



С. Е. ФЕЙНБЕРГ

Мастерство
пианиста

Москва
«Музыка»
1978

Составление и общая редакция
Л. ФЕЙНБЕРГА и В. НАТАНСОНА

Фейнберг С. Е.

Ф36 Мастерство пианиста/Сост. и общ. ред.
Л. Фейнберга и В. Натансона. — М.: Музыка,
1978. — 207 с., нот., 1 л. портр.

60 к.

В издание входят четыре статьи выдающегося советского пианиста и педагога, до сих пор не публиковавшиеся, в том числе статьи, посвященные проблемам исполнения произведений Баха и Бетховена. В приложении помещены статьи учеников Фейнберга — О. Кристальского и Л. Рокиной, в которых рассматривается исполнительство Фейнберга. Издание рассчитано на музыкантов-специалистов и на любителей музыки.

ББК 49.5

90103—241
Ф $\frac{026(01)—78}{593—78}$

78С2

В настоящее издание входят четыре впервые публикуемые статьи выдающегося советского композитора и пианиста Самуила Евгеньевича Фейнберга (1890—1962), связанные с центральной темой всей его музыковедческой работы — с теорией и практикой пианизма.

Статьи сохранились в записных тетрадях Фейнберга, сплошь заполненных его стремительным, изысканным почерком. Читать черновики Самуила Евгеньевича нелегко: надо тщательно изучать движение пера, привыкнуть к характерному начертанию букв. Кроме того, материал не был систематизирован: фрагменты статей разбросаны по нескольким тетрадям. Необходимо было бережно собрать все записи воедино, избежать повторений.

Три большие тетради относятся к последнему пятилетию жизни Самуила Евгеньевича. В них отражен своего рода итог, выкристаллизованный результат его длительного опыта, накопленного на пути к вершинам пианистического мастерства.

Архив, оставшийся после кончины Фейнберга, не богат. Почти не сохранился эпистолярный материал. Фейнберг не собирал ни программы и афиши своих концертов, ни рецензии, отзывы, статьи и заметки о себе как о пианисте и композиторе. Так случилось, что в наследии Самуила Евгеньевича не нашлось реальных, отражающих многие этапы его обширной и напряженной творческой деятельности.

Самуил Евгеньевич не любил фотографироваться. Никогда не вел дневников. Теперь бывает нелегко установить даты многих со-

бытий его творческой биографии. Но если Самуил Евгеньевич не имел обыкновения собирать материалы по своей плагиатической работе, ничем он относился к собственным теоретическим трудам. Так, он тщательно хранил несколько вариантов своей первой, еще дореволюционной рукописи «Судьба музыкальной формы», полностью законченной в 1917 году.

Не легко в нескольких словах очертить главную идею этой ранней работы Фейнберга, тем более что она содержит ряд переплетающихся теоретических положений. Укажем лишь, что одна из основных линий мысли связана с признанием исключительной ценности, неповторяемого совершенства классической музыки. По мнению автора, ход развития европейской музыки не совпадает с историческим прогрессом других искусств. Необычайный подъем музыкального искусства за несколько последних столетий требует — с точки зрения Фейнберга — особых разъяснений и обоснований. Автор рассматривает живой процесс возникновения, роста, созревания классических музыкальных форм.

«Судьба музыкальной формы» написана языком сжатым и образным. Ее характерная особенность — в сочетании диалектической точности мысли и романтической увлеченности. К достоинствам работы надо отнести остроту, глубину и насыщенность всех затронутых вопросов, сохранивших свое значение до сего дня. Образность, метафоричность языка делает «Судьбу музыкальной формы» произведением литературным. Его жанр — между строгим научным изложением и полубеллетристическим эссе. Рукопись Фейнберга — не только исследование, но своего рода поэма о музыке.

Самуил Евгеньевич бережно хранил также подготовительные наброски и завершённые главы своей последней работы — «Планирование как искусство», что и позволило опубликовать ее в 1965 году. Книга вызвала большой интерес у читателей и в 1969 году была выдана вторым изданием⁴.

⁴ См. также: Прудковский А. Г. Г. Фейнберг и С. Е. Фейнберг // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 20. Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 20, 1989, с. 133—164.

Нельзя не отметить исключительную стойкость теоретических воззрений Фейберга. Сорок пять лет — почти весь творческий путь — прошел между завершением «Судьбы музыкальной формы» и последними страницами, написанными его рукой. Тем не менее многие идеи, тщательно разработанные в книге «Пианизм как искусство», близки к своеобразным наблюдениям и выводам из них, изложенным в «Судьбе музыкальной формы».

Такая устойчивость музыкаловедческих взглядов свидетельствует о глубине, выверенности, прочности теоретической мысли, которую не поколебали изгибы творческого пути, неизбежные в ходе развития каждого подлинного человека искусства, особенно столь сложного склада, своеобразного и многогранного.



Материалы, по которым собран завершающий труд — «Пианизм как искусство», — относятся к последним семи годам жизни Фейберга. Первая статья — «Интерпретация полифонии Баха» — составлена из текстов, сохранившихся в записных тетрадах Фейберга за годы 1957—1960. Эти записки — часть большого труда по исполнению произведений Иоганна Себастьяна Баха, начатого Самуилом Евгеньевичем в середине пятидесятых годов и выполненного, вероятно, на две трети.

Однако среди архива, оставшегося после кончины Фейберга, не удалось обнаружить тетрадей, куда он переписал завершённую часть работы. Тем более важным казалось собрать воедино мысли, хотя бы и разрозненно записанные Фейбергом, — мысли, суммирующие его обширный опыт по интерпретации одного из его любимых композиторов. Таким образом, эту статью можно рассматривать как часть книги, которая осталась, к сожалению, незаконченной.

На первых страницах автор дает определение и характеристику различных методов пианистической трактовки произведений Баха и других полифонистов. Фейберга различает три таких метода: музейно-реставрационный, орнаментальный и невозможный.

Уже из названной ясно, что Фейбигер как pianist сочувствует третьему из них, хотя старается отнестись беспристрастно также и к остальным двум.

Самуил Евгеньевич выступает против омертвления, «оностеппенных» полифонической ткани и особенно возражает против тех стилей исполнения, которые приводят пианиста к отказу от многих преимуществ современного рояля — инструмента, достигшего в нашем веке высокого совершенства.

По мнению Фейбигера, вполне закономерно, хотя и почти неосуществимо, стремление разгадать, как именно интерпретировал сам Бах свои произведения. Но такой попытке Фейбигер предлагает противопоставить другой столь же неразрешимый вопрос: «...как исполнил бы сам гениальный композитор достоинства рояля, если б к его услугам оказался современный Бехштейн или Стейнвейг?» И еще: «...какое впечатление возникло бы у Баха, если б он услышал свои произведения в исполнении современного пианиста на прекрасном концертном инструменте?»

В результате творческих наблюдений Фейбигер приходит к выводу, что пианист, интерпретируя Баха, не имеет права пренебречь тончайшими тембровыми, динамическими, экспрессивными возможностями рояля. И вместе с тем автор приводит соображения, оправдывающие создание фортепианных транскрипций полифонических произведений.

Фейбигер — автор прекрасных обработок для рояля органических произведений Баха. Вчитываясь в текст статьи, мы еще раз убеждаемся в том, как глубоко связана композиторская работа Фейбигера с его теоретической мыслью. Пианист, исполняющий Баха или других полифонистов, найдет здесь много поучительного, независимо от того, примет ли он точку зрения автора или останется не согласен с конечными выводами.

Вторая статья — «О фортепианном стиле Бетховена» — самая большая из публикуемых. Кроме текстов из поздних записных тетрадей в ее основу положены стенограммы докладов, прочитанных Фейбигером в конце тридцатых годов. Вместе с прежними статья-

ии — «Сонаты Бетховена», «Бетховен. Соната op. 106 (исполнительский комментарий)» и «Исполнительский комментарий к „Аппассионате“ Бетховена»* — это новое эссе замыкает единый круг творческих идей Фейнберга, посвященных замечательному циклу из тридцати двух фортепианных сонат.

Самуил Евгеньевич неоднократно исполнил весь цикл, обычно — в шести концертах. На бис он, не зная усталости, играл другие фортепианные произведения Бетховена: иногда — мелкие вещи, например багатели (чаще всего замечательные миниатюры op. 119 и 126), нередко — вариации и рондо (велья забыть его сверхвиртуозное исполнение *Rondo a capriccio* op. 129).

Прекрасный участник ансамблей, тонкий, идеально ритмичный и, вместе с тем, неизменно инициативный, Фейнберг часто участвовал в исполнении скрипичных и виолончельных сонат, квинтетов. Из фортепианных концертов неоднократно исполнил Третий и Пятый, но особенно любил Четвертый. Именно к этому концерту он несколько раз возвращается в своей статье.

Жаль, что из сонат последнего периода, которые так совершенно исполнил Самуил Евгеньевич, в грамзаписи сохранилась только соната op. 109. И теперь мы можем составить представление об его интерпретации «Большой» сонаты op. 106 или сонаты op. 111 лишь по исполнительским комментариям и по сообщениям слышавших игру Фейнберга.

Само собой разумеется, что в этом эссе мы встретим мысли и наблюдения, которых Самуил Евгеньевич касается и в других работах, в частности в книге «Пианизм как искусство». К ним можно отнести те абзацы, где автор говорит о связи пианизма Бетховена с пианизмом его предшественников; о новом и традиционном в творчестве Бетховена; о трудности первых бетховенских сонат для исполнителей той эпохи; о Бетховене-импровизаторе. Но в статье эти темы обсуждаются в другой форме, причем исходная точка зрения — иная, более тесно связанная с проблемой стиля пианизма.

* См.: Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 1, М., 1965, с. 128—140; вып. 2, М., 1968, с. 22—58; вып. 3, М., 1973, с. 73—83.

Центральный раздел статьи — разработка идей, которых мы не найдем в других трудах Фейнберга. Можно перечислить главные из них. Индивидуальность интерпретатора — и самобытная мощь бетховенского стиля. Чье творчество — Баха? Бетховена? — представляет большой простор для виртуозного пианиста? Особенности пианистической техники Бетховена: свободно-патетическая кинетика — и филигранная отточенность. Против «картеджирования» при исполнении бетховенских сонат. Как в фортепианном творчестве Бетховена преломляется его мышление симфониста; как это сочетается с утверждением, что основная его творческая лаборатория — фортепианная клавиатура? Темпы Бетховена. *Adagio sostenuto* «Лунной» сонаты как перелом к романтическому стилю. Исполнительский комментарий к этой части. Бетховен и Шуберт. Бетховен и стиль «ампир». Бетховен и Микеланджело. Бетховен как новатор и высказывания Рихарда Вагнера. Новое в сонатной форме Бетховена. Разработки и коды бетховенских сонат. Архитектурность Моцарта — и архитектоничность Бетховена.

Тщательное рассмотрение этих тем делает статью чрезвычайно ценной для читателя-музыканта.

Третья статья — «Преподавание пианизма. Основные методы». В этой работе Фейнберг четко формулирует все ступени педагогического процесса. Мысли, изложенные здесь, — результат почти полувекового преподавательского опыта.

