

ЗНАНИЕ

НОВОЕ
В ЖИЗНИ,
НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

СЕРИЯ
ИСКУССТВО

М. А. Зильберквит
**МУЗЫКАЛЬНО-
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ
ИСКУССТВО**

1'82



НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

Серия

ИСКУССТВО

№ 1, 1982 г.

Издается ежемесячно с 1967 г.

М. А. Зильберквит

МУЗЫКАЛЬНО-
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ
ИСКУССТВО

Издательство «Знание»
Москва 1982

Рецензенты: Дружинин Ф. С., профессор Московской консерватории; Николаева А. И., кандидат искусствоведения, доцент МГПИ им. В. И. Ленина.

ЗИЛЬБЕРКВИТ Марк Александрович — пианист, музыковед, педагог; автор книг «Рождение фортепиано», «Рассказы о симфонии», «Великий музыкант из Рорау» и др.

Содержание

Часть первая	3
В давние времена	
Появление современных музыкальных инструментов и жанров	
Великие виртуозы XVII—XVIII веков	
Исполнительство в эпоху венских классиков	
Искусство музыкальной импровизации	
Музыкальная интерпретация	
Часть вторая	31
Исполнитель и произведение	
Исполнитель и инструмент	
Исполнитель и публика	
Исполнитель и звукозапись	
Исполнители соревнуются	
Советуем прочитать	56

Зильберквит М. А.

- 361 Музыкально-исполнительское искусство.— М.: Знание, 1982.— 56 с.— (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Искусство»; № 1).**
15 коп.

В брошюре рассказывается об истории исполнительского искусства и его сегодняшнем дне. Освещаются вопросы: в чем суть исполнительского творчества, что такое музыкальная импровизация, каковы проблемы музыкальной интерпретации, как складываются взаимоотношения исполнителя с публикой, с инструментом, чем отличается «живое» исполнение музыкального сочинения от его грамзаписи, что нового внесли в музыкальную культуру конкурсы молодых музыкантов-исполнителей.

Рассчитана на широкий круг любителей музыки.

90100 4905000000

ББК 85.2
782

Вот круг вопросов, на которые мы постараемся ответить на страницах этой брошюры.

Часть первая

В давние времена

Композитор создает музыкальное произведение и фиксирует его с помощью нотных знаков. «Материализация» сочинения, записанного на бумаге, казалось бы, ставит точку на процессе создания музыки. Однако нотный текст произведения — это еще не музыка. Каждое музыкальное творение обретает свою реальную жизнь только благодаря исполнителю.

«...Музыка,— писал известный советский композитор и музыковед Б. В. Асафьев,— достойное сожаления искусство: написанная картина может жить в музее или любом помещении; стихи, если они напечатаны, уже живут; напечатанное произведение — ноты — еще не музыка; ее надо воспроизводить — интонировать, нужны инструменты, нужны исполнители».

Действительно, истинная ценность музыки познается только благодаря музыкальному исполнителю, которое за несколько тысячелетий своего существования сложилось в самостоятельный вид искусства — со своей историей, технологией и эстетикой.

Как развивалось искусство музыкального исполнения? В чем суть исполнительского творчества? Что такое музыкальная импровизация? Как складываются взаимоотношения исполнителя с публикой, с инструментом? Чем отличается «живое» исполнение музыкального сочинения от его грамзаписи? Что нового внесли в музыкальную культуру конкурсы музыкантов-исполнителей?

Музыкальное исполнительство зародилось в столь же далекие времена, что и первые наскальные рисунки, примитивные скульптурные изображения и другие ранние памятники культуры, с возникновения которых ведет отсчет мировая история искусства.

Музыка являлась неотъемлемой частью жизни наших далеких предков. Ее исполняли во время военных церемоний, праздников охоты и урожая; она сопровождала свадьбы, похороны и другие важнейшие события.

Много веков назад, на заре человеческой цивилизации, появились разнообразные музыкальные инструменты — первые прообразы современных струнных, духовых и ударных. Тогда же возник широкий круг обычаев, связанных с музыкальным исполнением, поскольку в те времена, когда нотная запись практически отсутствовала, исполнение было единственной формой существования музыкального искусства*.

Крупнейшие цивилизации древнего мира дали существенный толчок к развитию всех искусств, в том числе и музыкального исполнительства.

Здесь представляется весьма примечательным один факт: несмотря на все несовершенство му-

* В Древнем Египте делались попытки пиктографической (рисунчатой) записи музыкальных звучаний. Ученые полагают также, что идеографическая (слоговая) запись применялась в Древнем Вавилоне. Однако широкого распространения нотная запись в те времена не получила.

зыкальных инструментов, на относительно примитивную музыкальную культуру в целом, разнообразие сфер человеческой деятельности, в которых участвовали музыканты-исполнители, было гораздо шире, нежели в наше время. Дело в том, что в древности музыка была частью трудового процесса, быта, религиозных ритуалов и всякого рода празднеств.

На великолепно сохранившейся фреске гробницы в Эль-Марна перед нами открывается один из эпизодов, типичных для домашнего обихода фараона. Здесь запечатлено множество музыкантов, в руках которых флейты, лиры, другие, ныне исчезнувшие, инструменты и, конечно же, столь любимые египтянами арфы.

Кстати, впервые иероглиф, обозначающий слово «арфист», встречается в тексте времен к четвертой династии Древнего царства*. Сами арфы, изображенные на рисунках этого периода, еще почти не отличаются внешне от простого лука.

А на рисунке из захоронения, относящегося к двенадцатой династии, изображена сценка, в которой музыкант-исполнитель оказывается в совсем необычной ситуации: мать, кормящая грудью ребенка, слушает стоящего рядом на коленях певца и аккомпанирующего ему арфиста.

Древний Египет был одной из первых стран, где существовало особое и причем очень почитаемое сословие профессиональных музыкантов.

Определенного расцвета музыкально-исполнительское искусство достигло и в Древней Греции. Хотя музыка в жизни эллинов занимала более скромное место по сравнению с театром, архитектурой и скульптурой, они также высоко ценили мастерство музыкантов-исполнителей. Лучшим доказательством служит тот факт, что соревнования в игре на музыкальных инструментах включались греками в программы Олимпийских игр. До нас дошли имена двух исполнителей, ставших победителями Олимпиады, проходившей около 396 года до нашей эры: это трубачи Тимэос и Крат. А на Пифийских играх* в Дельфах музыкальным состязаниям принадлежала ведущая роль. Прославленным исполнителям — кифаредам и флейтистам — на городских площадях устанавливали памятники. Устраивались даже настоящие турниры музыкантов-исполнителей, победители которых награждались лавровыми венками. Таким образом, Элладу, вероятно, можно считать родиной музыкальных конкурсов, которые в наше время получили такое огромное распространение.

Были в Древней Греции и свои виртуозы. Так, например, живший в середине V века до нашей эры кифарист Фринис славился «умением искусно исполнять быстрые пассажи». К его мастерству современники относились по-разному: одни восхищались его игрой, другие же беспощадно высмеивали его и вместе с ним всех, кто чрезмерно увлекался виртуозностью. Знаменитый древнегре-

* Историю Древнего Египта принято делить на эпоху Древнего царства (ок. 2800—2250 гг. до н. э.), Среднего царства (ок. 2050—1700 гг. до н. э.) и Нового царства (ок. 1580—1070 гг. до н. э.).

* Пифийскими назывались игры, устраиваемые в честь Аполлона, согласно легенде победившего дракона Пифона.

ческий комедиограф Аристофан писал:

Если б кто-нибудь позволил бы себе вздорную шутку и попытался производить трели,

Как теперь в употреблении по способу Фриниса, головоломные прыжки и завитки,

Тот получил бы полною мерой побои за то, что оскверняет святое искусство.

Подобная непримиримость Аристофана к виртуозам, переходящая даже в призыв расправляться с ними, отчасти объясняется господствовавшим в Элладѣ отношением к музыке как к фону. Главное ее предназначение древние греки видели в сопровождении пантомимы, чтения стихов, театральных представлений и праздничных шествий.

В незапамятные времена родилась древнегреческая легенда об Орфее, рассказывающая о великой, всепобеждающей силе музыки. Волшебному пению и игре на золотой кифаре внимали не только люди и животные, но скалы и деревья, а реки, заслушавшись его игрой, останавливали свое течение.

О волшебной силе музыки рассказывают предания многих древних народов. Например, в древней Индии считалось, что исполнение одних напевов может заставить людей и животных действовать по воле играющего, а другие мотивы могут вызвать дождь и даже спасти страну от джоговизны.

Это перекликается с музыкальными воззрениями древних арабских философов: «Умному музыканту,— говорилось в одном из

трактатов,— не следует играть зря; начинать играть надо с нижней струны лютни, чтоб внушить слушателям мужество; далее дать дышащую любовью мелодию и напевы, увлекающие к пляске, и, наконец, сладкие звуки, манящие к полному покою».

Таким образом, уже в древности перед музыкантами выдвигались сугубо исполнительские задачи. Очевидно, недостаточно было просто сочинить музыку той или иной мелодико-ритмической организации; необходимо было также ее соответствующее исполнение.

Исполнительские достижения музыкантов древнего мира не исчезли бесследно: их инструменты, опыт игры на них, мастерство и особые секреты музыкального сопровождения составили основу музыкальной культуры последующих времен.

Напомним, что в эпоху средневековья главенствующую роль в жизни и искусстве Западной Европы играла христианская церковь, зародившаяся в недрах Римской империи и в VI веке ставшая господствующей европейской религией. Церковь, во многом сковавшая инициативу*, вместе с тем в силу широкого использования музыки в ритуале богослужения невольно способствовала развитию исполнительского творчества. В первую очередь это касается вокального, в частности хорового, исполнительства. Можно смело утверждать, что в течение многих веков храм был главным очагом развития профессионального хорового пения. И не случай-

* Канонизация в VII веке всех католических песнопений на многие века практически лишила их исполнителей возможности проявлять какую-либо творческую инициативу.

но именно в религиозных вокально-драматических сочинениях (таких, например, как «Страсти по Матфею» и Месса си-минор Себастьяна Баха) хоровое искусство достигло высших точек своего развития.

Определенную роль сыграла культовая музыка и в становлении инструментального исполнительства. Это достаточно ярко прослеживается на примере органного искусства. Вначале функции органиста в церкви состояли исключительно в подготовке прихожан к исполнению песнопений. Правда, использовать инструмент в иных исполнительских целях было тогда невозможно, прежде всего в виду несовершенства его конструкции. Клавиши органа были столь огромными, что играли на них (точнее, издавали с их помощью звуки) всей рукой, иногда кулаком. С развитием многоголосия (в вокальной музыке) клавиатура органа усовершенствовалась, что позволило использовать орган гораздо шире — сначала как аккомпанирующий, а затем и как сольный инструмент. В результате именно церковные органисты (в XVI—XVII веках) стали первыми настоящими виртуозами-инструменталистами.

Кроме органа, в музыкальное сопровождение богослужения часто включались и другие инструменты. Так, в эпоху позднего средневековья в исполнении нидерландских месс и некоторых других сочинений в церкви принимали участие духовые инструменты.

Важной вехой в истории дирижерского исполнительства стало творчество церковных канторов, магистров, проценторов, как назывались средневековые дирижеры. Хейрономическая (от греч.

chéir — рука и nómos — закон, в музыке — лад, тон, напев) система дирижирования, которой пользовались еще древнегреческие музыканты, была в период средневековья существенно усовершенствована. По мере того как усложнялся музыкальный язык, дирижер должен был не только отстукивать ритм, но и показывать характер исполняемой музыки. Поэтому дирижирование состояло из весьма разнообразных жестов руками, способных передавать многие нюансы произведения. «Плавное и размеренно рисует рука медленное движение, — описывает современник приемы хейрономического дирижирования, — ловко и скоро она изображает быстро несущиеся басы, страстно и высоко выражается нарастание мелодии, медленно и торжественно испускает рука при исполнении замирающей, ослабевающей в своем стремлении музыки, нежно и мягко передаются проникновенные звуки молитвы; здесь рука медленно и торжественно вздымается вверх, там она внезапно выпрямляется и поднимается в одно мгновение, как стройная колонна».

Иные исполнительские традиции складывались за церковной оградой, в среде народных музыкантов — «бродячих людей»: вагантов, жонглеров, шпильманов, забавников, скоморохов, как их называли в разных странах. О том, насколько искусными и разносторонними артистами, в частности музыкантами были «бродячие люди», можно судить по сохранившимся правилам скоморохов: «Умей хорошо выдумывать рифмы и хорошо вести словесный спор, умей живо ударять по бара-

бану, заставляя звучать красиво лиру... умеи играть на мандолине и гитаре, натягивать на колесо семнадцать струн, обращаться с арфой и хорошо сопровождать пение на жиге. Жонглер, ты должен уметь чинить девять инструментов... Если ты сам хорошо умеешь играть, то выполнишь все требования. Пусть же звучат у тебя лиры и бубенцы!»

Благодаря этим безвестным артистам музыкальное исполнительство, несомненно, сделало важный шаг вперед. Во-первых, они содействовали развитию техники игры на музыкальных инструментах, развитию определенных танцевальных форм, музыкального языка, импровизационности исполнения. Во-вторых, постоянно скитаясь, они способствовали распространению достижений исполнительства (приемов владения инструментами, ансамблевой игры и т. д.), что ввиду отсутствия каких-либо иных средств распространения было неоценимо.

Сама фигура бродячего музыканта-исполнителя весьма интересна и примечательна для той сложной и пестрой эпохи. Достаточно представить себе такое яркое явление, как русское скомошество. Характерные приемы игры на народных инструментах (гуслях, гармонике, волынке, сопели, гудке), зародившиеся в незатейливом искусстве «потешных» людей, постепенно выкристаллизовывались в типические национальные элементы русской музыки и проникали в искусство более позднего времени.

Особое значение имело искусство потомков древнегреческих рапсодов — бардов, труверов, трубадуров, миннезингеров, с которыми связана целая эпоха в ис-

тории вокального исполнительства.

Чрезвычайно почитаемым среди современников было искусство кельтских певцов — бардов. Расцвет искусства бардов относится к VI веку. Песни их были весьма разнообразны: боевые и застольные, любовные и сатирические.

Известно также, что барды состязались между собой в исполнении религиозных и эпических песен.

В отличие от притесняемого церковью и властями, лишенного чести и родины бродячего музыканта положение светского певца в обществе было чрезвычайно почетным. Правители дворов франков, готов, бургундцев, баварцев не обходились без искусства благородного барда, который исполнял сказания о богах, прославлял дела своих предков и своего властелина. Вот как описывает очевидец выступление певцов при дворе легендарного Атилы: «После трапезы, с наступлением вечера, зажгли факелы, и двое, встав перед Атиллой, в стихах воспевали его победы и военные доблести. Гости не сводили глаз с певцов; одни радовались самим сказаниям, другие думали о воспетых сражениях и воодушевлялись воспоминаниями, иные же заливались слезами, потому что возраст лишил силы их тела и принудил к покою их дику отвагу».

Интересной страницей в истории европейского исполнительства было искусство северофранцузских труверов и южнофранцузских (провансальских) трубадуров — странствующих поэтов-певцов. По свидетельству одного из современников, они отлича-

лись «тонким пониманием поэзии и силою музыкального выражения, происходящих из благородной наивности и чистоты чувства».

Несомненно, выразительное пение, рождавшееся из выразительного чтения стихов под музыку, имело огромное значение для формирования приемов певческого исполнительства, перешедших в вокальную музыку последующих эпох.

Особая роль отводилась аккомпанирующему инструменту, который во многих вокальных произведениях должен был перед вступлением голоса и после окончания пения исполнить основную мелодию песни, благодаря чему произведение приобретало более развернутый вид. Это ставило перед исполнителями определенные проблемы ансамблевого характера, может быть, даже задачи интонационного единообразия голоса и сопровождения.

Размышляя о музыкантах эпохи средневековья и Возрождения, можно предположить, что они вряд ли стремились к законченности исполнения, ибо в основе их искусства лежала импровизационность, диктовавшая практически полную свободу в интерпретации произведения. Каждый исполнитель варьировал ритмико-мелодическую основу пьесы сообразно своему настроению, мастерству и прихоти.

Об искусстве труверов и трубадуров, имена которых уже дошли до нас, мы можем судить по их сохранившимся произведениям, дающим определенное представление не только о характере самой музыки, но и о некоторых приемах ее исполнения.

Это стало возможным благодаря развитию к концу эпохи

средневековья нотного письма, еще очень несовершенного, но позволяющего фиксировать музыкальное сочинение и распространять его среди широкого круга исполнителей.

Дальнейшее развитие музыкального исполнительства связано с возникновением в эпоху Ренессанса новых форм музицирования. Под влиянием идей гуманизма произошло обновление содержания и выразительных средств музыки. Начались такие важные процессы, охватившие музыкальное искусство крупнейших европейских стран, как формирование национальных школ, возникновение новых музыкальных жанров. Все это, разумеется, не могло не отразиться на музыкальном исполнительстве.

Однако весьма характерно, что эпоха, охватывающая около десяти столетий, заключительный период которой ознаменовался появлением столь крупных композиторов, как Жоскен Дебре (ок. 1440—1521), Орландо Лассо (ок. 1532—1594), Палестрина (ок. 1525—1594), Вильям Берд (1543—1594), Джон Булл (1562—1628) и других замечательных мастеров, еще не выдвинула великих исполнителей. Это был период накопления опыта в музыкальном искусстве. Но без него невозможен был бы расцвет музыкального исполнительства последующей эпохи, в течение которой оно фактически начало формироваться как самостоятельное искусство.

Появление современных музыкальных инструментов и жанров

В истории каждого искусства бывали периоды, когда после долгого, продолжавшегося иногда столетия, затишья, вдруг, подобно взрыву, наступал мощный расцвет. И тогда появлялись великие образцы, с которыми, как с эталонами, сравнивали все последующие достижения в этом виде искусства.

