологическом, так и в практическом плане.

От автора

Пособие предназначено для студентов музыкальных вузов, а также для всех пианистов, стремящихся пополнить свои знания в области интерпретации произведений фортепианной литературы. В нем частично обобщены результаты моей многолетней работы в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных и во Всесоюзном научно-исследовательском институте искусствознания по изучению творческой деятельности музыкантов-исполнителей. Приводимые анализы искусства крупнейших пианистов XX века, их трактовок многих сочинений сделаны на основе грамзаписей и личных впечатлений от игры некоторых из этих пианистов в концертной обстановке.

В наше время грамзаписи оказывают заметное влияние на художественное формирование музыканта-исполнителя. Не касаясь полемики, возникавшей не раз в связи с их широким распространением, отмечу, что они представляют собой уникальный, часто незаменимый материал для изучения не только самой музыки, но и искусства ее выдающихся интерпретаторов. Молодые исполнители это понимают и постоянно слушают пластинки. Но далеко не все, что ими слушается, оказывается реально услышанным, многое, и весьма существенное, от их внимания ускользает. Педагогам специальных классов следовало бы взять этот стихийный процесс самообразования под контроль, помочь ученику выбрать наиболее интересные записи и учить его их слушать.

Необходимо всячески предостерегать учащихся от бездумного копирования чужих трактовок. Слушая крупного артиста, надо учиться у него прежде всего принципам высокохудожественного подхода к проблеме интерпретации, умению проникать в сущность музыкального образа и на этой основе создавать трактовки собственные. В таком плане следует воспринимать и приведенные ниже анализы исполнений музыкальных произведений. Тогда опыт мастеров окажет особенно плодотворное воздействие и поможет учащимся решать проблемы интерпретации более творчески.

Среди многих задач, возникающих перед исполнителем в процессе работы над музыкальным произведением, есть одна, заслуживающая особого внимания и подчиняющая себе все остальные. Задача эта — воссоздание в реальном звучании творческого замысла композитора как единого художественного целого. Решает-

ся она различно в зависимости от многих факторов, прежде всего от характера интерпретируемого сочинения, его образного строя, стилевых и жанровых особенностей, а также от индивидуального склада личности артиста, его эстетических воззрений и мастерства. Именно в таком плане данная задача рассматривается на страницах пособия, и эта проблематика определяет его основное содержание.

Великая тайна великих исполнителей в том, что они исполняемое силою своего таланта освещают изнутри, просветляют, вводят туда целый новый мир ощущений из своей собственной души, оставаясь, между тем, в высшей степени объективными, и даже чем сильнее эта объективность, тем больше и новизны является каждый раз в осуществлении данной роли, данной музыки .

А.Н.Серов

Введение

Трактовки музыкальных произведений, их характер и целостность определяются той ключевой идеей интерпретации, которой руководствуется исполнитель. Эти ключевые идеи можно рассматривать как аналог сверхзадачам сценического действия в системе К.С.Станиславского. Напомню о том, что каждая новая постановка Художественного театра обычно вызвала долгие и напряженные поиски сверхзадачи. В пьесе Гольдони "Хозяйка гостиницы"; — пишет Станиславский, — мы вначале назвали сверхзадачу: "Хочу избежать женщин" (женоненавистничество), но при этом пьеса не вскрывала своего юмора и действительности. После того как я понял, что герой — любитель женщин, желающий не быть, а лишь прослыть женоненавистником, — установлена сверхзадача: "Хочу ухаживать потихоньку" (прикрываясь женоненавистничеством), и пьеса сразу ожила... Когда же, после долгой работы, мы поняли, что "хозяйкой гостиницы", или, иначе говоря, "хозяйкой нашей жизни" является женщина (Мирандолина), и сообразно с этим установили действительную сверхзадачу, то вся внутренняя сущность сама собой выявилась" (I7, с. 337).

Станиславский подчеркивает, что сверхзадача должна не только соответствовать замыслу автора, но и найти живой отклик у артиста. Сухая, рассудочная сверхзадача не нужна. Но сверхзадача глубоко осознанная, рожденная интересной мыслью, необходима. Важно, чтобы сверхзадача была и эмоционально влекущей, напрягающей волю, пробуждающей творческое воображение. Только тогда она сможет вызвать непосредственное переживание роли. Поэтому сверхзадачу "надо искать не только в роли, но и в душе самого артиста". Артист должен любить сверхзадачу и по возможности сам ее находить. "Если же она указана ему другими, необ-

ходимо провести сверхзадачу через себя и эмоционально взволноваться ею от своего собственного, человеческого чувства и лица. Другими словами — надо уметь сделать каждую сверхзадачу своей собственной" (17, с. 334-335).

История инструментального искусства не знает столь обстоятельно разработанного метода воплощения исполнителем своих творческих замыслов. Но использование схожих приемов работы уже давно встречалось в практике многих музыкантов. Напомню об известном высказывании Антона Рубинштейна на одном из его уроков: "Растолкуйте мне эту балладу, как Вы ее понимаете?" — спросил А.Г. у ученицы о Второй балладе Шопена. Ученица ответила: "Тут два характера...". — "Да... два характера. Что же они говорят Вам, эти два характера? Не знаете? А вот что: цветок и ветер. Это я так говорю, а можно и иначе. Вот это (*Andantino*) — цветок, благоухание... вдруг — ураган, и начинает его трепать; цветок и туда, и сюда... Это борьба, и цветок не выдержал борьбы и умер. Нужно вообразить только, что тут не цветок, а женщина; и вот является мольба, борьба, страсть..." (7, с. 26).

Как видим, Рубинштейн пытался направить ученицу на путь определения важнейшей идеи интерпретации. При этом, так же как Станиславский, он, конечно, прекрасно понимал, что предлагаемое им программное истолкование сочинения могло оказаться действительным только в том случае, если исполнитель будет по-настоящему захвачен поставленной перед ним задачей. Отсюда и стремление подыскать для нее соответствующее определение.

Следует ли музыканту-исполнителю формулировать для себя в каждом сочинении ключевую идею, пытаться облечь ее в отточенную словесную формулу?

Многие музыканты не склонны к такого рода конкретизации своих художественных замыслов. Это, видимо, объясняется спецификой музыкального искусства, особенностями его языка, способного воздействовать без посредства слов и выраженных через них понятий. Было бы, естественно, неверным и попросту бессмысленным пытаться подменить язык музыки языком слов: прекрасно сформулированная идея исполнения еще далеко не реальное ее звуковое воплощение.

Все же отнюдь не следует отказываться от такого мощного средства воздействия, каким является мысль, облеченная в слово. Мне приходилось не раз убеждаться в том, что, направив

внимание исполнителя на осмысление важнейшей задачи интерпретации произведения, можно добиться многого. Нередко очень полезным оказывается и тщательное оттачивание формулировки ключевой идеи исполнения. Это помогает лучше осознать целое и детали, додумать недодуманное, прочувствовать то, что еще не было эмоционально пережито в должной мере.

Не хочу настаивать на применении этого метода. Но тот, кто к нему не обращался, пусть его испытает и лишь потом выскажет о нем свое суждение.

Ключевые идеи могут быть выражены по-разному — непосредственно, в виде мысли-тезиса ("хозяйкой нашей жизни является женщина"), и опосредованно, через образное сравнение ("цветок и ветер"). Их можно формулировать не только в психологическом плане, как это имело место в приводимых примерах. Иногда целесообразнее сконцентрировать внимание на стилевых проблемах, и ими определить основную задачу, стоящую перед исполнителем. Наряду с формулировкой ключевой идеи в одном плане может быть дано ее определение в разных планах, допустим одновременно в психологическом и стилевом.

Известно, что музыка принадлежит к так называемым временным искусствам. Это не означает, что пространственные элементы в ней не играют никакой роли. Но главным, решающим является развертывание музыкальных мыслей во времени. Поэтому практическое воплощение исполнительского замысла, ключевой идеи интерпретации теснейшим образом связано с проблемами музыкального развития, с тем, насколько органично, убедительно и интересно исполнитель сумеет воспроизвести процесс становления образного строя сочинения.

Каким путем добиться возможно более органичного и целостного выявления процессуальности музыкального развития?

Для ответа на этот вопрос полезно использовать опыт концертирующих исполнителей, дающих наиболее убедительное решение поставленной проблемы, способных длительно, на протяжении исполнения крупных произведений приковывать к ним неотрывно всю аудиторию. Слушая таких артистов, обнаруживаешь их способность поразительно тонко воспринимать и передавать течение музыкальных мыслей как процесс неустанного обновления развертывающегося художественного повествования. Каждый человек из своего повседневного опыта хорошо знает, насколько важна для поддержания внимания к какому-либо объекту достаточно частая смена возникающих от него впечатлений, притом впечат-

лений, способных нас заинтересовать. Мы любуемся из окна железнодорожного вагона пейзажем, когда он разнообразен и красив, но перестаем обращать на него внимание, если он становится однотипным или не вызывающим потребности в эстетическом его переживании. Аналогичным образом обстоит дело, когда читаешь книгу, смотришь кинокартину или слушаешь музыку.

Исполнителю важно не упустить из вида ни одно из малых и больших "событий", обновляющих процесс музыкального развития. В способности распознавать их выразительный смысл раскрываются профессиональные умения интерпретатора и его талант, творческие возможности. Один решит проблему развития обдуманно, логично, умно, но без внутреннего озарения какими-либо интересными находками. Другой даст оригинальное толкование авторского замысла. Для того чтобы такое толкование родилось естественно, а не осуществлялось лишь во имя утверждения собственной артистической индивидуальности, важно проявить чуткость к индивидуальным неповторимым особенностям исполняемой музыки, к новаторскому решению композитором тех или иных художественных задач.

Большая или меньшая выразительность в воссоздании процесса музыкального развития зависит от тонкости слышания исполнителем интонационного содержания музыки. Исполнение учеников, да и рядовых пианистов, нередко страдает интонационной безликостью, отсутствием рельефно прочерченной линии интонационного развития. В их игре порой ощущается недосказанность, а иногда перенасыщенность интонирования. Все это в известной мере связано с особенностями личности музыканта, его характером, темпераментом (так же как достоинства и недостатки исполнения в области метроритма и динамики). Но выразительность интонирования во многом зависит и от тех условий, в которых формировался исполнитель, — от воздействия педагога, от накопленного слухового опыта.

Искусство выдающихся пианистов дает множество примеров высокохудожественного решения проблемы интонирования. Обращает на себя внимание прежде всего яркость и значительность их манеры творческого высказывания. Как впечатляют характеристики Рахманинова образов "Карнавала" Шумана! С какой психологической и эмоциональной тонкостью он воспроизводит душевный мир участников "маленьких сцен на четырех звуках" и как в связи с этим различно в тех или иных номерах звучит под его пальцами инструмент!

Игра исполнителя-мастера поучительна и умением распределить при помощи интонирования смысловые акценты в воспроизводимом потоке звучностей, сосредотачивать внимание слушателя на фокусных интонациях. К таким интонациям относятся прежде всего кульминационные - в громких и тихих кульминациях сочинения. Эти последние часто особенно трудны для исполнителя тем, что требуют от него глубочайшего погружения в духовный мир человека, воплощенный композитором (высоким образцом решения таких художественных задач может служить трактовка Софроницим речитативных фраз в "Арабеске" Шумана).

В отличие от малоопытных исполнителей крупные концертующие артисты часто фиксируют внимание аудитории и на интонациях, с которых начинается произведение или новый раздел формы. Эти интонации-зачины иногда можно даже рассматривать как ключевые для понимания исполнителем сочинения в целом.

Интонирование - явление комплексное, основанное на взаимодействии различных средств выразительности - звуковисотных, метrorитмических, динамических и других. Но в каждом конкретном случае роль этих средств может быть очень различной. Некоторые из них становятся основными, другие оказываются дополняющими.

При воспроизведении отдельных интонаций и особенно процесса развертывания их на протяжении длительного времени большое выразительное значение приобретает метrorитм. От характера исполнительского метrorитма зависит прежде всего тонус интонирования, уровень напряжения ритмоинтонационной энергии - высокий, средний или низкий, присущий той или иной интерпретации.

Верно ощутить необходимый накал этой энергии - задача весьма важная. Слишком часто приходится сталкиваться с недостаточной активностью интонационного развития, когда питающая его энергия обнаруживает себя вяло, спорадически, преимущественно в разделах эмоционально обостренных. Вследствие этого и уровень слушательского восприятия оказывается невысоким, "пунктирным" - что-то приковывает к себе внимание слушателя, а многое проходит мимо него.

Подлинно действенное интонирование - качество, присущее немногим артистам. Когда слушаешь таких исполнителей, порой возникает ощущение упругих звуковых волн, изливающихся из инструмента и с неодолимой силой воздействующих на аудиторию. Интенсивность восприятия в этих случаях - наивысшая, и уже ни

о какой его "пунктирности" не может быть и речи: произведение возникает в сознании слушателей как единый целостный монолит.

Анализируя процессы интерпретации музыкальных произведений, можно обнаружить тенденцию некоторых исполнителей к использованию приемов накопления ритмоинтонационной энергии и последующего ее рассредоточения. Интонации накопления встречаются, естественно, в направлении движения к кульминациям, а рассредоточения - в обратном направлении. Примером мастерского использования этих приемов развития может служить трактовка Шестой партитуры Баха Г.Гульдом. Гульд владел даром развертывания процесса интонирования необычайно последовательно и на протяжении больших разделов формы сочинения. Благодаря этому в значительной мере его исполнение и воспринималось так цельно.

В основе развития многих произведений лежит конфликт интонационно-ритмических сил стремления и торможения, причем начало тормозящее нередко выполняет двойную функцию - оно не только сковывает развитие, но одновременно и стимулирует его, как бы вызывая у сил стремления потребность в наращивании усилий для преодоления возникающего сопротивления. Этот конфликт отражает процессы реальной действительности и прежде всего становление человеческой личности, происходящее всегда в борьбе с различными препятствиями, которые являются помехами на пути достижения желаемых целей, а вместе с тем закаляют волю человека и обогащают его жизненным опытом.

Взаимодействие интонационно-ритмических сил стремления и торможения в экспозиционных и разработочных разделах обычно можно свести к нескольким основным типам: а) постепенное накопление интонационно-ритмической энергии, не приводящее, однако, к резкому обострению конфликта противоречивых начал; б) нагнетание энергии путем борьбы этих начал; в) борьба двух начал, вызывающая прорыв силами стремления начала тормозящего.

Различными могут быть завершающие фазы интонационно-ритмического развития. Они приводят либо к итоговой кульминации, либо к постепенному рассредоточению энергии.

С образцами всех этих типов развития читатель вскоре познакомится. К первому из них относится исполнение Падеревским своего Менуэта, ко второму - Бартоком "Allegro barbaro", к третьему - Рихтером разработки I части Седьмой сонаты Прокофьева. Взаимодействия сил стремления и торможения особенно ярко

и разнообразно представлены в исполнительском искусстве Рахманинова¹⁾.

Активизация интонационно-ритмического развития достигается обычно взаимодействием сил стремления и торможения на нескольких уровнях — не только на протяжении малых и больших разделов формы, но и внутри отдельных тактов, путем использования акцентов разной силы и на разных долях такта, в том числе синкоп. Синкопы с давних пор вошли в музыку двигательного характера и составляют "изюминку" некоторых танцев. Смысл синкопирования, при всем разнообразии его художественного воздействия, заключается в создании некоего перебора в установившемся порядке метрической равномерности, психологически воспринимаемого как новая ситуация в процессе развития музыки, своего рода "встряска сознания", мобилизующая действенное начало нашего "я". Синкопа не разрушает метр, она вызывает, напротив, более настойчивое его "самоутверждение", находящее выражение в активизации метрических опор — первых долей такта. В музыкальной практике, однако, встречается немало случаев, когда благодаря активизации синкоп происходит вызревание внутри прежнего размера нового. Практика мастеров пианизма дает много интересных решений проблемы взаимодействия метра и ритма. Отправными моментами для углубленного изучения этой области исполнительского мастерства могут послужить приведенные в книге анализы интерпретаций пьес Падеревского и Бартока.

Сфера динамики и красочности звучания в известной мере автономны. Вместе с тем между ними существует и тесная взаимосвязь: поскольку каждый отдельный звук обладает не только определенной степенью громкости, но и той или иной окраской, изменение одного из этих компонентов неизбежно влечет за собой изменение другого.

Казалось бы, необходимость решения музыкально-исполнительских задач в органичном взаимодействии динамики и тембра — истина, не требующая доказательств. К сожалению, на практике она нередко забывают. При этом чаще страдает красочная сторона исполнения, особенно у пианистов. В результате приходится слышать некое "внетембровое" интонирование музыки, не увлекающее по-настоящему слушателей.

Динамика и тембр "живут" в трех измерениях: вертикаль-

1) В дополнение к анализам его интерпретаций на страницах пособия см. в списке сносок на источники № 2, 3.

ном, горизонтальном и глубинном. Каждая звуковая вертикаль таит возможность однородного и разнородного исполнения составляющих ее звуков. Обычно интерпретатору приходится иметь дело с созвучиями разнородными в динамическом и красочном отношении. В этих случаях перед ним раскрываются широкие возможности для проявления творческой инициативы. Кто бывал на концертах Рихтера, тот знает, в какие выразительные и подчас необычные целостности складывает этот замечательный мастер фортепианных красок звуки аккордов в исполняемых им произведениях.

Немало интересного можно извлечь также из опыта выдающихся артистов, если проанализировать его с точки зрения тончайшего слышания ими взаимодействия динамики и тембра звучания по горизонтали — в процессе развертывания музыкальной формы во времени. Среди приводимых ниже анализов такого рода следует назвать в первую очередь трактовки Гульдом Шестой партиты Баха и Гизекиным пьесы Дебюсси "Вечер в Гранаде". Две эти записи полезно послушать одну за другой, имея единую установку на восприятие тембродинамических компонентов музыкального образа. Тогда станут яснее некоторые особенности сочетания этих компонентов в некую целостность в зависимости от стилевой природы исполняемой музыки.

Если динамика и красочность звучания не так уже часто воспринимаются исполнителями во взаимной связи, то еще реже встречается пространственное слышание тембродинамических составляемых музыкального образа и, соответственно, объемно-многоплановое его воплощение. К этому, правда, обычно стремятся, когда играют пьесы импрессионистов. Но при исполнении сочинений других стилей направленность внимания на пространственное начало в музыке нередко отсутствует. Между тем, как известно, оно находило отражение, в большей или меньшей степени, в творчестве композиторов задолго до возникновения импрессионизма, и все эти проявления пространственного восприятия музыки должны быть, естественно, исполнителем учтены.

Слушая разных пианистов, убеждаешься в том, что у некоторых из них элементарные контрасты *f* и *p* создают впечатление изменений только динамики звучания, а у других, в тех же самых фразах, — пространственных перемещений, приближения или удаления источника звука. Созданию этой иллюзии в значительной мере способствует выбор соответствующих звуковых красок.

При созерцании пейзажа отдаленные его планы воспринимаются менее отчетливо, чем ближние. Подобно этому и в музыкальной картине фразы, задуманные, как бы слышимыми издали, исполняются обычно не только тише, но и менее отчетливо, слегка "растущеванно". На фортепиано роль такого "растущевывающего" средства выполняет правая педаль. Ее широко пользуются с этой целью в сочинениях импрессионистов, но ее можно с успехом применять для создания эффекта пространственной перспективы и в музыке других стилей. "Растушевка" "удаленных" звучностей обычно сочетается с их воспроизведением в чуть замедленном темпе.

Несколько слов о достижении целостности исполнения на уровне музыкальной формы.

Выше говорилось о необходимости неустанного внимания интерпретатора ко всему, что обновляет процесс музыкального развития. Важно, однако, и в значительной мере именно для восприятия этого процесса как некоей целостности, выявление в нем также моментов повторности. Принцип повторности, как известно, свойствен всевозможным процессам, происходящим во вселенной. Следует, однако, помнить, что полного возвращения к старому быть не может и всякое повторение несет в себе элемент новизны. Каждая повторность оказывается таким образом явлением диалектически противоречивым, сочетающим в себе элементы старого и нового.

В творческой практике композиторов принцип повторности используется крайне разнообразно. Это и возврат к целым разделам формы (репризы), и к отдельным темам, интонациям. Исполнитель может подчеркнуть момент повторности или, напротив, сконцентрировать внимание слушателей на элементе новизны, причем и то и другое выполнить очень по-разному, вследствие чего весьма различным будет и восприятие исполняемого.