Мы снова встречаемся с особым даром наблюдения, с присущей Фейнбергу способностью диалектически расчленить на живые, активные звенья процесс, ставший привычно-единым. Работа теоретической мысли сопровождает Самуила Евгеньевича на всем его пути педагога. Отдельные идеи и наблюдения по фортепианной педагогике разбросаны по более мелким его статьям и заметкам. Но в этом очерке Фейнберг пытается, быть может — впервые, подвести итог многим разрозненным соображениям.

Статья составлена по записям 1958 года. Возможно, что Фейнберг намеревался включить ее в свою книгу «Пианизм как искусство». Впрочем, очерк был собственноручно записан автором в одной

из последних тетрадей, между тем как подготовительные материалы к главам упомянутой книги Самуил Евгеньевич неизменно печатал на своей портативной пишущей машинке.

Четвертая статья, «Автоматизация движений», как и предыдущая, может служить расширенным разделом «Техника» из книги «Планизм как искусство». Главный интерес представляют взгляды автора на связь автоматизации движений и укрепления музыкальной памяти.

К сожалению, дефекты мнемоники, случаи своего рода «испуга памяти» нередко постигают концертанта (чаще — молодого, сильнее волнующегося) и жестоко его травмируют. Фейнберг, никогда не испытывавший таких мнемонических несовершенств, связывает эти дефекты с неправильным методом занятий.

В этой области чрезвычайно важны советы Самуила Евгеньевича, исполнителя с огромным репертуаром и безукоризненной памятью. Тем более, что его указания сводятся не к механическим приемам, которые не приводят к цели, а к повышению эстетического уровня ежедневных тренировочных часов.

Эта статья также собрана по сохранившимся материалам последних лет жизни Самуила Евгеньевича.

Как уже говорилось, творческие наблюдения и мысли, отраженные в статьях, входящих в настоящее издание, порой перекликаются с отдельными страницами книги «Планизм как искусство». Это неизбежно. Автор — один, и один — пусть чрезвычайно широкий — круг теоретических идей, активизировавших творчество Фейнберга.

Книгу «Планизм как искусство», при всей стройности структуры, нельзя считать полностью завершенной. Фейнберг упорно работал над ней в последние годы жизни, считал ее частью более обширного труда, который должен был объединить его наблюдения во многих областях музыкального искусства. Задуманный труд остался неосуществленным, но к нему имеют прямое отношение лависы, сохранившиеся в фейнберговском архиве.

Таким образом, материалы, объединенные в предлагаемом издании (они подготовлены братом Самуила Евгеньевича — Л. Е. Фейнбергом, — и учеником С. Е. Фейнберга В. А. Натансоном), могут служить дополнением и расширением тем, только намеченных в книге «Пианизм как искусство».

В приложении публикуются статьи учеников С. Е. Фейнберга О. Кристальского («С. Е. Фейнберг об исполнении прелюдий и фуг из „Хорошо темперированного клавира“ Баха») и Л. Рощиной («В классе С. Е. Фейнберга»). Думается, что обе статьи привлекут внимание читателей и помогут им составить более полное представление о взглядах этого большого музыканта на различные аспекты теории и практики пианистического искусства.

*Л. Фейнберг,
В. Натансон*

Интерпретация полифонии Баха

Для современной трактовки произведений Баха перво-степенную роль играет характер звучания инструмента.

Выразительность фортепианного исполнения основана на гибкости динамики звучаний: каждый звук может быть взят — в зависимости от силы удара по клавише — или слабее, или с большей мощностью. Рояль может быть назван, в полном смысле слова, «форте-пиано» или «пиано-форте», как и называется на различных языках этот самый универсальный в наши дни музыкальный инструмент.

Изобретение нового клавишного инструмента «с молоточками» в начале XVIII века точно совпало с постепенным переходом от строго полифонической системы к гармонической.

Развитие гармонической вертикали потребовало значительного разнообразия в звучании нот, составляющих аккорд. Взамен контрапунктического изложения почти равноправных голосов возникло стремление выделить с максимальной выразительностью главную мелодию, подчинив ей сопровождение, организующее смену гармоний. На это требование и ответило создание инструмента, где клавиша связана с молоточком, ударяющим с разной силой по струне или двум-трем одинаково настроенным струнам.

Изобретение такого инструмента обычно приписывается опытному мастеру Бартоломео Кристофори (1655—1731). Первое упоминание о фортепиано в печати относится к 1711 году. Характерно, что в этом инструменте были применены основные элементы механизма, отличающие и современное фортепиано, в том числе — демпферы. Десять лет спустя Жан Филипп Рамо в Париже издал свой «Трактат по гармонии», положив начало точному изучению гармонической системы, развитие которой в дальнейшем шло бок о бок с усовершенствованием молоточкового фортепиано.

Иоганн Себастьян Бах писал свои произведения главным образом для органа, клавесина, клавикорда. У этих инструментов сила звука не зависела от силы нажатия клавиши. Изменение интенсивности и тембра звучаний создавалось системой регистров, которых больше всего было у органа. Клавесин располагал лишь несколькими регистрами, усиливавшими и удваивавшими на октаву звук, а иногда менявшими тембр.

Механизм новоизобретенного фортепиано постепенно улучшался. Есть сведения, что Бах под конец жизни познакомился с инструментами немецкого фортепианного мастера Готфрида Зильбермана и одобрил их звучание. Гениальный композитор высказал соображения о возможности улучшения механизма, которыми Зильберман не преминул воспользоваться. Однако Бах не приобрел зильбермановское фортепиано и оставался верен прежним инструментам.

С течением времени система демпферов заменила непосредственное прикосновение к струнам левой руки, заглушавшей звук. С этой системой непосредственно была связана правая педаль, организовавшая характерное для рояля звуковое *sfumato*. От регистрового механизма в современном фортепиано сохранилась только левая педаль. Во времена Бетховена было две степени ослабления звука левой педалью (иногда были и две

левые педали). С этой особенностью связано встречающееся в его сонатах указание *una corda*, то есть на одной струне.

С изобретением молоточкового фортепиано мало-помалу взял верх новый метод игры, более экспрессивный и тонкий, а главное — основанный на другом способе извлечения звука.

Мы должны помнить, что современный пианист исполняет на рояле — в подлинном тексте или в транскрипции — произведения Баха, созданные величайшим мастером полифонии для старинных клавишных инструментов. И нужно отдавать себе отчет в том, что и характер звука, и сила выразительности, доступные тем инструментам, вполне удовлетворяли слушателей XVIII века. Это было связано не только с тем, что аудитория еще не знала богатых возможностей рояля, а с несравненно более широким и совершенным навыком слышать и воспринимать беседу контрапунктирующих голосов. Полифония в ту эпоху была единственным методом инструментального искусства. Соотношение контрапунктирующих линий, их перекличка были естественными источниками музыкальной экспрессии. Слушатель тогда вполне удовлетворялся звучанием клавесина и, тем более, органа. Отметим, что орган и по сей день отличается величайшей мощью и разнообразием тембровых и динамических градаций.

Но мы слишком приучены к характеру выразительности, присущей фортепианному исполнению. В звучании старинных клавишных инструментов мы неизменно ощущаем долю отрешенности. В игре на клавесине для нас отсутствует та степень экспрессии, которая доступна и даже необходима современному пианисту.

Отсюда возникает воззрение, что исполнять старинную музыку, и в частности полифонию Баха, необходимо гораздо ровнее, объективнее, отрешеннее, чем музыку композиторов последующего периода, особенно романтиков.

Пожалуй, не стоило бы обсуждать и уточнять это, в общем, закономерное воззрение. Однако оно порою переходит в «ходячее мнение», безапелляционно требующее, чтобы произведения Баха исполнялись безукоризненно ровно, с полной метрической точностью, без употребления педали, а иногда — даже без выделения отдельных голосов. Нечего и говорить, что полная глубокого чувства и мощного духовного напряжения полифония в этом случае сводится к своего рода средневековому ремесленному изделию, к музейному экспонату, не утерявшему специфического очарования и все же лишенному истинной жизни.



Мы теперь не в состоянии осознать силу воздействия даже элементарнейшей полифонической ткани на средневековую аудиторию. О степени этой мощи мы можем только смутно догадываться. Те основные правила сочетания голосов, которые мы называем строгим стилем и неохотно изучаем, как свинцовый балласт полифонии, были в глубине средневековья явлением исключительно актуальным, жизненным. Для многих из нас строгий стиль — свод законов, излишне принудительных, бесспорно устарелых, схоластических. Для тех веков все эти правила — нечто живое, юное, новообретенное, связанное с самыми насущными ощущениями и переживаниями, доступными человеку.

Нельзя забывать, в каких условиях чаще всего тогда звучала полифоническая музыка и с каким строем образов она была сплавлена воедино. Не только те или иные мелодии, но даже мотивные структуры, более того — отдельные интервалы неизменно связывались с образными и смысловыми категориями, вызывавшими живейшие чувства. При этом развивалось высокое умение слышать и ощущать движение и сочетание голосов. Контрапунк-

тическая ткань разворачивалась перед слушателем как беседа — осмысленная, отчетливая и властная. Нет сомнения, что способность непосредственного восприятия полифонии сохранилась и в годы творчества Иоганна Себастьяна Баха. Вместе с тем переход от полифонии к гармоническому стилю намечался еще раньше начала XVIII века. В области народной музыки — песенной и танцевальной — гармоническая основа всегда была на первом плане, и от нее исходило влияние в первую очередь на формы и стиль светской музыки, тяготевшей к простой мелодической структуре.

В произведениях высокого, сложного полифонического характера гармоническая основа музыкального благозвучия только смутно сквозила для слушателя сквозь сплетение контрапунктирующих линий. В середине XVIII века звуковая вертикаль (гармония) вступает в явную борьбу с методом горизонтали (контрапунктом). Прочный перелом к гармоническому стилю происходит в последние годы жизни Иоганна Себастьяна Баха.

В этом плане и должны мы постигать весь великий подвиг его творческого пути. Бах — высочайшая вершина полифонического стиля, в его искусстве нашло завершение все предыдущее многовековое развитие полифонии.

Но Баху присуще также точное осознание законов гармонического строя. Его творчество обращено одновременно и в глубины прошлого, и в перспективу звукового будущего — вплоть до нашего времени, — и, конечно, еще в дальнейшие судьбы музыки.



Бетховен испытал величайшее несчастье для музыканта: он лишился слуха. Всю вторую половину жизни он героически продолжал свой исполнительский творческий труд — в отрыве от реального звучания. Полностью по-

груженный в мир своего акустического воображения, он не мог услышать им же созданных произведений.

Баха постигло бедствие другого порядка, в своем роде не менее парадоксальное: непризнание его гения.