Таким «взрывом» стали произведения древнегреческих драматургов, ваятелей, архитекторов; позже — творения итальянских художников, скульпторов, зодчих эпохи Возрождения. Однако «взрывы» в искусстве длятся не мгновения, а десятилетия, а подготавливаются — веками.

В музыкальном исполнительстве нечто подобное произошло на рубеже XVII и XVIII веков.

Особую роль в истории музыки всегда играли инструментальные мастера. Трудно проследить, в какой мере развитие исполнительства стимулировало процесс совершенствования музыкальных инструментов и насколько обновление инструментального арсенала служило импульсом к более высокой ступени развития исполнительства. Очевидно, это происходило параллельно и было невозможно одно без другого*.

Начиная со второй половины

XVI столетия в Западной Европе происходит подлинная революция в области музыкального инструментария.

Превращение скрипки из народного, издавна распространенного в разных уголках Европы и на Востоке инструмента в концертный, обладающий замечательными звуковыми качествами и техническими возможностями, произошло довольно быстро по сравнению с другими инструментами. Родиной первых концертных скрипок стала Брешиа — северная провинция Италии. Здесь, на склоне южнотирольских Альп, богатых ценными породами «поющего» дерева, многие десятилетия подряд селились мастера, славившиеся изготовлением музыкальных струнных инструментов. Уже в XV веке их лютни и виолы становятся известными далеко за пределами Италии.

Виолы — прямые предшественницы скрипки, альты, виолончели и контрабаса — представляют собой многочисленное семейство струнно-смычковых инструментов с мягким, не очень сильным, но по-своему красочным звуком. Долгое время они составляли основу струнной группы оркестров. Потребность в инструменте, приближающемся по своим звуковым качествам (силе звука, разнообразию тембров и красок) к человеческому голосу, привела к появлению скрипичного семейства.

Первые концертные скрипки, которые и сегодня используются в исполнительской практике, принадлежат знаменитому мастеру Гаспаро да Сало (1540—1609) — основателю брешианской школы скрипичных мастеров.

Однако наиболее выдающихся скрипичных мастеров выдвинула

* На примере Себастьяна Баха ясно видно, насколько эти процессы были взаимосвязаны. Гениальный композитор, один из лучших исполнителей своего времени на органе и clavесине, Бах сам занимался также конструированием музыкальных инструментов, их усовершенствованием. Он считался крупнейшим авторитетом в области органного строительства.

кремонская школа, у истоков которой стоял Андреа Амати (ок. 1535 — ок. 1611), а виднейшими представителями ее являлись Николо Амати (1596—1684) и два его выдающихся последователя — Джузеппе Гварнери, прозванный Гварнери дель Джезу (1698—1744), и Антонио Страдивари (1644—1737).

Результаты деятельности мастеров кремонской школы до сегодняшнего дня вызывают изумление. До появления первых, с трудом поддающихся настройке фаготов, кларнетов, гобоев, во времена, когда флейтой называли незатейливую военную свистульку, кремонские мастера создали инструменты и в настоящее время считающиеся непревзойденными.

В мастерских кремонских мастеров родились и другие члены скрипичного семейства — альт, виолончель и контрабас, вместе со скрипкой составляющие основу современного оркестра.

Альт, как полагают, появился первым. Размером он несколько больше скрипки и отличается от нее менее ярким звуком, но большей полнотой и твердостью звучания*.

Вскоре после своего появления альт стал привлекать к себе внимание исполнителей. «Ничего не может быть прелестнее голоса альтя, раздающегося внезапно среди аккордов скрипки и виолончели,— писал, например, об альте один из авторитетных французских музыкантов XVII века,— и когда он на мгновение выступает из сферы скромного аккомпанемента, он трогает до слез».

* Размер альтя колеблется в достаточно больших пределах — от 380 до 470 миллиметров.

Прототипом виолончели была «виола-да-гамба» («ножная» виола), которую сегодня иногда можно услышать в концертах старинной музыки. Лучшие образцы виолончели были созданы мастерами XVII—XVIII веков — Амати, Гварнери, Монтаньяна и Страдивари.

Вытеснение скрипичным семейством виол произошло не сразу. Еще в конце XVI века в оркестровой партитуре скрипки значились рядом с виолами.

Утверждение скрипки как инструмента с яркими сольными качествами привело к возникновению жанров, в которых наиболее разнообразно раскрывалось мастерство музыканта-исполнителя: сонаты и концерта.

Первые выдающиеся образцы сонатного творчества были созданы итальянским композитором и скрипачом Арканджелло Корелли (1653—1713) в конце XVII века. Глубокие и вдохновенные сочинения в этом же жанре написаны Георгом Фридрихом Генделем (1685—1759) и Иоганном Себастьяном Бахом (1685—1750).

Соната (от ит. sonare — звучать) — это циклическое произведение для одного или двух инструментов, состоящее из нескольких контрастных по характеру частей. Зародившиеся первоначально как инструментальные обработки песен и танцевальной музыки, трио-сонаты (так назывался тип старинной сонаты, характерной для Корелли, Генделя и Баха) стали оригинальными художественными произведениями.

Возникновение сонатного творчества имело колоссальное значение для развития музыкально-исполнительского искусства. Вместе с появившимися позднее

другими типами сонаты (одно-частная соната итальянских клавиристов и многочастные сонатные циклы композиторов последующих поколений — Ф. Э. Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена и др.) трио-соната ставила перед исполнителями такие художественные задачи, каких прежде исполнительство не знало. Главная из них — необходимость выявить индивидуальные особенности каждого из заключенных в произведении образных начал при сохранении цельности, единства всей пьесы.

Другой яркой формой сольной инструментальной музыки стал концерт, появившийся первоначально в скрипичной литературе.

Концерт возник как жанр, с помощью которого музыкант-исполнитель, раскрывая содержание произведения, получал возможность выявить выразительные особенности своего инструмента, всесторонне продемонстрировать собственное мастерство.

Первые образцы инструментального концерта были созданы итальянцем Антонио Вивальди (1678—1741), утвердившим трехчастную форму, оказавшуюся весьма жизнеспособной. Цикл был построен по принципу контрастного чередования частей (быстрая — медленная — быстрая). Уже в XVIII веке сложились два основных типа концерта: концерто гроссо — для оркестра и группы солирующих инструментов и сольный концерт, то есть для оркестра и одного солирующего инструмента. Вторая разновидность концерта стала распространенной в последующие эпохи (от Гайдна, Моцарта, Бетховена до Рахманинова и Прокофьева).

Важным элементом концерта

является каденция — развернутый, обычно виртуозный сольный эпизод импровизационного характера, помещаемый в конце первой (а иногда и третьей) части. В ранних образцах концертов исполнение этого важнейшего фрагмента предоставлялось полностью на откуп исполнителю, который должен был сам сочинить к данному концерту каденцию, проявив тем самым не только свое исполнительское мастерство, но и умение импровизировать.

Формирование группы духовых инструментов шло гораздо медленнее струнных. Их развитие во многом было связано с совершенствованием обработки дерева и металла, с появлением разного рода механических изобретений (вентелей и др.).

Окончательное закрепление внешнего вида и конструкции духовых инструментов произошло к началу XIX века. Но еще столетием раньше многие из духовых инструментов заслужили признание современников.

Приведем несколько образных характеристик звучания духовых, принадлежащих немецкому поэту и музыканту XVIII века Христиану Шубарту. Так, трубу он называл инструментом «героическим, издающим звуки, полные радостных возгласов»; считал, что валторна «дает мягкий, сладкий, долго замирающий, нежно жалобный тон»; а флейта лучше других инструментов может выразить чувства людей, живущих в единении с природой; в то время как английский рожок «прекрасно передает меланхолию и склонность к грустным настроениям».

И хотя далеко не со всеми из этих высказываний можно согласиться, они интересны в том от-

ношении, что показывают, какое разнообразие настроений, чувств должны были выражать своей игрой музыканты-исполнители.

Значительных успехов добились и мастера клавишных инструментов, что повлекло за собой быстрое развитие органного, клавирного, а позднее и фортепианного искусства.

Орган был известен еще в древнем мире. В эпоху великого переселения народов он был забыт, а после своего второго рождения взят на вооружение церковью. До появления клавесина и клавино-корда орган был единственным многозвучным клавишным инструментом. Развитие полифонии и происходящее параллельно усовершенствование устройства органа постепенно превратили его в инструмент с разнообразными колористическими и техническими возможностями, позволившими использовать его не только для аккомпанемента, но и для исполнения сольной музыки. Так, органы баховской эпохи, то есть периода расцвета органного исполнительства и творчества,— это инструменты с несколькими клавиатурами (мануалами), с числом труб, иногда превышавшим несколько тысяч, разбитых на регистры. Каждый регистр обладал характерным тембром.

Как уже говорилось, главной сферой использования органа поначалу была область церковного музицирования. Возникновение самостоятельных музыкальных форм в недрах органной музыки происходит сначала под прямым влиянием вокальной музыки, которой первоначально был подчинен в церкви орган. Одним из жанров, появившихся в XVI—XVII веках в органной литературе, бы-

ла фантазия. Импровизационность, лежащая в основе фантазии, непосредственно связана с бытовавшими в то время формами литургической музыки, то есть с вокальными формами.

Еще ярче связь между церковной вокальной музыкой и органной литературой прослеживается на примере хоральных прелюдий, которые прямо явились инструментальными переложениями (обработками) церковных вокальных песнопений. В недрах органной литературы зародились и другие важнейшие жанры — токката, прелюдия и fuga.

Однако музыкальным символом эпохи XVII—XVIII веков считался не «король музыкальных инструментов» — орган и не скрипка, доведенная в то время до своего совершенства, а клавесин.

Мастера клавишных инструментов немало потрудились, чтобы создать инструмент, который имел бы столько достоинств, как клавесин. Он обладал прекрасными качествами как сольный инструмент; звучание его восхищало современников своим изяществом, ясностью. Благодаря своим звуковым свойствам он прекрасно сочетался с другими инструментами*. Подчеркивая звуковую универсальность клавесина, французский музыкальный теоретик XVII века Мерсенн писал: «Как орган включил в себя все духовые инструменты, так клавесин вобрал струнные: виолу, арфу, лютню».

* Существует, например, мнение, что звук скрипки лучше сочетается со звуком клавесина, нежели с фортепиано. В связи с этим до сих пор идет полемика о том, как исполнять в наше время сонаты Себастьяна Баха, написанные в оригинале для скрипки и клавесина.

Не удивительно, что клавесин начинают использовать весьма широко. «Клавесин — малый или большой — должен участвовать во всех музыкальных исполнениях», — указывал один из крупнейших музыкальных авторитетов XVIII века И. Кванц.

Именно как жанр инструментальной, в частности клавирной, музыки возникла сюита — цикл контрастных по характеру танцевальных пьес. Испанская сарабанда, французская куранта и менуэт, немецкая аллеманда, английская жига и ряд других танцев составили классическую клавирную сюиту, в исполнении которой музыкант уже должен был показать не только изрядное техническое мастерство, но и большое искусство перевоплощения, а также умение выявить при разнохарактерности каждой части цикла его цельность и единообразие.

Другим важным достижением клавирной литературы стало создание клавирных пьес-миниатюр, в которых запечатлены различные человеческие настроения, состояния, а также пьес, являющихся своего рода музыкальными портретами-зарисовками. Наибольшее распространение этот жанр получил в творчестве французских клавесинистов — Франсуа Куперена (1668—1733), Жана-Филиппа Рамо (1683—1764) и других. Естественно, что исполнение подобного рода пьес требует от артиста умения раскрыть психологическое состояние своего героя, донести до слушателя тончайшие оттенки переживаний, рельефно передать те или иные характеристические черты персонажа, портрет которого дается композитором.

Подлинной вершиной клавир-

ной музыки стало творчество Иоганна Себастьяна Баха, произведения которого как для органа, так и для клавесина поставили перед их интерпретаторами широкий круг художественных задач, ранее неведомых музыкальному исполнительству. По многообразию содержания его творчество можно сравнить с шекспировским — столь же необъятен и всеобъемлющ мир Баха.

В XVII веке появляется и быстро развивается один из самых важных жанров музыки — опера, первые гениальные образцы которой мы находим в творчестве Клаудियो Монтеверди (1567—1643). Влияние оперы на развитие исполнительского искусства поистине неограничено. Именно благодаря оперному искусству (и в определенной степени возникших в эпоху Возрождения мадригалу, кантате, сольной песне) вокальное исполнительство в исторически короткий срок достигло величайших вершин. Развитие оркестрового исполнительства в этот период также проходило не без влияния оперы.

Таким образом, создание первоклассных музыкальных инструментов, формирование различных жанров музыки и неразрывно связанное с этими процессами творчество многих композиторов и исполнителей подготовили почву для первых великих достижений в музыкально-исполнительском искусстве.

Великие виртуозы XVII—XVIII веков

Бурное развитие западноевропейского музыкального искусства в XVII—XVIII веках коснулось практически всех его областей.

Вместе с формированием инструментария, музыкальных жанров и форм, параллельно с развитием музыкальной педагогики и эстетики в новую, весьма важную стадию вступило и музыкальное исполнительство. Именно в этот период выдвигаются первые великие виртуозы-исполнители. Они открывают и утверждают новые возможности инструментов, определяя на многие десятилетия эталоны исполнительского мастерства.

Одним из первых великих виртуозов был итальянский композитор и исполнитель Джироламо Фрескобальди. (1583—1643). Он блестяще владел клавесином, но наибольшую славу приобрел своей игрой на органе. Когда Фрескобальди исполнилось 27 лет, он занял пост органиста крупнейшего католического собора св. Петра в Риме. Уже тогда слава его как непревзойденного виртуоза гремела по всей Италии.

Считается, что от Фрескобальди идет важная традиция в исполнительстве — стремление к пению на инструменте. Характерно, что свои клавирные миниатюры Фрескобальди называл «арии для пения на чембало»*.

Много сделали для развития клавирного и органного исполнительства нидерландец Ян Питер Свелинк (1562—1621), французский клавесинист Жак Шамбоньер (ок. 1602—1670/72), английские вирджиналисты, среди которых наибольший след в истории музыки оставил Генри Перселл (1659—1695), немецкий органист Дитрих Букстехуде (1637—1707).

Вторая половина XVII века открывает выдающихся исполни-

телей и на струнных инструментах. Первым скрипачом-виртуозом, утвердившим за скрипкой право сольного инструмента, был создатель жанра трио-сонаты Арканджело Корелли.

XVIII век выдвигает замечательных виртуозов-исполнителей: это и целая плеяда французских клавесинистов, и крупнейший флейтист своего времени Иоганн Кванц (1697—1773), и многие другие.

Вершиной исполнительского искусства первой половины XVIII века стало творчество трех выдающихся музыкантов — Доменико Скарлатти, Георга Фридриха Генделя и Иоганна Себастьяна Баха. О том, как они владели инструментами, в первую очередь говорят их сочинения, ибо они были одновременно и выдающимися композиторами. Но не менее важными свидетельствами являются воспоминания современников. Вот одно из них, оставленное Гесснером, другом Себастьяна Баха, содержащее образное описание исполнительского мастерства великого кантора церкви св. Фомы: «Все сие, Фабий*, ты счел бы незначительным, если бы ты мог восстать из мертвых и увидеть Баха... как он обеими руками и всеми пальцами** играет на клавире, содержащем в себе струны многих цитр, или на инструменте инструментов, которого неисчислимы трубы воодушевлены рычагами; как он здесь обеими руками поспешает, там проворными ногами, и один воспроизво-

* Рассказывая о Бахе, Гесснер как бы обращается к знаменитому римскому ритору Марку Фабиию Квинтилиану, который на страницах своего многотомного труда восхищается искусством кифаредов, одновременно поющих, играющих и ногой отбивающих ритм.

** До Баха клавиристы почти не пользовались большими пальцами обеих рук.

* Чембало — итальянское название клавесина.

дит множество различных, но подходящих друг к другу рядов звуков; если бы, говорю я, ты видел его воспроизводящим столько, сколько не в состоянии были бы воспроизвести многие ваши музыканты на цитре и тысячи флейтистов, вместе взятых,— когда он не только, как поющий под цитру, дает одну мелодию и тем выполняет свою задачу, но следит одновременно за всеми мелодиями и, окруженный тридцатью или даже сорока музыкантами, удерживает всех в порядке*— одного кивком, другого выстукиванием такта, третьего угрожающим пальцем; тому — задает тон в высоком регистре, другому в низком, третьему в среднем и как сам он, выполняя самую трудную задачу среди громчайшего звучания всех участников, немедленно замечает, где и когда что-нибудь нестройно, всех удерживает, повсюду предупреждает и, если где-нибудь колеблются, моментально восстанавливает точность; как он ритмом до мозга костей пропитан, как он воспринимает острым слухом все гармонии и воспроизводит незначительным объемом своего голоса все другие голоса. Я большой почитатель старины,— заключает Гесснер,— но думаю, что мой друг Бах и ему подобные, если таковые есть, заключают в себе много таких людей, как Орфей, и двадцать таких певцов, как Арион».

Многие из исполнительских традиций, бытовавших во времена Себастьяна Баха, были фактически обновленными обычаями, существовавшими еще в античности.

* Здесь и далее Гесснер описывает, как Бах, согласно принятой в его время системе дирижирования, руководил оркестром за клавином.

Это, например, музыкальные соревнования, устраиваемые между виртуозами. Известна полугендарная, повторяемая большинством биографов Баха история, согласно которой он должен был соревноваться в искусстве игры на органе с французским органистом и клавесинистом Луи Маршаном (1669—1732) — блестящим импровизатором и композитором, известным далеко за пределами его родного Парижа. Однако состязанию этому не суждено было состояться ввиду того, что Маршан, якобы испугавшись, тайком бежал, не желая потерпеть поражение.

А вот другое соревнование коллосов, сверстников Себастьяна Баха — Георга Генделя и Доменико Скарлатти, состоялось. Состязание проходило как бы в два тура: на органе и клавесине. В качестве жюри выступали итальянские вельможи, среди которых были весьма просвещенные в музыкальном отношении люди. Было признано, что на органе более искусное мастерство обнаружил Гендель, но в игре на клавесине лучшим был назван Скарлатти.