В некоторых случаях перед исполнителем возникают в этом отношении особенно сложные задачи. Примером могут служить буквальные или почти не изменяющиеся повторения в репризах и других разделах формы. В эпоху барокко в таких построениях предполагалось обновление материала путем импровизационного введения исполнителем новых мелизмов, орнаментальных фюритур. ныне эта практика себя изжила, но потребность по-новому представить уже слышанное не исчезла. Исполнителю приходится каждый раз задумываться над смыслом предписанного автором повторения, прежде всего над тем — связано ли это с активизацией или спа-

дом энергии развития, и в зависимости от ситуации придавать исполнению тот или иной характер (оставаясь в пределах указанной композитором шкалы оттенков). Порой в каких-либо изменениях нотного текста или исполнительских ремарок, вроде бы совсем незначительных, просвечивает общая тенденция развития. Но угадывается она иногда нелегко, и "открытие" ее становится заслугой лишь выдающегося артиста (примеры такого рода будут впоследствии приведены).

В музыке новейшего времени перед исполнителем возникают трудности другого рода — в некоторых произведениях непрерывность развития настолько доминирует над повторностью, что последование музыкальных звуков при недостаточно тонком исполнении может произвести впечатление расплывчатости, хаоса. Все же и для таких сочинений принцип повторности в какой-то мере сохраняет свое значение. И в них для исполнителя находятся своеобразные интонационные "зацепки", помогающие организовать музыкальный материал. Но это требует от интерпретатора особой проницательности и натренированности в анализе современной музыки.

Целостности передачи формы произведения способствует укрупненное ее восприятие. Во многих произведениях наряду с основной формой сосуществует другая, в более обобщенном плане организующая музыкальный материал. Так, например, вариационный цикл Рахманинова "Рапсодия на тему Паганини" приобретает большую динамичность благодаря привнесению в него черт сонатности. В Четвертой сонате Скрябина направленность формы определяется развитием темы вступления, трехкратное проведение которой в последовательно динамизированном виде вносит в сочинение элемент рондальности.

Проблема таких сложных по форме структур, которые по аналогии с категориями политональности, полиладовости или полиритмии, можно было бы назвать полиформами, еще не изучена в должной мере²⁾. Об этом следует пожалеть, так как разработка ее имеет немаловажное значение для выяснения различных вопросов музыкального восприятия, в том числе и для более компактного

2) Хотя мысль исследователей с течением времени и стремится все более тонко определить форму музыкальных произведений в сложном взаимодействии ее формообразующих принципов и процессуальности художественного становления. См. об этом в работах № 4, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 14 списка ссылок на источники.

охвата форм произведений. В творчестве талантливых исполнителей встречаются интересные решения этой проблемы; о некоторых из них будет сказано в последующих главах книги.

Глава I. Сюитный полифонизированный цикл XVIII века

Среди сочинений эпохи клавирного искусства в современном репертуаре важное место занимают сюитные циклы и полифонические произведения в форме фуги, обычно входившие в различного рода циклы (прелюдия и фуга, токката, включающая гомофонно-гармонические и полифонические разделы, и т.д.).

По мере своего развития старинная сюита претерпела значительную эволюцию. В эпоху И.С.Баха, и в его творчестве в первую очередь, художественное содержание сюит заметно углубляется, все более полно отражая духовный мир человека. Одновременно наблюдается обновление жанра путем укрепления единства цикла, придания ему монументальности и активизации в нем музыкального развития. В отдельных произведениях, большей частью опять-таки Баха, уже угадываются ростки сонатно-симфонического мышления.

У интерпретатора старинных сюит есть возможность в большей или меньшей мере выдвинуть на первый план то новое, что содержится в музыке, выявить или оставить без внимания те творческие тенденции, которые были устремлены в будущее и подготавливали последующие художественные стили. В зависимости от этого трактовка может быть либо приближенной к нам во времени, либо отодвинутой на определенную историческую дистанцию.

Сложные проблемы встают перед интерпретатором баховских фуг. Как и в каждом произведении этого жанра, исполнителю надо быть особенно чутким к процессу обновления тематического материала, выявлять все те изменения, которые он претерпевает. Необходимо помнить и о том, что Бах был величайшим преобразователем полифонических жанров. По сравнению с предшествующими и современными ему композиторами он начал использовать более экспрессивный тематизм, подверг его более действенной и богатой в тонально-гармоническом отношении разработке. Поэтому баховская фуга требует от исполнителя повышенного внимания к новизне интонационного мышления композитора и тому строю художественно-выразительных средств, при помощи которых он достигает активного, непрестанно обновляющегося развития тематического материала.

Есть еще одна проблема, которую хочется выделить особо, так как она имеет ключевое значение для интерпретации сочинений Баха. Проблема эта связана с осознанием роли композитора в истории музыки. Имеется в виду такое характерное качество баховского стиля, как его специфическая синтетичность, высокое обобщение в нем многочисленных художественных традиций позднего Средневековья, Возрождения и искусства эпохи барокко.

Необычайно богаты разнообразными синтезами клавирные произведения Баха. Он первый так прозорливо разгадал великую будущность нового инструмента — его универсальность, способность воплощать "всю музыку". В своем творчестве композитор широко использовал образы и выразительные средства, типичные не только для клавира, но и для органа, а также для вокального искусства, для различных инструментов оркестра.

В настоящее время уже не редкость встретить музыкантов, рассматривающих клавирное творчество Баха в связи с преломлением в нем разнообразных инструментальных и вокальных традиций, в одних произведениях черт клавесинного письма, в других — органного, в третьих — оркестрового и т.д. Проблема синтетической природы клавирного стиля Баха имеет, однако, еще один весьма важный аспект. Речь идет о сплаве в некое новое качество разнообразных элементов звучания, свойственных разным инструментам и человеческому голосу.

На протяжении XVIII века тяготение к такому синтетическому инструментальному стилю ощущалось все с большей силой. У каждого крупного композитора того времени складывался свой эстетический идеал этого нового стиля. Идеал Баха выделялся особой масштабностью и универсальностью синтеза разнообразных творческих тенденций. В основе его лежало сохранение полифонического принципа письма при значительной динамизации голосов музыкальной ткани, насыщении их энергией и интонационной выразительностью мелоса, сформировавшегося в вокальной музыке и жанрах "поющих" инструментов. В творчестве Баха замечается тенденция и к развитию гомофонно-гармонических приемов изложения, и предвосхищение инструмента молоточкового типа — фортепиано. На выявление всех этих стилевых особенностей должно быть направлено внимание исполнителя. Именно такая творческая ориентация поможет ему вернее нащупать путь к стилистически убедительной трактовке музыки композитора.

Разнообразные задачи, связанные с исполнением клавирных сочинений полифонических жанров, интересно рассмотреть

на примере Шестой партиты Баха. Она принадлежит к числу выдающихся образцов старинной сюиты, типических для творчества ее автора и богатых предвестниками наступающего стилевого перелома. В ней широко представлены полифонические приемы письма, а в I части — Токкате — имеется развитая фуга, что дает возможность поговорить и об исполнении музыки этого жанра.

Существуют разные, весьма отличные друг от друга трактовки сочинения. В классицистски строгой манере играет его Анатолий Ведерников. В исполнении болгарского пианиста Алексиса Вайсенберга музыка Партиты приобретает оттенок романтически свободного высказывания. В этом отношении особенно характерна Токката, в которой на первый план выдвинут импровизационный элемент. Он доминирует не только в каденционных построениях, но и в фуге, в какой-то мере даже размывая контуры ее формы.

Выдающимся достижением современной бахианы является интерпретация Партиты Гленом Гульдом. Первая его запись этого сочинения, сделанная в ранний период исполнительской деятельности, особенно удачна. В ней с редкой многогранностью и художественной выразительностью раскрываются стилевые черты и образная сфера искусства композитора. Последующая запись Партиты канадским пианистом, как и многих других сочинений Баха, обнаруживает тенденцию к выделению на первый план интеллектуального и конструктивного начала, подчеркиванию клавишинных традиций в трактовке инструмента, порой в ущерб выявлению вокально-интонационной природы тем многих сочинений³⁾.

Ключевую идею первой записи Партиты ("Мелодия", Д 5036 — 7) можно было бы сформулировать примерно в следующих выражениях: "раскрытие духовного мира богатой, щедро одаренной натуры, души сильно чувствующей, но обуздываемой в своих проявлениях твердой волей". Или, если говорить конкретнее о воплощении образного строя сочинения: "непрерывная смена душевных состояний, от мужественно переживаемого чувства скорби к последовательному его преодолению и утверждению действенного начала жизни".

Гульд глубоко проник в интонационный строй музыки Баха, выявил в ней новаторские тенденции к сквозному интонационному развитию, осуществляемому путем интенсивного обновления тема-

3) Одно из крайних проявлений этой тенденции — трактовка фуги *cis-moll* I тома "Хорошо темперированного клавира".

тического материала. Активизации восприятия Партиты в значительной мере способствует ритм исполнителя, неизменно "живой", лишенный какой-либо механистичности, и всегда властно влекущий за собой слушателя.

Редко кто из пианистов с таким мастерством передает синтетичность баховского стиля. Звучание воспринимается порой как некий комплекс вокальных и инструментальных тембров. Иногда возникает иллюзия solo старинного фортепиано, клавесина, лютни или какого-либо другого инструмента.

Интересно, совсем не традиционно, воспроизводится форма цикла. Она лепится крупным планом, в соответствии с той ключевой идеей исполнителя, о которой шла речь выше. При этом используются и резкие контрасты и плавные, иногда длительные, переходы из одного эмоционального состояния в другое как в пределах отдельной части, так и на протяжении нескольких частей.

В целом, становится отчетливо различимой структура из трех основных разделов формы: начального (Токката), серединного, с двумя центрами — активного действия (Ария) и лирико-психологического самоуглубления (Сарабанда), и заключительного (Жига). Между ними расположены разделы промежуточные, "развивающие": первый — Аллеманда, Куранта, второй — Гавот.

Схема

Токката Аллеманда Куранта Ария Сарабанда Гавот Жига

Организация формы цикла исполнителем активизирует ее восприятие. Оправданность такого членения может быть обоснована элементами рондальности, которые присутствуют в Партите и укрупняют в ней скитную последовательность частей по принципу суперформы (черты рондо возникают благодаря сквозному развитию темы Токкаты, близость с которой обнаруживается наиболее явно в Сарабанде и Жиге; в приведенной схеме это помечено пунктирными линиями).

В баховском тематизме, необычайно разнообразном, выделяется интонационная сфера патетики, выражения глубоких душевных переживаний, драматических коллизий, чувства скорби. Исследователи творчества композитора показали, как он отбирал из сочинений современных и предшествующих ему музыкантов наиболее рельефные, напряженно звучащие интонации, и еще более усиливая их внутреннюю энергию, создавал свой собственный тематизм, выделяющийся неслышанной во всей предшествующей истории музыки экспрессией (18).

Одной из таких характерных патетических интонаций Баха и начинается Токката. Нисходящую секунду, типичную для многих тем скорби, автор предваряет энергичным пунктированным предыктом: восьмая с точкой — шестнадцатая, придающим мелодическому голосу большую динамику (пример 1а).



Эта интонация становится лейтинтонацией, основным строительным элементом Токкаты и имеет немалое значение для тематического объединения всей сюиты.

Гульд великолепно ощутил выразительный смысл начальной фразы Партиты. В отличие от многих современных исполнителей, привыкших более к гармоническому, чем полифоническому слышанию музыки и, соответственно, трактующих восходящие тридцатьвторые в Токкате как арпеджированный аккорд, Гульд придает им характер энергичного взлета ведущего голоса, упругого, словно пружинного разворачивания мелодии. Тем самым как бы расширяется предыкт к лейтинтонации, и сама она звучит более напряженно, патетично.

Импровизационной свободе первого восьмитакта Бах противопоставляет четырехтакт, основанный на размеренном, ритмически однородном движении двух голосов (т. 9-12). Подчеркивая этот контраст, Гульд играет новое построение ритмически строго, чеканным звуком. Он скандирует каждую долю четырехчетвертного такта, что вызывает представление о шестии людей, об их тяжелой поступи. В связи с этим секундовые интонации в обоих голосах, продолжающие развитие лейтинтонации Партиты, переосмысливаются, приобретая оттенок большей мужественности, решительности.

Намеченный структурный контраст пианист воспроизводит и в последующем развитии Токкаты. В результате весь ее первый раздел, предшествующий фуге, воспринимается очень цельно; в нем угадываются контуры образно-тематических противопоставлений складывающейся в те времена новой формы — сонатного *allegro*.

Мастерски исполняется фуга. Рядовые музыканты, обращаясь к этому полифоническому жанру, не всегда умеют достаточно релье-

ебно и выразительно раскрыть логику развертывания формы, те видоизменения, которые претерпевает тема. В последовательных ее проведений обычно обращают внимание на их конструктивные, регистровые и динамические различия (тема проводится в обращении или в увеличении, перемещается из верхнего голоса в нижний или обратно, звучит громко или тихо и т.п.). Тема, однако, может менять свой облик и под воздействием других факторов — характера интонирования, используемого тембра звука. Многие зависят и от того, в каком окружении она появляется, каковы дополняющие ее голоса. В искусстве крупных артистов все эти факторы выразительности играют большую роль. Исполнение Гульдом фуги из Токкаты в Шестой партите может служить тому ярчайшим примером.

Пианист выявляет малейшие оттенки в изменении характера темы. Вначале он играет ее как бы немного задумчиво, затененно. В дальнейшем, особенно в разработке, звучание становится все более светлым. Поистине чарующее впечатление производит изящное интонирование нового орнаментального узора, возникающего в мажорном проведении темы (пример 1б). В соответствии с



характером темы и ее контрапункт в этом построении исполняется очень легко, *staccato*, словно сопровождение на каком-нибудь струнном инструменте типа лютни. В последующих проведений темы эмоциональный колорит музыки начинает ступаться. Завершение фуги отмечено постепенным насыщением ткани секундовыми интонациями, динамизирующими развитие и подготавливающими переход к репризе Токкаты, основанной на материале первого ее раздела. Фиксируя внимание слушателей на процессе прораствания этих тематических элементов, пианист все больше притормаживает движение и необычайно целеустремленно ведет заключительное построение фуги к репризному разделу Токкаты.

Хочется сказать еще несколько слов о втором фоническом плане фуги — об интонировании дополняющих голосов. Гульд великолепно слышит отзвуки темы в ее контрапунктах, в голосах ин-

термидий. Он выявляет кроме того все сколько-нибудь индивидуализированные интонации, порой и те, которые обычно ускользают от внимания исполнителей.

Начало репризного раздела Токкаты трактуется как ее кульминация. Ведущая интонация цикла звучит здесь особенно экспрессивно, драматично, словно мучительный неразрешенный вопрос. На протяжении последующего развития накопленная в предкульминационном построении энергия постепенно исчерпывается. Это становится особенно заметным после прерванной каденции (пример Iв).



Гульд придает ей определенный психологический смысл. Кажется, будто в процессе эмоционального развития происходит перелом. В душе человека словно что-то обрывается, он углубляется в тайники своего духовного мира. Это состояние продолжается до момента завершения I части.

Такое окончание Токкаты необычно и представляется некоторым музыкантам спорным. Оно не противоречит, однако, авторскому тексту. Намеком на то, что музыка словно уходит куда-то вглубь и должна звучать как внутреннее высказывание, служит перемещение секундовой лейтинтонации в прерванной каденции из верхнего голоса в средний.

Сковывание активного, действенного начала в конце Токкаты создает предпосылки для интенсивного его развертывания в последующих частях Партиты, что способствует более целостному восприятию формы цикла.

Аллеманда — танец спокойного, плавного характера, воспринимается как постепенное пробуждение жизненных сил человека, переход от самоуглубленного лирического созерцания к более активному внутреннему состоянию. В Куранте тонус музыки повышается. Активизация действенного начала способствует насыщению мелодического голоса орнаментами. В их красочных, радостно-звонких переливах слышатся отзвуки тех характерных клавишных тембров, которыми авторы программных миниатюр воспроизводили

такие образы, как сверкание драгоценностей, удары маленьких секир или щебетание птиц.

Арию (Air), звучащую у многих пианистов в лирическом плане, Гульд играет энергично, в быстром темпе. Эта трактовка может показаться противоречащей названию пьесы. Известно, однако, что и в вокальной и в инструментальной музыке встречаются арии самого различного характера, не только лирические, но и героические, драматические, бравурные и всякие иные. Что касается данной арии, то истоки ее музыки следует искать в балетной музыке французских композиторов.

Интерпретация Гульдом Арии — поучительный пример того, как исполнитель, умело подобрав "ключ" к одной из частей многочастного произведения, дает возможность по-новому воспринять форму всего цикла. Динамическим выделением Арии активизируется развитие в срединном разделе Партиты, вследствие чего значительно повышается общий тонус музыки всего сочинения. Помимо того по контрасту лучше выделяется лирико-психологический центр цикла — Сарабанда.

Исполнение Сарабанды вызывает представление о глубоких раздумьях, когда творческая мысль, обращаясь к пережитому (реминисценции интонационного материала Токкаты!), воспринимает его уже по-иному и ищет в нем импульсы для новых исканий, новых художественных свершений. Выразительные речитации, насыщающие ткань пьесы и свободно перетекающие из одного голоса в другой, создают впечатление беседы человека со своим внутренним "я". Эти лирические высказывания при всей своей безыскусственной простоте очень значительны.

Вслед за Сарабандой начинается новая, последняя фаза активизации развития. В Гавоте вместо традиционной галантности, свойственной танцам этого жанра в эпоху Баха, возникает энергичное, напористое движение. Еще большей энергией проникнута заключительная Жига. Примечателен динамический план, избранный в ней пианистом. Первую ее половину он играет *г* (хотя внутри этого господствующего оттенка и применяет различные градации силы звука, что предохраняет исполнение от монотонности). Вторую половину пьесы Гульд начинает *р*. Это рельефнее выявляет проведение темы в обращении и, соответственно, смену господствовавших ранее восходящих интонаций нисходящими, притормаживающими энергию движения. В дальнейшем, как бы с трудом, развитие вновь активизируется и кульминирует к концу Жиги, где

тема появляется в своем первоначальном виде. Резкое расчленение Жиги на два раздела и создание большой заключительной волны нарастания выполняет и другую важную функцию: содержание пьесы становится психологически более емким, масштабным, что подчеркивает значение Жиги как финала большого циклического произведения.

Глава II. Сонаты ХУШ - начала XIX века

Фортепианная соната, постепенно витеснявшаяся на протяжении ХУШ века старинную смиту, с особой остротой выдвинула перед исполнителем сложную, но и увлекательную задачу - воплощение разнохарактерных музыкальных образов в динамичной и вместе с тем строго организованной форме.

Задача эта возникает уже при исполнении ранних образцов жанра - сонат Д.Скарлатти. В клавирных сочинениях итальянского композитора она решается по-разному в связи с различным отношением к ним их интерпретаторов.

Слушая американского пианиста Малькольма Фрегера переносишься в мир совсем еще юного фортепианного стиля, только начинающего возникать из недр клавесинного искусства, из культуры галантного века. Тембродинамический план исполнения во многом связан с традициями игры на клавесине, с эффектами использования разных мануалов и разнообразных регистров. Но эти традиции преломлены достаточно свободно и как бы транспонируются в новую "тональность" - фортепианного искусства раннеклассической поры. Отсюда и иная, чем на клавесине, палитра звуковых красок, свойственная тембрам ранних фортепиано, и гибкая, вокального типа, фразировка в певучих темах, и *crescendo* в восходящих пассажах. Все это выполнено с большим вкусом и напоминает тончайшую работу мастера-ювелира.

Совсем в ином плане интерпретирует Скарлатти Эмиль Гилельс. Показательно как он представил творчество композитора в своем концертном цикле "Классическая соната". Хочется отметить прежде всего построение программы. Если Фрегер ограничился более или менее контрастными сопоставлениями разнохарактерных сочинений, то Гилельс скомпановал из семи сонат нечто вроде смиты, что придало замыслу его скарлаттианы большую масштабность. Примечателен и избранный им порядок расположения сонат, при котором на первый план выдвигается действительное начало, присущее творчеству композитора, но не затуманиваются и другие грани его искусства. Достигается это тем, что заглавную

роль и функцию финала выполняют сонаты, насыщенные внутренним динамизмом (d-moll, № 422 - по собранию А. Лонго - в начале цикла и G-dur, № 487 - в конце). Сонаты же лирического плана сосредоточены в среднем разделе (из них исполнительски выделена Соната-ария d-moll, № 423, образующая лирический центр цикла).