Как могло это произойти? Надо принять во внимание, что Иоганн Себастьян Бах жил и творил в эпоху, когда мысли и чувства композиторов были отданы стремительно развивающемуся гармоническому стилю, гораздо более легкому, прозрачному, «галантному». Современники не могли оценить всю мощь его искусства, обращенного к далекому грядущему. Сложнейшее контрапунктическое мастерство Баха казалось «знатокам» чрезмерно архаичным. Они полагали, что развивавшийся в течение веков полифонический стиль навсегда уходит в прошлое. Их нельзя обвинить в эстетической близорукости. Ведь они стояли на пороге эпохи, когда живой пульс музыки начинал биться именно в искусстве светском, в творчестве Гайдна, Моцарта, позднее — самого Бетховена. Причем одним из основоположников нового стиля был как раз сын Баха, талантливый композитор Филипп Эммануил Бах (1714—1788). Творчество его великого отца воспринималось непосредственно, стихийно широкой аудиторией — паствой, посещавшей соборы. Однако и ее вкус постепенно поддавался иным влияниям и веяниям.

Впрочем, не следует предполагать, что новый стиль возник в отрыве от прежнего. В нем неизбежно сохранились элементы полифонии, как и в полифонических произведениях всегда присутствовала гармоническая основа. Все дело здесь — в устремлении, в тенденции, в проблемах вкуса и стиля. Бах, подобно авторам античных трагедий, обычно создавал свои крупные произведения к очередному празднику, для одного исполнения. Еще при его жизни многочисленнейшие рукописи складывались на чердаке школы св. Фомы в Лейпциге, где в течение четверти века Бах занимал должность кантора. Так

произошло, что часть ценнейших произведений Баха была случайно найдена, другая же часть погибла безвозвратно.

Неверно думать, что Бах не постигал значения своих работ. Однако он был обречен на творческое одиночество, хотя его сыновья были одаренными музыкантами. Как говорится, гений эпохи был против его гения. Если полифоническая музыка так мощно воздействовала на слушателей прошлых веков, то мы вправе теперь спросить: на каком пути и следуя каким методам мы сможем воссоздать всю силу такого воздействия? И где мы найдем источник экспрессии, способный заменить непосредственное впечатление от полифонических структур, которое в прежние времена получала обширная аудитория?

Мы можем — несколько условно — наметить три различных метода интерпретации старинной музыки, и в частности произведений Иоганна Себастьяна Баха. Все три отчасти связаны с признанием: слушатель нашего времени в значительной степени потерял непосредственное чувство полифонии.

Первый из этих трех методов можно определить как музейно-реставрационный. Исполнители этого плана придерживаются мнения, что надо направить свои силы на возможно более точное воссоздание авторского исполнения.

Реставрируются старинные инструменты, тщательно изучаются описания свидетелей, слышавших игру автора. Следуя прямым указаниям композитора и косвенным сведениям, всеми силами пытаются разгадать тайну давно отошедших в небытие звучаний. Автору приписывают определенный стиль исполнения и пробуют приблизить к нему свою интерпретацию.

На таком пути возможны большие художественные достижения. Укажем сразу на замечательное мастерство Ванды Ландовской.

Однако Ландовская (мне не раз приходилось слышать ее игру на клавесине) отнюдь не отказывалась от индивидуального подхода к Баху. Ее исполнение — в пределах музейных тенденций — было проникнуто искренним чувством, темпераментом и выразительностью. В слиянии противонаправленных черт — музейности и экспрессии, объективности и своеобразия — таилась сила и обаяние ее творчества.

Существует и другой подход к интерпретации баховской полифонии. Исполнитель может себе сказать: наш пианизм и наш вкус, воспитанный — в основе — на Бетховене и романтиках, так далек от стиля баховской музыки, что малейшее проникновение современного характера и чувства неизбежно разрушает строгость и величавую сдержанность произведений Баха. Поэтому современный пианист с его личным темпераментом, с его тягой к романтической экспрессии должен полностью отойти в сторону. Задача исполнителя — только в том, чтобы дать безукоризненно прозвучать подлинной баховской записи. Все обработки и транскрипции излишни. Неуместны малейшие темповые или динамические отклонения. Каждая пьеса должна быть исполнена точно, отчетливо, идеально ровно, с величайшим бесстрашием. Пусть баховская полифония говорит сама за себя. На этом пути мы будем гарантированы от нарушения хорошего вкуса и, вероятно, ближе всего подойдем к авторскому исполнению.

Можно и не согласиться с такой аргументацией, однако необходимо признать право на ее существование. Я назвал бы такой подход орнаментальным.

Наконец, возможен и третий метод. За два столетия после смерти Баха в мире музыки произошло много событий и много перемен. Если современная скрипка почти не отличается от скрипки Страдиварнуса, — современный рояль по силе звучания, по выразительности, ширине клавиатуры, а главное, по красоте звука и тембровому спектру намного превышает возможности клавесина.

Спросите себя: какое право мы имеем отказываться от доступной нам экспрессии и звуковой мощи при исполнении музыки, до сих пор глубоко и непосредственно волнующей сердца слушателей? Можно привести много доводов, оправдывающих полножизненный подход к творчеству Баха. Эта музыка не ушла в прошлое, не потонула в нем. Она живет в наше время, с нами и для нас.



Я не склонен называть современное фортепиано ударным инструментом. Правда, звуки на рояле извлекаются посредством удара молоточком по струнам, но при этом создается ощущение длительного, плавного, певучего звучания. Тембровые возможности рояля исключительно многообразны и широки. От пианиста зависит создать впечатление хоровой или органной звучности, струнного квартета, человеческого голоса *. И мне кажется, что при исполнении полифонии Баха эти качества современного рояля бесспорно должны быть использованы.

Пианисты усиленно пытаются разгадать, какими свойствами отличалась игра Баха. Почему не поставить другой вопрос: как использовал бы сам гениальный композитор достоинства рояля, если б к его услугам оказался современный Бехштейн или Стейнвейг? (Право, этот вопрос далеко не так наивен, как может показаться на первый взгляд.) И какое впечатление возникло бы у Баха, если б он услышал свои произведения в исполнении современного пианиста на прекрасном концертном инструменте?

Разве нельзя предположить, что звучность современного рояля Баху показалась бы волшебством, хотя и

* См.: Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М., 1969, с. 173—183. (Сост.)

непривычным? И стоит ли отказываться от преимуществ рояля только оттого, что эти преимущества не были известны старинным композиторам? Возможно, что, ознакомясь с особенностями наших инструментов, автор «Хорошо темперированного клавира» совсем не одобрил бы реставрационно-музейные тенденции.

И все же вполне естественно и закономерно стремление разгадать, как именно Бах исполнял свои произведения. Мы можем с приблизительной точностью понять, как звучали клавишные инструменты в то время. Но воображая, например, метод управления регистрами (предположим, органными), мы можем допустить значительные ошибки. Еще большая неясность существует в вопросах темпа и ритмических отклонений от строго метрического движения.

Динамическая выразительность, в высокой степени присущая роялю, почти недоступна для клавесина и клавикорда. Но выразительность темповых отклонений была осуществима в те времена, как и теперь. И в конце концов мы не знаем, в какой мере пользовался Бах этим родом экспрессии.

Мы можем только предположить, что он исполнял свои произведения с большой метрической строгостью. Применение к старинной музыке приемов ритмической свободы, которые мы объединяем общим термином *rubato*, нам кажется мало подходящим. Но с уверенностью мы ничего не можем утверждать.

Для современного слуха даже незначительные отклонения от метра — при исполнении баховской полифонии — звучат чрезвычайно выразительно. У меня нет никаких оснований полностью отказываться от ритмической экспрессии, например, при интерпретации многих прелюдий из баховского «Хорошо темперированного клавира».

Неизвестно, что ценнее и труднее: возложив механически все надежды на хороший вкус, отсесть возможности

темповой выразительности и, рискуя полным омертвлением музыки, исполнять полифонию Баха с ровностью пианолы или прибегнуть к сильной экспрессии, которая достигается самыми незначительными отклонениями, удерживая их амплитуду в точных границах, допустимых вкусом и стилем? Здесь, как и во многих других случаях, все зависит от творческого такта исполнителя.

И еще одно соображение. У старинной аудитории было в такой же мере развито чувство полифонии, в какой у современного слушателя — гармоническое звуковосприятие. В ту эпоху не требовалась особая акцентировка противосложения или второй контрапунктирующей темы. Слушателю было привито умение одновременно следить за несколькими звуковыми линиями, ощущать их различное напряжение, осознавать их далеко не синхронные спады и кульминации. В наши дни слушатель склонен свести любую ткань звучаний к одной мелодии и ее гармоническому сопровождению, к четко постигаемой смене гармоний. Так чувствует современная аудитория и полифонию: невольно выделяя один главный голос и ощущая сплетение остальных голосов в гармоническом аспекте. Второй контрапунктирующий голос обычно еще хорошо воспринимается, а дальше...

Поэтому теперь исполнитель полифонии обязан уметь выделить и подчеркнуть все голоса, каждому придавая особую силу, окраску, экспрессию. Современный пианист обладает огромнейшим преимуществом: он в состоянии, варьируя силу и тембр, придать каждому голосу, каждой фразе, даже отдельной ноте особую выразительность, особый оттенок.

Если такое выделение проводить слишком элементарно и навязчиво, легко погрешить против хорошего вкуса. Здесь все зависит от умения много сказать тонким намеком. Пианист должен доверять своей аудитории, понимая, что слушатели улавливают и правильно постигают каждый тончайший оттенок его игры.

Современная интерпретация баховской полифонии — не только проведение беседы между контрапунктирующими голосами, но и разговор пианиста с аудиторией: правдивый, искренний обмен чувствами и мыслями. Только так осуществляется полножизненный подход к искусству Иоганна Себастьяна Баха.



Я говорил о трех различных способах интерпретации баховской полифонии, хотя в чистом аспекте нельзя встретить ни одного из них. Так, игра Ванды Ландовской, при всем музейном подходе, была обогащена вполне современной экспрессией. Кроме того, различные по характеру пьесы требуют различной трактовки. Токкаты и токкатообразные произведения сами подсказывают орнаментально-метрическое решение. Глубоко лирические пьесы нуждаются в совсем ином подходе. Например, к прелюдии до минор или к фуге си-бемоль мажор из первого тома вполне подходит строго орнаментальная трактовка. Однако можно ли ее применить к фуге до-диез минор или к прелюдии ми-бемоль минор? Такие же случаи, конечно, найдутся и во втором томе.

Замечательный баховский сборник построен на непрерывном контрастировании при переходе от одной тональности к другой. Имеем ли мы право нивелировать контрастность структуры «Хорошо темперированного клавира», применив единое решение ко всем без исключения прелюдиям и фугам, столь различным по темпу, фактуре, настроению?

И все же: при трактовке баховской полифонии у каждого пианиста превалирует определенный подход, и мы обычно можем различить, к какому разряду — одному из трех — он принадлежит.

Если пианист надеется приблизиться к исполнению начала XVIII века, то он должен стараться отразить в

своей игре регистровый метод управления звуком. Смену регистров отмечают две основные особенности: мгновенность переходов и единая звучность в пределах каждого эпизода. В сущности пианисты, культивирующие музейно-исторический подход, должны были бы вооружить свое исполнение этими особенностями, которые помогли бы им ближе подойти к имитации органно-клавесинного стиля. Этот прием помог бы им также активизировать свою власть над потоком ровнометрических звучаний, и особенно в быстрых этюдообразных пьесах, когда слушателю может показаться, что стремительное движение увлекает за собой исполнителя, потерявшего управление бегом звуков.