Дух музыкального соревнования в его лучшем смысле проявлялся не только в турнирах исполнителей, но и нашел отражение в музыкальных жанрах. Одно из самых ярких проявлений виртуозного исполнительства XVIII века — концерт, был, как уже говорилось, не чем иным, как своего рода соревнованием между солистом (в сольном концерте) или группой солистов (в концерто грассо) и основной массой оркестра (тутти).

Здесь следует заметить, что само слово «виртуоз» (от лат. *virtus* — сила, талант, доблесть)

первоначально употреблялось весьма широко — применительно и к ученым, и к художникам. Позднее оно закрепилось за музыкантом-исполнителем, в совершенстве владеющим техникой игры на инструменте или своим голосом.

Однако уже с тех пор, как слово «виртуоз» прочно вошло в музыкальный обиход, ему придавался двоякий смысл. Виртуозное исполнение — в лучшем смысле — достигается в том случае, когда артист с помощью своей техники до конца раскрывает авторский замысел, окрашивая его индивидуальностью своего таланта, когда он способен захватить слушателей своим искусством. Но исполнение (пусть даже самое совершенное с технической точки зрения), в котором художественная, содержательная ценность музыки приносится в жертву техническому блеску, — уже не виртуозность, а виртуозничество.

Виртуозничество развивалось параллельно с подлинной виртуозностью с древнейших времен. В описываемый период оно особенно ярко проявлялось в сфере оперного вокального искусства.

Оперные традиции первой половины XVIII века, особенно в итальянской опере, диктовавшей на протяжении нескольких веков оперные каноны всей Европе (вплоть до XIX века), давали неограниченную свободу певцам, допуская немыслимый в наше время произвол с их стороны.

Певец в итальянской опере начала XVIII века — это полноправный хозяин, от вкусов и капризов которого зависит и успех спектакля, и судьба создателей оперы — композитора и либреттиста. Как писал современник, «компо-

зитор ускоряет или замедляет темпы арий по желанию певцов, имея в виду, что его слава и выгоды находятся в их руках; в случае необходимости композитор вносит изменения в арии, в речитативы, в знаки альтерации и пр...».

Печальнее всего, что, увлекаясь демонстрацией перед слушателями своих вокальных возможностей, итальянские певцы-виртуозы совершенно не заботились ни о смысле поэтического текста, ни о содержании исполняемой музыки. Даже в том случае если композитору удавалось создать значительное произведение, то, как с горечью свидетельствовал очевидец, «его труды и заботы, как и самые намерения поэта, преданы певцами окажутся. Немногие из оных певцов силу слова разумеют, еще меньшее число их качество сие умеет выразить. Все старание свое певцы в искусстве пения полагают... Сколько раз сии лицедействующие виртуозы с непристойной свободой тысячу несообразностей на сцене производят...»

Как уже говорилось, формирование музыкальных жанров шло параллельно с развитием исполнительских традиций. Наиболее яркие иллюстрации тому мы находим в оперном искусстве начала XVIII века. Царивший в ту пору произвол певцов-виртуозов полностью увязывался, например, со структурой оперы. Дело в том, что итальянская так называемая «серьезная» опера второй половины XVII — начала XVIII века состояла из чередующихся речитативов и арий. Если в речитативах концентрировалось драматическое действие произведения, то в ариях заключались лирические

кульминации оперы; именно в ариях выражались основные переживания героев. Речитативы воспринимались публикой как некая «нагрузка» к ариям, и во время их исполнения итальянская публика позволяла себе разговаривать во весь голос, уходить внутрь ложи, чтобы закусить или поиграть в какие-нибудь игры. «Шахматы,— писал, например, один из любителей оперы XVIII века,— весьма пригодны для заполнения пустоты длинных речитативов».

Но зато исполнение арииставляло замирать сердца меломанов, а после ее окончания зал взрывался бурными аплодисментами. Более того, публика могла заставить повторить понравившуюся арию еще и еще раз, при этом никого не заботило, что это нарушает общую драматургию спектакля.

В то время ария (она называлась «да капо») состояла из трех частей; причем третья часть, строившаяся на тематическом материале первой, давала певцам неограниченные возможности для разного рода рулад, трелей, варьирования, имевших единственную цель — продемонстрировать свои виртуозные возможности.

Подобные обычаи были настолько распространены, что хотя и критиковались рядом передовых музыкантов, но поддерживались подавляющим большинством певцов-виртуозов, даже таких, например, выдающихся, пользующихся легендарной славой оперных певиц, как Франческа Куццони (1700—1770) и Фаустина Бордони (1700—1781).

Чрезвычайно интересно в этом отношении свидетельство одного из современников, который писал: «Я слышал в Венеции, между

прочим, и знаменитую Фаустину, которая спела первую часть арии почти так, как она написана (1), когда же подошло повторение да капо, она стала делать всевозможные украшения и пассажи... Даже сам композитор находил иногда свою арию в устах тех, кто исполняет ее, лучшей и приятнейшей, чем в его собственном замысле».

Неизвестно, о каком композиторе шла речь в приведенном отрывке и действительно ли он остался доволен вольной интерпретацией его произведения, но такой точки зрения придерживались далеко не все музыканты. Наиболее передовых и требовательных композиторов и тех, кому было дорого музыкальное искусство, не удовлетворяло подобное виртуозничество, далекое от подлинного искусства. Некоторые из них даже вспоминали о старых, добрых временах, когда исполнители менее увлекались технической стороной и больше старались раскрыть образный строй исполняемой музыки. «Наши современные виртуозы,— писалось в одном из музыкальных энциклопедических словарей XVIII века,— стараются лишь увеселять и поражать своим высоким совершенством, прежние же умели делать своих слушателей печальными, живыми, гневными, влюбленными...»

Однако какой бы вред ни наносило виртуозничество, оно не могло изменить главное русло исполнительского искусства, обусловленное деятельностью наиболее передовых художников того времени, исполнительское творчество которых стало фундаментом современного музыкального исполнительства.

Исполнительство в эпоху венских классиков

К середине XVIII века заканчивается творческая деятельность Себастьяна Баха и Георга Генделя*, составившая целую эпоху в полифоническом стиле, главными представителями которого они являлись. И примерно в этот же период — в 50-е годы XVIII столетия — появляются первые произведения Йозефа Гайдна (1732—1809), принадлежащие уже к совершенно новому стилистическому направлению в музыкальном искусстве, известному в истории как «венский классицизм».

Венская классическая школа, к которой помимо Гайдна принадлежали В. А. Моцарт и Л. ван Бетховен, как творческое направление сложилась во второй половине XVIII — начале XIX века.

Обобщение предшествующего опыта мировой музыкальной культуры, формирование нового музыкального мышления и языка, отличающегося лаконичностью, яркостью и выразительностью, кристаллизация основных музыкальных жанров и форм, и наконец, что важно для данной темы, утверждение нового отношения к инструменту, к исполняемой музыке — таковы некоторые главные черты венского классицизма.

Однако переход от одного стилистического пласта к другому, вытеснение старого стиля новым произошло не сразу. Это ясно прослеживается на примере трех сыновей Себастьяна Баха — самобытных композиторов и выдаю-

щихся исполнителей своего времени.

Вильгельм Фридеман Бах (1710—1784) был замечательным органистом; современники особенно ценили его как искусного импровизатора. По характеру своего исполнительского и композиторского творчества он ближе остальных братьев к стилю отца. Между ним и венской классической школой практически нет явных связей.

Совершенно иное место в истории музыки, в частности в истории исполнительства, занимает Филипп Эмануэль Бах (1714—1788). Его творчество как исполнителя и как композитора базировалось уже на иной эстетической платформе. Для Эмануэля Баха музыка — это прежде всего язык чувств. Поэтому главной задачей исполнения, с его точки зрения, должна быть выразительность. «Трогать сердца», «сочинять для клавира насколько возможно певуче» — таков был его основной эстетический принцип.

Как композитор Эмануэль Бах считается по многим признакам предтечей классицизма. Первые образцы фортепианной сонаты, доведенной впоследствии венскими классиками до совершенства, появились именно в его творчестве. Причем некоторые из его произведений и сегодня не утратили своей художественной ценности.

Огромное значение для истории и практики исполнительства имел трактат Эмануэля Баха «Опыт правильного способа игры на клави-ре», в котором не только обобщается опыт музыкального исполнительства того времени, но и содержатся положения, актуальные и по сей день. Так, например,

* И. С. Бах скончался в 1750 году; Г. Ф. Гендель — в 1759 году.

■ своем трактате он со всей определенностью высказывается против исполнителей, для которых демонстрация собственной техники превыше раскрытия содержания музыки, выразительности исполнения: «...исполнители, избравшие своей специальностью быстроту игры и точность попадания, только этими свойствами и обладают; их пальцы повергают глаза в изумление, но душе слушателя, способного чувствовать, такие исполнители не говорят ничего. В чем же заключается хорошее исполнение?— продолжает Эмануэль Бах.— Ни в чем ином, как в умении довести до слуха посредством пения или игры на инструменте истинное содержание и ее аффект».

Приведенное высказывание Баха — полностью в духе господствующей тогда «теории аффектов» (от лат. *affectus* — душевное состояние, страсть), разделяемой многими видными музыкантами той эпохи. Ее краеугольным камнем было «изображение» в музыке человеческих чувств и страстей.

Несмотря на определенную ограниченность и механистичность, «теория аффектов» сыграла положительную роль на том этапе развития музыкального исполнительства. Эмануэль Бах и другие ее сторонники выступали против узкого техницизма, виртуозничества, призывая исполнителей к выразительной игре, передающей богатый спектр настроений, переживаний, различных состояний человеческой души.

Одним из самых горячих приверженцев этой теории был выдающийся флейтист, автор знаменитого трактата «Опыт руководства по игре на поперечной

флейте» Иохим Кванц. В этом трактате в главе, которая называется «О хорошем исполнении», Кванц писал: «Воздействие музыки на слушателя зависит от исполнителя почти в такой же степени, как и от самого композитора. Плохое исполнение способно изуродовать даже талантливое сочинение, тогда как посредственное произведение может быть улучшено и возвышено хорошим исполнением».

Весьма интересными представляются аналогии И. Кванца между исполнительским искусством и ораторским. «...И оратор, и музыкант,— указывает Кванц,— подготавливают свой текст, а также произносят или исполняют его, преследуя одинаковую цель: овладеть сердцами слушателей, возбудить или утихомирить страсти, вызывать у них тот или иной аффект...»

Творчество Иоганна Кристиана Баха (1735—1782), младшего сына Себастьяна Баха, принадлежит уже к новому инструментальному стилю, близкому стилю ранних венских классиков.

Если Эмануэль Бах как исполнитель нискал себе славу игрой и импровизациями на клавесине, то Кристиан Бах прославился уже как один из первых замечательных пианистов. Одна из заслуг И. К. Баха в утверждении фортепиано, поскольку он был одним из первых композиторов, начавших писать именно для этого инструмента.

От Эмануэля Баха и Кристиана Баха тянутся уже прямые нити к творчеству Гайдна и Моцарта, с которыми связан дальнейший расцвет музыкального исполнительства.

Йозеф Гайдн не был концерти-

рующим исполнителем. Однако косвенно, как один из создателей жанров симфонии, квартета, фортепианной сонаты, он внес в развитие исполнительства неоценимый вклад. Благодаря богатству образов гайдновской музыки, стилистической и жанровой законченности, яркости его музыкального языка большинство его произведений стало основой репертуара исполнителей нашего времени. Не случайно, например, сочинения Гайдна являются пробным камнем для молодых исполнителей, участвующих в современных международных музыкальных конкурсах.

Совершенно особое место в истории музыкального исполнительства занимает Вольфганг Амадей Моцарт (1756—1791). Трудно очертить границы влияния, которое оказало на развитие исполнительства его композиторское творчество, прежде всего благодаря тому, что почти не было музыкального жанра, в который бы он не внес значительного вклада, а в некоторых — совершил подлинный переворот.

Обладая уникальным артистическим дарованием, Моцарт на протяжении всей своей жизни выступал как исполнитель. Он играл на органе, скрипке, дирижировал оркестром. Но наибольший след в исполнительстве Моцарт оставил как клавирист и пианист.

Весьма интересным представляется свидетельство одного из современников, характеризующее исполнение Моцартом своего произведения: «...Все было необычайно, отличалось большим вкусом и вызывало удивление. Само произведение — фундаментальное, пламенное, многогранное и простое — поражало

как своей гармонией, такой полной, мощной, неожиданной и возвышенной, так и приятной, шаловливой мелодией. Все казалось таким новым. Исполнение на фортепиано было четким, выразительным, чистым и наряду с этим таким необыкновенно подвижным, что трудно было решить, на что раньше обращать внимание, и все слушатели были восхищены и увлечены...»

Исполнительское творчество Моцарта занимает промежуточное место между тем периодом, когда центральной фигурой в исполнительстве был композитор-импровизатор (к этому типу музыкантов принадлежали, например, Себастьян Бах, Гендель, Доменико Скарлатти), и последующим периодом, когда главной фигурой становится «сочиняющий виртуоз».

На рубеже XVIII и XIX веков в фортепианном исполнительстве почти одновременно с Моцартом выдвинулась целая плеяда блестящих музыкантов, исполнительское творчество которых составляли уже не импровизации на заданную тему, но исполнение произведений, наиболее полно выявлявших их виртуозное мастерство.

К этим музыкантам принадлежал Муцио Клементи (1752—1832), оказавший заметное влияние на формирование жанра фортепианной сонаты. При жизни он получил огромную известность как пианист, покорявший современников необыкновенной виртуозностью, которая, впрочем, не являлась самоцелью. Игра Клементи была содержательна, проникнута необычайной тонкостью фразировки. «Его техника, — писал известный французский пи-

нист XIX века Антуан Мармонтель,— отличалась удивительной точностью... Никто не исполнял с таким идеальным совершенством произведение Баха, Генделя, Мартини, Марчелло, Скарлатти; ясность его игры и присущее ей разнообразие оттенков тонко выявляли все детали этих прекрасных фигурированных пьес».

Ясность и точность игры, присущая Клементи, вообще была господствующей исполнительской тенденцией того времени. Этот стиль получил название «блестящего». Карл Черни (1791—1857), прекрасный пианист, известный сегодня как автор фортепианных этюдов, отмечал, что прежде всего для «блестящего стиля» характерен «чрезвычайно ясный, подчеркнутый и сильный удар, благодаря чему звук становился исключительно отчетливым... Свободное владение высшими степенями беглости, соединенной всегда с возможно большей отчетливостью... Абсолютная чистота, даже в труднейших местах. Чистота,— продолжает К. Черни,— правда, необходимое условие каждого стиля исполнения. Однако при «блестящем стиле» ее особенно трудно достигнуть, так как сам способ извлечения звука, особенно при скачках и прочих трудностях, требует значительно большей броскости и так как любая фальшивая нота при этом способе исполнения в десять раз больше режет слух».

«Блестящий стиль» исполнения оказал значительное влияние на творчество композиторов. Появляются произведения, которые называются «блестящие вариации», «блестящие рондо» и т. п.

Замечательным артистом-вирту-

озом был также Джон Фильд (1782—1837), славившийся особой филигранностью, отточенностью и законченностью технического воплощения произведения. Талантливый педагог, Фильд, живший долгое время в России, много сделал для развития русской музыкальной культуры.

Видное место в исполнительском творчестве этого периода занимает Иоганн Непомук Гуммель (1778—1837), ученик Моцарта. Некоторые воззрения Гуммеля на исполнительское мастерство (рекомендации решать сложные технические проблемы не столько тренажем, сколько четким осознанием общих художественных задач, стремление прежде всего добиваться определенных звуковых результатов) не потеряли своей актуальности и по сей день.

Формирование жанра симфонии, происходившее благодаря деятельности Гайдна, Моцарта и их предшественников — композиторов мангеймской школы, поставило новые творческие задачи перед оркестровыми музыкантами. Обновилось содержание оркестровой музыки, существенно обогатилась динамическая палитра оркестра за счет появления в произведениях ярких контрастов звучания, длительных нарастаний звука и спадов.

Апофеозом деятельности выдающихся исполнителей венской школы и их современников было творчество Людвига ван Бетховена (1770—1827). Собственно исполнительская деятельность Бетховена охватывает сравнительно небольшой период — с 90-х годов XVIII и до начала XIX века включительно.

Исполнительская манера Бетхо-

вена резко отличалась от манеры других виртуозов. По воспоминаниям современников, его игра была наполнена мужественностью (а вовсе не безукоризненной точностью и филигранностью), огромной содержательностью, большой внутренней силой, которая может исходить от подлинного творца. Хотя это вовсе не означает, что он не мог поспорить с мастерами «галантной» и «жемчужной» игры.

Как вспоминал К. Черни, игра Бетховена «была одухотворенной, величественной, в высшей степени полна чувства, романтики, особенно в Адажио. Его исполнение, как и его произведения, были звуковыми картинами высшего рода, рассчитанными только на воздействие в целом».

Известно, что соперником Бетховена был кумир венской публики — не лишенный одаренности композитор и пианист Даниэль Штейбельт (1765—1823). Обладая незаурядной техникой и умением создать вокруг себя ажиотаж, Штейбельт слыл среди определенной, разумеется, не очень взыскательной части слушателей, непревзойденным пианистом. Однажды на вечере в доме одного из меценатов состоялось их соревнование, закончившееся триумфальной победой Бетховена.

Бетховен весьма резко относился к виртуозничеству, подчеркивая, что подлинная виртуозность предполагает раскрытие перед слушателями смысла произведения, его глубины и цельности. «Давно известно,— говорил Бетховен,— что величайшие пианисты (здесь Бетховен имел в виду, вероятно, и клавиристов.— М. З.) были и величайшими композиторами; но как они играли? Не так, как теперешние пианисты, кото-

рые только и делают, что прокатывают по клавиатуре вверх и вниз заученные пассажи... Когда играли настоящие фортепианные виртуозы, это было нечто связанное, цельное; можно было подумать, что исполняется записанное, хорошо отделанное произведение. Вот что значит хорошо играть на фортепиано, все остальное не имеет никакой цены!»