Крупный "штрих", масштабность замысла присущи и трактовке пианистом отдельных сонат. Преобладающим типом динамики служат ступенчатые изменения силы звука, иногда используются crescendi - порой длительные, мощные звуковые нарастания, чаще короткие, исполненные непреклонной воли. На стыках контрастных разделов формы, при появлении новых активных тем, их вторжение подчеркивается особой энергией исполнения. Как и всегда, в игре Гилельса сильное воздействие оказывает его великолепный ритм. Подобно динамическим нюансам, он отличается целостностью развития и внутренней активностью.

Гилельс принадлежит к числу исполнителей, которые видят в Скарлатти провозвестника новых идей, получивших распространение много лет спустя после жизни композитора. Так, в некоторых из сочинений, исполненных в цикле "Классическая соната", выявляются черты, предвосхищающие бетховенский инструментальный стиль, - и не только классицистские его элементы, но и то, что вело в нем к романтизму.

В наибольшей мере бетховенское начало дает о себе знать в первой Сонате d-moll. Она изобилует эмоциональными контрастами, которые Гилельс воспроизводит очень рельефно. Первая тема главной партии, изложенная репетициями, может быть трактована по-разному. Некоторые современные пианисты, вероятно, захотели бы подчеркнуть в ней черты тожкатности, и, соответственно, исполнить ее ритмически строго, отчетливо чеканя каждый звук. Возможно, в юности сыграл бы ее в этом плане и Гилельс. Но в период своего творческого расцвета он нашел иное, более выразительное решение художественной задачи. Под его пальцами тема обретает характер трепетно вибрирующей мелодии, "пения" гитары, проникнутого каким-то смутным и волнующим чувством. Зато вторая тема главной партии звучит очень определенно, категорически-настойчиво, по-бетховенски императивным волевым "взрывом" (примеры 2а и 2б).

В сонате интересна тема побочной партии (пример 3). Состоящая из цепи модулирующих доминантсептаккордовых секвенций,

2a Allegro

Musical score for 2a Allegro. The piece is in 3/8 time and B-flat major. The right hand features a continuous eighth-note melody. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. A dynamic marking of *(p)* is present.

2с Allegro

Musical score for 2с Allegro. The piece is in 3/8 time and B-flat major. The right hand has a melody with slurs. The left hand features a descending eighth-note line. A dynamic marking of *(f)* is present.

3 Allegro

Musical score for 3 Allegro. The piece is in 3/8 time and B-flat major. The right hand has a melody with slurs and dynamic markings. The left hand has a simple eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *(p)* is present.

Continuation of the musical score for 3 Allegro. The right hand features a melody with slurs and dynamic markings. The left hand continues with an eighth-note accompaniment.

Continuation of the musical score for 3 Allegro. The right hand features a melody with slurs and dynamic markings. The left hand continues with an eighth-note accompaniment.

она являет собой одно из тех смелых открытий, которые предвосхитили последования текущих диссонансирующих созвучий в музыке Шопена, Вагнера, Дебюсси. Гилельс мастерски передает романтический колорит этой темы, присутствуя ей красочность гармоний,

динамику ее развития. Первые звенья фигураций он играет несколько затаенно, последующие все более эмоционально-открыто, полноводно, с значительным нарастанием силы звука.

В процессе дальнейшего исполнения Гилельс меняет некоторые динамические оттенки. По своему характеру эти вариационные изменения силы звука опять-таки ближе к динамике Бетховена, чем клавиесинного искусства. В разработке-репризе главной партии вводятся акценты-уколы, способствующие переосмыслению первой темы, ее активизации⁴⁾. При повторении заключительного раздела завершение сочинения отмечено коротким энергичным *crescendo*.

Пианисты, исполняющие Скарлатти в традициях искусства рококо и раннего классицизма, обычно почти не используют педали, во всяком случае избегают явственно продлевать звуки с ее помощью. Для Гилельса такая педализация оказывается часто неприемлемой. В Сонате *d-minor* он, например, использует обильную педаль, смягчая ее сухость репетиций в первой теме и выявляя ее напевность. Звучание побочной партии, благодаря педали, становится более насыщенным, эмоционально наполненным, "романтичным".

Сонаты каждого из венских классиков выдвигают свои проблемы интерпретации. Остановлюсь подробнее на вопросах трактовки сочинений Моцарта и Бетховена.

Обычно чем зрелее становится исполнитель, тем больше проблем раскрывается перед ним в таком, казалось бы, ясном и простом искусстве, как музыка Моцарта. Моцарт это одновременно и великая простота и великая сложность, душа, кажущаяся детски открытой, даже чуть наивной, а уже в следующий миг обнаруживающая совсем не детскую серьезность и такое богатство жизненного опыта, какое немислимо в ребенке. Поистине Моцарт — "чудо соединения детскости с высшей мудростью" (Э. Фишер, 19, с.128).

Сложна и стилевая природа музыки Моцарта, композитора переходной эпохи — завершающего XVIII век и уже стоящего на пороге века XIX. Моцарт синтезировал в своем творчестве многие художественные традиции. Наиболее приметные из них: то лучшее, что принесла с собой утонченная культура рококо, общительная

4) Такие акценты, как и всякие другие подчеркивания звуков путем усиления их громкости, для клавиесинного исполнения не типичны (хотя они и могут быть воспроизведены на клавиесине в некоторых случаях, — если использовать для них другую клавиатуру с относительно более сильным звуком).

лирика - "от сердца к сердцу" - сентименталистов и гармоничность художественного мышления классицистов. Вместе с тем в некоторых сочинениях обнаруживаются и явные предвосхищения стиля Бетховена.

Исполняя музыку Моцарта, важно не только ощутить формирующие ее стилевые элементы в их органичном единстве, но и найти этому новому индивидуальному стилю соответствующее пианистическое воплощение. Необходимо почувствовать богатство выразительных возможностей, открывшихся музыкантам того времени в фортепиано - инструменте для них еще новом. На первом этапе его освоения оно привлекло к себе прежде всего глубиной нюансировки и специфической звончатостью, "рассыпчатостью" звучания - качествами, резко отличавшими его от клавесина и органа. В дальнейшем, уже в произведениях Моцарта и других композиторов конца XVIII века, в фортепиано начали обнаруживаться новые выразительные свойства - способность воплощать монументальные замыслы, стать в камерной и концертной музыке в известной мере заменителем оркестра.

Рассмотрим интерпретацию Сонаты C-dur (Кёхель № 330) Ваном Клиберном (Клайберном) на Первом международном конкурсе им. П. И. Чайковского. "Открытие" в Москве молодого американского артиста было событием столь значительным, и трактовки им многих произведений оказались столь яркими, запечатлевшимися в памяти, что о них хочется говорить спустя многие годы после конкурса. Среди этих трактовок одной из самых запомнившихся, в которой с особой силой выразилась самая сущность дарования пианиста, то, что так подкупало сердца тысяч слушателей, была Соната Моцарта.

Клиберну удалось великолепно решить труднейшую задачу - в пределах стилистически достоверного исполнения музыки Моцарта раскрыть нечто очень существенное в духовном мире композитора, донести частицу его души, присущее ей обаяние чудесной нравственной чистоты, сердечной теплоты и непосредственности выражения чувств.

Говоря об исполнении Клиберном Сонаты C-dur, необходимо иметь в виду одно важное качество, присущее сочинениям Моцарта, - их особую лирико-мелодическую насыщенность. Творческая направленность на создание фортепианных сонат подобного рода наметилась еще в произведениях Ф. Э. Баха, И. Х. Баха, некоторых итальянских композиторов. Но Моцарт достиг в этом отношении

таких высот, какие оказались недоступными его предшественникам.

В сонатах Моцарта лирико-мелодическое развитие становится существенным, а иногда, как в рассматриваемом сочинении, важнейшим фактором внутреннего музыкального действия и объединения формы.

Запись Сонаты *C-dur*, сделанная непосредственно из Большого зала Московской консерватории, зафиксировавшая и аплодисменты слушателей, и кое-какие "шероховатости" игры, помогает во всех деталях восстановить в памяти характер интерпретации. С первых же тактов сочинения обращает на себя внимание лирическая настроенность исполнителя. Точки, стоящие над g^2 в первых двутактах, располагают некоторых пианистов к заострению начальных мотивов, приданию им ритмической упругости и звонкости звучания (Григорий Гинзбург достигал в этой Сонате поразительной "искристости" исполнения шестнадцатых). Клиберн, напротив, не склонен к подчеркиванию *staccato*. Начальная восьмая звучит у него в характере мягкого *portamento* (пример 4а, 4б).

4а *Allegro moderato*

4б *Allegro moderato*

И в дальнейшем развитии главной партии ощущаешь скорее тенденцию к воплощению мелодического начала, а не элементов изящной пластики, к которой тяготеют пианисты, склонные усиливать в музыке Моцарта связи с искусством рококо.

Клиберн дает почувствовать метрический каркас музыки и ее динамический рельеф. Вместе с тем главное для него — выяв-

ление цельности развития, преодоление мозаичности (она легко может возникнуть в сочинениях ранних классиков) путем прочерчивания широких мелодических линий. Верхний голос, соответственно, исполняется так, чтобы не разорвать его чрезмерно резкими сменами динамических уровней или слишком заметными изменениями тембровой окраски различных фраз. Ощущение последовательного развертывания мелодии достигается в первую очередь интонационным разнообразием, все более активным интонированием сменяющих друг друга фраз. Так, восходящие ходы шестнадцатых (I-2 т. примера 4б) исполняются иначе, чем предшествующий им четырехтакт, не столько в динамическом отношении, сколько в обнаружении таящихся в мелодии импульсов к расширению ее первоначального диапазона. Варьированное проведение той же пары восходящих ходов мелодии динамизировано созданием явно различного контраста между первым ходом — по трезвучию IV ступени — и вторым — по тоническому трезвучию. Но этот контраст опять-таки не столько динамический, сколько обусловленный манерой интонационного произнесения звуков — второй ход исполняется несколько смятченно, в известной мере как ответ на вопросительные интонации предыдущего.

Эмоциональное развитие от главной партии к связующей, побочной, а затем в разработке вызывает впечатление все большего погружения пианиста в сферу тонких душевных переживаний. Такое исполнение отвечает содержанию музыки I части. Действительно, в каждом из этих разделов сонатного *allegro* мелодика последовательно обогащается новыми интонациями — вначале имеющими оттенок галантной изысканности, в дальнейшем все более простосердечными, вызывающими представление о душевном томлении, грустных вопросах, остающихся безответными.

Центром лирических высказываний для автора становится средняя часть сонаты. Музыка ее отличается значительно большей концентрацией эмоционального развития и дальнейшим погружением в глубины внутреннего мира человека. Клиберн это превосходно ощутил. Он чутко выявляет сперва процесс постепенной драматизации музыки, приводящий в среднем минорном разделе к выражению скорбных чувств, а затем — в репризе — наступающее душевное просветление, тонко подчеркнутое проведением в самом конце мажорного варианта темы среднего раздела.

В *Andante*, как и в I части, главным для Клиберна является исполнение ведущего голоса, развертывание его богатейшего

интонационного содержания в "живую", непрерывно текущую мелодическую линию. Вместе с тем пианист уделяет должное внимание и общему ансамблю голосов. Это становится особенно заметным именно в медленной части, где, как обычно в классических сонатах, относительно больше, чем в крайних частях, используются полифонические приемы изложения. Поразительно, насколько объемно, а, главное, одушевленно слышит Клиберн ткань *Andante*. Дополняющие голоса, нередко остающиеся или вовсе незамеченными, или недостаточно выявленными, засветились в его исполнении внутренним светом, как это случается в театре, когда второстепенная роль, сыгранная талантливым артистом, неожиданно привлекает внимание и освещает по-новому всю пьесу.

В финале Клиберн отказывается от традиционной трактовки главной темы. Играя ее несколько медленнее, чем большинство исполнителей, чеканным звуком и рельефно выделяя басовый голос, он неожиданно выявляет в ней черты полонеза. Это сразу же заостряет контраст между частями сонаты и придает финалу, а тем самым и всему циклу, оттенок монументальности. Создается возможность достижения больших контрастов и внутри самого финала, вследствие чего его грациозные лирические темы производят еще более чарующее впечатление. При всем том в последней части, как и в предшествующих, принцип мелодического объединения формы продолжает сохранять свое значение.

Остановлюсь еще на одной трактовке музыки Моцарта — на исполнении Фантазии *c-moll* (Кёхель № 475) Вальтером Гизекингом.

Если Соната *C-dur* принадлежит к типическим образцам творчества композитора среднего периода, то Фантазия тяготеет к его поздним сочинениям, к тем из них, в которых гений великого музыканта смело вторгся в искусство будущего и предвосхитил его последующие пути. Фантазия свидетельствует о возросшем интересе Моцарта к образам философии — углубленным, волевым, драматическим, о стремлении его к симфонической трактовке фортепианной музыки. Своим музыкальным языком сочинение иногда поразительно предваряет стиль Бетховена.

Фантазия относится к ранним опытам создания новых крупных форм синтетического плана, разработка которых связана уже с именами композиторов-романтиков. В основе произведения — свободное сочетание сонатных и сонатных закономерностей. Крайние разделы, если их сомкнуть, могут рассматриваться как соната.

та без разработки. Средние разделы представляют собой чередование самостоятельных эпизодов, расположенных по принципу: медленно — быстро (*Adagio-Allegro, Adantino-Più Allegro*).

Гизекинг играл очень много моцартовских сочинений. Видимо, правомерно считать исполнение произведений великого венского классика "второй специальностью" пианиста (особенно прославился он, как известно, интерпретацией импрессионистов). В трактовке Гизекингом Моцарта особенно привлекает глубина мысли, мужественная воля, сочетающаяся с благородством вкуса и изяществом, мастерство и разнообразие звукоизвлечения.

Исполняя *Фантазию*, пианист с самого начала дает почувствовать монументальность замысла сочинения. Мощное и одновременно текущее звучание интонаций=зачинов первых фраз, тембровые контрасты между сумрачными унисонами и сменяющими их "аккордами=вздохами" вызывают представление о том, что слушаешь крупное симфоническое произведение. И даже воспринимается оно как оркестровое.

Это ощущение сохраняется на протяжении последующего развёртывания музыки *Фантазии*. Властная "дирижерская" воля исполнителя, ни на мгновение не ослабляя своего захватывающего воздействия, продолжает вести за собой слушателя, раскрывая перед ним все новые богатства творческой мысли композитора. Все разнообразнее и красочнее становится звуковая палитра пианиста, создавая иллюзию оркестральных эффектов — то звучания виолончелей на фоне *pizzicato* скрипок (10-й и последующие такты), то контрастной смены разных групп оркестровых инструментов (т.22-25).

В новом разделе *Фантазии* (*D-dur*) словно впервые вводится фортепиано. Его большое *solo* прерывается вторжением "оркестрового *tutti* " (начальные построения эпизода *Allegro*), вслед за чем музыка вновь приобретает явно выраженный фортепианный колорит. Это контрастное чередование как бы различно инструментованных разделов продолжается до конца *Фантазии*, придавая ей облик произведения для оркестра с участием солирующего фортепиано. Заостряя контрастность разделов *solo* и *tutti*, пианист не только мастерски воспроизводит характер оркестровых тембров, но и весьма разнообразно трактует фортепиано в "сольных" разделах, раскрывает его богатые выразительные возможности как инструмента певучего, обладающего разнообразно звучащими регистрами и необычайно дифференцированной динамической шкалой.

Интерпретация Гизекина исключительно интересна. Она увлекает значительностью художественной концепции, мастерским ее воплощением. Но когда пианист играет Моцарта на протяжении длительного времени, начинаешь ощущать известную рассудочность исполнения. Этого впечатления у меня никогда не возникало, когда Гизекин играет импрессионистов. Именно их звуковой мир — истинное царство этого артиста.

Из многих проблем, возникающих перед исполнителем бетховенских сонат в связи с присущими им новаторскими чертами, затрону две, представляющие значительный интерес с точки зрения интерпретации творчества композитора современными пианистами. Первая — воплощение драматургии произведений как единого целого во всем богатстве отражения Бетховеном реальной жизни и духовного мира человека, выявление динамики, конфликтности музыкального развития и выразительного значения используемых автором средств музыкального языка. Вторая проблема — трактовка целостности бетховенских сонат с позиций представителей различных художественных тенденций в исполнительском искусстве XIX века и в плане возможных стиливых акцентов в интерпретации этих произведений.

Среди наиболее ярких примеров решения первой из названных проблем можно отметить некоторые интерпретации Святослава Рихтера. Обратимся к одной из них — исполнению Седьмой сонаты.

Эту трактовку отличает масштабность и целостность. Главное для Рихтера — выявить то общее, что есть между частями цикла, и при всей их контрастности, прочертить линию последовательного развития образов, как логичного, психологически обоснованного процесса⁵⁾.

Действительно, Седьмой сонате присуще необычайное обилие воплощенных жизненных впечатлений. Познавать логику их смен далеко не просто.

Содержание цикла можно кратко определить следующим образом: I часть — различные фазы стремлений ищущего, проникнуто-

5) Такая направленность творческих исканий пианиста тем более заслуживает внимания, что некоторые музыканты, даже крупные знатоки творчества Бетховена, недооценивают в этом произведении единство цикла. Имею в виду мнение Р. Роллана, что "недостаточная органическая последовательность", свойственная музыке Сонаты, "зависит от разнообразия впечатлений художника, который еще не помышляет объединить их в своем произведении" (16, с. 120).

го неиссякаемой энергией человеческого духа; II - потрясающая по силе выражения фортепианно-симфоническая картина, образ философских раздумий, близкое соприкосновение с грозным фатумом человеческой жизни - смертью; третья - наступающее душевное прояснение после страшного видения, потрясшего человека, пробуждение энергии для новых стремлений и действий⁶⁾; наконец, финал - дальнейшая фаза исканий, цепь непрерывно следующих вопросов, которые хотя и приводят к моментам полного удовлетворения, но... лишь моментам. Это, однако, не создает впечатления тщетности стремлений человека, его разлада с окружающей средой, что станет впоследствии темой многих произведений искусства. Бетховенский герой не склонен к такому мировосприятию. Для него непрекращающиеся искания, возникновение все новых вопросов, требующих своего разрешения, - это сама жизнь, непрестанно текущая и прекрасная своим безостановочным движением.

В звуковой концепции Сонаты, созданной Рихтером, большую роль играют динамика и ритм. Они находятся в органичной взаимосвязи. Особенно сильное воздействие оказывают последовательные нарастания звучности, с наибольшей полнотой воплощающие порывы неукротимой человеческой воли. При первом появлении главной темы Бетховен не предписывает *crescendo*; он, видимо, имел в виду эффект внезапной приостановки движения вторгающимся извне препятствием. Рихтер так и исполняет первую фразу, позволяя себе сделать лишь в самых последних октавах незначительное усиление звучности, скорее намек на него. В дальнейших проведениях начальной фазы главной партии или родственных ей построений развитие интенсифицируется значительным нарастанием звучности, иногда с добавлением резких акцентов, придающих музыке все больше энергии. Особенно впечатляет могучая звуковая волна в конце I части, накатывающаяся на слушателя и подавляющая своей мощью.

Largo e mesto Рихтер играет в полном соответствии с авторским обозначением характера музыки - широко и печально. С первых же тактов слушатель ощущает развертываемую перед ним перспективу, не только звукопространственную, но и эмоциональную, направленную в глубины внутреннего мира человека. Оп-

6) Музыку этой части удачно характеризует А.Б. Гольденвейзер: "После трагического напряжения *Largo* Бетховен словно распахнул окно в ясное весеннее утро. Мрачные, ступенные краски сменяются солнечным светом; воздух как бы наполняется ароматом расцветающей природы; на душе становится светло и радостно" (15, с. 215-216).

ределяющийся с самого начала пульс восьмых, явно или скрыто пронизывающий все исполнение, имеет характер мерной поступи. Это привносит в музыку оттенок траурного шествия. Однако образа самого шествия как такового здесь нет — есть лишь его фоновая тень, скорбное переживание трагического события в жизни человека, более того — в жизни многих людей, потому что *Largo* уже несет в себе нечто от той художественной идеи, которая окончательно оформится в Двенадцатой сонате: *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe*.

Исполняя эту часть, Рихтер избегает мелковолновой фразировки. Начальная фраза, дробящаяся некоторыми пианистами внутритактовыми *crescendi* и *diminuendi*, звучит у него строго, с скрытым чувством. Нарастания звучности в середине эпизода, а еще в большей мере в коде, даны крупным планом.