Если пианист при орнаментально-метрической трактовке сумеет в быстром темпе организовать мгновенные переходы от *forte* к *piano* и наоборот, создать мгновенные смены скорости и тембра и, кроме того, сможет удерживать ровный уровень и характер звучания на протяжении целого эпизода, — такой метод дал бы подлинное приближение к старинному регистровому стилю игры.

Конечно, организация быстрых и точных переходов, особенно в стремительном темпе, — задача трудная. Мне редко приходилось слышать игру «пуристов» — так склонен я называть приверженцев чисто орнаментального метода, систематически применявших такой прием.



Нам, музыкантам, свойственно ошибочное представление, что в нотной записи определены все свойства звучания. Разумеется, она фиксирует многие качества реального звука, и более того, нотные координаты шире конкретно звучащей музыки: они управляют воображением слушателя, невольно обогащая дополнительными элементами акустический материал, доступный органу слуха.

Процесс подобного обогащения настолько привычен, что с трудом поддается анализу: мы его просто-напросто не замечаем. В сущности, даже простая мелодия не может быть музыкально воспринята без работы воображения. Мы чувствуем тему как нечто целое. Между тем в каждое мгновение мы слышим только бесконечно малый ее элемент, только звуковой разрез, который непрерывно меняется. Та сила, которая сливает воедино всю сумму мгновенных восприятий, и есть мощь музыкального воображения.

В некоторых — особых — случаях эта сила обнаруживается вполне наглядно. Например, если произведение начинается рядом синкоп, истинный характер звучания связан с расположением тактовой сети. Если мы вообразим, что тактовые черты размещены иначе, восприятие музыки сразу меняется. В обоих случаях акустический феномен остается неизменным. Однако смысл звуков варьируется. Так иногда — усилием воображения — мы можем заставить себя видеть геометрический чертеж то вогнутым, то выпуклым.

Тактовая сеть принуждает нас ощущать непрерывный звуковой поток как сумму долей сильных и слабых, хотя пианист только в редких случаях акцентирует опорные моменты. Нотная запись управляет метроритмическим ощущением, но этим, конечно, не ограничивается работа воображения, присущего каждой музыкально настроенной аудитории. С этой работой связано чувство звуковой выразительности, то, что мы называем музыкальной экспрессией.

Музыка — в нотах, поэзия — в стихотворной записи, каждая на свой лад определяет различные свойства конкретного звучания. Чрезвычайно важно отметить, что те качества звука, которые записываются поэтом, не фиксируются в нотной тетради. И наоборот: поэзия проходит мимо тех координат, которые организуют нотную запись.

Поэзия и инструментальная музыка — в своей записи — делят между собой всю сумму звуковых категорий. Слух поэта и слух музыканта различно настроены, и внимание их обращено на различные акустические качества.

Не буду останавливаться на столь знаменательном расчленении. Эта тема подробно обсуждается в моей теоретической работе «Судьба музыкальной формы». Там я показываю, что элементы звучания, конкретные в музыке, становятся в поэзии как бы иллюзорными, живущими главным образом в воображении. Но из глубин поэтического подсознания эти звуковые категории управляют тем не поддающимся точной фиксации явлением, которое называют музыкой, гармонией стиха*.

В той же мере конкретные элементы поэтического звучания в музыке переносятся в воображение, не теряя при этом реального воздействия на звуковое восприятие. Ведь достаточно услышать мелодию, скажем, «Попутной» Глинки, чтобы мысленно добавить к ее линии поэтический текст. Здесь мелодия говорит, причем говорит так настойчиво, что трудно бывает заставить себя не слышать словесного текста, навязчиво слившегося с метрическим рисунком — со стуком колес несущегося поезда.

Я привел случайный пример — для пояснения. На деле формы обмена звуковыми координатами между музыкой и поэзией гораздо сложнее и значительнее. Выразительность инструментальной музыки активизируется поэтическими категориями, живущими в воображении, но властно управляющими ходом конкретного восприятия.

Не следует предполагать, что эти явления слабее выражены в области полифонии, чем у Бетховена или в

* См.: Фейнберг С. Е. Паянзм как искусство, с. 503—516. (Сост.)

романтической музыке. Как раз в творчестве Баха они сказываются с большой яркостью.

Музыка некогда была сплавлена воедино с поэзией. Античный певец, древний рапсод, северный бард не знали разделения обоих звуковых искусств. Ни один интервал или мелодическая попевка не могли быть художественно восприняты вне словесной, речевой основы.

В эпоху раннего средневековья произошло разделение инструментальной музыки и поэзии. Словесное искусство, оторванное от мелоса, нашло убежище в книге, что особо заметным стало после изобретения Гутенберга.

Музыка инструментальная, высвободившись из области поэтического звучания, создала свой собственный полифонический язык. Но утерянное слово продолжало — в воображении — властвовать над линией инструментальной мелодии, организуя по образцу чисто речевых интонаций ее спады и кульминации, ее напряжение, гармоническую основу, ее смысл.

Полифония Баха пронизана речевыми интонациями в гораздо большей степени, чем мы теперь ощущаем. Это не может не осознать каждый исполнитель его произведений. Речевой склад чувствуется, в частности, в лирических мелодиях Баха. Но из этого нельзя сделать вывод: чем сложнее и прихотливее структурный рисунок мелодии, тем с большей свободой следует ее исполнять.

Напротив: баховская тема с усложненной ритмической конструкцией, пронизанная повышенным лирическим чувством, должна исполняться с метрической строгостью. Нужно предоставить каждому изгибу и излому мелодии точно произнести свое звуковое слово. Малейшее *gubafo* может исказить смысловую структуру фразы. Внешняя выразительность, вклиниваясь в имманентную экспрессию темы, легко нарушит художественный смысл полифонического периода.

Пианист в одном случае вкладывает свое личное чувство в мелодию или полифоническую беседу — и тогда

прибегает к определенным отклонениям от точного метрического скандирования, в другом — стремится передать аудитории только выразительность самой мелодии, предлагая слушателям проследить все детали, все лирические моменты и воздерживаясь от малейшей демонстрации своего мнения, своего чувства.

Оба этих способа интерпретации вполне закономерны, и ни один из них не должен быть заранее навязан исполнителю. Конечно, при исполнении баховской полифонии необходимо бережно расходовать энергию допустимых ритмических отклонений. Общий закон: динамические колебания менее опасны в смысле нарушения стиля, чем ритмические. Особенно следует избегать малейшего расхождения партий обеих рук, так называемого «арпеджирования». И вместе с тем исполнитель обязан чувствовать, как бы наощупь, речевую основу баховской полифонии.

После Эвереста инструментализма — творчества Бетховена — романтики прилагали большие усилия, чтобы снова приблизить мелодию к утерянной словесной основе. Так родились «песни без слов». В них присутствует речевая структура, но лишь в потенциальном аспекте: только как отдаленный намек.

В «песне без слов» наличествует не смысл конкретной фразы, а лишь ее траектория, только ее русло. Еще не слово — только лирическое волнение, некая возможность слова.

«Песня без слов» — дитя гармонического стиля. Полифония Баха — «беседа без слов», которая в ту эпоху была гораздо понятнее, чем сейчас. Мы слышим экспрессивные интонации, но язык, на котором беседовал композитор-полифонист с аудиторией, для современного слушателя — книга за семью печатями. И наш долг — компенсировать экспрессию контрапунктической беседы, выявить в ней то конкретное, что делало ее доступной в далекую музыкальную эру.

Если отдать себе отчет в том, что в нотной тетради фиксируются не все свойства звучания, мы сможем выяснить, какие именно элементы звука важны для той или иной эпохи, для того или иного композитора.

Сравнивая баховскую запись с записью Бетховена, мы замечаем, что Бетховен давал большее число качеств звучания.

Музыкальный образ определяется рядом координат, — я выбираю термины из области математики. И число координат у Бетховена больше, чем у Баха. Это — признак не только формальный. У Баха, например, мы почти не встречаем темповых обозначений. У Бетховена они всегда проставлены, иногда даже уточнены по метроному.

У Бетховена сплошь да рядом мы находим авторские указания, как исполнять данный эпизод, ремарки, обращенные к будущему исполнителю. Бетховен стремится уточнить, координировать музыкальный образ не только нотными знаками на пяти линейках, но и дополнительными терминами. Он заранее старается пресечь все попытки интерпретатора далеко отойти от того исполнения, которое кажется ему единственно правильным.

Бах записывает только высоту и длительность звука. И такая аскетическая запись доказывает, что именно эти координаты исчерпывали для него наиболее ценное в образе произведения. Возникает вопрос: мог ли Бах предположить, что его произведение будет обогащено новыми координатами? И как бы он отнесся к вмешательству в прерогативы автора? И понимал ли он любое обогащение как кощунственное нарушение его музыкальной концепции?

Подойдем к вопросу с иных позиций. Обратимся к инструментовке Бетховена. Трудно представить себе бетховенскую симфонию в новом оркестровом изложе-

нии, или его фортепианное сочинение — на другом инструменте, или его квартет, исполненный другим ансамблем. Но произведение Баха я могу иногда вообразить и не в первоначальном звучании. При этом характерные черты баховского звукового образа могут выступить еще выпуклее, интенсивнее.

В баховскую эпоху исполнителю давалась гораздо большая свобода, чем в наши дни. Тогда многие композиторы, иногда и сам Бах, записывали упрощенно свои произведения, пользуясь цифрованным басом. Автор как бы заранее привлекал исполнителя к сотворчеству. В нотах фиксировался только главный голос, иногда вторая гармоническая схема. Остальное — дополняющие голоса, фигурации, украшения — осуществлялось по воле интерпретатора. В исполнении ценились моменты импровизации.

Думается, если тогда композитор охотно предоставлял исполнителю столь обширные творческие возможности, значит и в наши дни опытный пианист в известной степени обладает правом внести свою творческую инициативу не только в область исполнительства, но и в тембр, фактуру, даже в характер изложения. Музыкальная практика подтверждает эти соображения. И в творчестве Бетховена мы встречаем, — правда, очень редко, — перенесение образа из одной области в другую. Так, например, тема финала Третьей симфонии ор. 55 раньше прозвучала в музыке незаконченного балета «Творения Прометей» ор. 43 и в фортепианных вариациях ор. 35. Я сам пытался сделать транскрипцию для рояля фуги из бетховенского до-мажорного квартета ор. 59. Однако эти случаи — исключения, еще сильнее подчеркивающие прочную прикрепленность бетховенского звукового образа к определенному изложению и тембру.

Наоборот, творчество Баха и его предшественников легко поддается транскрипциям, дополнениям, смене тембра. При обработке органичных произведений для рояля

временами необходима известная доля изменения и обогащения текста.

Хотя и орган, и рояль — инструменты клавишные, их звуковая стихия глубоко различна, как различен метод извлечения звука, а также способ касания клавиатуры. И глубоко различна сила выразительности, им присущая.