Бетховен был преемником Моцарта. Однако его звуковой идеал, масштабы звучания явно отличались от моцартовских. Фактически Бетховен стал основателем нового стиля исполнения на фортепиано. Под его влиянием конструкция фортепиано подвергалась усовершенствованию, в результате чего инструменты стали обладать более полным, сильным звуком. Проявлением нового звукового мышления, которое утверждал Бетховен, было также обогащение звуковой палитры оркестра. Благодаря Бетховену оркестр превратился в инструмент, с помощью которого композитор мог обращаться уже не к узкому кругу слушателей аристократического салона, но к самым широким аудиториям.

Таковы некоторые важнейшие исполнительские принципы, сформировавшиеся в творчестве представителей венской классической школы. Огромная значимость достижений венских классиков и передовых исполнителей — их современников, подтвердилась всем последующим развитием исполнительства. Не случайно многие из этих принципов были подхвачены музыкантами следующих поколений, более поздних стилистических направлений и школ.

Искусство музыкальной импровизации

Импровизация с древнейших времен являлась основной исполнительского творчества.

В самый ранний период развития музыки импровизация была едва ли не единственной формой музицирования. Главенствующая ее роль в музыкальном исполнительстве сохранялась в течение многих веков, пройдя ряд определенных этапов.

В западноевропейской музыкальной культуре прослеживается совершенно определенная связь между характером импровизации в искусстве музыканта-исполнителя и степенью детализации нотного текста.

Естественно, что наиболее примитивные способы нотации (невмы, крюки), принятые в эпоху средневековья, давали лишь приблизительные очертания музыкального произведения, воссоздать которые целиком можно было лишь благодаря значительным импровизационным навыкам исполнителей.

Следующий этап в развитии искусства музыкальной импровизации связан с распространенной с начала XVI века и господствующей более двух столетий системой так называемого генералбаса. Она предусматривала такую запись музыкального произведения, в которой фиксировалась мелодия, а аккомпанемент условно обозначался цифрами (цифрованный бас). Предполагалось, что исполнитель, зная определенные закономерности в расшифровке «цифрованного баса» и владея импровизационными навыками, во время исполнения должен превратить эту условную запись

в законченное музыкальное произведение. Но и прочтение мелодии тоже требовало от исполнителя умения импровизировать, поскольку одним из самых главных, выразительных средств музыки того времени была орнаментика—система музыкальных украшений, согласно традиции того времени исполнитель мог также орнаментировать мелодию различными украшениями сообразно своему вкусу.

Вполне понятно, что, коль скоро практически вся разнообразная исполнительская деятельность музыканта так или иначе была связана с импровизацией, развитие этих умений входило в число самых важных элементов обучения исполнителю мастерству.

Более того, мастерство исполнителя в импровизации на предлагаемую тему служило едва ли не главным мерилом профессиональной квалификации исполнителя. Например, музыкант, претендовавший на пост органиста в какой-либо из церквей, первым делом подвергался именно этому испытанию: он должен был в присутствии церковного начальства симпровизировать произведение на заданную тему. Так, претенденту на должность органиста собора св. Марка в Венеции, согласно существовавшему в 1541 году положению, предлагалось начало одной из частей мессы или мотета, и «претендент, желающий занять место соборного органиста, должен был по вокальным голосам симпровизировать фантазию, которую как бы поют четыре певца».

Не случайно также, что именно импровизация как наиболее эффектный, захватывающий слушателей род исполнительства, всегда

связанный с новизной, была главным испытанием для исполнителей, вступавших в единоборство. Именно в импровизации состязались Гендель и Скарлатти, Бетховен и Штейбельт и другие исполнители.

Имена мастеров музыкальной импровизации известны уже с XV века. Своими импровизациями на органе славились Джироламо Фрескобальди, Дитрих Букстехуде.

Великими импровизаторами на органе и клавишине были Себастьян Бах и Георг Гендель.

В 1747 году Себастьян Бах приехал в резиденцию прусского короля Фридриха II, чтобы навестить служившего при дворе сына — Эмануэля Баха. Король предложил Себастьяну Баху тему. Великий музыкант, бывший в то время уже в преклонном возрасте, очень долго импровизировал на заданную тему в самых различных жанрах. Импровизация Себастьяна Баха произвела на короля и всех присутствующих такое сильное впечатление, что Фридрих произнес: «Теперь я вижу, что на свете есть только один Бах»*. (Справедливости ради отметим, что и Эмануэль Бах слыл среди современников изумительным импровизатором-клавишником.)

Потрясал слушателей своими импровизациями на органе и Гендель. Часто это происходило в концертах, где исполнялись его оратории и другие произведения. «Обычно Гендель начинал свободной прелюдией, — вспоминал современник, — длинной и торжест-

венной, гармония которой была плотной тканью и насыщена до крайности; все в целом было совершенно доступным, всегда имело облик большой простоты. Далее следовал концерт, который он исполнял с воодушевлением, уверенностью и огнем, в чем никто никогда не мог с ним сравниться. Его удивительное умение владеть инструментом, мощь, величие и достоинство его стиля, сочность оркестровой гармонии, контрастировавшей с красноречивыми «соло» органа, удлинявшей каденции и державшей слушателя в приятном ожидании, производили чудодейственный эффект...»

После вытеснения клавишина фортепиано богатые импровизационные традиции органной и клавирной музыки были унаследованы пианистами.

Гениальными импровизаторами-пианистами были Моцарт и Бетховен, позднее — композиторы-романтики Шуберт, Шопен, Лист. В их исполнительском творчестве искусство импровизации приобрело новые черты.

Развитие музыкального исполнительства в эпоху расцвета европейского романтизма — едва ли не самая интересная и плодотворная страница его истории. Отчасти это связано с тем, что крупнейшими исполнителями этого периода были выдающиеся композиторы — Шопен, Паганини, Лист, Берлиоз, Вагнер, Брамс. Характеризуя исполнительство эпохи романтиков, известный советский музыковед И. М. Ямпольский пишет: «...происходит небывалый расцвет виртуозной техники как динамической формы передачи музыкального движения. Акустика большой концертной эстрады побуждает к поискам новых выразительных и

* Позднее И. С. Бах на основе своей импровизации создал одно из самых выдающихся полифонических произведений — «Музыкальное приношение» — цикл инструментальных произведений, написанных на ту же тему.

технических средств исполнительского искусства. С целью усиления психологического воздействия на массу слушателей в исполнение вносятся элементы зрелищности. Актерское перевоплощение, выразительный жест — важные элементы романтического исполнительства... На публику воздействует виртуозный размах игры, смелый полет фантазии, красочная гамма эмоциональных оттенков. Ее энтузиазм достигает кульминации при исполнении обязательного заключительного номера программы — свободной фантазии на заданную тему. В ней, согласно романтической эстетике, наиболее полно, ярко и непосредственно выражалось чувство художника, проявлялась его личность».

Искусство импровизации в западноевропейской музыке оказалось совершенно неочевидную роль в истории исполнительства. Оно способствовало формированию техники игры на инструментах и сольного пения, разработке определенных фактурных приемов, стимулировало возникновение и развитие важнейших музыкальных жанров и форм.

Так, в числе обязанностей церковного органиста, как уже упоминалось, вплоть до баховского периода, было прелюдирование, то есть настраивание прихожан к пению с помощью кратких импровизаций на инструменте. Из этих свободных импровизаций возник самостоятельный музыкальный жанр — прелюдия. Импровизацией вскормлен и другой музыкальный жанр — фантазия, появившаяся в исполнительском творчестве органистов, лютистов и развитая сначала клавиристами, а затем пианистами.

В некоторых фантазиях композиторов XIX века еще ярко ощущаются импровизационные истоки этого жанра. Таковы, например, фантазии Ференца Листа — одного из величайших исполнителей-импровизаторов. Некоторые его произведения этого жанра (например, фантазии на темы из опер «Дон Жуан» Моцарта или «Риголетто» Верди) до сих пор являются едва ли не самыми сложными в техническом и образном отношении произведениями пианистического репертуара.

Лист оказался, по сути говоря, не только одним из наиболее выдающихся импровизаторов, но и одним из последних колоссов в этом виде искусства.

В последние десятилетия XIX века в музыкальном исполнительстве происходят очень важные перемены, которые приводят к полному исключению импровизации из сферы концертного исполнительства.

Музыкальная интерпретация

В конце XVIII — начале XIX века в искусстве музыкального исполнения появляются новые тенденции, которые постепенно приводят к наступлению качественно иного этапа его эволюции, едва ли не самого плодотворного за всю его многовековую историю.

В прежние времена, вплоть до середины XVIII века, исполнительство, по сути дела, являлось «служанкой» композиторского творчества. Не случайно подлинное величие музыканта проявлялось в его универсальности, где исполнительские умения (пусть даже самого высокого масштаба) были лишь составной частью. Те-

перь же на арене музыкального искусства появляется новая фигура — музыканта-интерпретатора, талант и мастерство которого целиком направляются на истолкование, пропаганду произведений различных композиторов. В результате этого исполнительство окончательно выделяется в самостоятельный вид искусства.

Причин, вызвавших этот коренной переворот в исполнительском искусстве, было много.

Главные из них кроются в новой социальной роли, которую призвана была теперь играть музыка. Начавшийся в середине XVIII века процесс демократизации искусства, закрепленный Великой французской революцией, привел к тому, что музыкальное исполнительство из светских салонов выходит на широкую демократическую аудиторию. Появляются такие формы музицирования, как публичный концерт. Возникает большая потребность в исполнителях. Новый слушатель жаждет познакомиться с современной ему музыкальной культурой и услышать лучшие произведения прошлого.

К обособлению искусства музыкальной интерпретации привели и чисто внутренние процессы, происшедшие в самой музыке.

К этому времени заканчивается важный этап в формировании национальных европейских исполнительских школ. Накапливается огромный опыт в самых различных формах музицирования, основанный не только на передаваемой из поколения в поколение исполнительской традиции, но также на освоении музыкантами-исполнителями выкристаллизовавшихся жанров сольной, камерной, оркестровой и оперной музы-

ки. Эволюция нотной записи приводит к тому, что композитор, нотировав сочинение, точно и подробно фиксирует в тексте свои намерения, заставляя тем самым исполнителя отказаться от какого-либо произвола.

И хотя на этой важнейшей стадии становления искусства музыкальной интерпретации сочинитель-виртуоз все еще продолжает играть важную роль в исполнительском искусстве, на смену ему постепенно приходит артист-интерпретатор, от которого ждут не исполнения собственных сочинений, не искусных импровизаций, а строгого, но и самобытного истолкования уже созданных сочинений.

Одним из первых великих музыкантов-интерпретаторов был композитор, пианист и дирижер Ференц Лист (1811—1886), который своим исполнительским творчеством не только произвел подлинную революцию в фортепианном исполнительстве, но и стал одним из первых интерпретаторов-просветителей, регулярно исполнявшим в своих концертах наряду с собственными произведениями других композиторов. «Лист не только увлекал слушателей силой своего стихийного темперамента, своей сокрушительной виртуозностью, — пишет видный исследователь творчества венгерского музыканта Я. Мильштейн. — Он вместе с тем и просвещал. Своими концертами он стремился сделать достоянием широкой аудитории шедевры музыкального искусства. В концертах своих он исполнял... классические произведения Баха, Генделя, Бетховена, Шуберта, Вебера, Шопена, народные мелодии, переложения симфоний, фантазии и т. п.»

Деятельность Листа как вдохновенного толкователя лучших образцов музыкального искусства имела огромное значение для формирующихся национальных школ. Известно, например, какую важную роль сыграли концерты Листа в России, где в это время шло формирование русской национальной музыкальной культуры. После его гастролей В. В. Стасов писал: «Лист был... гениальнейшим пропагандистом всего, что только создано самого великого в музыке, и чего еще не знало, раньше его, большинство людей».

Как интерпретатор произведений других композиторов Лист выступал в качестве не только пианиста, но и дирижера.

На этом поприще его соратником был Гектор Берлиоз (1803—1869), совмещавший свою композиторскую деятельность с дирижерской. Кстати, Берлиозу принадлежит ставший ныне хрестоматийным трактат «Дирижер оркестра», в котором он попытался осмыслить роль и задачи дирижера как интерпретатора симфонической музыки. Параллельно с Рихардом Вагнером (1813—1883) Берлиоз создает новую школу дирижирования. Его уже не удовлетворяло некое общее звучание произведения, то есть просто ритмичное и в целом динамически единообразное исполнение, которое еще в конце XVIII века считалось едва ли не идеалом оркестрового звучания. Берлиоз, как и Вагнер и Лист, много времени уделял репетиционной работе, в ходе которой достигалась точность в исполнении отдельных штрихов и строгая продуманность целого.

Эти традиции законченной, логически продуманной дирижер-

ской интерпретации, основанной на авторском тексте, понимании его стиля, были продолжены передовыми музыкантами последующих поколений: Густавом Малером (1860—1911) — выдающимся композитором и дирижером, Артуром Никишем (1855—1922) и другими.

Так, благодаря огромному вкладу этих художников дирижирование превратилось в самостоятельную область исполнительского творчества.

В результате происшедших в музыкально-исполнительском искусстве перемен все больше и больше артистов всецело посвящали себя интерпретации музыки прошлого и настоящего, в то время как композиторы все более отступали от исполнения своих произведений.

Например, Роберт Шуман (1810—1856), принадлежащий к тому же поколению композиторов, что и Шопен, Лист, сам не исполнял своих сочинений. Горячий пропагандист произведений других авторов на страницах своего «Нового музыкального журнала», сам он не занимался исполнительской деятельностью. От игры на фортепиано его заставляла отказываться болезнь рук, а к дирижированию он, по собственному признанию, не питал склонности.

Весьма сложные по музыкальному языку и образному содержанию шумановские произведения требовали и особого мастерства интерпретатора, способного утвердить их на концертной эстраде. Вдохновенным толкователем музыки Шумана была его жена, замечательная пианистка Клара Вик (1819—1896).

В еще большей степени нужда-

лись в интерпретации произведения рано умершего Франца Шуберта (1797—1828). При жизни автора ни одна из его восьми симфоний не исполнялась. Его инструментальное творчество стало известно широкому кругу слушателей только благодаря усилиям музыкантов-исполнителей последующей эпохи.

Неоценимо значение музыкантов-интерпретаторов XIX века в возрождении забытой музыки прошлого. Первый и самый яркий пример — это деятельность выдающегося композитора, дирижера и пианиста Феликса Мендельсона-Бартольди (1809—1847). Именно под его руководством состоялось историческое исполнение в 1829 году после почти векового забвения одного из самых великих творений Себастьяна Баха — «Страстей по Матфею», положившее начало возрождению интереса к творчеству И. С. Баха. Последующие поколения музыкантов-интерпретаторов выдвигали все новых самобытных толкователей музыки Себастьяна Баха.

Так, например, с именем выдающейся польской музыкантши Ванды Ландовска (1877—1959) связано возрождение клавесина, в частности возобновление традиции исполнения произведений Себастьяна Баха и других старых мастеров на старинных инструментах.

Огромное значение для понимания музыки Себастьяна Баха и обновления интерпретаторских концепций имело исполнительское творчество пианиста Ферруччо Бузони (1866—1924), который в противовес романтическому толкованию произведений Баха стал утверждать совершенно новый исполнительский стиль, во многом

предопределивший современные принципы толкования Баха.

Кстати сказать, в истории исполнительства не раз наблюдалось, как стиль интерпретации музыки Баха в данный период противопоставлялся прежним исполнительским традициям. Но в этом и сказывалась одна из важных закономерностей исполнительского искусства: возможность и даже необходимость толковать авторский замысел в духе своего времени, в соответствии со вкусами, традициями своего поколения.

По мере развития искусства интерпретации увеличивается роль исполнителя в судьбе музыкального произведения. От того, как новое сочинение воспринималось исполнителями, порой зависело его будущее: услышат ли его слушатели вообще, будет ли оно понято ими. Ярким примером, иллюстрирующим сказанное, служит судьба двух гениальных творений П. И. Чайковского — Первого фортепианного и Скрипичного концертов.

Первый фортепианный концерт Чайковского был сначала отвергнут его предполагаемым первым исполнителем — Николаем Рубинштейном (1835—1881), замечательным пианистом и дирижером. Реальная, то есть исполнительская, биография этого шедевра началась лишь после его исполнения замечательными музыкантами — Гансом фон Бюловым (1830—1894) и Сергеем Танеевым (1856—1915)*.

Еще более драматично складывалась судьба Скрипичного концерта Чайковского, посвященного автором сначала одному из луч-

* Впоследствии Н. Рубинштейн признался в ошибочности своей первой оценки и вдохновенно исполнил этот концерт.

ших скрипачей того времени Леопольду Ауэру (1845—1930). История повторилась: Ауэр нашел произведение неисполнимым. Это утверждение опроверг другой русский скрипач Адольф Бродский (1851—1929), с блеском исполнивший его перед венской публикой и тем самым давший произведению путевку в жизнь*.

«Для исполнения таких вещей,— писал после премьеры известный музыкальный критик О. Левенсон, — требуется почти такая же творческая сила, как и для создания их... Здесь надо все создавать заново, а подобная задача не по силам многим. Бродский блестящим образом разрешил предстоящую ему задачу. Как знаменитые певцы создавали роли «Дон Жуана» или «Фиделио», так Бродский создал роль скрипки в этом Концерте».

Апофеоз искусства музыкальной интерпретации XIX века связан с именем гениального пианиста, дирижера и композитора Антона Рубинштейна. В 1885—1886 году он дал цикл «Исторических концертов», в которых перед слушателями предстала гигантская ретроспектива клавирной и фортепианной музыки — от ее истоков до современных ему сочинений. С этими концертами Антон Рубинштейн выступил в Москве, Петербурге, Вене, Берлине, Лондоне, Париже и Лейпциге. О том, насколько масштабной была панорама фортепианной музыки, выстроенная благодаря феноменальному таланту и мастерству Антона Рубинштейна, можно судить по следующему факту. Вскоре после завершения «Исторических концертов» он провел в Пе-

тербурге цикл лекций по истории фортепианного искусства (1888—1889), в которых исполнил 877 произведений 57 авторов. «Исторические концерты» Антона Рубинштейна — явление совершенно уникальное в истории исполнительского искусства.