Симфоническому характеру музыки соответствуют разнообразие оркестровые тембры, слышащиеся во время исполнения. В побочной партии обращают на себя внимание внезапные возгласы *tutti*. В трактовке Рихтера — это как бы не весь оркестр, а группа инструментов, преимущественно духовых и ударных. Их резковатое, зловещее звучание вызывает представление о грозных ударах судьбы, обрушивающихся на человека. В репризе (т.6-7 от ее начала) тонко подчеркивается средний, а затем верхний голос, создавая иллюзию переключек валторны и альты. Можно было бы отметить интересное темброво-полифоническое слышание пианистом еще некоторых вертикалей и немало других проявлений его тончайшего красочного мышления.

В Седьмой сонате трудно логически связать II и III части, сыграть Менуэт так, чтобы появление его было оправдано и после *Largo* он не показался "мелким". Возможно именно этот момент имел в виду Р.Роллан, когда писал о недостаточно органической последовательности мыслей Бетховена в Сонате. И как раз здесь с особой убедительностью Рихтер опровергает такую точку зрения. Начиная играть менуэт, он не стремится сразу создать резкий контраст с предшествующей частью. Внимание слушателя сперва приковывает лишь первый мелодический звук. Чуть "засветившийся" после, казалось, полной душевной опустошенности, наступившей к концу *Largo*, он становится первым вестником душевного пробуждения. Но сохраняющаяся эмоциональная скованность еще дает о себе знать — прежде всего в некоторой замедленности темпа, в кажущейся трудности обретения нужной жизнен-

ной энергии. Только спустя некоторое время эта заторможенность исчезает, и человеческий дух вновь пробуждается к действию. Раскрепощение душевных сил обнаруживает себя не только активизацией ритма и динамики, но и постепенным изменением колорита звучания, его все большим просветлением.

В последней части динамика способствует более рельефному выявлению смысла вопросительных интонаций, созданию впечатления все большей их настойчивости, а наряду с этим и обострению контрастов между различными темами. С большим мастерством исполнитель осуществляет к концу необычный замысел автора — рассеивания накопленного энергетического напряжения в звуковом пространстве. Этот фонический эффект, воспроизводимый в рамках творческих норм классицизма, интересен как предвосхищение некоторых финалов Шумана. Именно в пределах классицистских норм художественного мышления Рихтер и исполняет завершающий раздел сонаты, отказываясь от соблазна его романтизации.

Существует очень много разных трактовок бетховенских сонат, выявляющих и индивидуальность интерпретатора и определенные стилевые тенденции. Кратко остановлюсь для примера на двух очень непохожих исполнениях Тридцать первой сонаты ор. 110, представляющих интерес в плане различных точек зрения на одно и то же произведение музыкантов разной стилистической ориентации.

Один из исполнителей — Артур Schnabel. Как интерпретатор произведений великого венского классика он ^{уже} ^{снискал} себе давнюю и заслуженную известность. Другой исполнитель — Глен Гульд. В репертуаре этого пианиста Бетховен не занял столь значительного места, как Бах. Но то, что было записано им из бетховенских сочинений, вызывает большой интерес.

Шнабель, тяготеющий в своих художественных симпатиях к романтизму, соответственно трактует и Тридцать первую сонату. "Прекрасная весна романтического искусства" — так можно было бы сформулировать ключевую идею его исполнения. Гульд, напротив, не склонен романтизировать бетховенскую музыку. Он пытается как бы протянуть от нее ниточки в нашу современность, минуя эпоху романтизма и опираясь на традиции полифонического искусства Баха. Идея его исполнения — "через прошлое в будущее", но будущее не ближайшее Бетховену, а отдаленное.

В связи с таким различным отношением к Сонате она очень по-разному исполняется пианистами в целом и в деталях.

Для Шнабеля это почти романтическая поэма. Его привлекает прежде всего эмоциональное начало музыки, воплощенный в ней богатый мир человеческих чувств, который он воссоздает тонко и поэтично. Главным средством объединения цикла служит мелодическое развитие, осуществляемое свободно, на широком дыхании, с подкупающим обаянием лирического высказывания. Выразительности мелодии во многом способствует ясное воспроизведение гармонии, исполняемой насыщенно, нередко на густой педали.

Интерпретация Гульда выдвигает на первый план интеллектуальное начало. В лирическом отношении она менее содержательна. Объединяющим фактором во многом служит ритм — действенный, упругий. Важную роль приобретает рельефное выявление полифонических элементов ткани (в связи с этим Гульд использует не столь густую педаль, как Шнабель).

Проиллюстрирую сказанное несколькими примерами.

Различие трактовок сказалось уже в начале Сонаты, в исполнении темы главной партии. Шнабель играет ее красивым певучим звуком. Мелодия словно парит над мягко вибрирующим сопровождением. Звучание темы у Гульда более прозрачное, кристаллически ясное. Внимание приковывается не только к верхнему голосу, но и к четко артикулируемым шестнадцатым в партии левой руки, которым придан характер строго организованного ритмического пульса.

•Последующий пассаж под пальцами Шнабеля звучит словно импровизационные переборы струн. Легкая педальная дымка усиливает ощущение пленера, создающееся у слушателя уже с первых тактов сочинения. Гульд играет это построение чеканным звуком, метрически строго, как бы продолжая в динамизированном виде линию ритмического пульса главной партии.

Эмоционально наполнено исполнение Шнабелем заключительной партии. Пианист придает ей характер страстного, упоенного счастьем признания. Гульд играет ее несколько сдержанно. Порывам мелодии он противопоставляет тормозящее начало в виде остигатного сопровождения, с его ясно выявленным нисходящим ходом баса.

Пожалуй, нигде несходство интерпретаций двух пианистов не сказалось так разительно, как в финале. Свобода его композиционной структуры предопределила особенно непринужденный, импровизационный характер исполнения Шнабеля. Фазы подъема и спада душевной энергии, чередующиеся в виде плавных волновых прили-

вов и отливов, развертывают картину сложных переживаний от чувства глубокой подавленности до восторженного принятия жизни.

В исполнении Гульда лирические эпизоды приобретают оттенок углубленных философских раздумий. Еще отчетливее интеллектуальное начало выступает в фугах, которые исполняются с редким совершенством и очень органично вписываются в общую линию развертывания формы финала в его контрастах эмоционального и рационального начал.

Глава III. Синтетические крупные формы и программные циклы романтиков

Особые задачи возникают перед исполнителем в жанрах крупной формы, созданных романтиками, — в балладах, фантазиях, поэмах, скерцо. Их образы и строение в большей мере, чем в классических сонатах, определяются поэтической идеей, имеющей явный или скрытый программный замысел. В связи с этим и организация музыкального материала в каждом произведении имеет свободный характер. Сонатные закономерности обычно продолжают выполнять в музыке романтиков важную конструктивную и динамизирующую функцию. Но та специфическая упругость формы, которой достигли венские классики, используя эти закономерности, становится менее характерной. Повторные проведения тематического материала воспринимаются уже не столько как восстановление утраченного равновесия, а скорее как грань формы, обозначающая новый этап развития. Вообще буквальная повторность встречается сравнительно редко. Ведущей тенденцией является сквозное развитие, непрерывное обновление, обычно путем различных видов варьирования — мелодического, гармонического, ритмического, фактурного.

Выдвижение в эпоху романтизма на первый план эмоционального фактора, сказывающегося во всех элементах музыкального языка, проявилось и в форме сочинений. Подобно лирическому мелосу романтиков, отражавшему стремление к свободному раскрытию человеческих чувств, она обнаруживает тенденцию к последовательному развертыванию строя душевных переживаний в возможно более непосредственном, но и динамичном художественном преломлении. Для решения этой творческой задачи композиторы нередко используют прием волнового развития, как важный принцип формообразования.

Волновый принцип развития свойствен драматургии шопеновских баллад, одним в большей мере, другим в меньшей. Очень рельефно он проявился в Третьей балладе.

Основой этого произведения служат две темы. Обе они в первых своих проведеньях содержат черты повествовательности. Но если первая имеет характер раздумий или скорее припоминаний ("в памяти оживают образы прекрасной легенды"), то вторая вызывает представление рассказа о начавшемся действии ("легенда стала былью, ее образы обрели плоть и кровь"; пример 5).



Согласно принципу строения сонатной формы это темы главной и побочной партий. Однако, когда слушаешь Балладу, ее строение воспринимается, в первую очередь, как последовательность волн, органично вырастающих одна за другой и достигающих в конце наиболее высокого уровня. Первая волна, благодаря характеру своего тематизма и резкой отграниченности от последующих, создает представление о развернутом вступлении, прологе к последующему повествованию. Следующая волна более динамична: новая, вторая тема баллады, заимствовав из предыдущего раздела активные ритмоинтонации, интенсивно развивается, доходя до патетико-драматической кульминации. Третья волна, поначалу воспроизводящая материал второй, в дальнейшем устремляется в иную образную сферу. Словно прекрасное видение, в рассыпчато-сверкающих переливах фигураций возникает грациозная светлая тема *As-dur*. Четвертая волна непосредственно переходит в пятую, благодаря чему создается длительное непрерывное развитие, устремленное к концу Баллады. Развертывание формы становится все более динамичным. Завершается сочинение кодой на материале темы *As-dur* из третьей волны, звучащей прямо-таки вакхическим упоением чувством радости.

Третья баллада исполнялась многими крупнейшими пианистами мира, известно немало ее записей. В них нашли отражение и индивидуальные черты интерпретатора и приметы времени, определенных стилевых направлений.

С традициями пианизма начала века органично связана трактовка сочинения Альфредом Корто. Ей свойственны черты импровизационности, свобода ритма, гибкость фразировки. В очень ук-

рупненной подаче некоторых выразительных интонаций, капризных изломах ритма, непредусмотренном автором арпеджировании аккордов, трактовка эта уже представляется данью изжившей себя манеры исполнения. Но в целом она импонирует своей масштабностью и глубиной выявления чувств. Именно эти особенности интерпретации Корто, выдлившие его некогда среди многих блестящих, но поверхностных исполнителей Шопена, способны захватить и современного слушателя.

На протяжении XIX века у пианистов все чаще возникало стремление к переоценке традиций исполнения романтиков, в первую очередь Шопена. Усиливалось влечение к простоте, но не ради упрощения художественного смысла музыки, а с целью раскрытия всего того, что в ней связано с правдивым и многосторонним воплощением духовных богатств человека, мира его душевных переживаний. Преодолевались черты салонности и исполнительские штампы, которых на произведениях Шопена накопилось особенно много. При этом лучшим интерпретаторам удавалось сохранить наиболее ценные завоевания пианизма романтиков.

Примером такого отношения к творчеству Шопена может служить трактовка Третьей баллады В.Клиберном. Она подкупает своей естественностью, искренностью и полнокровным выражением чувств. Мелодический голос льется свободно, словно сам собой. Ритмика пластична и вместе с тем лишена вычурности. Форма органично разрастается в постепенно увеличивающихся волновых разливах.

Помню, еще в 1950-е годы, в пору первых впечатлений от игры пианиста, а именно к тем временам и относится запись Баллады, поразила особенность интонирования им лирических тем. Он исполнял их с особой распевностью, порой несколько растягивая начальные звуки, словно стремясь насладиться красотой открывшейся слуху прекрасной мелодии. Так, при первом появлении главной темы фиксировалось внимание на звуках es^1 , f^1 , g^1 . Распевно, "выпевая" каждый звук, исполнялись и кульминационные интонации, например, во второй теме.

Это своеобразное "лирическое" торможение, однако, не создавало ощущения статичности, скорее его можно было воспринять как преломление повествовательного начала, "балладного тона". К тому же плавность лирического повествования порой нарушалась вторжением волевых интонаций, свидетельствующих о жизненной энергии, таящейся в исполнителе. Долго сдерживаемая, она про-

рывалась в последнем разделе Баллады, захватывая весь зал своим горячим безудержным порывом.

Другой замечательный образец трактовки Баллады — исполнение Владимира Софроницкого. Он играет ее не столь эмоционально открыто, как Клиберна. В звучании мелодии нет такой мягкости, в нем скорее присутствует благородный "металл"; ритмика строгая, темп сравнительно мало изменчивый. Но за всей этой сдержанностью выражения встает крупная артистическая личность, художник мужественного склада, чутко и очень по-своему слышащий Шопена. В воссозданных им образах Баллады оживает прошлое Польши, рыцарственный дух ее легенд.

Софроницкий великолепно передал динамику шопеновской формы. Развитие протекает очень целеустремленно, на широком дыхании. Показательна уже трактовка начальной интонации. В отличие от Клиберна, он несколько задерживает лишь первый звук e^1 , последующие же восьмые играет на едином порыве, с некоторым устремлением к кульминационному звуку. Надо сказать, что исполнение начальной интонации вообще очень показательно для характера интерпретации Баллады тем или другим пианистом — обычно это бывает как бы в тезисном виде предвосхищение идеи трактовки сочинения в целом.

Со второй волны Софроницкий сразу же активизирует развитие. В отличие от Клиберна и многих других пианистов, "округляющих" вступительное построение темы небольшим "придерживанием" звука c^3 , он не делает здесь никакого замедления. Агогически более строго, чем это обычно приходится слышать, исполняется им и сама тема. Осуществляя эмоциональное нарастание, он избегает "показывать" те или иные выразительные интонации, чем грешат некоторые исполнители. Но ощущение постепенного мелодического обогащения ткани при этом не утрачивается. При повторении темы в последующих волнах несколько рельефнее начинают выступать дополняющие голоса, что приводит к ее вариационному обновлению.

Софроницкий тонко выявляет структуру отдельных волн, последовательное уменьшение в них роли нисходящих фаз и активизацию фаз восходящих. Благодаря этому слушатель воспринимает форму Баллады все более динамично. Интересно, что в некоторых построениях четвертой и пятой волн стремительное развитие вызывает ощущение полетности движения. Но не в плане образов музыки Скрябина, столь близких пианисту, а скорее как чуткое об-

наружение полетного начала в творчестве Шопена. Радостной открытостью дышит и исполнение кульминации Баллады — проведение главной темы и темы As-dur из третьей волны.

Интерпретатору музыки романтиков приходится сталкиваться с другими приемами объединения миниатюр в цикл, чем в сюитах Баха и родственных им произведениях XVIII века. Во многих циклах формообразование подчинено программному замыслу, объявленному автором или скрытому. Иногда, преимущественно в сочинениях Шумана, большое значение имеет особый психологический подтекст, создающий некое внутреннее, "подводное" действие и связывающий между собой отдельные пьесы. Связующую функцию выполняют также всякого рода "арки" — интонационные, тональные, фактурные, переходящие иногда в сквозное развитие тех или иных элементов музыкальной выразительности. Необходимо отметить и усиление обобщающей роли финала, причем характер этих обобщений оказывается нередко новым, необычным для предшествующей музыки (поистине неистощимой творческой фантазией в создании их обладал Шуман).

Проникнуть в суть всех композиционных приемов, с помощью которых романтики организовывали музыкальный материал своих циклов, задача нелегкая. Иногда трудно решить вопрос о том, каковы закономерности структуры цикла и как, следовательно, надо группировать входящие в него пьесы. Между тем вопрос этот весьма существен, особенно когда речь идет о циклах, объединяющих большое количество миниатюр.

Более конкретно названные проблемы интересно рассмотреть на примере интерпретации "Карнавала" Шумана Сергеем Рахманиновым.

Сочинение великого романтика, принадлежащее к самым выдающимся образцам циклов фортепианных миниатюр, привлекло к себе внимание многих замечательных пианистов. Все же никто из них, по крайней мере из тех, кого мне довелось слышать, не создал столь мощной звуковой фрески, таких бесподобных по характеристике портретных зарисовок. Интерпретация Рахманинова пробуждает воспоминания о богатейшем искусстве кучкистов и великолепном даре Мусоргского создавать жизненно-правдивые образы различных человеческих типов. Вместе с тем она буквально гипнотизирует своей динамикой, поразительной энергией ритма, рожденной новой эпохой и переплавленной в горниле титанической творческой личности гениального артиста.

В трактовке Рахманинова с особой отчетливостью становится различимой та группировка пьес, с помощью которой, думается, удачнее всего можно выдвинуть идею сочинения и его драматургию. Известно, что основой творческого замысла композитора явилось прославление "Давидова братства", духовного союза передовых музыкантов в их борьбе против рутинеров-филлистеров за дело художественного прогресса. В аллегорических образах костюмированного бала разворачивается картина "карнавала жизни". Среди шумливой праздничной толпы выделяются различные "действующие лица". Некоторые из них - типизированные маски, олицетворяющие определенные черты человеческого характера (отсюда и названия соответствующих пьес: "Пьеро", "Арлекин", "Панталоне и Коломбина", "Кокетка"). Эти персонажи с их небогатым внутренним миром призваны контрастно оттенить "подлинных" людей, наделенных тонкой духовной организацией, носителей идей "Давидова братства". К ним Шуман отнес Шопена и Паганини, самого себя в двуедином лике Эвзебия и Флорестана, а также Клару Вик ("Киарина") и Эрнестину фон Фрикен ("Эстрелла").

Драматургическое действие и его исполнительское воплощение Рахманиновым можно представить следующим образом. В окаймлении двух карнавальных сцен, вступительной и заключительной, вырисовываются три группы миниатюр. Каждая из них включает пьесы фонового значения и портреты главных действующих лиц, создающих линию внутреннего психологического действия. Завершается она ярким обнаружением себя "во вне" художественной идеи произведения - финальным "Маршем "Давидсбюндлеров" против филистимлян".

Первая группа пьес открывается традиционной парой комедии масок - "Пьеро" и "Арлекин". Образы их воссозданы Рахманиновым очень рельефно, преимущественно с помощью выразительных ритмоинтонаций. Неуклюжесть "Пьеро", его простоватость (пусть несколько напускная!) подчеркнута мерным скандированием четвертей и туповато-однородным вдалбливанием повторяющейся интонации $es^1 - c^1 - b$ (пример 6).

Движения "Арлекина", напротив, легки и изящны. Стремительные прыжки сменяются плавными приседаниями (синкопированные звуки), короткими разбегами (чуть ускоренные последования четвертей) и новыми, более энергичными прыжками.

6 *Moderato*

При помощи ритма Рахманинов не только подчеркивает контрастность пьес, но и выявляет между ними связь, придает им черты маленького двучастного цикла. Достигается это следующим образом. К концу первой пьесы движение несколько ускоряется, а затем энергия интонаций стремления тормозится длительной задержкой на педали предпоследнего аккорда (танцор словно повисает на некоторое время в воздухе!) и очень мягким взятием последнего аккорда, плавным погружением его в клавиатуру. Тем самым осуществляется подготовка ритмоинтонаций пьесы "Арлекин" (пример 7).

Шуман, очевидно, имел в виду этот эффект, но далеко не все исполнители умеют его разгадать и так тонко воспроизвести, как это сделал Рахманинов.

Следующий номер — "Благородный вальс". Его драматургическая роль не только в создании своего рода паузы-интермедии между предшествующей парой масок и образами "двойников" Шума-

на - "Эвзебия" и "Флорестана". Введение этого номера, думается, было вызвано в первую очередь необходимостью переключить внимание слушателя в иную, "возвышенную" сферу художественных эмоций. После такой психологической и слуховой настройки образ "Эвзебия" кажется еще более поэтичным, пленительно-прекрасным.

Рахманинов тончайше передал выразительность эвзебиевской лирики, плавное течение нежной, будто говорящей мелодии. Поразительно мастерство (хотя его совсем не воспринимаешь как нечто "сделанное", "искусственное"!), с которым выявляется многопластовость шумановской фактуры - и в начальном полифонизированном изложении и в последующем, гомофонно-гармоническом (путем соответствующего арпеджирования широко разложенных аккордов). По мере расширения диапазона звучания и полифонизации ткани образ Эвзебия становится более значительным, в нем раскрываются все новые душевные глубины.

Резкий контраст с этим номером являет музыка Флорестана, взволнованная, страстная. Стремительно взлетающие мелодические фразы приобретают в трактовке Рахманинова особую упругость благодаря использованию им коротких, энергично "звнчивающихся" *crescendi* (один из любимых его приемов динамизации развития).

Возвышенный духовный мир своих двойников автор по контрасту оттенил не только начальной парой масок, но и образом Кокетки, предстающей перед слушателями вслед за исчезнувшим Флорестаном. Изящная, пикантная, она вместе с тем лишена душевного тепла и внутренне не глубока. Рахманинов подчеркнул это своим исполнением. Он играет пьесу звонким, блестящим звуком, ритмически остро, задорно. Однако и в характере звучания и в ритме есть легкий оттенок нарочитой механистичности. Особенно - в повторяющихся интонациях, отмеченных ремаркой *ff* (Шуман использовал здесь в новом варианте характерный прием, найденный в "Пьеро").

Первая группа пьес завершается небольшой "Репликой", имеющей значение краткого и недвусмысленного психологического резюме: на фоне отзвуков смеха "Кокетки" возникают фразы-раздумья из круга эвзебиевской лирики, звучащие, однако, как-то недоуменно-вопросительно и все более грустно.