Что же правильной: стремиться ли — в транскрипции — сохранить возможно точнее нотный текст оригинала, заведомо зная, что на рояле экспрессия органного произведения будет значительно снижена? Или попытаться найти максимальную выразительность, создать своего рода фортепианный эквивалент органной мощи, хотя при этом неизбежна доля обогащения и усложнения нотной фактуры?

В каждом отдельном случае все зависит от дарования, творческой инициативы современного пианиста или композитора, создающего транскрипцию на основе подлинного текста Баха. Иначе говоря, можно почти полностью сохранить текст произведения — и, вместе с тем, в такой полутранскрипции погубить очарование оригинала. Или переработать фактуру подлинника, создать фортепианный эквивалент — и при этом еще сильнее выявить величие музыки Баха.

Аналогичные проблемы возникают при исполнении на рояле баховской полифонии. Несмотря на предвзятость школьного мнения, именно при интерпретации произведений Баха допустим любой из перечисленных нами методов. Но и в пределах каждого метода возможно несколько решений — и динамических, и темповых. В различных редакциях «Хорошо темперированного клавира» указания темпа иногда колеблются от *adagio* до *allegro*.

Такие разночтения, конечно, невозможны в творчестве композиторов более позднего времени.

Оперируя при записи небольшим числом координат, Бах оставляет на волю интерпретатора решение многих творческих задач. Впрочем, такой метод присущ всем

композиторам полифонистам. Этим я и объясняю, что удачная обработка не нарушает ни основного стиля, ни творческого образа баховского произведения. Но музыка Баха потенциально богаче, глубже, могущественнее, чем то исполнение, часто — единственное, для которого — по тому или иному поводу — великий композитор создавал свое очередное произведение. Пусть авторская интерпретация была сверхгениальна — в один раз не могло быть исчерпано все глубочайшее содержание произведения. Исполнительный пласт духовного богатства, минуя непризнание современных ему ценителей, Бах передает нашему времени.

Я уже говорил, что в творческой судьбе Баха было немало противоречий. Даже его собственным сыновьям, весьма одаренным композиторам, творчество отца казалось чересчур сложным, громоздким, недостаточно «галантным» и, попросту говоря, не отвечающим требованиям моды. Впоследствии же стало ясно, что искусство Баха — высочайшее достижение всего полифонического стиля. И вместе с тем гармоническая основа его произведений столь же сложна и совершенна, как и полифоническая. Именно в слиянии противоположно направленных творческих линий — тайна исключительной жизненности музыки Баха. Однако здесь же — источник неприятия, непонимания его искусства.

Один из первых наших знатоков и ценителей музыки — Владимир Федорович Одоевский (1804—1869) включил в сборник своих новелл и полуфантастических повестей «Русские ночи» рассказ об Иоганне Себастьяне Бахе, о двойной, в сущности — трагической направленности его искусства. Но и этот, по-своему зоркий писатель не смог до конца оценить весь исполнительный размах, всю глубину творчества величайшего из всех полифонистов.

И. С. Бах скончался в середине XVIII века — в 1750 году. Три четверти столетия его искусство было

почти полностью забыто. Правда, К. Черни слышал, как исполнял Бетховен прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира», и позднее согласовал указания темпа в своем издании с бетховенской трактовкой. Но широкий интерес к музыке Баха воскресил только Ф. Мендельсон, организовавший исполнение «Страстей по Матфею» в 1829 году.

В течение всего прошлого века музыковедение шло по ступеням постепенного признания творчества Иоганна Себастьяна Баха. И я не уверен, что даже в наши дни образных аспектах. Даже многие современные авторы — достигнуто полное понимание его гения. Обращенное в будущее искусство Баха способно возрождаться в разном. Стравинский, Хиндемит — находятся под его влиянием и время от времени склонны объявлять себя неоклассиками. Об этом должны серьезно подумать ревнители музейно-реставрационных тенденций. Они хотят пригвоздить Баха к XVIII веку. Но при этом они могут лишиться искусство великого композитора его всеобъемлющего значения.

Бесспорно, в творчестве Баха мощно прорезаются черты его времени. Но баховская музыка выше уровня искусства той эпохи, шире его границ. Те особенности музыки Баха, которые переросли его век и не были поняты и приняты его современниками, — именно они близки нам. Эти сложные и величественные произведения способны к ренессансу, к раскрытию и расширению — в современных транскрипциях для рояля. Приверженцы орнаментальной трактовки Баха не ощущают в его музыке ни таинственного гула и стройного эха нервюрных сводов, ни величия «города грядущего». Они стремятся удержать его искусство в границах готического ремесла, хотя бы и отмеченного большим мастерством и подлинным очарованием. Для них каждая пьеса Баха — богато орнаментированный старинный реликварий, запертый на три оборота тяжелого, кованого ключа.

Вернемся к вопросу об интерпретации полифонии Баха.

Если современная аудитория склонна свести впечатление от полифонической ткани к решению гармоническому, означает ли это, что пианисту следует с особой силой выделять контрапунктирующие голоса? Должен ли исполнитель пытаться на ходу перевоспитать свою аудиторию и вернуть ей полифонический слух средневековья? Думаю, что это — задача и неосуществимая, и лежащая по ту сторону хорошего вкуса. Пианист должен сам зорко вслушиваться в беседу контрапунктических голосов — и дать слушателям ощутить, что он, интерпретатор, слышит эту беседу.

Замечу, что одна из типовых ошибок концертирующего пианиста — недооценка тонкости слуха аудитории. Молодому исполнителю трудно бывает преодолеть своего рода порог недоверия. Однако у него больше шансов одержать победу, если он даст аудитории почувствовать его уважение к ней.

Для пианиста, играющего Баха, важно осознать, к какой части аудитории он обращается своим исполнением. В зале могут присутствовать несколько истинных ценителей. Пианист не ошибется, если в своей игре мысленно обратится именно к ним. Дело не в том, что мнение больших музыкантов в минуты антракта распространяется по всему залу, как расширяющиеся круги по воде. Слушатели интуитивно улавливают тонкость исполнения. Их внимание сосредоточено. И они с доверием погружаются в мир звучаний.

Более того, пианист может выбрать одного опытного слушателя, присутствующего на концерте, и ему посвятить свое исполнение. Идеальный случай, когда этим избранным слушателем будет сам исполнитель. Вероят-

но, это и есть наиболее правильный способ покорить аудиторию.

Впрочем, такой путь к музыкальному сердцу аудитории требует большого умения. Доля с трудом преодолимого эстрадного волнения, непривычные акустические условия, иногда обманывающие даже опытного артиста, привычка к излишней жестикуляции, тревожное ожидание заведомо опасного эпизода — все это часто мешает исполнителю тонко и как бы со стороны слышать свою же игру.

Исполнение полифонии Баха — прежде всего система тончайших оттенков, и темповых, и динамических. Малейшее преувеличение, *rubato*, излишнее выделение, акцентировка могут нарушить смысл и образ полифонической ткани. Здесь с особой энергией работает общее правило: каждое отклонение ощущается тем сильнее, чем точнее выдержан стержневой темп и сквозной динамический уровень. Чрезвычайно важно, чтобы любой экспрессивный прием был полностью, до конца во власти исполнителя, а не возникал из невольного желания маскировать волнение или техническое несовершенство.

Чем тоньше ощутит исполнитель смысл переключаящихся голосов, тем скорее их беседа дойдет до слушателей. Школьная мудрость нередко наставляет на элементарном выделении контрапунктирующего голоса; и она права — в учебном плане. Ученик, обычно, приступает к полифонии с двухголосных инвенций. Конечно, сплошь да рядом тот или иной голос необходимо выделить и подчеркнуть, иногда очень интенсивно. Но чем отчетливее исполнителем акцентирован такой прием, тем тоньше и точнее должно ощущаться его эстетическое оправдание.

Я против догматического требования исполнять музыку Баха идеально ровно и бесстрастно. Потому что бесстрастность может обернуться равнодушием, идеальное спокойствие — холодом, а безукоризненная ров-

ность — мертвенностью. Однако бесспорно, что при трактовке баховской полифонии очень сильно ощущаются даже самые незначительные динамические и — особенно — темповые отклонения. И пианист должен зорко вслушиваться в выразительность малейших — вольных и невольных — ускорений и замедлений.

Уже говорилось о том, что при трактовке произведений Баха допустимы различные темповые варианты. Могу привести примеры из собственного опыта. «Хорошо темперированный клавир» был мною изучен еще в юношеском возрасте. Мне неоднократно приходилось исполнять оба тома в четырех концертах. Хотя основные методы трактовки и темпы давно были прочно установлены, однако отдельные пьесы (чаще прелюдии, чем фуги) я иногда исполнял по-новому. Например, стержневой темп первой же прелюдии из первого тома колебался между *adagio sostenuto* и *allegretto*. Прелюдию ля минор из второго тома я исполнял прежде гораздо медленнее.

Исполнителя Баха почти всегда подстерегает неудача, если он, подходя к более подвижной второй или третьей теме сложной фуги, вынужден невольно замедлить скорость. Стержневой темп фуги устанавливается по наиболее быстрой из ее тем. Для произведений Баха эта стержневая скорость имеет значение потому, что малейшее отклонение часто вносит значительную экспрессию. Слушатель должен ощущать, что любую быструю фигурацию, любое сложное украшение пианист свободно и точно укладывает в ровную линию темпа.

Один из основных законов интерпретации баховской полифонии гласит, что исполнитель должен сохранять полную власть над темпом — и самым быстрым, и (что иногда труднее) над самым медленным. Вряд ли можно считать удачным, когда пианист, начав токкату, увлеченный потоком звучаний, произвольно еще ускоряет темп. Гораздо больше впечатляет небольшое намеренное замедление — перед стремительным *presto*, выразительное

ritardando, доказывающее точное управление моторным аппаратом.

Во всяком случае при исполнении Баха необходимо полностью отказаться от излишнего *rubato* и так называемого «карпеджирования». Не в этих, чаще всего произвольных приемах следует искать путь к истинной выразительности. Пианист должен стать выше своих личных, навязчивых навыков. Однако здесь — не путь к отрешенности, а признание экспрессии тончайших оттенков.



Бах нередко развивает систему непрерывного движения. Тогда контрапункт строится так, что противосложение как бы заполняет пространство, предоставленное ему темой, — в сущности такой непрерывный поток состоит из различных голосов. Пианист может стремиться доступными ему средствами разделить голоса: акцентировать первый голос, оттенить внезапным динамическим спадом второй; можно для каждого голоса найти особое характерное звучание, и тогда плавный поток расчленился на фрагменты, по-разному окрашенные. Но можно, наоборот, подчеркнуть равномерность движения, заполнить эпизод сплошной текучестью звучания. Думаю, что, исполняя фа-мажорную прелюдию из второго тома «Хорошо темперированного клавира», необходимо организовать сплошной поток звуков, так как движение одного голоса непосредственно сливается с движением другого.

Нелегкие задачи перед исполнителем ставит еще одно свойство баховской полифонии. Полифоническая структура у Баха организуется обычно голосами с различным метrorитмическим рисунком. Чувствуется, что автор старается индивидуализировать ритм каждого голоса.