Вслед за Антоном Рубинштейном Россия выдвинула плеяду выдающихся исполнителей — Леопольда Ауэра, с именем которого связан расцвет русской скрипичной школы, виолончелиста Анатолия Брандукова (1856—1930), гордость отечественного вокального искусства Федора Шаляпина (1873—1938) и других.

Особое место среди них занимает творчество Сергея Рахманинова (1873—1943), оказавшее огромное влияние на исполнительское искусство XX столетия. Один из величайших пианистов за всю историю фортепианного искусства, Рахманинов во многом predetermined эталон современного исполнительского стиля. Как и в своем композиторском творчестве, Рахманинов-исполнитель (он с равным успехом выступал и как пианист и как дирижер) утверждал мужественную силу, романтический пафос вместе с проникновенной лиричностью, певучестью исполнения. В исполнительской манере Рахманинова с огромной силой обнаружилась «русская лирико-творческая стихия», «хранящая образы безмерных родных далей, величавое раздолье русских пейзажей и «говор» и тишину лесов и полей» (Борис Асафьев). «Он ни разу, ни в одном глухом городишке, — вспоминает Мариэтта Шагинян, — не позволил себе легко отнестись к своему исполнению, и все равно, какая бы публика ни была перед ним,

* После премьеры Чайковский снял посвящение Л. Ауэру и вписал имя А. Бродского.

он ей давал самое свое лучшее, самое первоклассное. Это всегда был Сергей Рахманинов, тот, кто и перед пустой залой, если он сел за рояль, должен создать, сотворить вещь, дать ее абсолют-но, сгореть в ней...»

В начале XX века музыкальному просветительству посвятили себя многие художники-интерпретаторы, которые несли широкому кругу слушателей бесценные сокровища музыкальной культуры, открывали новые имена композиторов и новые произведения.

Наше столетие, отмеченное бурным развитием искусства в целом, естественно внесло новые важные черты в эволюцию музыкального исполнительства. Правда, сегодня еще не все эти черты, особенности, бесспорно характерные для современного этапа его развития, до конца осознаны, далеко не полностью выявлены роль и значение каждой. И тем не менее некоторые из них очевидны.

Так, в частности, неизмеримо вырос общий уровень мастерства исполнителей. Например, произведения, которые считались крупнейшими музыкантами прошлого неисполнимыми, а потом в течение многих десятилетий были в репертуаре лишь избранных (скажем, уже упоминавшиеся концерты Чайковского и многие другие сочинения), играют сегодня студенты консерваторий и даже выпускники специальных музыкальных школ. И играют мастерски! Однако этот факт все же не дает основания говорить о каком-либо абсолютном прогрессе в исполнительстве, поскольку вряд ли можно утверждать, что исполнительские достижения выдающихся интерпретаторов прошлого пре-

взойдены ведущими исполнителями современности...

Другими характерными чертами современного этапа развития музыкального исполнительства являются невиданный прежде размах музыкальных соревнований (конкурсов), ставших в наше время главной формой открытия молодых талантливых артистов, стимулом к совершенствованию их мастерства, а также невиданное распространение грам- и видеозаписи (подробно на этих вопросах и связанных с ними многих проблемах мы остановимся во второй части брошюры). Весьма примечательно, правда, что как бы технически совершенны ни становились средства грамзаписи, она не может вытеснить живое концертное исполнение, живое общение публики с исполнителем, при котором слушатель присутствует (и в некотором смысле сам участвует) при неповторимом акте воссоздания исполнителем музыкального произведения.

В самое последнее время стала все более явно обнаруживаться еще одна тенденция в музыкальном исполнительстве. На смену распространенному в течение нескольких десятилетий стремлению к подчеркнутой объективизации трактовок мало-помалу приходит все большая субъективизация исполнения, связанная прежде всего с большим выявлением творческого «я» исполнителя.

XX век немыслим вне музыкального исполнительства. Искусство музыкантов-интерпретаторов стало сегодня неотъемлемой частью нашей духовной и повседневной жизни. Оно дает нам пищу для раздумий и доставляет радость, наслаждение.

Часть вторая

Исполнитель и произведение

Известный немецкий дирижер и пианист Ганс фон Бюлов говорил, что библия музыканта должна начинаться словами: «Вначале был ритм».

ПЕРЕФРАЗИРУЯ этот остроумный афоризм (при этом несколько не умаляя значения ритма в музыке вообще), вероятно, можно с таким же правом сказать, что первая строка библии исполнителя должна звучать так: «вначале был нотный текст».

Нотный текст произведения... Это плод творческих исканий композитора, его творение, нашедшее в нотной записи свое окончательное и конкретное воплощение, конкретное с точки зрения жанра произведения, его структуры, ритмических и мелодико-гармонических средств.

Музыкальные мысли композитора, образы сочиненного им произведения заключены в мертвых, условных значках, оживить которые, наполнить реальным звуковым содержанием и призван исполнитель. Артист-интерпретатор — это посредник между автором произведения и теми, кому оно в конце концов предназначено — слушателями.

Однако посредничество музыканта-интерпретатора между композитором и публикой носит весьма своеобразный характер. «Исполнитель, конечно, посредник, но посредник творящий, — говорил известный советский пианист и педагог К. Н. Игумнов. — Исполнитель прежде всего творец... Рассуждают так: компози-

тор — это все, он полновластный хозяин, а исполнитель — это своего рода приказчик. Неверно! Исполнитель — не приказчик, не раб, не крепостной... Без него музыка, записанная в нотах, мертва. Исполнитель вызывает ее к жизни...»

Итак, музыкальное сочинение как звучащее произведение искусства — это созданный композитором нотный текст, прочитанный, оживленный, одухотворенный конкретным музыкантом-интерпретатором с присущими именно ему особенностями, индивидуальным арсеналом исполнительских средств. Поэтому один и тот же текст произведения толкуется (и исполняется) различными музыкантами по-разному, и его трактовки могут весьма отличаться друг от друга — и по звучанию отдельных фрагментов и даже характеру всего произведения. Более того, один и тот же исполнитель, строго говоря, всякий раз по-иному интерпретирует одно и то же сочинение. «Сыграть пьесу два раза одинаково, — писал один из виднейших представителей советской исполнительской школы С. Е. Фейнберг, — так же невозможно, как два раза войти в один и тот же поток».

На чем же основана многовариантность толкования исполнителем авторского текста, являющаяся одной из основных черт искусства музыкальной интерпретации?

Прежде всего, на условности нотографии. Об этом не раз писали сами композиторы. «Хотя я старался точными указаниями разъяснить свои мысли, — говорил Ф. Лист, — но не скрываю, что очень многое, пожалуй, самое существенное, мне не удалось перенести на бумагу». С этими

словами перекликается высказывание Густава Малера: «Лучшее в музыке не записано в нотах».

Таким образом, подлинный исполнитель-творец должен это «самое существенное», «лучшее» прочесть между строк нотного текста.

Нужно сказать, что в разные периоды истории музыкального исполнительства проблема «интерпретатор — произведение» решалась по-разному. Каждая музыкальная эпоха диктовала свои закономерности во взаимоотношениях между исполнителем и нотным текстом.

Эволюция нотной записи и ее столкновения исполнителями хорошо прослеживается при сравнении произведений баховского и последующих периодов, а также при сопоставлении бытовавших в эти периоды исполнительских традиций.

Если обратиться к оригинальному тексту (уртексту) клавирных сочинений Себастьяна Баха, как и его предшественников и современников, то не трудно обнаружить, что он выглядит весьма скупо, аскетично по сравнению, скажем, с нотным текстом фортепианных произведений Шопена, Рахманинова или Прокофьева. Исполнитель практически не найдет в нем ни динамических, ни прочих указаний. Многочисленные и разнообразные украшения (мелизмы) не расшифрованы. Не всегда встречаются в нотах обозначения темпов, но даже в тех случаях, когда они проставлены автором, толкование их допускает значительную произвольность. Так, например, считается, что темп аллегро (ит. — скоро) в баховскую эпоху был более

медленным, чем в XIX и в XX веках*.

Подобная манера нотной записи отвечала исполнительским традициям первой половины XVIII столетия. В то время считалось совершенно лишним, возможно, даже нелепым, навязывать исполнителю динамику произведения, подробно детализировать нюансировку**.

Но эта система нотации требовала от исполнителя баховского времени многих знаний и навыков: умения точно расшифровывать украшения, знать правила генерал-баса (гармонии) и, обладая определенной сноровкой импровизатора, превращать скудную канву авторского текста в звучащую ткань произведения, наконец, давать собственное динамическое решение пьесы.

По этому поводу Эмануэль Бах писал: «Кто не знает о том, сколько требований предъявляется к клавиристу? От него ждут не только законченной, соответствующей всем правилам хорошего исполнения передачи написанного для его инструмента произведения... от него ждут большего. Клавирист должен уметь сочинять фантазии всевозможных видов, а также экспромтом обработать заданную тему по всем правилам гармонии и мелодии. Он должен одинаково легко играть во всех тональностях, моментально и безошибочно транспонировать, читать с листа любое произве-

* Не случайно юные исполнители изучают сегодня фортепианные произведения И.-С. Баха не по уртексту, а по созданным в XIX и XX веках редакциям его сочинений, содержащим, помимо авторского текста, подробные динамические, темповые, аппликатурные и прочие указания.

** Любопытно, что некоторые современники Себастьяна Баха упрекали его за чрезмерную подробность нотации.

дение, написанное как для его инструмента, так и для другого. Ему необходимо в совершенстве владеть знанием генерал-баса, уметь его сыграть различно, с большим или меньшим количеством голосов, гармонически строго или галантно, при недостаточной цифровке или при слишком обильной, порой даже обходясь и нецифрованным басом, а часто даже и вовсе от него отказываясь... Кто, наконец, в состоянии перечислить все требования, которые предъявляются и клавиристу!»

Эволюция музыкального творчества постепенно привела к более подробной нотации. Уже Гайдн и Моцарт тщательно отмечают в тексте динамику, дают более конкретные темповые рекомендации. Этот процесс введения в текст музыкального произведения прямых исполнительских указаний развил Бетховен, необычайно скрупулезно относившийся к исполнению каждого штриха, оттенка, нюанса, содержащихся в его сочинении.

Такое уточнение авторского замысла (а следовательно, детализация нотного текста произведения), проводимое композиторами венской классической школы, было направлено не столько на ограничение исполнительской свободы, сколько против произвола, вызванного многовековой традицией чрезмерно вольного, можно сказать, необязательного отношения к авторскому тексту как к некой приблизительной канве произведения, с которой исполнитель может делать все, что захочет.

Известно, например, в какое негодование приходил Моцарт, когда слышал исполнение своих

сочинений, противоречащее тому, что значилось в нотах. «Перед обедом он... небрежно пробрел к моему концерт... — писал Моцарт об одном исполнителе. — Бас он брал большей частью не тот, который был написан, и порой играл совсем другую гармонию и другую мелодию... Так что же это такое? Это для меня все равно, что вовсе не играть...» И далее Моцарт указывает, в чем состоит, с его точки зрения, хорошее исполнение: «...играть пьесе в правильном темпе, как следует; передавать, как указано, все ноты, форшлаги и т. д.; исполнять с экспрессией и вкусом, так, чтобы казалось, будто пьесу сочинил тот, кто ее играет».

Более уважительное обращение исполнителей с авторским текстом продолжало развиваться и в эпоху романтизма. Нотирование произведений композиторов-романтиков с точки зрения детализации штрихов, нюансировки, динамики, аппликатурных указаний уже практически не отличается от манеры нотной записи большинства авторов XX века.

Тем не менее в период расцвета романтического музыкального искусства, то есть в середине прошлого столетия, в исполнительстве уживались две, казалось бы, взаимоисключающие тенденции: детализация композиторами нотного текста своих сочинений и вольное отношение к тексту произведений; причем в последнем пример часто подавали... сами же авторы.

В подобных «грехах» признавался, например, молодой Лист, который в исполнении и своих произведений, и сочинений других композиторов, по его словам, «без всякого угрызения совести

менял и темп, и характер исполняемых произведений» и «даже доходил до того, что прибавлял от себя немало пассажей, каденций и органичных пунктов».

Из воспоминаний современников Шопена известно, что, исполняя свои произведения, он часто варьировал многие детали, далеко не всегда придерживаясь собственной нотной записи. Кроме того, некоторые его пьесы существуют в нескольких авторских вариантах.

Значительные отклонения от текста допускал в интерпретации своих сочинений — фортепианных пьес, оркестровой и оперной музыки — Антон Рубинштейн.

А. Н. Скрябин, вдохновенно исполнявший свои произведения, никогда не чувствовал себя скованным зафиксированным его же рукою нотным текстом. По свидетельству известной пианистки Е. Бекман-Щербины, «исполнение самого Скрябина отличалось изумительной тонкостью нюансов. Нотная запись оказывалась несовершенной для передачи всех оттенков, капризных изменений темпов и надлежащей звучности. Много приходилось читать между строк, да и сам музыкальный текст часто варьировался автором».

Хотя хронологически творчество А. Н. Скрябина принадлежит отчасти XX веку, такая манера обращения исполнителя с нотным текстом более характерна для XIX века. Композиторы-исполнители нашего столетия — Рахманинов, Прокофьев, Хиндемит были гораздо более точны в исполнении собственных сочинений. Для XX столетия, особенно второй половины, вообще характерно совершенно новое отношение

к авторскому тексту. Редко кто из видных музыкантов нашего времени, высказывающихся по вопросам исполнительства, не говорил о необходимости точного прочтения нотного текста произведения.

Именно такое — скрупулезно-бережное отношение к авторскому тексту является одним из основных принципов советской исполнительской школы.

Впрочем, точность соблюдения авторских указаний вовсе не скрывает истинных творческих возможностей исполнителя и не означает «порабощение» его авторским текстом.

Подчеркивая, что, несмотря на верность композиторскому оригиналу, исполнитель должен «парить» над текстом, оставаясь художником-творцом, один из крупнейших исполнителей XX столетия виолончелист Пабло Казальс говорил: «Как много превосходных артистов находится еще во власти нотного текста, тогда как нотный текст — всего лишь очень несовершенный способ выражения музыкальной мысли»^{*}.

Итак, истолкование нотного текста произведения, верное авторскому замыслу и в то же время творческое, как и в прежние времена, остается задачей номер один для современного исполнителя. Особенно сложной она становится при прочтении современными исполнителями произведений старинной музыки, где, кроме сугубо музыкальных знаний, от исполнителя требуется значительная эрудиция в смежных искусствах, литературе, владение определенным комплексом исто-

^{*} Подобную мысль высказывал Жан Жак Руссо: «Певец, в своей картине ничего кроме нот не усматривающий, совершенно не в состоянии ни охватить выразительности композитора, ни придать оную тому, что поет...»

рических знаний. Но не менее важно и другое — сами исполнительские традиции. «Тот, кто хочет интерпретировать старинную музыку, — замечает немецкий исследователь К. Блаукопф, — давно уже... не удовлетворяется больше той информацией, которую ему сообщают знаки на нотной бумаге, а имеет дело с теми писаными и неписаными законами, которые музыковедение определяет под именем исполнительской практики».

Но еще раз подчеркнем, что какой бы способностью «чтения между строк» ни был наделен исполнитель, как бы ни был он эрудирован в вопросах искусства в целом, нотный текст всегда останется главным источником, святая святых для каждого серьезного музыканта-исполнителя.

В чем же состоит искусство музыканта-интерпретатора? Какие задачи он должен решить, работая над музыкальным сочинением, чтобы раскрыть авторский замысел, донести до слушателя те мысли и чувства, которые заложены в этом произведении?

Вероятно, наиболее важная из задач, стоящих перед интерпретатором, — выявить образное содержание исполняемого сочинения: будь то звучащая несколько минут миниатюра или крупномасштабное произведение, например симфония.

«Главной целью в исполнении музыкального произведения, — говорил П. И. Чайковский, — должна лечь задача — по мере таланта и знания — проникать и уяснять скрытую мысль автора, что, собственно, и есть содержание музыки, смысл ее. Нет более прихотливой и трудной области, чем передача смысла в музыке».

Если проанализировать воспоминания современников об игре великих исполнителей прошлого, то независимо от того, каковы бы ни были индивидуальные черты стиля каждого из них, независимо от множества различных моментов в толковании ими одних и тех же произведений, общим для них является одно: глубокое проникновение в содержание произведения, в его поэтический смысл и рельефное выявление этого смысла перед публикой.

«Главенствующее значение в своих интерпретациях Лист придавал выражению поэтической идеи, — свидетельствовал очевидец. — Не так строго выдержанный темп, неравномерное течение ритмов были определяющими для его исполнения, а музыкальная мысль, содержание мотивов».

Глубокой содержательностью, богатством образности отличалось исполнение Густава Малера, Антона Рубинштейна, Эжена Изаи и других выдающихся интерпретаторов второй половины XIX века.

В этом отношении критерии исполнительского искусства за последние сто с лишним лет не изменились: и сегодня по-настоящему содержательная игра или пение ценится много выше безукоризненного, но лишенного внутреннего смысла и глубины исполнения.

Своего рода синонимом содержательности интерпретации является выразительность исполнения, понимаемая не как красиво спетые голосом или сыгранные на инструменте фразы и мотивы, а гораздо шире.

Если вдуматься в подлинный смысл значения слова «вырази-

тельность», то применительно к искусству музыкальной интерпретации ее можно определить как необходимость для исполнителя выразить те мысли и чувства, которые вложил в данное произведение его автор и которые сам исполнитель испытывает при прочтении, толковании этого сочинения. Вероятно, именно это имел в виду Жан Жак Руссо, когда писал: «Выразительность есть качество, благодаря коему музыкант живо чувствует и с силой передает все идеи, кои он передать должен, и все чувства, кои выразить должен. Есть выразительность творчества и исполнения, та, что получается от слияния оных и что делает музыкальное впечатление самым могущественным и приятным».