Вторая группа начинается со "Сфинксов". В отличие от установившейся традиции исполнения их размеренно "шагающими" окта-

вами, Рахманинов придает этому номеру характер причудливых вибраций, вспыхивающих и затухающих языков "темного" пламени. Создающие представление о ладовой неопределенности (любопытный пример своеобразного атонализма у Шумана!), доносящиеся из глубин низкого регистра, они производят впечатление мрачное, жуткое.

Появление такого необычного номера естественно воспринимается как нечто новое в развитии музыкального действия, как некая грань формы. Исполнение Рахманинова подчеркивает ее с особой силой. Одновременно пианист создает психологическую настройку для восприятия всей второй группы пьес.

Этот средний раздел цикла выделяется стремительностью развития, взволнованным характером музыки. Шуман не скупится на соответствующие ремарки: *Prestissimo* (№ 9), *Presto* (№ 10), *Passionato* (№ 11), *Adgitato* (№ 12), *Con affetto* (№ 13).

В исполнении Рахманинова облик среднего раздела обозначается особенно рельефно. "Бабочки", миниатюру непосредственно следующую за "Сфинксами", он играет очень быстро. Развитие протекает столь динамично, что порой создается впечатление какого-то безудержного движения, панического бегства (что-то вроде бегства Красной Шапочки от Волка в собственной "музыкальной сказке" Рахманинова - Этюде-картине *a-moll* op. 39). Такое воплощение шумановского образа представляется закономерным следствием рахманиновской трактовки "Сфинксов": экспрессивное заострение одного образа вызвало переосмысление другого.

"Танцующие буквы", исполняющиеся также в очень быстром темпе, продолжают линию эмоционального нагнетания. Эта пьеса, подобно "Бабочкам", выполняет роль своеобразного психологического преддыкта к ядру образов второй группы - триптиху "Кларина" - "Шопен" - "Эстрелла".

Как и в предшествующем диптихе, автопортрете Шумана, Рахманинов интонационно выделил главные действующие лица, сконцентрировав внимание слушателя на богатстве их внутреннего мира. Поразительно, с какой теплотой раскрывается образ Клары Вик. С первых же интонаций (пример 8) взволнованно-страстная мелодия глубоко проникает в душу. Кажется, сам Шуман изливает свою любовь к той, которой уже тогда жаждал отдать свое сердце⁷⁾.

7) Кстати: одна из последующих пьес цикла, "Признание", начинается с тех же звуков, что и "Кларина". Не есть ли это скры-

8 *Passionato*

В ином плане охарактеризована Эрнестина фон Фрикен. Она скорее пылкая, чем глубокая. В ней больше внешней действительности и меньше внутреннего движения чувств. Таким этот образ вылился у автора. Таким его запечатлел и исполнитель.

Серединный образ триптиха - Шопен - стал у Рахманинова более мечтательным, чем "аджитатным". Нежная мелодия, плывущая на волнах плавного сопровождения, кажется звучащей скорее в воображении, чем в действительности. Это позволяет в Шопене распознать нечто близкое Эвзебию и установить внутреннеслуховую связь с музыкальным портретом шумановского двойника (аналогично в двух женских "портретах" улавливаешь развитие образной сферы Флорестана).

В третьей группе пьес возникают признаки репризности. Все больше начинает заявлять о себе главная тональность As-dur. Происходит укрупнение музыкального действия путем объединения участников в ансамбли, что подготавливает финальный массовый номер. Причем объединение это происходит не по принципу группировки отдельных портретных номеров в диптихи и триптихи, как прежде, а путем создания пьес, в которых участвует пара действующих лиц или "солист" и группа танцующих.

Рахманинов в этом разделе цикла продолжает выпукло раскрывать характер отдельных персонажей и вместе с тем прочерчивать линию развития образов "Давидова братства", выявляя их внутреннее родство. Intermezzo "Паганини", воссоздавая облик "неистового" скрипача, демонизм его игры, может рассматриваться и как кульминация флорестановской образности. Интересно, что здесь она заметно трансформируется. Порывистость, взволнованность уступают место строгой волевой организованности. Исполнитель подчеркивает это поразительно действенным

тое признание самого автора? Зная склонность Шумана ко всякого рода музыкальным символам-намекам, на этот вопрос, думается, следует ответить утвердительно.

ритмом, с неумолимой настойчивостью нагнетающим энергию движения.

Большое впечатление производит интерпретация финала. Он аккумулирует в себе энергию ритма, постепенно накапливавшуюся в процессе исполнения и поднимает ее еще на более высокий уровень напряжения. Осуществляется это, в основном, излюбленным приемом Рахманинова — активизацией сил стремления путем их торможения. После "Марша", который звучит от начала до конца неторопливо и очень размеренно, происходит быстрое ускорение темпа. Достигнув вскоре громадной, прямо-таки головокружительной скорости, движение затем внезапно притормаживается. Несколько таких волн нагнетания энергии приводит, наконец, к ее разрядке в коде, кажушейся благодаря этому еще более радостной, ликующей.

Остановившись довольно подробно на трактовке "Карнавала" Рахманиновым, я все же отметил далеко не все ее интересные особенности. Мне хотелось в первую очередь заострить внимание на том, как пианист воссоздал драматургию цикла, сумев достигнуть изумительного единства целого и составляющих его образов, с каким мастерством прочертил линию "внешнего" и "внутреннего" действия, с какой психологической и художественной тонкостью воплотил столь различные человеческие характеры.

Резкий контраст с этой трактовкой "Карнавала" составляет интерпретация его Артуро Бенедетти Микеланджели в записи 1975 года. Обращает на себя внимание прежде всего то, что на пластинке цикл обрамляется двумя пьесами Шумана из "Альбома для юношества" — "Зимой" I и "Зимой" II (между первой из них и "Карнавалом" исполняется еще "Песня матросов" из того же "Альбома"). Этой "рамкой" пианист создает у слушателя определенную психологическую настройку. Возникает представление, что картина "карнавала жизни" рассматривается сквозь призму образов зимнего пути одинокого странника. Эти ассоциации особенно велики в "Зиме" II⁸⁾ (пример 9).

8) В обеих "Зимах" можно обнаружить интонационное сходство с пьесами цикла. В "Зиме" I кое-где улавливается связь с мотивом АЕ₂СН, например, в тактах 3-4. В "Зиме" II, как и в заключительном разделе "Карнавала", звучит тема "Grossvateranz". Это дает возможность лучше сочетать "рамку" с "картиной". Что же касается третьей пьесы, то образ матросов — вечных странников — еще больше подчеркивает смысловое значение окаймления.

Хочу отметить еще одну примечательную деталь, бросающуюся в глаза, когда берешь в руки конверт с пластинкой, выпу-



Исполняя "Карнавал", пианист с присущим ему мастерством ярко воссоздает цепь шумановских пьес-портретов и жанровых сценок. При всем эмоциональном разнообразии этих звуковых картинок в них ощущаешь воздействие той психологической настройки, которая была задана слушателю пьесами из "Альбома для юности". Во многих миниатюрах прорываются интонации грусти, тоски, приобретающие порой надрывный характер. Обращает на себя внимание также тенденция к созерцательности в отношении исполнителя к воспроизводимой музыке. Это сказывается как бы в статuarном воплощении некоторых образов, например, "Марша Давидсбюндлеров" (не столько движение, сколько шаг на месте). А также - в цезурах между номерами цикла, порой очень значительных.

Если в интерпретации Рахманинова все средства выразительности, имеющиеся в распоряжении исполнителя, направлены на интенсивное развертывание сквозного действия цикла, то Микеланджели это действие иногда сознательно притормаживает. Рахманинов стремится ввести своих слушателей в самую гущу красочной веселящейся толпы народного праздника; в его воспроизведении - это карнавал поры расцвета жизненных сил людей. Микеланджели вместе со своими слушателями как бы рассматривает картины карнавала с известной дистанции. Подобно человеку, прожившему долгую жизнь и совершающему свой "зимний путь", он будто мысленно воссоздает картины виденного, иногда задумывается, чтобы лучше припомнить их и полнее вновь пережить. Это уже совсем другой карнавал - поры сумерок человеческой жизни.

Глава IV. Пьесы XIX - XX столетий

Рассмотрим проблему целостности воссоздания музыкальных образов на примерах нескольких пьес различных жанров и стилей.

пенной фирмой *Emi*. На нем крупным планом дан портрет Микеланджели - голова в профиль с длинными волосами и белым-белым лицом, словно это гипсовая маска. Выражение лица сурово-сосредоточенное, с оттенком затаенной скорби.

Решение ее во многих из них связано с искусством выразительно-го интонирования мелодии, с умением развертывать ее в органично развивающиеся линии длительного протяжения. В мелодиях песенного и декламационного характера этот процесс осуществляется по-разному.

Песенной манере, отличающейся плавностью перехода звуков один в другой, свойственна максимальная слиянность интонаций в единый, непрерывно льющийся звуковой поток. Особенно значительную роль в создании этой интонационной слитности играет распевание долгих звуков, являющихся в песенных мелодиях кульминациями отдельных интонаций и целых фраз. Кульминации здесь надо понимать не обязательно в смысле относительно большей громкости звучания, а как наивысшую степень конденсации певучего начала, той своеобразной эманации чувства, какую несет в себе вокальная или инструментальная песенность.

Песенное развертывание мелодии предполагает объединение интонаций широким дыханием, при котором даже неизбежные для вокалиста моменты наполнения легких воздухом воспринимаются не как "швы", но как накопления интонационной энергии, как цезуры соединительные, а не разграничительные. Широта дыхания, это также умение создавать с помощью внутреннего слуха своего рода проекцию интонационного развития на целые разделы формы.

Для овладения песенной манерой исполнения пианистам полезно обратиться к опыту выдающихся певцов. Послушаем "Серенаду" Шуберта из цикла "Лебединая песня" в исполнении Дитриха Фишер-Дискау. С первой же фразы пение артиста захватывает одухотворенным интонированием текста Рельштаба. В полном соответствии со смыслом произносимых слов:

Leise flehen meine Lieder

Durch die Nacht zu dir ...

"молящий" песенный напев устремляется к вершинным звукам мелодии. Он словно наполняет их трепетом сердца влюбленного юноши и несет его чувства "через ночь", к любимой девушке. Гибкая волнообразная динамика объединяет отдельные интонации в целостную фразу. От фразы к фразе развитие музыки постепенно активизируется. Голос певца звучит все с большей силой, страстностью, достигая апогея в кульминационных интонациях песни.

Интонирование песенных мелодий на фортепиано имеет свои особенности: пианист оказывается не в состоянии по-настоящему распевать долгие звуки, что так важно в мелодиях певучего ха-

рактера. В распоряжении пианиста все же есть средства, помогающие ему в известной мере компенсировать этот художественный эффект.

Допустим, пианист хочет возможно более напевно, песенно исполнить ту же "Серенаду" Шуберта в транскрипции Листа. Для этого необходимо прежде всего обратить внимание на достаточную дифференциацию звучания мелодии и сопровождения — верхний голос должен свободно парить над остальными голосами. Надо проследить за тем, чтобы бас служил опорой мелодии, а средние голоса дополняли и оживляли ее развитие. Важно так взять педаль, чтобы щедро зачерпнуть из басов обертоны и ярко осветить ими долгие звуки. Обертоновое насыщение опорных звуков мелодии и служит в фортепианной игре главным компенсатором их расцветания. Слух приковывается к новой, более интенсивной темброкраске, неустанно изменяющейся, словно переливающейся различными оттенками звука. Психологически это создает впечатление длящегося музыкального развития, последовательного обогащения процесса интонирования. Оживление долгих звуков можно осуществить также путем тонко рассчитанного *crescendo* в других голосах ткани.

По-иному происходит интонирование при декламационной манере исполнения. Ей свойственно использование речевых приемов выразительности. Отсюда и иные приемы выделения важнейших интонаций: путем раздельного, порой чеканного произнесения их звуков. Эти приемы обусловлены самой природой декламационного искусства, изначальное предназначение которого состояло в максимально выразительном донесении до слушателя и смысла слова оратора и актера.

В инструментальной музыке закономерности декламационной манеры обычно проявляются более свободно, чем в вокальной. Высокие образцы этого искусства свидетельствуют о том, что выдающиеся исполнители отнюдь не всегда идут по линии интонационного иллюстрирования смысла слова вокального первоисточника. Если музыкальное содержание фразы достаточно емкое, могут возникнуть интересные трактовки, отражающие характерные черты образа пьесы и ее мелодики в интонационно-обобщенном плане. Такова, например, интерпретация "Серенады" Шуберта-Листа Рахманиновым.

В его исполнении музыка обретает суровый, сумрачный колорит. Это толкование пьесы представляется вполне возможным. Оно

не противоречит музыкальному содержанию "Серенады" и органично вводит ее в круг художественных образов, господствующих в "Лебединой песне". Не следует забывать и о том, что это последнее собрание песен Шуберта включает в себя такие драматичные сочинения, как "Двойник", "Город", "Приют", "У моря", что эмоциональный подтекст всего сборника — чувство одиночества, тоски, горестные воспоминания об ушедшей юности, о разлуке с любимой. Рахманинов чутко слышит отголоски этих настроений и в "Серенаде"; ее интерпретация приобрела характер некоего типизированного воспроизведения драматической сферы позднего шубертовского творчества.

В связи с такой трактовкой сочинения находится и декламационная манера его исполнения Рахманиновым. Декламационное прочтение "Серенады" было в известной мере присуще еще Листу, что нетрудно обнаружить при сравнении оригинала песни с транскрипцией. Интонирование Рахманинова отличается еще большей декламационностью. Заостренность декламационно-ораторской манеры произнесения им мелодии становится особенно ощутимой при сопоставлении его трактовки не только с исполнительскими ремарками в транскрипции Листа, но и с характером интерпретации "Серенады" Фишер-Дискау. Вот как, примерно, выглядят две первые фразы песни в исполнении певца и пианиста (примеры IOa и IOб).

10a *Mässig*



10б *Mässig*



Если Фишер-Дискау совсем не подчеркивает начальные звуки интонаций, сливая их в плавную мелодическую линию, то Рахманинов играет каждый из них отдельно, очень веско (указанный

мною динамически] оттенок — специфически рахманиновское mf ; для многих других пианистов это полноценное f). Исполнению обоих артистов присуще богатство оттенков интонирования, которые возникают очень естественно и создают впечатление полной свободы творческого высказывания, а вместе с тем подчинены закономерностям музыкального развития песни. Так, во второй фразе, мелодически несколько более развитой, чем первая, и Фишер=Дискау и Рахманинов усиливают экспрессию исполнения. Певец больше распевает долгие звуки, особенно e^2 , придавая тем самым этой фразе характер интонационного обобщения предшествующего мелодического развития. Пианист укрупняет вторую фразу резким выделением в тактах 2-3 звуков $d^2 - c^2$ (что кроме того помогает явственнее услышать их последующую имитацию в партии фортепианного сопровождения). Это и аналогичное подчеркивание отдельных интонаций создает психологические предпосылки как бы для замедленного их восприятия, что вызывает известную аналогию с эффектом распевания долгих звуков в песенной манере.

Трактовка Рахманиновым "Серенады" может вызвать недоумение, сомнение в правомерности столь "вольного" обращения с авторским текстом. В действительности, эту "вольность" отнюдь не следует считать крамольной. Надо иметь в виду, что мелодика Шуберта с течением времени все больше тяготеет к декламационности и нередко обнаруживала некую стилистическую двойственность. В отношении некоторых поздних опусов композитора исследователь его вокальной лирики тонко отметил: "В песнях на стихи Гейне Шуберт находит интонации, которые являются одновременно и обобщенными, могущими быть положенными в основу инструментально-симфонического развития, и очень тесно связанными со словом. Поэтому самые симфонизированные песни ("Двойник", "Город", "Атлас") являются в то же время и самыми декламационными" (6, с. 155). По аналогии можно было бы сказать, что интонационный строй музыки Шуберта порой двойствен и в другом отношении — он таит в себе одновременно элементы распевности и декламационности. В "Серенаде" это нетрудно обнаружить. Следовательно, концентрируя внимание на декламационном начале, исполнитель не вносит в музыку нечто ей чуждое, но лишь рельефнее выявляет один из компонентов ее выразительности. Именно с этих позиций следует оценивать и интерпретацию "Серенады" Рахманиновым.

В некоторых произведениях мелодика имеет изменчивый харак-

тер — то песенный, то декламационный. Соответственно и воспроизводить ее приходится в разных манерах интонирования. Высоким образом гибкого переключения с одной манеры на другую может служить исполнение В.Софроницким "Арабески" Шумана.

Как и во многих других произведениях немецкого романтика, интерпретатор сталкивается в "Арабеске" с обилием всевозможных интонаций, порой резко контрастных, нередко однотипных, едва уловимо отличных одна от другой. Организовать калейдоскопически пестрый мир этих микроэлементов музыки нелегко. При недостаточном внимании к индивидуальным особенностям отдельных интонаций эмоциональное содержание пьесы сильно обедняется. А чрезмерно заостренное восприятие интонационных различий вызывает опасность дробности, размельченности исполнения.

Софроницкий блистательно преодолел эти трудности. Исходным моментом при интонировании для него явно служило представление о пьесе в целом, стремление рельефно выявить ее образный строй, подчеркнуть имеющиеся в ней контрасты.

Не навязчиво, и вместе с тем убедительно он раскрывает слушателю свое понимание художественной концепции "Арабески". Это — представление о безостановочно несущемся потоке жизни (начало пьесы — рефрен рондо-формы), радостное течение которого внезапно омрачается голосом одинокой, тоскующей души (первый раздел первого эпизода). Вслед за тем возникают новые образы: сперва углубленных лирических раздумий (второй раздел первого эпизода), затем активизирующегося волевого начала (второй эпизод). В конце наступает умиротворение. Но силы стремлений человека к прекрасному, к светлому жизненному идеалу не иссякают. Они заявляют о себе заключительной интонацией, с ее широким броском мелодии вверх.

Таким воспринимается в исполнении артиста вдохновенное творение Шумана. На протяжении небольшой фортепианной пьесы, длящейся всего несколько минут, перед слушателем проходит целый кусок человеческой жизни. Замысел поистине достойный симфонической поэмы.

Исполнению Софроницкого был свойствен эмоционально-волевой тонус, обуславливающий высокий накал энергии исполнения. Это обнаруживалось с первых же взятых пианистом звуков, и не только в произведениях монументального плана, но и в небольших пьесах.

Действенная энергия осязима и в интерпретации "Арабески".

Примечательно, что при всей своей контрастности, исполнение никогда не теряет определенного, достаточно высокого уровня напряжения. Даже в моменты наибольшего лирического самоуглубления артиста музыкант не производит впечатления душевного расслабления. Она лишь замедляет свое течение, подобно реке, вырвавшейся из теснин горного русла и плавно разливающейся по привольным просторам долин.

Активность интонирования привлекает внимание во всех трех проведениях рефрена, хотя характер его обозначен словами:

" Leicht und zart " ("Легко и нежно"). Эта ремарка и название пьесы побуждают некоторых пианистов играть рефрен очень прозрачно, воздушно. Между тем не следует забывать, что фактура "Арабески" отличается типично шумановской плотностью, а мелодика — значительной распевностью. "Легкость" и "нежность" здесь совсем иные, чем, скажем, в "Арабесках" Дебюсси. Поэтому, думается, правильно играть рефрен довольно весомым звуком, как это делает Софроницкий, и, следовательно, с должной энергией, чтобы привести возникающую массу звуков в движение.

Софроницкий превосходно ощущает интонационную структуру сочинения. Он воплощает ее крупными линиями, не жертвуя вместе с тем выразительностью важнейших интонаций.

Внимание слушателя сразу же приковывают начальные интонации разделов формы. Они звучат по-разному, тонко выявляя изменения характера музыки. Начальная интонация всей пьесы полна ритмической упругости. Она исполняется более выпукло и чуть медленнее, чем последующая, что создает возможность разгона движения (пример IIa)

На *Leicht und zart*

The image shows a musical score for the beginning of a piece. The title above the staff is "На Leicht und zart". The score is written for piano with a grand staff. The right hand starts with a melody marked "(mf)" and the left hand with a bass line marked "pp". A "Ped." marking is present at the bottom left of the first measure. The time signature is 2/4 and the key signature has one sharp (F#).