Конечно, и более ранние полифонисты нередко надеялись второй голос другим рисунком. И все же у пред-

шественников Баха — например, у Фрескобальди — ритмические варианты гораздо менее развиты.

Различный метроритмический рисунок и разнообразная окраска голосов помогают слушателю следить за течением каждой линии. Но если пианист надеется отчетливо раскрыть перед аудиторией контрапунктическую беседу, то прежде всего он должен приучить собственный слух следить за развитием каждого голоса.

Для полифонии характерно не только сплетение одновременно протекающих голосов. Чрезвычайно важно то, что голоса отмечены своей целеустремленностью, движением, развитием. Каждую линию характеризуют свои спады и кульминации. Моменты же повышенного напряжения различных голосов не совпадают. Для полифонии характерно отсутствие синхронности.

Способность пристально следить за одновременным, но не синхронным развитием контрапунктических голосов ставит пианиста в положение зоркого и беспристрастного арбитра, прислушивающегося к беседе или спору, когда говорят сразу несколько человек. Если он слишком быстро солидаризируется с одним из говорящих, то один голос легко становится главным, а другие голоса сливаются в общий гармонизирующий фон.

Здесь таится основная опасность для современного исполнителя баховской полифонии. Пьеса может распасться на цепь фрагментов, где — в каждом эпизоде — отчетливо проводится одна основная мелодия, а остальные голоса сливаются в гармоническое сопровождение. Лишь изредка над общим фоном всплывает второй контрапунктирующий голос — канон или противосложение.

Вся полифоническая ткань может быть сведена к такому упрощенному решению. Оно возникает тем легче, что современный слушатель склонен сводить горизонтальное сплетение голосов к привычному для его слуха и музыкального чувства вертикально-гармоническому аспекту.

Пианист, именно так — упрощенно — трактующий Баха, невольно надеется найти отклик и понимание широкой аудитории. Здесь опять работает недооценка тонкости слуха и проникновения в музыку, присущей современному посетителю концертов.

Нельзя перевоспитать аудиторию и вернуть ей совершенное чувство полифонии древних времен, но следует дать ей, в тонком намеке, суммарное ощущение смысла и значения полифонии, вовлечь слушателя в контрапунктическую беседу. Так иногда человек, присутствуя при разговоре на чужом языке, который он не слишком хорошо знает, все же может уловить общий смысл беседы.

Вполне понятно, что пианист — инстинктивно или сознательно — учитывает тяготение своих слушателей к вертикально-гармоническому решению и в отдельных эпизодах может идти навстречу такой тенденции. Но все же исполнитель обязан бороться с ней, приучая аудиторию вслушиваться в индивидуальное течение отдельных голосов. Чтобы достигнуть такой цели, он должен начать перевоспитание с себя самого. Когда он станет своим «идеальным слушателем», ему легче будет передать полифонический импульс обширному кругу слушателей.

Разумеется, методы пианистической выразительности различны, если пианист исполняет подлинный текст, созданный для клавесина, или играет транскрипцию органного произведения. В первом случае экспрессия баховской музыки достигается средствами чрезвычайно тонкими, я бы сказал — минимальными. Во втором — пианист должен призвать на помощь всю потенциальную силу и разнообразие звучности современного рояля, не отказываясь от употребления правой педали. Однако она должна быть сведена к минимуму, когда исполняется авторский текст Баха. Совершенно другое отношение к педализации — при исполнении обработки для рояля пьесы, написанной для органа. Впрочем, я еще вернусь к обсуждению этого вопроса.

Пианист должен заботиться об индивидуальной характеристике — тембровой и динамической — каждого голоса. Однако при этом необходим выбор тонких средств, и надо опасаться даже оттенка назойливости.



В связи с проблемой исполнения баховской полифонии следует рассмотреть специфические черты звучания современного рояля.

Рояль обладает особым характером длительности звука. Этот огромный, странной формы черный ящик, полный гулких отголосков, как бы скрывающий в своей глубине горизонтально лежащую арфу, создает звучность целого хора туго натянутых струн. Тем не менее в длительности звучания такого хора струн есть доля иллюзорности. И я склонен назвать такую длительность принципиальной. Мы знаем, что акустическая запись звучания фортепианной струны после удара молоточка демонстрирует почти мгновенный крутой спад силы звука и в дальнейшем медленное его затухание. Гибкий, длительный звук струны может достигаться только на смычковых инструментах.

Какой метод должен применять пианист, исполняя иногда очень медленную тему баховской фуги, чтобы придать ей певучесть?

Конечно, чем сильнее нажать на клавишу, тем дольше будет тянуться звук. Однако здесь нет простой пропорциональности. Звук, взятый с удесятеренной силой, вряд ли и в полтора раза дольше продлится.

И все же, если молоточек ударит по струне резко и сильно, звучание несколько удлинится. Отсюда можно сделать простейший вывод: медленную мелодию необходимо громче играть, иначе звук предыдущей ноты сведется почти к нулю, когда мы будем нажимать на следующую клавишу.

Практика пианизма опровергает такой элементарный ход мысли. Пианист отнюдь не склонен «выколачивать» медленную мелодию с целью придать звукам длительность и напевность. Напротив, чаще всего он исполняет ее более тихим, «невучим» звуком.

Как объяснить такое противоречие? Можно найти несколько обоснований. Прежде всего — роль контраста. После каждого удара по струне акустическая кривая показывает особо крутой, резкий спад. Остаток затухающего звука кажется слишком слабым — почти неразличимым — после мощного акустического всплеска. Медленная мелодия, исполненная *forte*, легко может обернуться рядом острых вершин, торчащих над смутным уровнем звукового тумана. Вместо кантилены возникает отрывистость, вместо напева — раздробленность. При тихом ударе быстрый спад не ощущается так резко, и струна некоторое время продолжает петь. И слушатель невольно задерживает свое внимание на длительно угасающем звучании.

Пианисты знают, что медленная тема Баха, исполненная *piano* или, в крайнем случае, *mezzo forte*, звучит — на *diminuendo* — мягко и напевно. Но как быть, когда звучание длинной ноты практически уже погасло, а мы должны взять следующую? Не окажется ли такое исполнение расчлененным, мозаичным?

Здесь на помощь и слушателю, и самому пианисту приходит воображаемое звучание. Я должен сказать несколько слов о «конкретной иллюзорности» при восприятии фортепианной звучности. Эта проблема имеет особое значение для интерпретатора полифонии Баха.

Мы обычно недостаточно глубоко оцениваем роль воображения и, если можно так сказать, иллюзии при восприятии эстетического объекта. Зритель, полностью лишенный этих творчески восполняющих качеств, увидел бы вместо статуй — глыбу камня, вместо любой картины — раму, холст и слой разноцветной краски.

Но говоря об изобразительном искусстве, мы встречаемся с истолкованием видимого. Зритель, понимающий живопись, и человек, полностью «слепой» к ней, видят один и тот же предмет, хотя глубину, смысл, очарование картина имеет только для людей, чутких к живописи.

По отношению к пианизму мы вынуждены считаться с иной проблемой. Конечно, симфония Бетховена, так же как и любое другое инструментальное произведение, раскрывает свой смысл только для человека хотя бы элементарно музыкального. Но при восприятии игры на рояле неизбежно сталкиваешься с воображаемым дополнением звучания*.

Такое дополнение всегда присутствует, когда звук извлекается из струны мгновенным воздействием: ударом молоточка, касанием пальца, любым видом плектра. Все струнные инструменты, начиная с древнейших лир, приучили слушателей к неизбежному иллюзорному дополнению звучаний. Тем более эта роль воображения неотъемлема от игры пианиста.

Чем ниже нота и чем длиннее струна, тем дольше длится звук после удара молоточка. В верхней октаве уже нет необходимости в демпферах, так быстро исчезает звук. Тема фуги, прозвучавшая вполне напевно в малой октаве, повторенная в одной из верхних октав, оставит мозаичное, ступенчатое впечатление, если на помощь слушателю не придет акустическое воображение, навык мысленно дополнять и продлевать быстро затухающие звуки. И хотя звук струны затухает тем быстрее, чем выше регистр, из этого — ни в коем случае! — нельзя вывести правило: чем выше проходит тема в фуге, тем громче — в поисках кантилены — ее необходимо исполнить. Любой непредвзятый слушатель может заметить,

* См.: Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство, с. 173—245. (Сост.)

что дополняющее воображение с особой силой работает именно в верхних октавах.

Я сознательно прибегнул к сравнению с мозаикой. Можно найти реальное основание для такой аналогии. Мозаичное изображение, составленное из отдельных камней, не обладает такой же постепенностью перехода от света к тени, от одного цвета к другому, какая осуществима в живописи кистью. Тем не менее зритель не ощущает в мозаике грубой ступенчатости переходов: зрительное воображение дополняет недостающие мягкие, податливые звенья и сливает в одно целое раздробленный образ.

На таком же привычном дополнении основано правильное восприятие фортепианной кантилены. Каждый пианист со школьной скамьи привыкает инстинктивно считаться с этой особенностью игры на рояле. И каждый слушатель приучается, следя за течением мелодии, в воображении корректировать и сливать воедино отдельные удары молоточков по струнам.

Быть может, и не стоит обсуждать эти само собой разумеющиеся положения. Однако вокруг звучания рояля скопилось столько предвзятых мнений, даже легенд, что не мешает внести некоторую ясность в этот вопрос.

Одно из заблуждений заключается в уверенности, что струна рояля звучит иначе, если нажать на клавишу мягким предметом — скажем, тампоном из ваты — или куском металла. Звук отдельной ноты (пока мы не будем обсуждать значения педали) зависит только от силы нажатия на клавишу, иначе говоря, от той скорости, которую мы придадим молоточку, ударяющему по струне. Пианист властвует только над силой удара. Изменить характер удара он не может: слишком сложный механизм соединяет клавишу с рычажком, толкающим молоточек. Движение молоточка безукоризненно отрегулировано и регламентировано; оно может отличаться только по силе.

Но уже две ноты, входящие в мелодию, могут быть тембрированы весьма различно. Здесь все зависит от тончайшего соотношения силы двух звуков, от намека на определенное тембровое решение. В результате у пианиста может оказаться жесткий звук или, наоборот, певучий. Тембр рояля — в полной власти исполнителя. В итоге десятков тысяч часов углубленной тренировки пианист перестает осознавать усложненную систему рычагов и передач, пролегающих между клавишей и молоточком. Ему кажется, что, нажимая сложным движением на гладкую пластинку клавиши, он непосредственно касается струны.

Тембровый спектр, доступный роялю, широк и разнообразен. Это связано, в частности, с тем, что звук рояля сам по себе не кажется нам интенсивно и специфически окрашенным, как, например, звучание скрипки или гобоя, даже арфы. В звуке рояля, при всей его отчетливости, гибкости, при широких динамических градациях, есть нечто объективное. Поэтому каждый тембровый оттенок, каждое тембровое решение улавливается нами весьма рельефно на таком «универсальном» фоне.

Власть над тембром играет огромную роль при интерпретации баховской полифонии. Особенно — при исполнении цикла из сорока восьми прелюдий и фуг, где многое зависит от тембрового контраста при переходе от пьесы к пьесе.