Музыкальное исполнение — это общение между слушателем и артистом-интерпретатором, представляющим им музыкальное сочинение. Именно общение. Не удивительно поэтому, что исполнительство нередко сравнивают с речью как самой распространенной формой человеческого общения. Отсюда и возникла аналогия между искусством музыканта-исполнителя и искусством рассказчика. «Музыка, — писал, например, в середине XVIII века Бернар Ласипед в книге «Поэтика музыки», — представляет собой речь, разнообразную и выдержанную, состоящую из возгласов, страстей и из разнообразных звуков, различные чувства определяющих...»

Эту же мысль часто повторял своим ученикам Игумнов: «Я хочу, — говорил он, — чтобы музыкальное исполнительство было рассказом».

Сравнивая искусство музыкаль-

ной интерпретации с другими искусствами, нельзя не обнаружить еще одного существенного отличия. Произведения архитектуры, живописи, скульптуры и литературы рождаются только один раз, предстая после своего рождения перед зрителями (если исключить разрушения от времени, которым подвергаются памятники зодчества и изобразительного искусства), читателями и через год и через сто лет в том виде, как они созданы их авторами. Иное дело музыкальное произведение: оно существует в разных прочтениях, толкованиях. Мы слушаем, например, прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира» Себастьяна Баха в исполнении Самуила Фейнберга, Святослава Рихтера, Глена Гульда или Эдвина Фишера, и каждая из этих интерпретаций не похожа на другую. Кстати говоря, именно при сравнении исполнений крупными музыкантами произведений И. С. Баха ярче всего обнаруживаются различия интерпретаций.

Что же делает каждое исполнение неповторимым, что позволяет создавать великим музыкантам совершенно различные интерпретации одних и тех же сочинений?

При интерпретации произведения исполнитель, опираясь на авторский текст и собственные представления о его звучании, сталкивается с массой, казалось бы, мелких, но на самом деле имеющих огромное значение проблем. Сыграть чуть медленнее или чуть быстрее, чуть замедлить конец фразы или чуть ускорить ее начало, в каждом конкретном случае установить соотношение между мелодией и аккомпанементом или отдельными голоса-

ми (а для дирижера — соотношение между звучанием отдельных инструментов или групп инструментов), выбрать определенное качество звука — все эти и многие другие проблемы исполнитель должен решать сам, руководствуясь не столько нотным текстом, сколько своей интуицией, интеллектом, опытом.

В эпоху Возрождения одним из самых популярных сюжетов в живописи был портрет мадонны с младенцем. Вероятно, не было в Италии художника, который хотя бы однажды не обращался к этому сюжету. Но сравним, скажем, мадонн Рафаэля и других, менее известных художников. Сначала бросается в глаза сходство полотен. Особенно похожи на рафаэлевских мадонны его учителя Перуджино. Однако взгляды внимательнее: у Рафаэля чуть мягче линии тела мадонны, чуть более выразительные черты лица... А в результате — гениальное творение.

Не меньшее значение, чем в живописи, эти «чуть», то есть всевозможные мельчайшие детали, имеют и в музыкальном исполнительстве. От этих «мелочей» зависит, каким предстанет перед слушателем произведение — ярким, производящим сильное, иногда незабываемое впечатление, или наоборот — бледным, оставляющим его равнодушным.

Как и человеческая речь, музыкальное произведение строится из небольших членений (мотивов, фраз, предложений), складывающихся в более крупные разделы. Образно-смысловое разграничение этих членений в процессе исполнения называется фразировкой. Художественно оправданная фразировка делает исполне-

ние выразительным, позволяет раскрыть внутреннее содержание отдельных фрагментов и всей пьесы в целом. Своеобразие фразировки является одним из главных моментов, характеризующих исполнительский почерк данного музыканта.

Расчленение мелодической линии в меньшем масштабе, также в значительной степени зависящее от исполнителя, происходит на основе выбора им определенной артикуляции — способа исполнения последовательности звуков, которые могут быть сыграны или спеты очень слитно или отрывисто (включая множество промежуточных градаций). Одна и та же мелодия, исполненная различными артикуляционными штрихами, меняется по характеру. До появления в музыкальной литературе XIX века точных указаний на этот счет (лиг, показывающих, какие звуки необходимо исполнять связано, точек над нотами, предписывающих отрывистое звучание и т. п.) артикуляционные штрихи выбирались самим исполнителем. Этим объясняется значительное различие в интерпретациях современными музыкантами произведений старых мастеров.

Не менее важно прочтение исполнителем нюансировки, то есть авторских указаний по поводу темпа, характера звучания и динамических оттенков. И, конечно же, несколькими разными музыкантами-исполнителями одно и то же авторское указание, например анданте (ит. — не спеша, в спокойном темпе), будет прочитано по-разному. У одного это произведение прозвучит несколько медленнее, у другого — более подвижно и т. д.

То же и с динамическими оттенками. Вероятно, сколько исполнителей встретит в одном и том же произведении нюанс форте (ит. — громко), столько будет различных его толкований. Ведь форте может быть мощным и сдержанным, бодрым и драматичным, резким и певучим и т. д.

Огромную роль в музыкальном исполнении играют агогические оттенки — небольшие отклонения от темпа, придающие исполнению выразительность. Особым видом агогики является рубато — свободный темп, при котором исполнитель делает еле заметные (обязательно вытекающие из содержания музыки, но не обозначенные в нотном тексте) ускорения и замедления, добиваясь таким образом большей естественности исполнения. Благодаря агогическим оттенкам исполнение музыки становится более живым, близким ритмичной, но свободной от метрономической обязательности человеческой речи.

Агогические оттенки издавна использовались музыкантами-исполнителями (считается, что одним из первых рубато стал утверждать в исполнительстве Фрескобальди). Особое значение применение агогических оттенков получило в XIX веке, в период расцвета музыкального романтизма.

Подчеркнем, что все эти средства музыкант-интерпретатор употребляет не изолированно; подлинная выразительность исполнения достигается только благодаря искусному использованию всего арсенала исполнительских средств, делающих каждую интерпретацию неповторимой.

Выбор необходимых, с точки зрения музыканта-интерпретато-

ра, исполнительских средств — сложный творческий процесс, не прекращающийся на протяжении всего периода работы артиста над произведением. Он начинается уже с первой стадии освоения нового произведения, которая в некотором смысле напоминает работу живописца. Исполнитель, впервые раскрыв ноты нового сочинения, которое ему предстоит разучить, испытывает примерно то же ощущение, что и художник; выбравший сюжет будущей картины и стоящий перед чистым холстом. Чем опытнее исполнитель, тем эта стадия разбора бывает более краткой. Непродолжительна она также в том случае, когда произведение «на слуху» у музыканта.

Вторая стадия, как правило, самая длительная и трудоемкая. В это время происходит техническое овладение произведением. Причем, работая над отдельными его фрагментами, музыкант в то же время стремится придать ему цельность, довести его до законченного состояния.

На заключительной стадии произведение окончательно выстраивается в соответствие с концепцией артиста. Особое значение здесь приобретает работа над деталями, выверяется фразировка, динамика и т. д. Правда, от исполнения к исполнению на концертной эстраде музыкант-интерпретатор будет еще вносить определенные коррективы, как правило, в деталях, хотя, может быть, спустя какое-то время он может изменить (например, в результате своей творческой эволюции) и всю концепцию произведения.

Принято различать два типа исполнителей: к первому относятся артисты, которые стараются

скрупулезно продумать и закрепить практически все детали в процессе работы над произведением, чтобы во время исполнения не было никаких неожиданностей. Ко второму типу исполнителей принадлежат музыканты, игра которых на сцене отличается большей импровизационностью, допускающей даже появление в процессе концертного исполнения таких моментов (в динамике, нюансировке, агогике), которые не были им заранее запланированы.

Но и в том и другом случае (в одном — более, в другом — менее) перед исполнителем, вступающим на сцене, стоит труднейшая задача: он должен постоянно контролировать себя, наблюдая за собой как бы со стороны. И в этом отношении искусство музыканта-интерпретатора сродни актерскому, о котором великий трагик прошлого Томмазо Сальвини говорил: «Актер живет, плачет и смеется на сцене, но плача и смеясь, он наблюдает свой смех и свои слезы. И в этой двойственной жизни, в этом равновесии между жизнью и игрой состоит искусство актера».

Попытаемся теперь кратко определить, кто такой музыкант-исполнитель.

Подлинный интерпретатор музыки — это образованный, широко эрудированный музыкант, в совершенстве владеющий инструментом или голосом; своим исполнением он передает замысел автора, раскрывает черты стиля композитора и его эпохи, но при этом его искусство глубоко современно, а манера исполнения отличается ярким своеобразием.

...Музыкант-исполнитель выходит на эстраду. Позади долгие часы, месяцы, иногда годы работы над программой. И вот наступает момент, когда он должен преподнести слушателям самый лучший, оптимальный из многих испробованных вариантов исполнения, тот, благодаря которому произведение предстанет наиболее выразительным и впечатляющим.

Исполнитель и инструмент

Итак, музыкальное произведение — отправная точка и основа исполнительского творчества. Но можно ли представить музыкальное исполнительство без такого важного компонента, как инструмент? Разумеется, нет.

Рассказывают, что как-то раз один из учеников знаменитого итальянского пианиста и композитора Ферруччо Бузони, неудачно сыграв на уроке, стал жаловаться своему учителю, что во всем виноват, дескать, плохой инструмент. «Нет плохих инструментов, — ответил на это маэстро, — а есть плохие исполнители».

Вполне ясно, какой смысл вложил Бузони в эту ставшую крылатой фразу: хороший музыкант может и должен добиться интересного исполнения даже на посредственном инструменте.

Вспомним теперь один из наиболее фантастических в истории исполнительства случаев, связанный с самым, вероятно, легендарным за всю историю этого искусства артистом — Никколо Паганини.

Однажды кто-то из многочисленных врагов и завистников великого скрипача подпилит перед выступлением три струны на его

скрипке. Начался концерт. Паганини, как обычно, с первых же звуков «заворожил» публику своей игрой. Из маленького инструмента доносились то мощные ураганы пассажей, то нежное пение. И вдруг раздался какой-то странный, режущий ухо звук, и все присутствующие увидели, что три из четырех струн скрипки Паганини лопнули. По залу пошел тревожный ропот. Те, кто подстроил этот «сюрприз», ликовали: концерт был сорван, а скрипачу, казалось бы, ничего не оставалось делать, как покинуть сцену. Но Паганини мгновенно снял разорвавшиеся струны и, к изумлению публики, закончил играть... на одной струне.

После этого поразительного случая начали поговаривать о том, что секрет «дьявольской» игры Паганини — в необычном смычке, которым пользовался маэстро. Смычок, которым играл Паганини, действительно отличался от принятых в то время и сейчас большей длиной. Но ни в смычке и ни в скрипке, как полагали некоторые, был «секрет» Паганини, а прежде всего в особой гипнотической силе, которую излучал он сам и его музыка, и поистине фантастическом мастерстве*.

А теперь перенесемся из середины XIX века, когда жил Паганини, в наше время и вспомним случай, который произошел с одним из крупнейших исполнителей современности советским пианистом Святославом Рихтером.

Однажды Рихтера пригласили выступить перед студентами одного из московских вузов. В поме-

щении, где должен был состояться концерт, оказалось пианино, а не рояль. Но пианиста это не смутило. Играл он, как обычно, вдохновенно, покориw своим искусством студенческую аудиторию. Когда отзвучала основная часть программы концерта, молодежь начала горячо аплодировать, вызывая артиста сыграть «на бис». Рихтер поблагодарил студентов за радужный прием, но играть больше не стал. Оказалось, что на пианино — инструменте, вообще малоприспособленном для сольного фортепианного концерта, — несколько клавиш вообще не работало.

Следует ли из этого примера, что своим мастерством артист может компенсировать все недостатки инструмента, что исполнителю совсем не важно, на каком инструменте он выступает — на хорошем или плохом (а пианино, у которого «не отвечает» несколько клавиш, можно смело назвать «сверхплохим» инструментом)? Конечно же нет. Здесь уместно вспомнить такой эпизод. В одном из концертов Святослав Рихтер играл сонаты Бетховена. Закончил он свое выступление, исполнив «на бис» несколько пьес Иоганнеса Брамса. После концерта один из знакомых сказал Рихтеру, что произведения Брамса прозвучали как-то удивительно проникновенно и что их исполнение отличалось особой законченностью и обаянием. «Это понятно, — ответил Рихтер, — в течение всего времени, что я играл Бетховена, мне пришлось «воевать» с роялем, приспособливаться к нему. Брамса я играл уже на «успокоенном» инструменте».

Да, необходимость каждый раз приспособливаться к новым не-

* В наше время победители конкурса скрипачей, носящего имя Паганини и проводимого регулярно в Генуе, получают право выступить перед публикой на его инструменте.

знакомым инструментам — серьезная проблема для многих исполнителей. (Это, к сожалению, не всегда понимают слушатели.)

«Мы, пианисты, в этом отношении в худшем положении, чем скрипачи, которые могут не разлучаться со своими Страдивариусами, Гварнери или Амати, приобретающими со временем все большую прелесть звучания, — писал известный пианист Эмиль Зауэр. — Мы же должны и на инструментах «Стейнвей» и «Бехштейн» чувствовать себя так же уверенно, как на «Безендорфе» или «Ибахе», несмотря на то, что они как по своей внутренней, так и по внешней конструкции очень различны».

Обычно пианист получает перед концертом одну-две репетиции, в течение которых должен полностью привыкнуть к новому инструменту. За это непродолжительное время он проверяет очень многое: насколько выровнена клавиатура инструмента, то есть не пропадают ли или не «выскакивают» отдельные звуки при одинаковой силе нажатия на клавиши; как звучит инструмент в нижнем, среднем и верхнем регистре; пианист обязательно проверит, насколько инструмент певуч, обновит свое внимание на педали. Ведь у каждого инструмента свой pedalный люфт, то есть свободный ход; не почувствовал люфт, нажал на правую (демпферную) педаль едва больше, чем нужно, и уже возникает «грязь», то есть одна гармония наслаивается на другую там, где это совсем не предусмотрено — ни автором, ни самим исполнителем. Кроме того, пианист, сидя за роялем на сцене, должен как бы услышать себя из зала — и из партера

и из последних рядов амфитеатра или балкона, поэтому очень важно уметь во время репетиции почувствовать акустику зала и, может быть, в зависимости от акустических особенностей помещения скорректировать что-то в своем исполнении, например более скупно пользоваться pedalю и т. д.

Непросто бывает пианисту приспособиться и к самой механике инструмента. А диапазон различий здесь очень велик. Есть инструменты с мягкой, податливой клавиатурой, на которых слабого прикосновения вполне достаточно, чтобы раздался ясный, полный, красочный звук. На других же роялях за каждый звук надо «бороться», «отвоевывать» его; в некоторых инструментах сочный красивый звук извлекается только из «глубины» клавиши, и определить это можно, лишь обладая значительным опытом.

Бывает, что пианист оказывается в очень трудном положении попадая, что называется, «с корабля на бал» — с поезда или самолета прямо на концертную эстраду. Так, например, было однажды с известным советским пианистом Эмилем Гилельсом, когда из-за нелетной погоды самолет, на котором он летел в Лондон, задержался в пути и прибыл в аэропорт незадолго перед началом концерта. Пианист вошел в зал, когда публика уже сидела на местах. Естественно, ни о какой репетиции не могло быть и речи, и Гилельс вынужден был, даже не разыгравшись, начать выступление. Концерт прошел с настоящим триумфом, и, вероятно, никто из присутствовавших в тот вечер в крупнейшем лондонском концертном зале не знал, насколько труд-

ным оказался он для артиста.

Каким же опытом и мастерством надо обладать исполнителю, чтобы уже во время концерта приспособиться к инструменту и играть на нем так, чтобы каждая фраза, каждая нота доставляла наслаждение слушателям!

Исполнители на струнных и духовых играют, как правило, на собственных инструментах, к которым привыкают много лет, однако и у них есть свои проблемы. Взять хотя бы скрипку или виолончель. Звук этих инструментов, хотя гораздо ярче и сильнее, чем у их предшественниц — виол, но все же оказывается не всегда достаточным для современных концертных залов. Естественнее и лучше эти инструменты звучат в сравнительно небольших помещениях. Это обязано учитывать исполнители. И хотя в современных концертных залах используется усиление звука с помощью различных устройств, исполнитель должен выбирать такое звучание, которое отвечало бы и размерам зала, и его акустическим особенностям.

Кроме сольных произведений, исполнители часто играют ансамблевую, камерную музыку. В этом случае перед ними возникают свои трудности. Например, скрипка часто звучит в сопровождении фортепиано. И в зависимости от того, равноправны ли партии скрипки и рояля, или фортепиано отведена аккомпанирующая роль, каждый из участников дуэта должен искусно сочетать звучание своего инструмента с инструментом партнера.

Что касается органистов, то они, пожалуй, в самом трудном положении. Ведь органы разнятся и числом клавиатур (бывают орга-

ны с двумя, тремя, четырьмя и пятью клавиатурами)*, и числом регистров (в органе их может быть менее десяти и более ста). Другими словами, двух одинаковых органов на свете нет. Поэтому органист вынужден на каждом инструменте по-новому регистрировать исполняемое произведение. В предельно короткий срок (одна-две репетиции) он должен, исходя из диспозиции органа (то есть набора регистров данного инструмента), решить, какими красками, в каком характере (это во многом обуславливается регистражкой) будет звучать та или иная тема, эпизод произведения.

Однако какими бы сложными ни были «взаимоотношения» пианистов, скрипачей, органистов со своими инструментами, вероятно, самая сложная из всех исполнительских специальностей (включая даже вокалистов, для которых становление их «инструмента» — самого чуткого и самого нежного, равно как и «пользование» им, достаточно многотрудно) — дирижерская.