Интересная находка — трактовка варианта начальной интонации в небольшом срединном построении первого раздела (пример IIб). Обычно эта интонация не привлекает внимания исполнителей и остается неприметной для слушателя. Софроницкому удалось тонко раскрыть смысл тех, казалось бы, не столь уж рельефных авторских обозначений, которые намекают на желательность индиви-

дуализации интонации: *p* взамен предшествующего *pp* и последующее *ritardando*. Интонационно укрупняя этот начальный мелодический оборот, исполнитель выявляет его драматургически выразительную функцию как предвестника образа первого эпизода (он имеет с ним общую тональность - *e-moll* - и сходное интервальное строение, для которого важным и новым в смысле интонационного развития становится ход на квинту вверх, ср. примеры IIб и I2а).

115 *Leicht und zart* *ritardando*

В обоих эпизодах интонация зачина звучит несравненно более интенсивно, чем в начале пьесы. В первом - мелодически насыщено (пример I2а), во втором - подчеркнуто акцентированно, с неожиданной вспышкой энергии (пример I2б).

12а *Etwas langsamer*

12б *Etwas langsamer*

В каждом разделе исполнение начальных интонаций определяет характер последующего интонационного развития. Так, в первом разделе рефрена господствует текучее, интонационно ровное движение; фазы небольшого подъема энергии гармонично уравновешиваются фазами ее постепенного торможения. В первом разделе

первого эпизода мелодия и вторичный ей голос выразительно пропеваются с нарастающей экспрессией вплоть до последнего построения. На всем этом этапе развития преобладают интонации стремления. Тормозящее начало концентрируется во втором разделе, в его фразах-раздумьях, постепенно рассредотачивающих эмоциональное напряжение кульминации. Во втором эпизоде происходит активизация волевого начала, приобретающего в срединном построении маршеобразный характер.

Каждую из линий развития образных сфер Софроницкий убедительно доводит до их кульминации. Сфера грусти, страданий человека имеет кульминацию в репризе первого раздела первого эпизода. По контрасту с ним возникает кульминация лирического самоуглубления в конце второго раздела этого эпизода. Сфера лирических раздумий получает развитие в коде, но она предстает теперь в ином качестве, чем во втором разделе первого эпизода, являя собой вывод из предшествовавшего развития.

Нелегкая задача возникает перед пианистами при исполнении заключительной интонации (пример 13). С одной стороны, итого-



вое значение последнего хода мелодии на сексту вверх требует того, чтобы ему был придан утвердительный смысл, с другой, — надо передать в широком броске мелодии душевное стремление, создать иллюзию как бы продолжающейся после окончания пьесы жизни музыки. Поэтому последняя интонация должна заключать в себе противоположные начала — быть одновременно и утвердительной и разомкнутой. Именно так она и звучит у Софроницкого. Утвердительный смысл ей придает властное, концентрированное по интонационной насыщенности исполнение заключительных звуков мелодии. Впечатление же продления жизни музыки рождается благодаря особому, плывущему характеру последних звуков мелодии и сопровождения. В концертах Софроницкого созданию нужного представления способствовал также своеобразный жест пианиста — после взятия последнего басового *C* левая рука плавно отводилась

в сторону, продолжая в пространстве движение, возникшее на клавиатуре, и словно посылая вдаль только что слетевшие с концов пальцев звуки...

Манеру исполнительского интонирования можно рассматривать не только в плане песенности и декламационности, но и в других аспектах. Некоторые из них интересно представлены в трактовке "Испанского танца" № 5 Э.Гранадоса, популярного сочинения, привлекающего к себе внимание многих артистов. Сопоставим исполнение его автором и Бенедетти Микеланджели.

Запись "Танца" Гранадосом, осуществленная на аппарате Вельте-Миньон, несовершенна по своему фоническому качеству. Но общий замысел интерпретации и многие ее детали вырисовываются достаточно отчетливо.

Из двух элементов художественной образности пьесы — танцевального и песенного — автор выявляет в большей мере первый. Танцевальность трактуется, правда, свободно, в лирико-психологическом плане, но она не утрачивает своего ритмического нерва, своеобразного музыкально-пластического характера выражения. Ее ощущаешь с первых же тактов: в переборах аккордов, имитирующих гитарное сопровождение; в начальной интонации мелодии, словно насыщенной импульсами этого движения и стремительно взлетающей к квинтовому звуку; особенно же во второй фразе, благодаря усилению ритмических оттяжек перед долгими звуками, что создает впечатление типично танцевальных "приседаний" (и даже введению дополнительного мордентообразного украшения на четвертой доле 7-го такта; см. обозначения в примере 14, поставленные в скобках над верхним голосом).

14 *Andantino, quasi allegretto*

f *p*

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The first system includes dynamic markings: *(poco accel)* above the treble staff, *(poco f)* below the bass staff, and *(poco rit.)* below the bass staff. The second system includes *(poco accel)* above the treble staff, *(poco ff)* below the treble staff, and *(poco rit.)* below the bass staff. The third system includes a fermata over a note in the treble staff and *(poco rit.)* below the bass staff. The notation features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Танцевальность – типичное проявление духа испанской культуры. Испания – страна танца. Ее музыка живет в танцевальных ритмах, ими в первую очередь она ищет выражения душевного мира человека. Воплощая эту традицию, Гранадос выявил такие приметы национального испанского характера, как быстрые смены всплеск страстного чувства и душевной тоски, горделивое чувство собственного достоинства, изящество манер⁹⁾. Нельзя сказать, что в авторском исполнении вовсе не отражены черты песенности, присущие музыке пьесы. Но они подчинены обему ритму развертывающегося танцевального движения, определяющего манеру интонирования мелодии и связывающего ее отдельные построения в единое целое.

Бенедетти Микеланджели, напротив, выдвигает на первый план вокальное начало, следуя в этом отношении исконной традиции

9) Хореография танца малагенья, положенного композитором в основу пьесы, дает богатые возможности для разнообразного выявления испанского национального характера. Малагенья – парный танец. Мужчина пытается поймать взгляды женщины, ускользающей от него и закрывающей веером лицо (подробнее о малагенье см. № I в списке ссылок на источники).

итальянского искусства. И "поет" он в манере итальянских певцов, с присущей им широкой распевностью и характерным блеском (brío). Если Гранадоc в первой же интонации мелодии подхватывает и развивает энергию танцевального движения вступительных аккордов сопровождения, то Микеланджели экспрессивно "подает" начальные звуки мелодии, как сочную кантилену, насыщенную "благородным металлом" (особенности его фразировки отмечены в примере [4 под верхним голосом]). Тем же приемом выделяются и рельефно отчлененные от сопровождения последующие фразы. При этом сквозное ритмическое движение, объединяющее развитие пьесы, оказывается утраченным, и танцевальное начало притушевывается. Остается цепь выразительных мелодических построений, контрастно оттеняемых интермедийными вставками "инструментального" аккомпанемента и объединяемых в значительной мере по принципам развития мелодий кантиленного типа.

Трактовка итальянского пианиста сразу приковывает к себе внимание яркостью замысла, мастерским его воплощением. В этом ее несомненный плюс. Однако в дальнейшем, особенно при повторных прослушиваниях записи, начинаешь ощущать и потери, понесенные пьесой в интерпретации Микеланджели — исчезновение некоторых тончайших проявлений самобытного духа испанской народной музыки, так естественно и художественно заявлявшей о себе в авторском исполнении в ритмической специфике интонирования фраз и объединении пьесы сквозным танцевальным ритмом малагеньи.

Трактовки Гранадоcа и Микеланджели интересно рассмотреть еще в одном аспекте, в плане сопоставления двух контрастных манер исполнения — камерной и концертной. Каждая из них имеет свои особенности, которые накладывают соответствующий отпечаток на все средства выразительности, используемые исполнителями, в том числе и на искусство интонирования.

Камерная манера отличается богатством интонационных оттенков, обилием в них плавных переходов, едва уловимых изменений фразировки, динамики, агогики. Концертная манера предполагает масштабность интерпретации и, соответственно, укрупнение некоторых наиболее значительных интонаций. Интонационное укрупнение достигается обычно усилением динамики и ритмическим расширением, в результате чего важнейшие звуки интонаций приобретают особую весомость. Усиление контрастов, свойственное концертной манере исполнения, вызывает иногда ил-

люзию пространственного расширения границ звучания. Это своеобразное явление можно назвать интонационно-пространственной персептивной.

Сопоставляя исполнение Гранадоса и Микеланджели, нетрудно убедиться, что автор играет как бы в расчете на сравнительно небольшой круг слушателей. Отсюда — относительно меньшая "глубина планов" его звукового изображения. Аналогией ему в живописи была бы акварель или миниатюра, написанная маслом и предназначенная для небольшого интерьера.

Звучание инструмента в исполнении Микеланджели, напротив, словно рвется на широкие просторы. Подобно фрескам, украшающим большие помещения, звукообразы, воссозданные пианистом, производят впечатление объемных, как бы вписанных в окружающее пространство¹⁰⁾.

Различия в интонировании Гранадоса и Микеланджели, обнаруживающиеся уже в первых фразах пьесы, особенно наглядно выступают в мажорном варианте темы, где итальянский пианист вносит свои динамические оттенки (см. обозначения их в примере 15, в скобках).

15 *Andantino, quasi allegretto*



Эхообразная динамика находит применение и в среднем разделе пьесы. Широтой диапазона звучности, быстрыми изменениями уровней ее громкости достигается впечатление фоновой многоплановости, того, что музыка словно доносится из разных точек пространства. Созданию этого представления способствует и красочность палитры пианиста. Придавая разным звуковым планам различную тембровую окраску, он рельефнее их обособляет один от другого.

В последовательном разворачивании, а затем свертывании фо-

10) Следует, конечно, иметь в виду, что игра Гранадоса записана на Вельте-Миньоне, громкостный диапазон которого относительно невелик; поэтому предлагаемое сопоставление может дать лишь общее представление об особенностях двух манер исполнения, а не точные данные о конкретных различиях уровней динамики тех или иных звуков.

нической многоплановости можно усмотреть определенную процессуальность, в которой исполнитель также должен выявить особую рода целостность.

Достижение этой пространственно-колористической целостности, как и решение всякого рода задач, связанных с воплощением в музыке воздушной среды и красок освещения, становится особенно необходимым при интерпретации пьес импрессионистов. Поучительным примером их трактовок в таком плане может служить исполнение пьесы Дебюсси "Вечер в Гранаде" Вальтером Гизекиным.

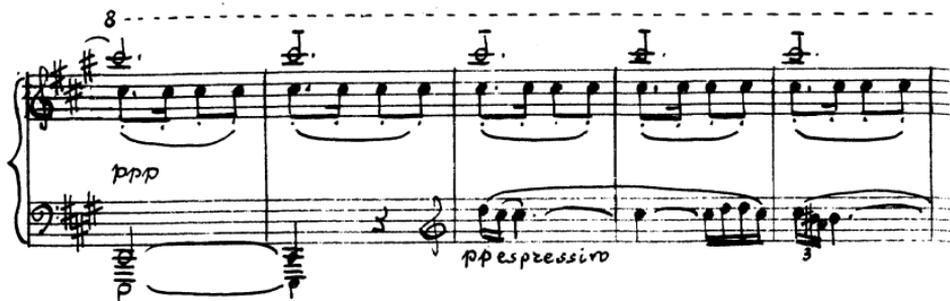
Пианист мастерски воспроизводит звуковой колорит отдельных образов-тем, а в то же время и общей панорамы южного испанского города. Каждый из образов в исполнении пианиста-как бы мимолетное, но острое впечатление: от грустного ориентального напева, от доносящихся звуков танцевальной музыки, и еще от чего-то неясного, недосказанного, что скрывают дали пространства и покров ступающих сумерок, и что, быть может, именно поэтому влечет наше воображение с особой силой.

Единство целого достигается разными путями. Помимо рельефного выявления черт рондальности и симметрии, организующих форму пьесы, Гизекинг мастерски решает и другие исполнительские задачи, связанные с воплощением общей художественной концепции автора. Среди них надо особо отметить воссоздание воздушной среды и пространственной перспективы.

Впечатление пленера возникает с первых же тактов. Восходящие октавы, звучащие на остинатном басу, вызывают представление о постепенном охвате зрением и слухом все больших просторов окружающего пейзажа, pedalный наплыв ассоциируется с вибрацией струй воздуха. И когда в образовавшейся "звуковой раме" *cis-cis*⁴ слышится ориентальный напев (пример I6), создается полная иллюзия воздушного пространства и доносящегося откуда-то издали напева.

Mouvement de Habanera
16 *Commencez lentement dans un rythme nonchalamment gracieux*

The image shows a musical score for the first six measures of the piece. The notation is for piano, with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first measure is marked 'ppp' and the second measure is marked 'p'. The score includes a tempo/style instruction: 'Commencez lentement dans un rythme nonchalamment gracieux'. The music features a steady bass line in the left hand and a more melodic line in the right hand.



"Звуковая рама" приобретает в дальнейшем роль своеобразного тематического элемента, возбудителя плернерных ощущений. Она появляется несколько раз на протяжении пьесы, то в начальном, то в варьированном виде, вызывая у слушателя представление о том, что происходящее музыкальное действие как бы вписано в воздушную среду. В исполнении Гизекинга эта психологическая и колористическая роль "звуковой рамы" выявлена очень отчетливо, благодаря чему и общее ощущение плернерности колорита пьесы усиливается.

Педальная дымка, окутывающая ткань пьесы и сглаживающая рельефы образов-тем, придает тембродинамическому развитию большую плавность. Вместе с тем, благодаря обертоному "подсвечиванию" своих отдельных элементов, ткань обретает как бы многоцветную окраску. Это вносит в плавный характер развития колористическую контрастность.

Обратимся для примера вновь к начальным тактам пьесы. При всей плавности развертывания восходящей звуковой волны в ней обозначаются с появлением каждой октавы новые красочные слои. С особой отчетливостью дифференциация красочно-звуковых плоскостей наступает при появлении ориентального напева, рассекающего образовавшееся звуковое пятно и придающего ему иной колорит. В исполнении Гизекинга все это ясно прослушивается.

Для динамического развития пьесы характерно быстрое достижение высокой кульминации *ff* (т.41). После нее происходит длительный спад звучности до последнего, 135-го такта пьесы. Спад этот, однако, не постепенный - в нем есть новые динамические подъемы, но уже не достигающие уровня главной кульминации.

Прием продолжительного рассеивания звуковой энергии психологически тонко использован Дебюсси для создания иллюзии замирания жизни города, погружения его в вечерние сумерки. Наряду

с ослаблением силы звука происходит рассредоточение звуковых красок. После насыщенного светлого пятна гармонии A-dur (в кульминации) становятся особенно приметными наступающие изменения ладотонального колорита.

Гизекинг тонко раскрыл выразительное значение этого композиционного приема. Благодаря мастерской планировке звучностей создается впечатление различного красочного освещения следующих друг за другом образов-тем. Возникает иллюзия солнечного заката, когда белый дневной свет начинает распадаться на свои отдельные цветные компоненты и окружающий нас пейзаж попеременно окрашивается в самые различные красочные тона.

Это своеобразное тембродинамическое развитие как бы путем разложения красочно-звукового пятна на отдельные слагаемые — типично импрессионистский выразительный прием. Дебюсси применял его в различных вариантах во многих сочинениях.

Описанный тип развития принадлежит к наименее интенсивным. Активизация его может заключаться отчасти в искусном планировании динамики: следует опасаться чрезмерно быстрого угасания звуковой энергии. Во избежание этого опытные исполнители поддерживают необходимый уровень напряжения добавочными энергетическими импульсами. Например, Гизекинг помимо второй кульминации в 73-м такте рельефно показывает вторжение нового образа в тактах I08—III. Тем самым не только динамизируется развитие, но по контрасту лучше оттеняется последующий двутакт (Tempo I, пример I7).

17 *Legèr et lointain*



Активность слушательного восприятия все же поддерживается в большей мере не динамическими импульсами самими по себе, а привносимыми в связи с ними колористическими изменениями характера звучания. Так, в только что приведенном примере выделение Гизекингом первой фразы обращает на себя внимание не столько усилением звука, сколько его сужовато-токатным тембром. Заострение мартеллатной манеры игры в свою очередь по контрасту оттеняет красочность педального наплыва гармонии *Fis-dur* в последующем двутакте.

В предшествующих анализах уже заходила речь о проблеме воплощения исполнителями метроритма. Рассмотрим ее более обстоятельно на примере интерпретации двух сочинений — Менуэта Игнацы Падеревского и "Allegro barbaro" Беллы Бартока. Обе интерпретации — авторские, и могут, следовательно, служить иллюстрацией того, как сами композиторы раскрывали свои художественные замыслы.

Музыка Менуэта, написанная в традициях романтизма, связана с народными песенно-танцевальными истоками, она привлекает своей мелодичностью, мягким лиризмом. Вместе с тем ей присущ оттенок элегантной утонченности. В непритязательном, на первый взгляд, фактурном оформлении мелодии есть нечто родственное той изысканной простоте, с какой архитекторы рубежа столетий отделяли интерьеры своих построек в стиле модерн.

Присматриваясь к тексту пьесы, уже в начале главной темы можно обнаружить, что при всей лапидарности ее мелодико-гармонического строения ритмическая жизнь музыки очень насыщена. Трань Менуэта словно соткана из многочисленных акцентов — на сильных и слабых долях такта. Расположение их взаимосвязано и подчинено линии единого развития, устремленного к кульминационной синкопе в 8-м такте (пример 13). Автор делает на ней

18 *Allegretto*

длительную фермату, проявляя при ее исполнении тончайший художественный вкус.

Синкопа эта в первом восьмитакте единственная, обозначенная знаком акцента. Остальные, имевшие подчиненное значение и способствующие последовательной активизации движения, отмечены иным образом, а некоторые не обозначены в тексте никакими исполнительскими ремарками, но ясно вырисовываются на осциллографической расшифровке авторского исполнения (см. осциллограмму № I, с. 89) II).

II) Эта и последующая осциллограмма (исполнения Бартоком "Allegro barbaro") выполнены с грамзаписей фирмы "Мелодия" Д - ОИ1427 и Д - ОI0654 сотрудниками Лаборатории объективных методов исследования ИМПИ им. Гнесиных А. Князьковым и Б. Талалаем на четырехканальном самописце Н 338/4 п (июнь 1984 года). Фонограмма исследуемых фрагментов воспроизводилась на студийном магнитофоне МЭЗ - 28 и отфильтровывалась с помощью линейного детектора и фильтра низких частот. Скорость движения бумажной ленты самописца устанавливалась постоянной - 10 мм/сек.

Синкопирующее значение имеет группеттообразный орнамент, расцветивающий мелодические звуки на последних долях такта. Это как бы стилизация типических движений менуэта — изяшных поклонов и жестов танцующих. Легко отмечая третью долю и выделяя ее среди остальных, группетто одновременно создает устремление мелодической энергии к первой доле следующего такта и, таким образом, вызывая мгновенное нарушение метроритмического равновесия, тотчас же вновь его восстанавливает.

С 5-го такта линию группетто продолжают мелизмы более активного характера. Украшения типа куле — всплески коротких, поступенно выписанных мелких нот — способствуют еще в большей мере выделению звуков мелодии, приходящихся на третьи доли такта. Подчеркивание с помощью этих новых мелизмов усиливающейся "раскачки" мелодического движения вызывает потребность в укреплении сильной доли — из четверти она превращается теперь в половину.

Параллельно происходит активизация процесса синкопирования в партии сопровождения. С 5-го такта, одновременно с введением в мелодию куле, в среднем голосе вырисовываются новые синкопы — звуки g^1 . Их динамизирующую роль композитор отмечает "вилочкой". Эти мягкие синкопы—"жесты" или синкопы—"приседания" создают имитационные переключки между голосами трани и подготавливают, особенно ясно при третьем своем появлении, синкопу=кульминацию 8-го такта.

Интерпретация Паперевского, производя впечатление полной непринужденности и безыскусственности, вместе с тем строго и логично организована. В его исполнении пьеса оказывается еще богаче и изысканнее в метроритмическом отношении. Описанные выше синкопы дополняются подчеркиванием в I-м и 3-м тактах второго звука d^2 (он выделяется акцентом и некоторой временной оттяжкой момента его извлечения). Тем самым уже в начале мелодической линии происходит предвосхищение последующей кульминационной синкопы.

На приводимой осциллограмме эти добавочные синкопы отчетливо видны. В I-м такте синкопа по уровню громкости даже превосходит первую долю, благодаря чему сразу же достигается значительная активизация развития.

Осциллограмма позволяет детально проследить и весь последующий процесс трактовки автором метроритма сочинения. Обращает на себя внимание импровизационная манера игры, стремление к

исполнительскому варьированию буквально повторяющихся и сходных мотивов. Уже во 2-м такте наблюдается изменение в соотношении громкости звучания отдельных долей: первая и вторая приглушаются, третья заметно выделяется. В 3-м такте, как и в 1-м, подчеркивается вторая доля, но она звучит теперь несколько слабее, чем первая.