Опытный пианист по своей воле может передать ощущение пространства — широкого внешнего или гулкого внутреннего, имитировать органное или клавишное звучание, наконец — человеческий голос. Исполнитель в полном смысле слова властен изобразить сосредоточенную беседу нескольких голосов.

Противоположное ошибочное мнение опирается именно на невозможность разнообразно тембрить отдельный фортепианный звук. Раз это так, говорят ревнители научно-догматического подхода, если сложный

механизм не в силах донести характер движения руки пианиста до струны, это означает, что тембр рояля лимитирован. Инструментам каждой фирмы, даже каждому отдельному роялю присущ свой тембр. Звучание Бехштейна отличается от тембра Стейнвея. А в остальном... пианист может отложить в сторону заботу о тембре. И без того у него немало технических забот.

Практика пианизма полностью опровергает такое предвзятое мнение. На самых различных роялях мы отчетливо улавливаем тембр игры Рахманинова, как в любом зале — характер голоса Шаляпина.

Молодому пианисту иногда дают совет: для достижения полной певучести при исполнении медленной темы сообразовать силу каждого удара клавиши с силой сохранившегося звучания от предыдущей ноты. Это еще раз доказывает власть воображения над восприятием звукового ряда. В строго акустическом смысле подобный прием невыполним, уже на третьей ноте сила звука практически свелась бы к нулю. Нажим каждой клавиши надо сообразовать с представлением о силе предыдущей ноты. А такое представление невольно строится по первому мгновению длящегося звука, по силе удара молоточка по струне.

При правильном решении мелодической кантилены во всех случаях необходимо ориентироваться на первоначальную силу каждой ноты. *Diminuendo* строится по ниспадающему ряду первых моментов звучаний, составляющих мелодию. И кантилена зависит от мудрого и точного накопления силы звука и от плавности ее расходования.

По отношению к интерпретации баховской полифонии пианист должен считаться с особыми правилами. В медленной мелодии фактическая сила звучания к концу длинной ноты ничтожна. Но такой спад гораздо быстрее проходит в верхних регистрах, чем на басовых струнах.

Поэтому главная тема фуги (впрочем, это касается и других тем) сразу должна получить четкую характеристику: темповую, динамическую, кантиленную. И по возможности каждая тема должна сохранить свои основные черты на протяжении всей пьесы, в каждом регистре, в любом контексте.

Большая ошибка, если пианист заставляет себя сделать чересчур прямолинейный вывод, что медленную тему в верхнем регистре необходимо играть громче, раз длительность каждой ноты тем короче, чем выше октава. Еще одно подтверждение, что в искусстве элементарные выводы, построенные на «логических соображениях», чаще всего оказываются неудачными, так как они обычно не могут охватить все моменты сложного, многостороннего эстетического феномена.

Вопрос о динамической силе исполнения тематического голоса должен решаться по-особому: здесь нельзя вывести общего правила. Нередко тема в верхнем регистре исполняется весьма тихо и все же звучит выразительно. Пианист не будет считаться с тем, что высокие ноты гаснут быстрее: верхний регистр обычно активизирует работу дополняющего воображения.

Ни один серьезный пианист не интересуется точной акустической записью динамической линии, хотя организовать такую запись было бы совсем нетрудно. И это — еще одно убедительное доказательство власти дополняющего воображения, корректирующего ступенчатость фортепианного звучания. Пианиста может интересовать только впечатление, и он охотно знакомится со своей игрой по магнитофонной записи. Если же пианист положит перед собой ленту с акустической записью динамики собственной игры, он будет смущен ступенчатостью силы звука, особенно заметной в медленном темпе и в верхних регистрах. Но было бы ошибочным пробовать организовать исполнение в зависимости от такой механической записи.

Игра современного пианиста не мыслится без употребления правой педали. Полный отказ от педализации намного обедняет тембровые возможности рояля. Однако при исполнении полифонии, особенно баховской, необходимо строго регламентировать педаль.

Произведения романтиков нельзя исполнять без педали. Эта музыка создается с учетом эффектов педализации. При обширном диапазоне фортепианной клавиатуры, при широком расположении аккордов у Шопена, Шумана, Листа гармоническая структура не может быть осуществлена без педали. На педаль обычно удерживаются басовые ноты, которые часто должны звучать на протяжении нескольких фигураций в правой руке, служить гармонической опорой для целого такта, иногда — для нескольких тактов.

Таким образом, у романтиков педаль предоставлена роль не только окрашивающая, смягчающая, углубляющая звучание: она необходима как прием конструктивный, организующий аккордно-гармоническую ткань. Подобная педаль неприменима при исполнении оригинального текста Баха, при интерпретации пьес, написанных для клавесина, клавикорда. Другое дело — транскрипции для рояля органных произведений. Здесь передача басовых партий, исполняемых на ножной клавиатуре, может потребовать в фортепианном переложении опоры на педализацию.

Кроме того педаль — необходимый метод накопления мощной звучности, что нередко требуется при имитации на рояле специфики органа. Но пианист не должен забывать о регистровом управлении органом. Надо уметь при самом интенсивном накоплении педальной звучности мгновенно снять педаль и перейти от мощности *forte* к отрешенному *pianissimo*.

Механизм, соединяющий правую педаль с «фортепианной арфой», гораздо проще системы рычагов и толкающих приспособлений, передающих молоточку и демпферу нажим на клавишу. При помощи педали пианист может почти непосредственно ощущать биение струн, погашая звук полностью или приглушая наполовину. Для опытного пианиста возможен отбор звуков при педализации. Иногда исполнитель может оставить звучать верхнюю ноту или, наоборот, бас, погашая остальные ноты аккорда. Если мы полностью отвергнем педаль, то сильно обедним красочный спектр современного рояля. Но, повторяю, цель, интенсивность и метод педализации различны при исполнении точного баховского текста, созданного для клавесина, клавикорда, или при трактовке обработок органных произведений.

В последнем случае неизбежно-широкое расположение, использование всей клавиатуры (амплитуда звучаний органа еще шире, чем у современного рояля) подсказывает пианисту интенсивное нажатие педали. Пианист бывает вынужден держать на педали длинные ноты басового голоса, которые органист исполняет на ножной клавиатуре, в то время как в верхних регистрах развивается контрапункт других голосов. К тому же педаль, создавая гулкое эхо внутри большого резонатора, активизирует пространственное ощущение. Умело пользуясь педализацией, пианист может пробудить иллюзию высоких готических сводов, под которыми во время Баха звучали его произведения.

Итак, при игре на рояле органных обработок педаль одновременно выполняет несколько различных функций. Ее задачи могут быть вполне структурными: без педали нельзя сыграть весь нотный текст и провести без пауз басовый голос. Вместе с тем педаль, смягчая и обволакивая своего рода *sfumato* различного голоса, обладает властью перенести воображение слушателя в далекий мир подлинных звучаний органной полифонии. И эту

задачу тонкая педализация может выполнить совершенней, чем чисто рассудочные приемы адептов музейно-реставрационной школы. Такую роль педали я склонен назвать обогащающе-пространственной*.

Однако различные цели педализации не обязательно совмещаются: разнообразные методы могут чередоваться, варьируя характер и окраску звучания. Четкая смена тембровых решений может напомнить слушателям органино-регистровую систему. Когда после эпизода, обогащенного мощно звучащим на педали басовым голосом, внезапно прозвучит полифонический фрагмент в верхнем регистре — почти совсем без педали и притом *pianissimo*, в звучании ровном и бесстрастном, пианист может действительно создать иллюзию органной звучности.

Я в беглых чертах обрисовал значение педали при трактовке транскрипций органичных произведений Баха. Другой метод педализации — при исполнении на современном рояле подлинного полифонического текста. Еще раз напомню, что полностью отказаться от правой педали пианист не имеет ни права, ни оснований. В то же время нельзя забывать, что само изобретение педали связано с переходом от полифонии к гармоническому строю. Проблема стиля нередко заставляет исполнителя свести употребление педали к едва заметному касанию.

Пианист чувствует полную уместность педали, когда он, исполняя романтическую музыку, проводит мелодию на фоне смягченного гармонического сопровождения. Если же исполнитель станет обильно педализировать при трактовке полифонического текста, современный слушатель сразу ощутит привычную звуковую окраску и без колебаний примет хорошо знакомый ему музыкальный язык. Из контрапунктирующих голосов выделится «главная мелодия». Остальная полифоническая ткань

* Более подробно о роли правой педали см.: Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство, с. 334—372. (Сост.)

сольется в смутно-смягченное гармоническое сопровождение.

Чтобы избежать ошибочного впечатления, пианисту необходимо не только экономить силу педали, но и стремиться к различной педальной окраске каждого голоса. При помощи педали исполнитель должен подчеркнуть полифоническую беседу. Но это — не простая задача. Здесь трудно дать прямые указания, как именно осуществить ее решение. Для каждого отдельного случая необходимо найти свой прием.



В структуре полифонической ткани играет роль не только сплетение нескольких голосов, но и энергия, целеустремленность отдельной линии. Каждому голосу присущ свой запас кинетической мощи, которую он может конить и тратить. В результате движения, борьбы, сцепления голосов, с их одновременными кульминациями и спадами, возникает ряд гармонических моментов.

Для современного слушателя, а нередко и для исполнителя, превалируют именно эти моменты. Чем дальше погружаемся мы в глубь веков, тем большую власть приобретает горизонтальное движение звуковых линий, и, как результат, мы все чаще наблюдаем гармонические странности, шероховатости, переченя.

Такие «несовершенства» имеют большое значение для современного слуха: они активизируют восприятие контрапунктического строя.

Гармонические резкости, стыки диссонирующих интервалов мы находим и у Баха. Его музыке свойственно величайшее совершенство полифонии и в равной степени — гармонической структуры. Но в связи с утонченной сложностью контрапункта, в силу непреодолимой логики развития, у Баха порой возникают резко диссонирующие сочетания.

Возможно, что подобные узлы и перечения для Баха — предмет особого любования. По крайней мере он их не избегает, тем более, что диссонансирующие стыки находят в полифоническом потоке немедленное разрешение.

Многие редакторы ранних изданий стремятся освободить произведения Баха от таких, с их точки зрения, гармонических «неудач», однако это неизменно обедняет музыку и нарушает полифоническое единство. Мы же, наоборот, склонны вслушиваться в гармонические «странности», в которых ясно ощущаются полифонические тенденции. При исполнении музыки Баха не следует смягчать и затушевывать резкие сочетания, но надо бережно привлекать к ним внимание слушателей.

Современная аудитория смутно ощущает движение контрапунктирующих голосов и отчетливо — смену гармоний. Вот почему так важно оттенить моменты, когда гармонический язык в силу движения голосов обретает непривычные, перечасные формы.

Приведу два примера необычных гармонических сочетаний у Баха — из хоральной прелюдии ля мажор и из фуги си минор (первый том «Хорошо темперированного клавира»):

In Canone alla Quinta





Принято считать хорошим контрапунктом, когда в каком-либо голосе проводится гамма, в особенности хроматическая. Однако в этом случае голос приобретает немелодический характер, и слушатель чаще всего принимает его как основу для гармонических модуляций.