«Скрипач может быть счастливым обладателем Страдивариуса, а пианист не менее счастливым обладателем рояля Стейнвей, но дирижер приходится самому создавать свой инструмент, то есть оркестр, — писал один из выдающихся исполнителей XX века дирижер Леопольд Стоковский. — Он должен уметь подобрать каждого артиста оркестра, учитывая при этом степень его исполнительского мастерства, а также его умение сыграть с другими музыкантами, красоту тона его инструмента, его понима-

* Например, в органе Малого зала Московской консерватории две клавиатуры, а в органе Рижского Домского собора — пять.

ние принципов фразировки, общую музыкальную культуру, интеллектуальные способности, эмоциональные качества, творческую фантазию. Дирижеру приходится отбирать не только исполнителей, но и их инструменты... Дирижер должен понимать психологию исполнителей и уметь объединять их разнообразие характеры в единый и гармоничный организм...»

Такой сложный комплекс вопросов должен решить дирижер как руководитель оркестра, создавая свой «инструмент». Но ведь в исполнительской практике дирижеру сплошь и рядом приходится управлять оркестром, который создавал не он сам, часто даже коллективом, с которым он не выступал раньше и который не знает его. И в этом, может быть, самая большая трудность дирижерского искусства — в течение нескольких репетиций превратить незнакомый оркестр в послушный инструмент, то есть убедить музыкантов, сидящих за пультами, в своей концепции произведений, сделать понятной свою манеру дирижирования, решить множество задач, связанных со звучанием отдельных инструментов и инструментальных групп.

Как показывает практика, опытный и талантливый дирижер может заставить даже посредственный оркестр, составленный из слабых музыкантов, звучать достаточно интересно. Это подтверждает, например, случай, происшедший с одним из величайших дирижеров конца XIX — начала XX века Артуром Никишем. «Дважды приезжал Никиш в Россию,— вспоминал известный советский композитор С. Василенко,— и оба раза, выступая с

замечательным оркестром Большого театра, покорял своим необыкновенным мастерством, каким-то особым магнетизмом московскую публику. Но вот случилось так, что к моменту его третьего приезда оркестр Большого театра оказался занятым. Никишу ничего не оставалось делать, как отменить планируемые концерты. Но дирижер сделал организаторам концертов следующее неожиданное предложение: «Составьте какой-либо сборный оркестр». Составили,— продолжает Василенко,— но какой? Кого тут только не было... На репетициях.. Никиш мучался. Неизменно любезный и обаятельный, он поминутно останавливал оркестр: «Прекрасно!.. Но... еще раз...» И так до бесконечности. На концерт собралась «вся Москва»— многие пришли послушать «как провалится Никиш...» И что же? Оркестр из весьма посредственных музыкантов играл с необычным подъемом».

Искусство музыканта-исполнителя — это в конце концов искусство реализовывать свои концепции, свое мастерство, опыт, свою индивидуальность с помощью определенного инструмента. И можно смело утверждать, что одним из залогов успешной, подлинно творческой интерпретации музыкального произведения является слияние исполнителя с инструментом.

Это прекрасно выразил известный советский дирижер А. М. Пазовский: «...Музыканту, чтобы стать истинным художником, необходимо особое призвание к своему инструменту, ощущение инструмента как органической части всего своего артистического существа».

Исполнитель и публика

Живописец, скульптор, писатель создают свои произведения, находясь обычно в одиночестве — в тишине мастерской, кабинета. Это одиночество для художника не нарушается даже в тех случаях, когда, положим, он пишет с натуры людную улицу. То есть те, кому адресовано будущее произведение — зрители, читатели, не присутствуют при его создании и, во всяком случае, непосредственно не влияют на этот процесс.

Совершенно иной характер творчества — искусство музыкальной интерпретации. Сколько бы ни репетировал, ни готовился к выступлению музыкант-исполнитель, окончательный результат его творчества рождается на глазах у публики, в ее присутствии*. В этой неповторимой сиюминутности творческого акта и заключена, наверное, одна из самых удивительных, ни с чем не сравнимых прелестей исполнительского искусства.

Отношения между исполнителем и слушателем не так просты, как это может показаться с первого взгляда. В дуэте «исполнитель — публика» ведущая роль, разумеется, принадлежит исполнителю. Это благодаря ему слушатель получает и интеллектуальное, и эмоциональное наслаждение от музыки. И, вероятно, каждый исполнитель, выходя на эстраду, сознает одну из своих самых главных обязанностей, прекрасно сформулированную немецким композитором и дирижером Рихардом Штраусом: «За-

помни, что ты не для своего удовлетворения музицируешь, а на радость своим слушателям».

Искусство исполнителя проявляется не только в его владении инструментом (а для певцов — своим голосом), но и публикой. Благодаря своему таланту и мастерству музыкант-интерпретатор сплавляет десятки, сотни пришедших на его концерт людей в единое целое. Если исполнитель действительно большой мастер, он как бы гипнотизирует публику, ведет ее за собой, и слушатели невольно становятся соучастниками этого таинства — превращения безжизненных нотных знаков в живую музыку.

Музыкант-исполнитель всегда ощущает, как принимает его искусство публика. Одни артисты чувствуют это более остро, другие — менее, но исполнителей, совершенно безразличных к реакции слушателей, не существует.

Нередко иной исполнитель после концерта говорит: «Я очень волновался, и поэтому играл неудачно».

Присутствие публики во время выступления заставляет волноваться даже самых опытных музыкантов. Подчас волнение сковывает артиста, бывает причиной технических погрешностей исполнения. И хотя есть сотни рецептов, как справиться с волнением, избежать его, кажется, никому это не удается. Но это отнюдь не значит, что волнение, вызванное присутствием публики, мешает исполнителю. Многие артисты, уже имевшие опыт концертных выступлений, но впервые делающие грамзапись, сталкивались с тем, что записанное произведение звучит как-то «пресно», без подъема. Не понимая, в чем дело, некото-

* Исключение составляет исполнение в радио-, теле- или грамстудии, об особенностях которого речь пойдет ниже.

рые исполнители принимаются переписывать его один, другой раз... Но результат обычно не меняется. Секрет прост: присутствии публики вызывает у исполнителя волнение, которое делает исполнение гораздо более вдохновенным, чем в спокойной обстановке. Не случайно французский дирижер Шарль Мюнш говорил: «...отзывчивая аудитория создает такую обстановку, которая благоприятствует хорошему исполнению...»

Успех исполнителя во многом зависит от публики. И дело, конечно, не в том, громкими ли были аплодисменты, которыми слушатели награждали исполнителя, и сколько раз его вызывали «на бис». Особая атмосфера концерта, оперного спектакля — вот то главное, что возникает благодаря присутствию публики.

«Иные времена — иные нравы» — эта поговорка прекрасно отражает перемены, происшедшие во взаимоотношениях между исполнителем и публикой.

Представим себе, например, французский салон XVIII века. Изысканно одетые дамы и кавалеры ведут светскую беседу. Обсуждаются последние моды, пересказываются сплетни. В какой-то момент гостям представляют приглашенного хозяином дома виртуоза. Ему надлежит развлечь своей игрой общество. Едва он начинает играть, разговоры постепенно возобновляются, и каким бы искусным и тонким артистом он ни был, какой бы изящной и проникновенной ни была его игра, она будет лишь фоном для светских бесед...

Еще более дикие обычаи царили во многих итальянских оперных театрах начала XVIII века.

«В Болонье в театре дамы устраиваются очень удобно, — свидетельствует с иронией современник, — они разговаривают или, вернее сказать, кричат во время пьесы из одной ложи в другую, которая расположена напротив, встают на ноги, хлопают в ладоши, кричат «браво»! Что касается мужчин, они более сдержанны: когда действие окончено, если оно им понравилось, они довольствуются тем, что начинают орать, пока его не начнут снова. В Милане все разговаривают, кричат как можно громче и аплодируют с воплями не столько пению, сколько певцам, как только они появляются на сцене и все время, пока они поют. Господа из партера имеют, кроме того, в руках длинные палки, которыми они ударяют изо всех сил по скамьям, выражая свое восхищение. Им отвечают из лож пятого яруса, откуда по тому сигналу бросают тысячи листов — с сонетами в честь синьорины певицы или синьора певца, которые только что спели. Каждый высовывается наполювину из ложи, чтобы поймать эти листки. Партер встает на ноги, и сцена заканчивается всеобщим криком: «Ах!», как во время фейерверка...»

Сегодня подобных выходов на концерте или в оперном театре не увидишь. Но это вовсе не значит, что публика всегда внимательна к исполнителю и ведет себя таким образом, чтобы он чувствовал ее поддержку, ее требовательное, но доброжелательное к себе отношение. Нередко бывает так, что кое-кто попадает на концерт случайно. Послушав некоторое время музыку, он постепенно ослабляет свое внимание, принимается думать о посторонних вещах, ерзать, смотреть по сторо-

нам. Начинается шуршание программкой, скрип кресла и т. д. Ему и невдомек, как трудно исполнителю, как мешает ему всякий посторонний звук, даже шорох, как напряжен каждый его мускул, каждый нерв. Артист всегда чувствует, перед какой аудиторией он выступает: требовательной или вялой и безразличной, понимающей или случайной. Он ощущает это по тому, как реагирует зал на его взлеты и просчеты, удачи и помарки, как быстро удается ему включить публику в орбиту настроений исполняемой музыки и по многим другим одному ему известным признакам.

«Может быть, не каждый слушатель понимает, — пишет советская пианистка и педагог Вера Горностаева, — как много требуется от человека, выходящего на эстраду, чтобы сыграть сольный концерт. Он один будет весь вечер предметом внимания целого зала — и в этом вся исключительность его положения. Его приходится судить. Им приходится восхищаться. Его стул у рояля — это и трон, и скамья подсудимого. Сейчас он выйдет на сцену, и начнется испытание «огнем и мечом». Несмотря на исполнительский опыт и мастерство, все равно каждый сольный концерт — это испытание, требующее полной отдачи и напряжения сил».

Про московскую публику не зря говорят, что она самая доброжелательная, чуткая, но и требовательная. В этом могли убедиться десятки самых разных исполнителей.

Ярче всего это проявляется во время конкурсов имени Чайковского, когда слушатели становятся как бы вторым жюри. Причем их

оценки не менее строги, чем у прославленных музыкантов, входящих в состав официального жюри.

Любители джаза, споря с поклонниками классической музыки о том, какая из этих областей музыкального искусства оказывает большее воздействие на слушателя (а ведь в этом, в сущности, главное предназначение музыки!), приводят такой аргумент: на концертах джазовой музыки (особенно на Западе) исполнители «заводят» публику, превращая слушателей как бы в соисполнителей, в то время как на концертах классической музыки между исполнителем и публикой никогда не исчезающая стена. А следовательно, делают они вывод, джаз оказывает более сильное воздействие. С таким выводом, конечно, нельзя согласиться. Реакция публики и ее поведение во время концертов джазовой музыки и классической, конечно, различны, ибо различны эмоции, которые они вызывают. И чем сильнее развит слух и вкус слушателя, чем он более подготовлен к восприятию классической музыки, чем тоньше и глубже понимает он особенности исполнительского искусства, тем сильнее будет впечатление, производимое на него музыкой.

«Любителями и знатоками музыки не рождаются, а становятся... — говорил Дмитрий Шостакович. — Чтобы полюбить музыку, надо прежде всего ее слушать». Развивая эту мысль, можно утверждать, что понимание исполнительского искусства может прийти только в процессе слушания музыки, то есть при многократных прослушиваниях одних и тех же исполнителей, играющих разный репертуар, и наоборот — одних и

тех же произведений в интерпретации разных исполнителей. Вместе с этим приходит умение правильно оценить исполнение, вырабатываются собственные суждения, правильные оценки.

«Вряд ли найдется предмет, который был бы более доступен суждению первого встречного, чем музыка. Иным людям кажется, будто нет ничего легче, чем высказывать о ней свое мнение... Любой слушатель, выдающий себя за любителя музыки, непременно желает быть судьей всего, что он слушает». Эти слова, произнесенные с горькой иронией два с лишним столетия назад И. Кванцем, к сожалению, справедливы и по сей день. При этом, как верно подметил И. Кванц, слушатели в своих суждениях «редко ориентируются на собственное восприятие, что было бы наиболее правильным. Чаще всего с жадностью стараются выяснить, кто именно из поющих и играющих лучше».

Нельзя судить об исполнителе и тем более выносить о нем какое-нибудь окончательное и категорическое суждение по одному выступлению. Настроение и состояние исполнителя непременно как-то сказываются на исполнении. Вероятно, нет на свете такого исполнителя, даже самого высокоодаренного, который всегда играл бы одинаково хорошо. Вот почему надо быть так осторожным в своих суждениях.

...Человек приходит на концерт или на оперный спектакль. На два или три часа он отдается во власть исполнителю. Все это время между ними продолжается сложный диалог, в котором зрители, слушатели, конечно же, занимают более пассивное положение. Но все-таки это диалог. Уметь слу-

шать собеседника — это тоже великое искусство. Только чуткость и понимание могут превратить эти считанные часы в одно счастливое мгновение, в течение которого слушатель становится духовно богаче.

Исполнитель и звукозапись

Широчайшее распространение звукозаписи в XX веке внесло свои коррективы в развитие музыкально-исполнительского искусства.

Трудно переоценить значение звукозаписи для музыкантов-исполнителей, творчество которых в прежние времена умирало вместе с ними, оставаясь лишь в воспоминаниях современников. Со всем немного не дожил до появления звукозаписи Лист. Не осталась для потомков запечатленной на пленку или пластинку игра Антона Рубинштейна. В этом смысле творчество музыкантов-исполнителей XX века в более выгодном положении. Грядущие поколения смогут наслаждаться исполнительским искусством Сергея Рахманинова, Федора Шаляпина, Леопольда Стоковского, Альфреда Корто, Артура Рубинштейна, Энрико Карузо, Давида Ойстраха, Яши Хейфеца, Святослава Рихтера и других выдающихся музыкантов.

В наши дни звукозапись так усовершенствовалась, что с ее помощью можно получить невозможные прежде «идеальные» исполнения. Во время концертного выступления артист, исполняющий, скажем, трехчастную сонату, превосходно, безупречно в художественном и техническом отношении сыграет первую часть. Слушатель при этом испытывает огромное

наслаждение: на его глазах рождается прекрасная интерпретация произведения. И вдруг во второй части не звучит главная тема или оказывается «смазанным» пассаж, а в финале исполнитель снова демонстрирует замечательное мастерство. Публика испытывает противоречивые чувства, раздосадован и исполнитель. Но сделать уже ничего нельзя.

Иное дело — исполнение для звукозаписи. Если артист остался неудовлетворен своей игрой, он может еще и еще раз переписать неудавшуюся часть или небольшой раздел произведения, звукорежиссер и звукооператор смонтируют окончательный вариант из нескольких разных исполнений.

Сегодня звукозапись стала фактически самостоятельной сферой музыкально-исполнительского искусства, причем настолько полноценной в творческом отношении (в плане ее конечных результатов), что, например, один из наиболее выдающихся исполнителей современности канадский пианист Глен Гульд прекратил выступления на концертной эстраде, полностью переключившись на грамзапись. Гульд пришел к выводу, что при современном уровне развития звукозаписи вообще делается бессмысленным концертное исполнительство.

Но такого рода «эстрадное заворничество» — исключение среди исполнителей. Большинство из них успешно сочетает регулярные выступления перед публикой с записями на пластинки, на телевидении и радио. Надо сказать, отношение исполнителей к звукозаписи не одинаково. Далеко не все музыканты любят и стремятся записываться, причем некоторые обосновывают такое нежелание

принципиальным соображением.

Каждое новое исполнение музыкального произведения интерпретатором-творцом, настоящим художником — это новая ступень его эволюции. Сегодня он слышит, чувствует и исполняет данное сочинение именно так, а через некоторое время будет играть его совершенно по-иному. Поэтому фиксация на пластинке или пленке какого бы то ни было исполнения — это увековечение лишь одного варианта звучания произведения, предлагаемого интерпретатором исполнения, помеченного очень важной координатой: сегодня, сейчас.

Но проходят годы, меняются исполнительские традиции, вкусы публики, и исполнение может показаться устаревшим и стать своего рода «обличительным документом» против его автора — музыканта-интерпретатора. Например, когда сегодня мы слушаем записи произведений Шопена в исполнении Иосифа Гофмана или Альфреда Корто, которых современники справедливо считали тончайшими толкователями творчества великого польского композитора, многое в их интерпретации с точки зрения сегодняшних эталонов кажется далеким от совершенства, от стильного истолкования: отклонения от темпа — чрезмерными, режет ухо «грязь» — случайные фальшивые ноты...

Правда, негативное отношение к звукозаписи выражает мнение меньшинства исполнителей. Для большинства артистов записи исполнения на пластинку или на радио — столь же высокий творческий акт, как и выступление на самой ответственной концертной эстраде. Хотя ощущения, которые

исполнитель испытывает, выступая перед публикой и во время звукозаписи, во многом отличаются.

Выше шла речь о том, что волнение в той или иной мере влияет на качество исполнения. В студии звукозаписи исполнитель чувствует себя гораздо спокойнее, чем перед зрительным залом; он избавлен от своего рода психологического давления, невольно оказываемого на него публикой. Микрофон у исполнителя, как правило, вызывает меньшее волнение, чем публика, и исполнение от этого может выиграть в отношении «безгрешности», верности авторскому тексту. Но в целом, по признаниям многих исполнителей, присутствие публики и возникающее в связи с этим волнение гораздо важнее для действительно вдохновенного исполнения, чем студийная тишина и одиночество.

Весьма любопытно в этом отношении высказывание известного советского виолончелиста Даниила Шафрана. На вопрос автора этих строк, волнуется ли он во время выступления, артист ответил: «Конечно, волнуясь. Но больше всего я волнуясь, что когда-нибудь перестану волноваться».

Вот почему исполнитель во время студийной записи порой старается представить себе, что он играет перед публикой, чтобы хотя бы в собственном воображении воссоздать атмосферу концертного зала и испытать то состояние и те особые ощущения, которые возникают только в присутствии аудитории.