Эти вариационные изменения имеют определенный художественный смысл. Притупивание 2-го такта (и, аналогично ему, 4-го) укрупняет линию развития и фокусирует в слушательском восприятии осевую линию в интонационном развитии всего первого предложения — звук d^{\sharp} . Тем самым выявляется отношение Падеревского к мелодии как ведущему средству музыкальной выразительности, привычка мыслить ритм интонационно, исходя из логики мелодического развития.

Представляется оправданным и исполнительское варьирование синкопы в 3-м такте. Едва заметное изменение в соотношении уровней громкости первой и второй долей создает впечатление как бы тонкой игры метроритмических сил, с доминирующей тенденцией к закреплению трехдольного размера. Это не борьба двух конфликтных начал. Взаимодействие метроритма нигде в пьесе не доходит до столь значительного внутреннего напряжения. Исполнитель словно лишь балансирует в пределах установленного для менуэта метра и, создав намек на возможность иной метрической организации, тотчас же восстанавливает предписанный размер.

В дальнейшем первый восьмитакт подвергается новым вариационным модификациям. Синкопы на вторых долях такта, слегка намеченные в начальном проведении темы, превращаются в энергичные акценты, напоминающие лихие притоptyвания танцоров — уже в каком-то совсем другом, гораздо более действенном танце, чем менуэт. Напрашивается аналогия с танцевальными пазурки. В этой трансформации начальной темы становится яснее и генезис метроритма Менуэта: его связь с родной для Падеревского стихией польских танцев. Подобно танцу Мазовии — мазурке, приобретающей в творчестве композиторов разных стран различную национальную окраску, новыми национальными чертами насыщался и французский танец менуэт. В данном случае они обнаруживаются наиболее отчетливо в сфере метроритмических взаимоотношений, в появлении типичных для мазурки акцентов на разных долях такта.

Совсем иная картина взаимоотношений метра и ритма предстает в "Allegro barbaro" Бартока. Эта пьеса — один из ранних образцов нового типа токкаты, возникших в первых десятилетиях нашего века и ознаменовавших наступление эпохи необычайной активизации энергии ритма. По своему образному строю пьеса может быть отнесена к группе сочинений кануна и периода первой мировой войны, воплотивших вторжение в европейскую музыку образов буйных "варварских" сил (наиболее масштабные произведения написаны для оркестра: "Весна священная" Стравинского и "Скифская сюита" Прокофьева).

Музыка "Allegro barbaro" содержит в себе элементы танцевальности. Но характер ее метроритмики иной, чем в Менуэте Падеревского. Стремительно несущееся движение равномерно пульсирующих восьмых вызывает представление об оргиастическом ритуальном танце, о резких угловатых движениях, яростных притопываниях и громких выкриках, покрывающих гул топочущих ног.

При всей энергии раскрепощенной стихии ритма она все же регулируется и направляется мелодическим началом. Основой тематизма служат короткие узкообъемные фразы, "вращающиеся" вокруг осевого стержня и создающие все большую интонационную раскачку (пример 19а).

19а *Tempo giusto*

The musical score for Example 19a is written for piano. It begins with a piano introduction marked *sff* and *mf*. The first system shows a series of chords and rhythmic patterns. The second system starts with a measure marked with a '5' in a box, indicating a fifth measure. The music features sharp, rhythmic patterns with accents and dynamic markings like *ff*.

First system of a musical score in G major. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the third. The bass clef staff contains a bass line. Measure numbers 10, 11, and 12 are indicated above the treble staff.

Second system of the musical score. The treble clef staff continues the melodic line with a slur over the first two measures. The bass clef staff continues the bass line. Measure numbers 13, 14, and 15 are indicated above the treble staff.

Third system of the musical score. The treble clef staff shows a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the third. The bass clef staff continues the bass line. Measure numbers 16, 17, and 18 are indicated above the treble staff.

Такой тип мелодики становится характерным в первых десятилетиях века и для других композиторов, обратившихся, подобно Бартоку, к древним пластам песенности — для Стравинского, Рахманинова, Фалы. Каждый из них, естественно, переосмысливал эти песенные традиции по-своему. В данном случае можно отметить типичные для Бартока ладовые краски: неполный семиступенный звукоряд с пентатонической основой и явно ощутимыми признаками фригийского и лидийского ладов. Причем II низкая (фригийская) и, особенно, IV повышенная (лидийская) ступени играют важную динамизирующую роль как элементы, создающие внутриладовые конфликты и стремящиеся "взорвать" основную ладовую настройку.

Если в Менуэте Падеревского взаимодействие метра и ритма не приводило к их конфликтному столкновению, то в пьесе Бартока разгорается подлинная борьба этих выразительных средств. Организуемая и обостряемая конфликтным развитием ладоинтонационных сил, она достигает большого внутреннего напряжения. Интересно проследить ее постепенное развертывание. Это дает исполнителю возможность глубже вникнуть в сложные метроритмиче-

ские закономерности тожкатных сочинений XX века и найти путь для их стилистически убедительного воплощения во многих других произведениях.

"Allegro" начинается энергичным утверждением двухчетвертного метра, организующего равноритмическую пульсацию восьмых, и главного тонального центра (fis), то есть тех основ музыкальной конструкции пьесы, вокруг которых в дальнейшем завязывается борьба. Прием укрепления в сознании слушателя представления о начальном характере музыки, о мощи возникшего звукового потока и стабильности принципов его организации психологически оправдан: чем более незыблемым представляется нечто существующее, тем больше должны активизироваться силы, входящие с этим нечто в конфликт, тем напряженнее оказывается столкновение противоборствующих начал.

Осциллограмма авторского исполнения (см. осциллограмму № 2) обнаруживает тенденцию к настойчивому утверждению в первых фразах сильной доли. При этом отчетливо выявляется интонационное слышание автором метрически опорных звуков, что приводит к подчеркиванию тех из них, которые более заострены в интонационном отношении, а именно низкой II ступени (фригийской) в 7-м такте и, в еще большей мере, повышенной IV (лидийской) - в II-м (кстати говоря, эти ступени выделены и в нотах более сильными акцентами).

Что касается синкоп, являющихся в пьесе носителями "взрывчатого" начала, то пока их роль заглушена и даже как бы замаскирована. Но уже с 13-го такта процесс синкопирования начинает заметно активизироваться. Скрытый в нотной записи, он резко обнаруживается в авторском исполнении. Стимулирующая роль в его развитии принадлежит мелодическому началу: резко выделившийся звук лидийской IV ступени подхватывается движением восьмых, и попевка his - a - g - a, подобно движениям пращи, начинает с нарастающей силой "вращаться" вокруг осевого интонационного стержня (см. скобки в примере 19а). При этом, хотя автор и пометил в нотах акценты на сильных долях, сам он значительно больше подчеркивает слабые - вторые доли. Именно они зафиксированы в осциллограмме тремя пиками, из которых каждый последующий выше предыдущего.

Нарастание энергии движения при "вращении" попевки и все большая концентрация интонационных тяготений к звуку his¹ вызывает смещение темы в тональность верхней квинты - cis.

При своем повторении на этом новом тональном уровне тема выписана в нотном тексте почти без изменений, лишь с небольшой динамизацией движения к концу. Однако в авторском ее интонировании конфликт метра и ритма обостряется. Уже в первой фразе относительно больше акцентируется синкопа – мелодический звук e^{\sharp} (в 2I-м такте). Он выделяется теперь больше, чем сильная доля такта.

С 34-го такта (пример 196) начинается третий, заключительный раздел экспозиционной части. Нараставшее напряжение прорывается вспышкой яростной борьбы между ритмоинтонациями, пытающимися прорвать установленный метрический порядок, и ритмоинтонациями, стремящимися этот порядок сохранить. Важнейшая выразительная роль принадлежит синкопам, которые именно теперь в полной мере обнаруживают таившуюся в них взрывчатую силу.

196 *pesante più f*

34 40 45

fff

The image shows a musical score for piano, measures 34-37. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 34 starts with a dynamic marking of *sff*. Measure 35 has a box labeled '50' above it and a dynamic marking of *f*. Measure 36 has a dynamic marking of *dim.*. The score shows a complex rhythmic structure with various note values and rests.

Всматриваясь внимательно в осциллограмму, замечаешь, как явно вырисовывается тенденция к изменению равномерно-метрической организации материала (это, естественно, слышно и в исполнении автора). Если 34-й такт имеет определенно выраженный размер в две четверти, то 35-й, благодаря тяжело акцентированному басовому аккорду на второй доле, как бы раскалывается на два одноквартных субтакта (точнее на два такта по две восьмых). Особенности ритмоинтонационной структуры двух последующих тактов вызывают представление о новой метрической группировке: трехчетвертной такт и такт из двух восьмых. Вырисовывается, следовательно, довольно сложная переменнo-метрическая структура (в скобках помечены двутакты 34-35 и 36-37):

$$(2/4 + 2/8 + 2/8) + (3/4 + 2/8)$$

Если первый двутакт завершается утверждением основной тональности *fis* и интонационно устойчивого звука *a* в мелодии, то в конце второго двутакта создается конфликтная ситуация между неразрешенным возгласом *his* лидийским в партии ведущего голоса и утвердительным возгласом аккорда *fis-moll* в сопровождении. Эта неустойчивая, внутренне конфликтная синкопа ("двойная") на второй доле 37-го такта, готовая отпочковаться в самостоятельный такт, является главным "нарушителем" метрического порядка, важнейшим импульсом дальнейшего развития.

Возникшее четырехтактное построение проводится четыре раза. Изменения нотного текста при повторениях сводятся к появлению утвердительных концовок при окончании вторых двутактов (во втором и четвертом четырехтактах) и в некоторой динамизации фактуры. Исполнение автора резко заостряет конфликтный характер музыки и убедительно раскрывает смысл повторения одного и того же материала как приема нагнетания эмоционального напряжения. Ритмоинтонационная энергия, концентрирующая-

21 *Allegro energico*

Ясному выявлению специфики этого развития помогает отчетливое представление исполнителем каждой из тех метроритмических структур в целом, в которую вписывается ритмический пульс в том или ином проведении темы. Процесс внутреннего представления музыки во время исполнения тогда будет напоминать смену кадров на фотоленке при проекции ее на экран. ПИАНИСТ мыслит уже как бы отлитыми внутренним слухом трехтактными метроритмическими "кадрами": едва кончается один, на смену ему становится другой. Чем более четко будет осуществляться "конвейерная" подача этих "кадров" во внутреннеслуховом представлении играющего, тем рельефнее и цельнее предстанет общая линия метроритмического развития. Естественно, что мышление целостными, заранее подготовленными "кадрами" не должно сковывать импровизационного начала, препятствовать непрерывному варьированию в процессе исполнения метроритмических соотношений звуков внутри отдельных построений.

Среди важных деталей, на которые надо обратить внимание исполнителю "Сасунского танца", отмечу ритмоинтонации из четырех повторяющихся звуков. Отчетливо выделяющиеся на фоне непрерывного движения восьмых, они воспринимаются как моменты конденсации энергии ритмического пульса, как своего рода акценты. В интерпретации автора это ощутимо достаточно явно. Группы шестнадцатых, которые Бабаджанян играет ритмически упруго, чеканно артикулируя каждый звук, приобретают характер важнейших смысловых точек интонационного процесса. Именно они неизменно попадают в фокус восприятия слушателя, ими, их пе-

решениями с одного звука на другой и введением дополнительных групп, во многом определяется варьирование и динамизация проведенной темы.

Упомянув об этой детали, я хотел обратить внимание на одно немаловажное обстоятельство. При создании во внутренне-слуховом представлении некоего стереотипа — "кадра" также "фокусные" интонации выполняют роль важнейших опор внимания в процессе исполнения, которые "держат" форму. В какой-то мере их можно было бы уподобить конструктивным "точкам" в архитектурных сооружениях, в картинах живописцев.

Глава V. Сонаты XX века

Фортепианная соната в XX веке развивалась по нескольким направлениям. В первые десятилетия ведущая роль принадлежала сонате-поэме конфликтного типа. Наиболее яркие ее образцы — поздние сонаты А.Скрябина.

Эти сочинения родились в трудное для русской художественной культуры время, когда сознание многих ее деятелей, еще не оправившееся от тяжелых переживаний периода реакции, стала приковывать новая страшная тема: надвигалась мировая война, уже был ощутим "запах гари, железа и крови" (А.Блок). Реальный смысл происходившего был зачастую неясен, особенно для индивидуалистического мировосприятия таких музыкантов, как Скрябин. Но тончайшая художественная интуиция дала возможность композитору талантливо отразить некоторые значительные явления современной действительности, хотя и в очень субъективной форме.

Творческое воображение Скрябина воссоздало современный ему мир как острый трагедийный конфликт. Человек с чистой благородной душой сталкивается с зловещими, таинственными силами, ставящими ему преграду на пути достижения заветного идеала. Они околдовывают душу человека магией своих чар и не дают расцвести его светлым стремлениям.

В сущности, это вариант давней легенды, прошедшей сквозь историю и нашедшей отражение во многих произведениях различной стилиевой направленности. Скрябин воплотил ее в духе эстетики символизма, под знаком которой проходило его позднее творчество. Он раскрывает свой замысел с помощью тем-символов, носителей определенной поэтической идеи, в условиях весьма обобщенной трактовки специфики музыкальных жанров (те или иные их элементы используются лишь для более рельефного

выявления смысла тем путем пробуждения в слушателе привычных канровых ассоциаций). Таким образом композитор как бы абстрагируется от конкретной обстановки "места" и "времени" действия, выдвигая на первый план его психологическую сущность.

Особенности позднего творчества композитора отчетливо выжились в его Девятой сонате — одном из лучших его сочинений. При всей новизне своего образного строя и музыкального языка она достаточно легко воспринимается по форме, имеющей структуру сонатного *allegro*. Ясности ее восприятия способствует проведение первой темы главной партии в начале разработки и репризы (в сильно динамизированном виде), а также в самом конце Сонаты. Внутри отдельных разделов преобладает волновый принцип развития, причем, как это было в Третьей балладе Шопена, начало некоторых волн отмечено появлением сходного материала (здесь это первая тема главной партии). Но в произведениях Скрябина развитие имеет значительно более импульсивный характер, в связи с чем и конфигурация волн становится капризно-изменчивой, состоящей из внутриволновых фаз приливов и отливов. Все же в целом можно говорить о последовательном наращивании энергии волновых подъемов, достигающих максимума напряжения в заключительном разделе — побочной партии репризы и кода.

Интересно сопоставить две трактовки Сонаты — Владимиром Горовицем и Владимиром Софроницким. Обе они высокохудожественны и могут быть причислены к выдающимся образцам интерпретации музыки композитора, но искусство Скрябина в них оказывается освещенным по-разному.

Запись Сонаты Горовицем сделана на его концерте в Карнеги Холл 9 мая 1965 года, когда после длительного перерыва артист вновь вернулся на эстраду. К этому концерту он, несомненно, особенно тщательно готовился и максимально совершенствовал исполнение выбранной программы. Действительно, мастерство пианиста находится на высочайшем уровне. Особенно показательно темброполифоническое слышание ткани. Каждый голос, каждый звуковой пласт получил свою рельефную динамическую и красочную характеристику. Это мастерство, однако, отнюдь не воспринимается как нечто самоцельное. За ним вырисовывается определенная художественная концепция, которая раскрывается последовательно и убежденно. Смысл ее можно видеть в противопоставлении томлящейся, страдающей человеческой души неким жестоким

силам, воплощающим, однако, не столько мистическое начало, сколько начало бездушное, механистическое.

В таком плане трактуется уже главная партия. В первой ее теме слегка отмечается вторая доля и начало имитации в партии левой руки, что подчеркивает нисходящие секундовые интонации, придавая им оттенок грусти, душевного томления (пример 22).

22 *Moderato quasi andante*
legandaise

pp

Вторая тема звучит словно издали. Она окрашена совсем другим тембром и вызывает впечатление стука какого-то механизма (пример 23).

23 *Moderato quasi andante*

mysterieusement murmuré

Этот же характер контраста сохраняется и на протяжении последующих разделов Сонаты. Горовиц все время концентрирует внимание слушателя на секундовых интонациях первой темы, играющих значительную роль в воплощении раскрывающегося мира человеческих чувств. Очень выразительно воспроизводится и вторая тема главной партии. Она также меняет свою окраску и силу звучания, становясь более динамичной, но автоматичность ее стучащего ритма сохраняется.

И когда в конце Сонаты после гротескного марша-шествия модифицированной побочной партии вновь возникает начальная тема с ее грустными секундовыми интонациями, кажется, что в мире, потрясенном катаклизмами, осталась лишь одна человеческая душа, одинокая, страдающая...

В исполнении Софроницкого пианистическое мастерство как-то совсем не привлекает к себе внимания, хотя оно также очень

значительно. С первого до последнего звука захватывает масштабность замысла, высокий накал эмоционального напряжения, рельефное воспроизведение трагедийного конфликта.

Совсем иначе, чем Горовицем, воспроизводится главная партия. После некоторой приостановки на первой терции (как бы припоминание начала легенды!) возникает образ лирико-эпического повествования. Резким контрастом звучит вторая тема, грозная, императивная, неожиданно врывается в этот мир душевного спокойствия. Последующее развитие второй темы уже при первых ее проведеньях все глубже погружает слушателя в сферу действия зловещих темных сил.

Образ человека, воплощение его внутреннего мира возникает, в сущности, только в побочной партии. И предстает он как выражение стремлений к свету, пробуждающейся активности мужественной души.

В разработке и репризе особое значение приобретает динамика развития. Красочная звуковая характеристика тем — лишь вспомогательное средство, способствующее более рельефному выявлению их стремительного развертывания и происходящей между ними борьбы. Психологически тонко и с истинно трагедийным пафосом воплощен процесс постепенного околдовывания темными силами человеческой души, их мрачное торжество в репризе побочной партии.

И вновь эпически повествовательно, но уже не как зачин легенды, а как послесловие, нечто вроде заключительного "от автора" звучит окаймляющая тема главной партии. Она проникнута чувством мудрого спокойствия духа.

В XX веке возникали и многие иные решения сонатной проблемы. Делались попытки преодоления субъективистских тенденций, все более утверждавшихся в постромантической сонате, и обновления жанра на более объективной творческой основе. В связи с этим некоторые композиторы начали искать выход в обращении к традициям старых мастеров, в использовании их опыта для возрождения монументальных сонатных циклов.

Среди самых выдающихся образцов сонат этого типа надо назвать произведения С.Прокофьева. Особый интерес представляет замечательная триада военного времени — Шестая, Седьмая, Восьмая, — наивысшее достижение в развитии сонатного жанра за последние десятилетия в советском и мировом искусстве.

Остановлюсь на центральном сочинении триады, его "ядре" —

Седьмой сонате, на исполнении ее С.Рихтером.

Одна из важнейших проблем, возникающих перед исполнителем Сонаты, — соотношение в ней программного и непрограммного элементов. Сам автор, насколько известно, по этому вопросу не высказывался. Каких-либо прямых намеков на программу нет и в музыке. Между тем каждый, кто достаточно знаком с искусством Прокофьева, кому известно, в условиях какого времени Соната была создана, кто сам пережил 1942 год, не сможет не ощутить, что это произведение ярко отразило период военных лет, что оно написано композитором, глубоко тревожившимся за судьбы Родины, человечества. Очевидно исполнитель не должен все это игнорировать. Но ему следует помнить и то, что прокофьевские образы необычайно емкие, допускающие многоплановость трактовки, и что характеру их чужда какая-либо натуралистическая иллюстративность.

Возрождая монументальный сонатный цикл, композитор заботился о придании ему строгих пропорций. Однако в отличие от венских классиков он часто прибегал к формам концентрического строения (например, использование зеркальной репризы и приема окаймления в I части). Гармоническая уравновешенность формы сочетается с динамичностью ее развертывания. Громадную активизирующую роль в этом отношении, как и у Бетховена, играет ритм. В каждой из трех частей Сонаты есть своя, достаточно определенная ритмическая пульсация. В *Allegro inquieto* она беспокойная, тревожная, в *Andante caloroso* — плавная, мерно текущая, в финальной токкате (*Precipitato*) — как бы сочетающая энергию импульсивной ритмики I части и широкую пластику движения, присущую музыке *Andante*.

Сонатное творчество Прокофьева в значительной мере связано с традициями русского эпического симфонизма. От них ведет свое происхождение своеобразная картинность музыкального повествования. Каждая часть Сонаты как бы монументальное полотно. В I воображение рисует страшные образы вражеского нашествия, их преломление в душе русского человека. II — обращение к прекрасному, возвышенному идеалу, продолжающему быть светом для людей даже в грозные часы жизненных испытаний. III — образ могучих сил, несущих освобождение, несокрушимый, "железный поток" их наступательного порыва. С принципами эпического симфонизма связано и развитие внутри отдельных частей. Чаще это смена относительно целостных звуковых характеристик, а не тематическая разработка методами венских классиков. Наряду с

таким методом чередования "кадров" широко используется вариационность.

При всей своей эпичности Седьмая соната не лишена психологизма. Он пронизывает собой все части сочинения. От того, в какой мере образы *Allegro inquieto* создадут ощущение тревоги, ни на минуту не покидающей человека, зависит глубина впечатления, произведенного музыкой на слушателя. Особой чуткости к выражению душевных переживаний требует *Andante*. Даже последняя часть, при всем жанровом своем характере, не станет в полной мере финалом цикла, если не пробудит у слушателя ощущения наступающей духовной раскованности.

Решение всего этого сложного комплекса художественных задач оказывается по плечу лишь пианисту многоплановому, разностороннему. Таким именно и является Рихтер — первый исполнитель Сонаты, создавший изумительно яркую ее трактовку. Слово самой судьбой он был подготовлен для того, чтобы стать выдающимся ее интерпретатором. Великолепный знаток музыки Прокофьева, Рихтер известен как замечательный исполнитель монументальных циклов фортепианной литературы самых различных типов — "Аппассионаты" Бетховена, "Картинок с выставки" Мусоргского, "Большой сонаты" Чайковского и других. В искусстве этого пианиста счастливо сочетаются художественный интеллект и артистический темперамент, динамизм и эпическая широта, тонкий психологизм и чудесный дар звукописи.

Рихтер превосходно воссоздает сумрачно-беспокойную атмосферу *Allegro inquieto*, присущую ему конфликтность и динамику развития. Чувство тревоги возникает с первых звуков главной темы, стремительно, словно вихрь, раскручивающейся спирали ее мелодики и зловеще постукивающего квартетного мотива. Это чувство нарастает по мере разворачивания главной партии, осуществляемого с какой-то дьявольской энергией и вызывающего представление о натиске страшных бесчеловечных сил зла.

Не менее выразительно передано в связующей партии постепенное исчезновение этих сил, как бы их рассеивание в пространстве. Здесь Рихтер в полной мере проявил свое мастерство в создании звуковой перспективы, эффекта приближения или удаления объекта изображения.

Чувством тревоги проникнута трактовка побочной партии. Оно становится здесь иным, чем в начале сонаты, не столь не-

посредственно переживаемым, а как бы уходящим в глубины сознания, но не менее мучительным.

В исполнении Рихтером I части отчетливо вырисовывается одна особенность развития в разработке. Когда главная тема начинает вновь набирать силы, на ее пути неожиданно вырастают массивы аккордов (пример 24). Прокофьев явно хотел создать

24 *Andantino*

The image shows a musical score for a piece titled "24 Andantino". It consists of two staves, likely piano and right-hand parts. The piano part is marked with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with lyrics "ac - ce - le - ran - do" written below it. The right-hand part features a complex texture with many chords and some melodic fragments. There are dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano) throughout. The key signature changes from one key to another, indicated by sharp and flat symbols at the beginning and end of sections. The tempo is marked "Andantino".

конфликтную ситуацию, вызвать ощущение преград, сдерживающих натиск грозных сил. Пианист мастерски выявляет этот замысел, создавая впечатление борьбы контрастных начал. Тем самым ему удается резко подчеркнуть конфликтный характер музыки всей I части.

Исполнение *Andante* захватывает благородством и теплотой звучания кантилены. Как и обычно в случаях тонального контраста, Рихтер умеет мастерски его воспроизвести, словно по-иному освещая новую тональность. В данном случае это особенно уместно, так как помогает конкретнее сопоставить два совершенно различных мира образов.

Психологически тонко выявлен процесс постепенной драматизации музыки, переход от безоблачно-светлой лирики к остропереживаемому чувству скорби. Душевной болью проникнуты остинатные интонации нисходящих секунд в предрепризном построении. Своей строгой равномерностью, нагнетанием тягостно давящего чувства безысходности они вызывают в памяти образ брела князя Андрея из оперы "Война и мир".

В финале особенно явно проступают глубинные связи с традициями русского эпического симфонизма. Их ощущаешь в богатырском духе музыки, в широте ее развития. Характерно и использование семидольного размера.

Обращаясь к традициям русского искусства, подчеркивая национальную почвенность созданных им образов, Прокофьев вместе

с тем проявил себя художником подлинно современным. Финал Сонаты интересен как пример комплексного использования выразительных средств, типичных для произведений токкатного характера в музыке XX века. Это прежде всего необычайно действенный ритм, равномерно-пульсирующий, с резкими метрическими переборами. Это длительное нарастание звучности к концу произведения. Это аккордово-мартеллатная фактура, "тяжело-звонкая", порой словно вспыхивающая бликами сверкающего металла. Важную роль в динамизации развития играет борьба сил стремления и торможения, обозначаемая с первых тактов сочинения.

Что можно сказать об исполнении финала? Оно широко известно. Кто хоть раз его слышал, никогда не забудет впечатления радостной устремленности безудержного токкатного движения, титанического напора скрытой в нем энергии.

Рихтер буквально гипнотизирует слушателя игрой акцентов, напряженной борьбой интонационных сил, то активизирующейся, то несколько ослабевающей. Используя волновый принцип развития, пианист максимально исчерпывает его динамические возможности. Последняя волна, самая могучая, концентрирует ритмическую и динамическую энергию до предела. Тем самым развитие оказывается доведенным до своей высочайшей кульминации.

По-иному трактует Седьмую сонату Прокофьева Г.Гульд. Он сосредоточивает внимание слушателя на образах страшных, жестоких сил зла и мучительных переживаний человека, вызванных их грозным натиском. Отсюда — общая омраченная передача эмоционального строя сочинения, сдержанность в интонировании лирических тем, создающая представление о застылости чувств после пережитых душевных страданий, и резкое заострение диссоциирующей сферы гармонического языка. Даже светлая музыка начального раздела *Andante* представляется словно озаренной зловещими отблесками жутких видений предшествующей части, и лишь в коротком репризном его проведении возникает как бы намек на душевное просветление. Но токкатная музыка финала, звучащая под пальцами пианиста сумрачно и жестко, вновь вводит слушателя в атмосферу тревоги. Преодоления этого чувства в конце Сонаты так и не ощущаешь...

Заключение

Как уже указывалось во Введении, характер трактовки произведений определяется ее ключевой идеей, выношенной исполнителем. Эта идея становится некоей моделью целостности интерпретации, обобщающей и вбирающей в себя те целостности, иерархически менее высокого уровня, о которых шла речь на предыдущих страницах. Вместе с тем и сама ключевая идея — явление производное от целостности еще более высокого уровня. Имею в виду личность исполнителя, определяющую характер трактовок им тех или иных произведений и его искусства в целом.

Чем эта личность крупнее, тем ярче и ее творческие проявления. Как часто приходится наблюдать артистов, обладающих несомненным талантом и высоким профессионализмом, но не обогащающих сколько-нибудь значительно внутренний мир слушателя, потому что сам артист духовно небогат. В этом смысле эстрада, особенно если исполнитель выступает с целой программой, оказывается мудрым и беспристрастным судьей. Просто поразительно, каким "прозрачным" становится на ней артист. Как разочаровывают некоторые концертанты, когда во время исполнения программы они, сами того не осознавая, все больше обнажают свою неглубокую натуру, далекую от подлинного искусства, от его высоких целей. И, напротив, какое радостное чувство испытываешь при встрече с артистом, который во время своего выступления загорается изнутри светом духовной красоты и перед вами раскрывается прекрасная душа художника и настоящего, большого человека.

Крупная артистическая личность, как свидетельствуют биографии выдающихся исполнителей, формируется под воздействием многих условий. Весьма важна в этом процессе роль самого артиста, его неустанных стремлений к творческому самосовершенствованию, к расширению своего кругозора, повышению своей культуры. Велика роль педагога, воспитывающего артиста. Большое значение имеет и окружающая среда, национальные художест-

венные традиции, социальные условия. Все это, казалось бы, хорошо известно. Но почему-то, когда высказывают мнения об искусстве исполнителей и начинают его анализировать, некоторые из факторов, оказывающих на него воздействие, зачастую остаются в тени.

Нередко далеко недостаточное внимание уделяется проблеме идейно-художественной направленности исполнительского искусства. Нет необходимости доказывать, насколько она важна, а вместе с тем и сложна, и как тонко надо подходить к ее решению, чтобы не исказить существа дела, не придать своим выводам вульгарно-социологической окраски, особенно, когда речь заходит о крупном артисте, в искусстве которого нас многое восхищает. Но значит ли это, что от попыток такого анализа следует вовсе отказаться?

Обратимся вновь к "Карнавалу" Шумана в трактовках Рахманинова и Микеланджели. Трактовки эти были охарактеризованы, сопоставлены, но никаких выводов из них сделано не было. У читателя могут возникнуть вопросы: в чем следует искать причины столь резких различий двух исполнений? В индивидуальных особенностях личности пианистов? Но только ли в них, и нет ли в этих особенностях отражения каких-либо тенденций развития искусства XX века? Такие вопросы вполне закономерны, коль скоро мы захотим подойти к оценке исполнения с позиций искусствоведческой науки, а не восприятия любителя музыки или даже профессионала, но не склонного углубляться в анализ своих впечатлений.

При описании трактовки "Карнавала" Рахманиновым уже отмечались ее связи с традицией русского классического искусства XIX века. Восприняв эту традицию с юных лет, Рахманинов остался ей верен на протяжении всего своего творческого пути и продолжал ее развивать в духе демократических и реалистических устремлений своих предшественников.

А исполнение Микеланджели? В его трактовке цикла Шумана ощущается близость к тенденциям итальянского неореализма. Подобно представителям этого стилевого направления в кинематографии, Микеланджели проявляет себя художником, пытливым всматривающимся в "карнавал жизни" и проявляющим повышенную чуткость к душевным страданиям людей. На этом фоне возникает тема

духовного одиночества художника, получившая распространение в буржуазном искусстве еще с давних времен и характерная для его современного развития (тема эта оказалась особенно близкой Микеланджели, так как была в полном смысле слова выстрадана им самим).

Можно ли считать картину "зимнего", "сумеречного" "карнавала жизни", воспроизведенную итальянским пианистом, адекватной замыслу автора? Материалы биографии композитора дают на этот вопрос отрицательный ответ. Известно, что сочинение было создано в пору бурного расцвета жизненных и творческих сил Шумана, что оно вдохновлено идеей борьбы за передовые идеалы искусства и овеяно грёзами о счастье с любимой девушкой. Попытка эмоционального "переинтонирования" его музыки, осуществленная Микеланджели, представляется поэтому чрезмерно субъективной, противоречащей художественной идее, положенной автором в основу сочинения.

Проблему адекватности воссоздания музыкальных образов исполнителем не следует оставлять без внимания и при анализе интерпретаций Седьмой сонаты Прокофьева Рихтером и Гульдом. Рихтер, играя произведения в своей яркой артистической манере, вместе с тем глубоко передал объективное содержание музыки композитора, с которым творчески общался и мир искусства которого хорошо знал. То, что Рихтер, по собственным его словам, ощущал в Сонате, когда впервые познакомил с ней советских слушателей в начале 1943 года, — "разгул смертоносных сил", но и "полноту чувств", "стремительный наступательный бег, полный воли к победе" (13, с. 465) — было вместе с тем и выражением переживаний многих наиболее чутких музыкантов, отразивших общую направленность советского народа в грозные годы войны.

С иных эстетических позиций подошел к интерпретации этого сочинения Гульд. В музыке XX века его более всего влекло творчество композиторов нововенской школы, особенно Шёнберга, произведения которого он хорошо изучил и даже все их записал на пластинке. Сквозь призму искусства нововенцев в значительной мере пианист воспринимает и Сонату Прокофьева. Отсюда — заострение в ней страшных сил зла, вызывающее даже деформацию противопоставленных им образов светлой лирики (жесткость исполнения начальных разделов *Andante* вопреки многозначительной

ремарке салогово , конкретизирующей характер исполнения этой части). Но такое толкование односторонне воссоздает содержание произведения и не раскрывает в должной мере позитивное начало, присущее художественной концепции автора.

Нечто схожее наблюдается и в трактовке Горовицем Девятой сонаты Скрябина. Остро выявляя конфликтную ситуацию, лежащую в основе ее драматургии, он вместе с тем снижает присущий ей пафос высокой романтико-символистской трагедии, насыщенной отзвуками героического мифа о Прометее. А образ мужественной борющейся личности, находящийся в фокусе творческого мировосприятия Скрябина, преломляет в духе эстетики экспрессионизма - в виде обездоленного "маленького" человека, неспособного к борьбе с грозными силами зла.

Такого рода трактовки - типичные проявления субъективизма, нередко встречающиеся в современном искусстве, и не только в музыкально-исполнительском (напомню хотя бы о своеобразии некоторых режиссеров при постановке театральных спектаклей). Не придавать значения этим субъективистским вольностям было бы неверно, особенно если они объективно ведут к затуханию позитивного начала творчества композитора и служат выражением не каких-либо явлений случайного характера, а негативных тенденций времени (в приводимых примерах - художественного видения мира словно бы через темные очки, отражающего кризисные черты буржуазной культуры наших дней).

Столь же ошибочным, однако, было бы по этим трактовкам судить об общей направленности искусства тех крупнейших артистов, которые их создавали. Нет сомнения в том, что и Гульд, и Микеланджели, и Горовиц - музыканты передовой художественной ориентации, способствовавшие своей деятельностью в целом прогрессу мирового исполнительского искусства. Но творческий путь их не отличался последовательностью - блестящие достижения сменялись в нем серьезными художественными просчетами, за которыми возникали новые большие удачи. Так, Микеланджели, спустя несколько лет после "сумеречной" интерпретации "Карнавала", создал запись Первого концерта Бетховена, привлекающую оптимизмом и жизненно-полнокровным воссозданием образа мужественной героической личности. Более объективным воплощением творческих замыслов автора, уже не связанным с эстетикой экспрессионизма, отличается запись Горовицем Десятой сонаты Скрябина. Ценными обновлениями традиционного исполнения му-

зыки Баха, Бетховена и некоторых других композиторов продолжал радовать в последние годы своей жизни Гульд.

Не только высокие достижения, но и художественные просчеты, допускавшиеся этими и другими крупнейшими артистами, поучительны. Они вновь и вновь свидетельствуют о том, как важно музыканту-исполнителю, особенно в наше время, в период обострения идейно-художественной борьбы, быть во всеоружии знаний в области эстетики, теории и истории своего искусства. Сколь ни велика в практической деятельности каждого художника роль интуиции, одной ее недостаточно. Лишь направляемая передовой методологией, она становится максимально эффективной и способной придать творческим поискам интерпретатора нужную целенаправленность. Следствием сказанного должно явиться повышение внимания к формированию у советских музыкантов-исполнителей прочных знаний и целостной системы художественных представлений, основанных на творческом постижении и преломлении в собственной практике марксистско-ленинской эстетической мысли. Об этом должны помнить все, кто учатся искусству исполнения музыки и все, кто этому искусству учат, чтобы сделать его еще более жизненно-правдивым и духовно-богатым, открывающим людям путь к постижению высоких гуманистических идеалов.

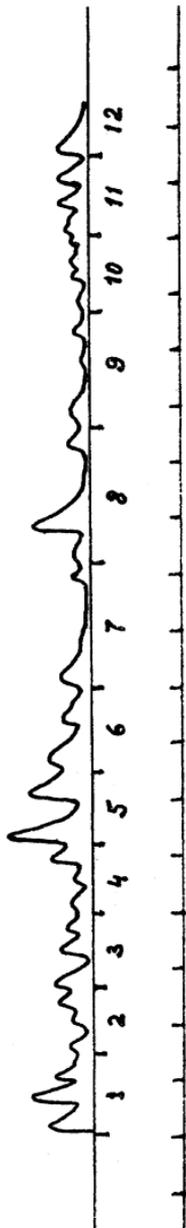
Ссылки на источники

1. Александрова В. Испанские народные танцы. - Л.: Музгиз, 1959.
2. Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч.Ш.-М.: Музыка, 1982.
3. Алексеев А. Русская фортепианная музыка. Конец XIX - начало XX века.- М.: Наука, 1969.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. I-2.-М.: Музгиз, 1930.
5. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы.- М.: Музыка, 1970.
6. Вассина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века.-М.: Музыка, 1966.
7. Вессель Е. Некоторые из приемов, указаний и замечаний А.Г.Рубинштейна на уроках в его фортепианном классе в С.-Петербургской консерватории.-Спб.: Типогр. С.Л.Кинда, 1901.
8. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. - М.: Музыка, 1965.
9. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. - М.: Музыка, 1967.
10. Музыкальная форма: Учебник / Общ. ред. Ю.Н.Тюлина. - М.: Музыка, 1965.
11. Протопопов Вл. Вторжение вариаций в сонатную форму. - Сов.музыка, 1959, № II.
12. Протопопов Вл. "Иван Сусанин" Глинки. - М.: АН СССР, 1970.
13. Прокофьев С. Материалы. Документы. Воспоминания. - 2-е изд.-М.: Музгиз, 1961.
14. Скребок С. Анализ музыкальных произведений.-М.: Музгиз, 1958.
15. Сонаты Бетховена под ред. А.Б.Гольденвейзера.-М.: Музгиз, 1955.
16. Роллан Р. Собр. соч. в 9-ти т. Т.7. - М.: Искусство, 1938.
17. Станиславский К. Собр.соч. в 8-ми т. Т.2.-М.: Искусство, 1954.
18. Тюлин Ю. Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников. - Сов.музыка, 1935, № 3.
19. Эдвин Фишер - художник мыслитель. Перевод, публикация вступит.статья и подстрочные прим. К.Аджемова. - Сов. музыка, 1974, № 12.

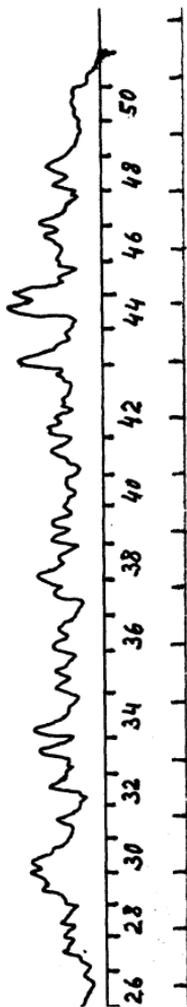
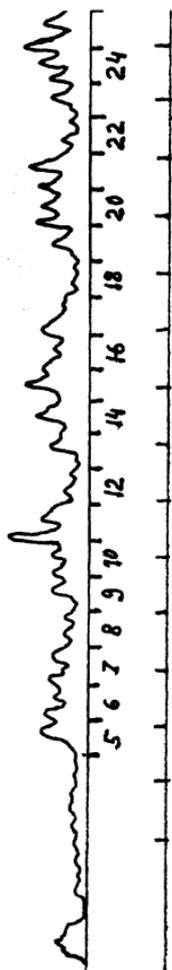
Приложение

Осциллограммы

№ 1. Менюэт И. Падеревского в исполнении автора



№ 2 "Аллего Барбато" Б.Бартока в исполнении автора



О г л а в л е н и е

	С.
От автора	3
Введение	5
Глава I. Скитный полифонизированный цикл XVIII века	15
Глава II. Сонаты XVIII - начала XIX века	23
Глава III. Синтетические крупные формы и программные циклы романтиков	37
Глава IV. Пьесы XIX-XX столетий	48
Глава V. Сонаты XX века	75
Заключение	82
Ссылки на источники	88
Приложение. Осциллограммы	89

Александр Дмитриевич Алексеев

Интерпретация музыкальных произведений (на основе анализа искусства выдающихся пианистов XX века)

Учебное пособие по курсу "История фортепианного искусства"

Редактор Е.К.Федотова

Техн. редактор Р.И.Орлова

Корректоры А.В.Месина-Полякова, Е.Л.Литвиненко

Темплан 1984, поз. 75

Подп. в печ. 10.12. 84. Л- 98275 Формат 60x84/16.

Бум. для офсетной печати. Печать-офсетная

Печ. л. 5,75. Уч.-изд.л. 5,52 Тираж 700. Заказ 74 Цена 30 к.

Государственный музыкально-педагогический институт
им. Гнесиных.

Москва, ул.Воровского, 30/36, редакционно-издательский отдел.