Не случайно если исполнители имеют возможность выбрать для своей грампластинки между записью с концерта и студийной записью, они, принося в жертву «стерильность» звучания (в запи-

си с концерта всегда бывают посторонние шумы), как правило, выбирают первую.

В связи с огромным распространением всевозможных видов звукозаписи актуализировалась проблема стандартизации исполнительского стиля. Одним из первых музыкантов, забивших тревогу по этому поводу, был Пабло Казальс, крупнейший виолончелист современности: «Исполнительскому мастерству нашего века грозит опасность стать искусством, стремящимся лишь к техническому совершенствованию, — говорил он. — Это стремление вытекает из современного уровня записей на грампластинки, передач по радио и телевидению... Здесь точность и аккуратность исполнения играют колоссальную роль, и дело доходит до того, что стремление к техническому совершенству идет в ущерб исполнительской стороне».

Несмотря на справедливость слов П. Казальса, в целом звукозапись играет огромную роль в современной культуре. Она в такой же мере, как и концертное исполнительство, служит главной цели искусства — дарить людям радость от общения с музыкой.

Исполнители соревнуются

На протяжении всей многовековой истории исполнительского искусства важным стимулом к совершенствованию мастерства исполнителей и своего рода итогами их достижений были соревнования между ними.

В единоборстве выявлялись лучшие музыканты в древнем мире; захватывающими были турниры

средневековых исполнителей — бардов, менестрелей, мастерзингеров*, состязались в искусстве владения инструментом выдающиеся музыканты XVIII века — Себастьян Бах, Гендель, Доменико Скарлатти, Моцарт.

Не удивительно, что и в XIX веке, когда музыкальное исполнительство окончательно сформировалось в самостоятельное искусство, традиции музыкальных турниров были возрождены, но уже в упорядоченном виде.

Музыкальным соревнованием исполнителей, открывшим эпоху современного конкурсного движения, принявшего в наше время такой огромный размах, стал конкурс, инициатором которого был великий русский пианист, дирижер, композитор и педагог Антон Рубинштейн.

Весной 1886 года появилось сообщение, что в Петербурге организуется «интернациональный конкурс для молодых композиторов и пианистов». Согласно опубликованному положению к участию в конкурсе допускались лица в возрасте от 20 до 26 лет без различия «наций, религий и сословия», но... только мужчины. Конкурс было решено проводить периодически с интервалом в пять лет.

Первый всемирный форум молодых музыкантов открылся в Петербурге в августе 1890 года. А всего до первой мировой войны, прервавшей его проведение, состоялось пять соревнований: в Петербурге — в 1890 году, в Берлине — в 1895-м, в Вене — в 1900-м, в Париже — в 1905-м, Петербурге — в 1910 году.

* Искусство мастерзингеров воспето Рихардом Вагнером в опере «Нюрнбергские мастерзингеры».

Конкурс, учрежденный Антоном Рубинштейном, имел огромное культурно-историческое значение, внеся неоценимый вклад в развитие мирового исполнительского искусства. Во-первых, он открыл миру музыкантов, исполнительская и педагогическая деятельность которых в будущем во многом предопределила высшие достижения исполнительского искусства XX века. Среди них были Ферруччо Бузони, Иосиф Левин, Константин Игумнов, Александр Гедике, Николай Метнер, Александр Гольденвейзер, Артур Рубинштейн, Отто Клемперер и другие. Во-вторых, принцип построения конкурсного репертуара, включавшего разнообразные по жанрам и стилям произведения, послужил образцом для составления программ почти всех нынешних международных конкурсов.

Вслед за конкурсом имени Антона Рубинштейна последовал ряд других музыкальных соревнований, хотя и открывших немало интересных исполнителей, но в целом не сыгравших значительной роли в конкурсном движении. Подлинный же размах оно приобрело с конца 20-х — начала 30-х годов. Первым его событием стал состоявшийся в 1927 году Международный конкурс имени Шопена в Варшаве, ознаменовавшийся победой молодого советского исполнителя Льва Оборина. С этого конкурса начался триумф советской исполнительской школы, выдвинувшей в ближайшие после первого шопеновского конкурса годы целую плеяду замечательных исполнителей и сохранившей до настоящего времени репутацию сильнейшей в мире.

Для советских молодых артис-

тов, помимо международных конкурсов, ответственными соревнованиями являются проводимые регулярно всесоюзные конкурсы. Уровень их настолько высок, что, как правило, они не уступают многим международным соревнованиям. Поэтому лауреаты всесоюзных конкурсов становятся также и победителями следующих за ними международных. Среди лауреатов Всесоюзных конкурсов были Даниил Шафран, Евгений Мравинский, Давид Ойстрах, Эмиль Гилельс, Святослав Рихтер, Рудольф Керер и многие другие.

Сегодня, когда современное конкурсное движение находится на пороге своего векового юбилея, можно подвести некоторые итоги и рассмотреть, какое значение в развитии исполнительского искусства имеют проводимые во многих странах международные музыкальные соревнования молодежи.

Всякий серьезный конкурс музыкантов-исполнителей — многообразное явление, которое имеет несколько важных аспектов.

С одной стороны, это смотр сегодняшних достижений исполнительства и в значительной степени — заглядывание в его «завтра»; демонстрация достижений отдельных молодых артистов и национальных исполнительских школ.

С другой стороны, это возможность для молодого талантливого исполнителя выдвинуться и в случае успешного выступления на конкурсе (особенно если соревнование престижно, ответственно) начать самостоятельную концертную деятельность. Это, вероятно, главное положительное значение конкурсов как эффективного

средства выдвижения и открытия молодых талантов.

Важное их значение проявляется также в том, что за десятилетия их регулярного проведения (особенно за последние 20—30 лет) существенно вырос уровень исполнительского мастерства.

Огромную роль международные конкурсы сыграли в развитии отдельных областей исполнительского искусства. Например, в том, что в течение последних двадцати лет виолончель выдвинулась в число ведущих сольных инструментов, бесспорная заслуга международных конкурсов, в частности, Конкурса имени П. И. Чайковского.

Неоценимо также значение современных музыкальных турниров молодых исполнителей с точки зрения общения между представителями отдельных исполнительских школ, естественно обогащающего национальные музыкальные культуры и исполнительство в целом.

Но, как и всякое сложное явление, международные конкурсы имеют и свои отрицательные стороны, на которые в последнее время все чаще обращают внимание многие видные музыканты.

Как показывает опыт, одержать победу на конкурсе могут лишь те исполнители, которые пройдут все этапы конкурсного «марафона», то есть одинаково ровно выступят на всех трех (или четырех) турах соревнования. Однако стабильность выступления артиста, тем более молодого, не обладающего большим концертным опытом, не является мерилом его самобытности и не служит единственным показателем его исполнительского мастерства. Известно, например, что многие выдающиеся

ся исполнители могли сыграть какое-то произведение (а иногда целую программу) неудачно, но в другой раз подняться до высот подлинного артистизма.

Возможно, этим обстоятельством объясняются те частые расхождения между оценками игры конкурсантов членами жюри и публикой. Если исполнитель понравился слушателям на первых турах, если они хотя бы в нескольких произведениях почувствовали, что перед ними музыкант с яркой индивидуальностью, они готовы простить ему какие-то технические погрешности, порой даже серьезные срывы. Жюри такие вещи, как правило, не прощает. В результате на конкурсах случается так, что некоторые молодые музыканты, безукоризненно подготовившие свою конкурсную программу и натасканные своими наставниками, иной раз оказываются выше на ступеньках лестницы победителей, чем талантливые, но неровно выступившие конкурсанты.

Кроме того, далеко не все исполнители в силу особых свойств своего дарования, своего психического склада могут раскрыться, проявить себя в условиях напряженного конкурсного регламента. Подобного рода исполнителем был Станислав Нейгауз, проникновенный художник фортепиано, в свое время потерпевший фиаско на парижском конкурсе.

Часто также можно слышать, что конкурсы небезвредны для исполнительской молодежи и в творческом отношении. Мечтая о заветном звании лауреата, многие молодые артисты на продолжительный срок (иногда — год-два) сужают свой репертуар до конкурсной программы, отка-

зываясь от всех остальных форм музицирования. Иными словами, они искусственно ограничивают поле своей творческой деятельности и, в конце концов добиваясь определенной законченности в интерпретации отдельных произведений, во многом притормаживают свой общий творческий рост. Кроме того, желание победить на конкурсе «во что бы то ни стало» заставляет молодых музыкантов отказаться от каких-то спорных (хотя, может быть, и очень интересных) трактовок, с тем чтобы предъявить во время конкурсных прослушиваний такое исполнение, которое удовлетворило бы любого члена жюри. Отсюда, вероятно, берет свое начало развившийся в последнее время «безаварийный», но и несколько безликий исполнительский стиль, которым грешат некоторые современные исполнители.

И все-таки, несмотря на определенные негативные стороны, конкурсы рекомендовали себя как наиболее эффективная форма открытия новых талантливых исполнителей, особенно инструменталистов. Правда, далеко не все из множества международных музыкальных турниров приносят их победителям одинаковую известность. Наиболее престижными, открывающими для успешно проявивших себя молодых артистов дорогу на большую эстраду являются конкурсы имени Шопена, Венявского и Паганини, а также турниры, проводимые в Брюсселе, Монреале и Мюнхене.

С 1958 года к числу самых сложных и авторитетных музыкальных соревнований присоединился и Конкурс имени П. И. Чайковского в Москве.

Такую репутацию московский

конкурс исполнителей завоевал благодаря сложнейшей и разнообразной программе, которую должен исполнить каждый музыкант, и представительности жюри, в состав которого за более чем двадцатилетнюю историю конкурса всегда входили наиболее видные музыканты середины XX столетия, и благодаря тому, что, выдержав трудный экзамен у взыскательной московской публики, исполнитель может смело выступать на самых ответственных концертных эстрадах мира.

Велико и общекультурное значение Конкурсов имени П. И. Чайковского, которые, как и многие другие музыкальные соревнования молодых исполнителей, служат не только росту исполнительского мастерства, но и духовному прогрессу. Выдающийся композитор нашего времени Дмитрий Шостакович — один из главных организаторов московских конкурсов не случайно подчеркивал: «Как музыкант — я счастлив... Как человек своего века — я радуюсь, что Конкурс имени Чайковского духом своим и направленностью утверждает идеалы, близкие всему прогрессивному человечеству».

* * *

«Исполнение — это второе творение», — говорил Антон Рубинштейн о музыкальном исполнительстве — искусстве древнем, сопутствующем человечеству на протяжении всей его истории, и в то же время — всегда молодом, всегда современном.

Музыкальное исполнительство современно, потому что на смену одним поколениям исполнителей приходят другие, которые

чутко чувствуют свое время, по-новому интерпретируют произведения музыкальной классики и своими творческими достижениями стимулируют композиторов к созданию новых сочинений.

И наконец, едва ли не самая главная особенность исполнительского искусства заключается в том, что по своей сути оно глубоко прогрессивно; оно не только приносит людям радость, духовно обогащает их, но и сближает народы, служит идеалам мира и прогресса.

Каковы черты современного исполнительского искусства?

с этим вопросом автор обратился к известным советским музыкантам-исполнителям.

Даниил Шафран, виолончелист, народный артист СССР, лауреат Государственной премии. Оглянемся на несколько десятилетий назад, возьмем конкретный и очень яркий пример. Когда в 1952 году появилась симфония-концерт для виолончели Сергея Прокофьева, многие весьма серьезные артисты отмахивались от этой музыки, утверждая, что исполнение этого произведения под силу только избранным. Прошло немного времени, и жизнь опровергла это убеждение. В наши дни это труднейшее в самом деле сочинение играют студенты консерватории, не говоря уже о концертирующих исполнителях. Что же произошло? Здесь сказало действие взаимоплодотворного процесса между композитором и артистом-интерпретатором. Успех исполнителей в интерпретации классики заставил композиторов поверить в то, что ресурсы исполнительства далеко не исчерпаны. В результате появились сложнейшие в плане выразительных и технических средств произведения, которые дали музыкантам-исполнителям возможность подняться на новую ступень.

Я думаю, что сегодня основная задача музыканта-исполнителя — быть, как и прежде, связующим звеном между композиторами и слушателями, то есть теми, кому адресовано музыкальное искусство. В этом смысле миссия артиста-интерпретатора весьма почетна, благородна и сложна —

просвещать, вести слушателя вперед.

Что же касается будущего исполнительства, замечу следующее: шагая вперед, мы никогда не должны забывать о классике, нашем бесценном музыкальном наследии. Какие бы новые интересные и трудные произведения ни появились бы в будущем, никогда не станет легким для нас и музыкантов следующих поколений исполнение сочинений Баха, Бетховена, Чайковского и других классиков. Я убежден, что и в будущем классика останется основой нашего репертуара. Тот взрыв интереса к музыке старых мастеров, к классическому наследию в целом, который мы сегодня наблюдаем, — явление непреходящее. Уверен, этот интерес будет продолжать расти, что будет важнейшим стимулом для исполнитель к работе, к творчеству.

Федор Дружинин, альтист, профессор Московской консерватории, участник квартета им. Бетховена.

Я делю современных исполнителей на три тоже очень условные категории. Наименование каждой из категорий я веду от корня слова «исполнение». К первой я отношу музыкантов, которых я бы назвал в силу особенностей их натуры не столько исполнителями, сколько исполнителями. Это категория наиболее скромных артистов, смиренно следующих авторским указаниям, ничего не внося при интерпретации произведения из того, что волнует других людей. Музыкантов, относящихся ко второй категории, я называю наполнителями. Обычно это очень одаренные артисты, с яркой индивидуальностью, которые ... полностью подминают под

себя автора. При этом они часто пользуются большим успехом. Этот тип исполнения я не считаю вершиной искусства интерпретации, хотя он имеет право на существование и гораздо более подкупает, чем первый. Самое же слово «исполнение» в его подлинном смысле предполагает, на мой взгляд, что музыкант подымается или старается подняться до уровня исполняемой музыки, когда артист (таких я и называю исполнителями и отношу к третьей категории) как высший принцип ставит волю автора и когда он впитывает токи, идущие от его замысла, одухотворяя их собственным трепетом живого исполнения.

Наука оперирует суммой относительных истин, определенными понятиями. Искусство тем, с моей точки зрения, отличается от науки и тем ближе к иррациональному, что каждый акт подлинного искусства — это мгновенное прикосновение к истине. Почему люди так хотят, так стремятся удержать это благоговейно-блаженное состояние, слушая прекрасную музыку? Почему они давятся, чтобы попасть на концерт великого исполнителя (я не говорю в данном случае о моде)? Потому что когда они слышат выдающегося исполнителя и присутствуют при этом мгновенном касании к истине, они хотят каким-то образом удержать в себе этот бесценный, редкий момент. А он неудержим. Поскольку это только мгновенное неуловимое прикосновение, которое связано как с совершенством произведения, так и с совершенством исполнения. В этом прикосновении к истине, к вечности я и вижу наибольшую, непреходящую ценность нашего искусства.

Алексей Наседкин, пианист, лауреат международных конкурсов музыкантов-исполнителей: По сравнению с серединой нашего столетия, не говоря уже о его первой половине, музыкальное исполнительство стало, с моей точки зрения, более рациональным. И хотя эта особенность современного этапа развития музыкально-исполнительского искусства лично мне не очень по душе, но, вероятно, она возникла помимо воли музыкантов под влиянием времени. Она выражается, в частности, в более объективном подходе исполнителей к произведению, в явно выраженной тенденции подчинить всю творческую индивидуальность исполнителя раскрытию авторского замысла. Сохранится ли эта особенность в будущем? Такие прогнозы строить трудно. Возможно, исполнительство станет еще более рациональным, а может быть, наоборот — вдруг произойдет романтизация исполнительства и оно станет более раскрепощенным, индивидуально окрашенным, более субъективным. Такая тенденция начинает обнаруживаться. Много сталкиваясь с молодыми музыкантами, я неоднократно убеждался в том, что настоящим художником-интерпретатором может быть только человек цельный, благородный, далекий от мелочных интересов. Помимо чисто человеческих, личностных качеств я более всего ценю в музыканте естественность исполнительской манеры, простоту и искренность высказывания. Думаю, что только благородный человек, умеющий говорить на языке своего инструмента, способен найти ключ к сердцу слушателя.

Советуем прочитать

- О музыкальном исполнительстве. М., Музгиз, 1954.
Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 2—5. М., Музгиз.
Музыкальное исполнительство. Вып. 5—10. М., Музыка.
Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 1—10. М., Музыка.
Мастерство музыканта-исполнителя. Вып. 1, 2. М., Советский композитор.
Дирижерское исполнительство. М., Музыка, 1975.
Музыканты соревнуются. Справочник. М., Советский композитор, 1975.
Раабен Л. Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве. — В сб.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 1. Л., 1962.
Здобнов Р. Исполнительство — род художественного творчества. — В сб.: Эстетические очерки. Вып. 2. М., 1967.
Гинзбург Л. О некоторых эстетических проблемах музыкального исполнительства. — В сб.: Эстетические очерки. Вып. 2. М., 1967.
Корыхалова Н. Музыкальное произведение и способ его существования. — Советская музыка, 1971, № 7.
Сазонова Е., Серебровский М. Москва. Конкурс имени П. И. Чайковского. М., Советский композитор, 1978.

Марк Александрович Зильберквит

МУЗЫКАЛЬНО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

Гл. отраслевой редактор В. Демьянов
Редактор Л. Ильина
Мл. редактор О. Васильева
Художник И. Рогачевский
Худож. редактор М. Гусева
Техн. редактор И. Шабратова
Корректор Р. Колокольчикова

ИБ № 5375

Сдано в набор 21.09.81. Подписано к печати 25.11.81. А13328. Формат бумаги 60×84 $\frac{1}{16}$. Бумага гл. печати. Гарнитура журнально-рубленая. Печать глубокая. Усл. печ. л. 3,25. Усл. кр.-отт. 3,714. Уч.-изд. л. 4,03. Тираж 74 950 экз. Заказ 489. Цена 15 коп. Издательство «Знание». 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Индекс заказа 827101.
Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. г. Калинин, пр. Ленина, 5.