Поэтому вторые баховские темы, нередко хроматические, аудитория склонна ощущать вне полифонии. Слушателю кажется, что полифонический язык не должен допускать чисто гармонического выражения звуковой идеи. На самом деле и здесь работает преувеличенная склонность приводить полифонические моменты к вертикальной системе.

Пианист должен стремиться подчеркнуть контрапунктический смысл таких гаммообразных тем, прежде всего в баховских фугах.

Следует осторожно оперировать в фугах средствами метроритмической выразительности. Баху свойственно повышенное метроритмическое разнообразие контрапунктирующих голосов. И такое разнообразие рисунка, конечно, сильнее сказывается в фугах, чем в прелюдиях.

Чем больше метрических рисунков совмещается в полифонической ткани, тем строже и ритмичней должно быть исполнение. Необходимо предоставить различным узорам тематических линий самим отчетливо высказываться в контрапунктической беседе. Пианист не должен полностью отказываться от темповой экспрессии. Но пусть он следит, чтобы его произвольные отклонения не нарушали созданную Бахом точную характеристику перекликающихся в фуге голосов. Наоборот, в прелюдиях,

нередко основанных на равнометрической последовательности фигураций, более допустимы губатообразные ритмические отклонения, хотя и здесь к ним необходимо сохранять отношение бережное и лимитированное.



Любая догма, рассудочная установка, предвзятое мнение обедняет красочные возможности, лишает исполнение баховской полифонии истинной экспрессии.

Догмы и правила, возникающие не из творческого опыта, не из самого материала звукового искусства, привнесенные как бы извне в музыку Баха, оказывают воздействие мертвящее и иссушающее. От влияния таких воззрений, которые иногда трудно опровергнуть, и зависело распространенное в прошлом веке мнение о сухости, холоде, «научности» полифонической музыки. К счастью, такое мнение в наши дни почти полностью изжито. Современный музыкант — прежде всего — должен любить музыку Баха. Баховская полифония не должна стать для пианиста областью, которую он стремится «завоевать». Пусть с самого начала он приучится жить в этой области — старинной, но неувядаемой. Пусть будет охранять ее от леденящего воздействия любой догматики.

Почти два с половиной столетия пролегли между нашей эпохой и творческим подвигом Иоганна Себастьяна Баха. И каждое его произведение, воскрешенное ныне, неизбежно приобретает отпечаток артистического истолкования. Современный рояль настолько непохож на клавишные инструменты XVIII века, приемы игры пианиста так далеко ушли от баховской эпохи, что любое талантливое исполнение Баха, даже при скрупулезном сохранении текста, невольно оказывается сильно индивидуализированным. Способы достижения выразительности при исполнении на рояле баховской полифонии не идут ни в какое сравнение с приемами игры на клавесине, клави-

корде. Утонченные и сложные, эти способы не поддаются точной регламентации. И все же можно утверждать, что полножизненная трактовка баховской полифонии раскрывается в тончайших оттенках динамики, тембра, стиля.

Умение проникнуть в мир совершенных звучаний — не в произвольном прочтении текста, не в показном выделении того или иного контрапунктирующего голоса, не в удвоениях и дополнениях. Подлинные достоинства интерпретации зависят от повышенного чувства контрапункта, от умения связать искусство баховской полифонии с качествами современного рояля.

О фортепианном стиле Бетховена

Бетховен был не только гениальным композитором, но и замечательным интерпретатором своих произведений. Первое, что мы замечаем в фортепианном стиле даже его ранних сонат, — значительное обогащение всех сторон пианизма. Это становится очевидным, как только мы сравним пианистическую фактуру Бетховена с произведениями его предшественников.

Четкость, законченность, отточенность пианизма Гайдна и Моцарта сменяются другими чертами. Бетховен вносит гораздо большую бурность, насыщенность. Фактура усложняется и обогащается обилием виртуозных моментов. На первый план выдвинут обширный круг сверхтехнических приемов, которыми в совершенстве владел композитор. Вместе с тем можно отметить воздействие самых совершенных достижений пианизма предыдущей эпохи. Но гений Бетховена прежние приемы возводит в новую, более высокую степень.

Можно сразу сказать: Бетховен одновременно и завершает пианистические достижения, и раскрывает совершенно иные, новые горизонты. Непосредственное влияние его произведений не исчерпано и в наше время.

В искусстве гениальное явление всегда возникает на подготовленной почве. Можно даже утверждать (хотя это и звучит несколько спорно), что большие, казалось

бы, вполне самобытные мастера в начале своего творческого пути находятся под воздействием предшественников, иногда — старших товарищей.

Две причины стимулируют такое явление. Чем ярче и оригинальней творческий почерк мастера, тем заметней становятся сторонние воздействия. В новом, незнакомом узоре отчетливей выделяется нить из прежней основы. Кроме того, сильная, самобытная индивидуальность развивается необычным путем и своеобразно выбирает для себя исходные импульсы и влияния. А это делает их особо заметными. Искусство же небольшого мастера обычно сливается с работой целой группы его современников, продвигающихся по той же дороге. Все они подчиняются общему стилю и уровню своей эпохи.

Первые фортепианные произведения Бетховена поразили тогдашних музыкантов. Пианизм этих произведений казался настолько сложным и непривычным, что установилось общее мнение: они не поддаются обычной виртуозной мерке.

Теперь мы знаем, что ранние опусы были только подступом к труднейшим достижениям среднего и третьего, последнего периода бетховенского творчества. И нам кажется странным, что эти, быть может, и крутые подъемы к предгорьям высочайшего мастерства могли так утратить пианистов. Ведь меньше четверти века отделяло их от одной из величайших пианистических вершин — от «Аппассионаты».

Мы должны вспомнить, чем была светская музыка до Бетховена. Рафинированное удовольствие, приятный десерт, необходимое добавление к балам и раутам. Придворный музыкант — капельмейстер или пианист — был и композитором, готовым создать несколько новых пьес для очередного праздника. Такой музыкант по рангу был не намного выше обычной челяди. Он был подчинен мажордому или дворецкому, нередко делил трапезу со слугами, допускался в общество только как исполнитель.

Музыку слушали небрежно, продолжая прогулку по залу, не прерывая громкой беседы. Вероятно, не один Бетховен выступал тогда в защиту высокого звукового творчества. Это была эпоха просветительных идей — и рубеж нового века, когда многие люди искусства с открытым лицом и развевающимися волосами выходили навстречу юному ветру романтики. Но только Бетховен мог с полным правом требовать сосредоточенного внимания к звукам, созданным его гением.

Не в том заключался подвиг Бетховена, что им были изобретены заново все приемы пианизма. Но он вложил в них иной, более глубокий смысл. Исполнение и импровизация были подняты Бетховеном в другую, более высокую сферу. Творчество композитора было пронизано новой мощью и властно требовало от слушателя углубления в музыку.

Это чувствовали все: и те, кто сразу признал гений Бетховена, и те, кто считал его музыку безумием, и ревнители старых традиций, уже в первых его сонатах ощущавшие сдвиг прежних устоев.

Конечно, Бетховен сочинял не на пустом творческом поле. Им были использованы, усовершенствованы достижения его предшественников, в первую очередь — Моцарта и Гайдна.

У Моцарта, кроме многих пианистических приемов, которые — в еще более величественном аспекте — перенес в свое творчество Бетховен, он смог ощутить глубокую человечность музыки: ту шемящую грусть, которая прорезается сквозь радужное веселье венского карнавала.

У Гайдна, еще юношей, Бетховен мог обучиться неиссякаемой силе воображения, постоянной творческой инициативе.

Однако здесь трудно говорить о влиянии. Пианизм Гайдна и Моцарта — родная почва, из которой выросло фортепианное творчество Бетховена. В эту почву погру-

жены корни его искусства, хотя и не легко указать случаи определенного, четко выраженного воздействия.

Если отмечать в творчестве Бетховена влияние единичного приема, ясно различного, то следует назвать имя Клементи.

Вопрос очень сложный. Муцио Клементи (1752—1832) был на восемнадцать лет старше Бетховена. Тем не менее мы различаем обоюдное влияние: не только Клементи на Бетховена, но и молодого Бетховена на уже зрелого Клементи.

Можно видеть значительное сходство пианистических приемов, например в этюдах № 44 фа минор и № 46 до минор из сборника «Gradus ad Parnassum», с бетховенскими приемами, даже с его интонациями, с характером только ему присущей экспрессии. Но примем во внимание, что три тома этюдов Клементи были опубликованы в 1817 году, когда Бетховен стоял на пороге последнего, завершающего десятилетия своей жизни и творчества. И здесь скорее следует думать о воздействии бетховенского гения на автора трехтомника этюдов, художественная ценность которых намного перерастает роль школьных экзерсисов, предоставленную им в наши дни.

И все же есть основание предположить, что «Gradus ad Parnassum» был результатом многолетней работы автора и что рукописи отдельных этюдов могли проникнуть в Вену гораздо раньше, еще в конце предыдущего столетия. И, наконец, Бетховен в юности мог знать другие произведения Клементи, возможно — некоторые из его фортепианных сонат.

Имя Клементи принадлежит к числу имен незадачливых. Его произведения ассоциируются с программами первых лет школьного обучения. Все мы начинали с сонат Клементи и переходили к его этюдам. Однако мы никогда не встретим его имени в концертных программах. Сто шесть сонат Клементи, из которых шестьдесят фортепианных, теперь почти полностью забыты. Однако

этот композитор стоял на уровне передовых достижений современного ему фортепианного мастерства. Он внес в пианизм новые методы совершенной виртуозности.

Можно предположить, что в начале творческого пути молодой Бетховен знал несколько этюдов Клементи и пользовался ими не только в качестве технических упражнений. Некоторые из этих пьес могли увлечь Бетховена и своей художественной стороной, потому что для гениального композитора каждый технический прием был пронизан эстетическим смыслом. Осваивая то новое, что внес в пианизм Клементи, Бетховен мог предчувствовать, как может сказаться на его собственном будущем творчестве расширение спектра фортепианных приемов. Как в анфиладу обширных залов, озаренных восходящим солнцем, бросал свой взгляд Бетховен, предвидя огромное значение суммы новых пианистических методов для его будущих произведений.

Конечно, Бетховен черпал новые технические возможности прежде всего из того прекрасного пианистического аппарата, которым, в силу своей гениальной одаренности, он обладал. Но ведь такой взлет к вершинам мастерства мог осуществиться только на основе изучения методов его предшественников. И если иногда мы замечаем на его фактуре переключку с приемами Клементи, — мы должны принять это как симптом, как признак той энергии, с которой Бетховен искал и осваивал все элементы, которые он мог преобразить на свой лад и которые могли стать опорой на широком развороте его творческого пути.

Я остановился на совпадении моментов бетховенского изложения с фактурой Клементи. Мне казалось необходимым показать на этом частном случае, что ошеломляющее впечатление от музыки молодого Бетховена зависело не только от неслыханных до него пианистических приемов, но — в еще большей степени — от творческого напряжения, от бурного подъема, от совершенно

новых идейных требований и к своему искусству, и к аудитории.

Почему Бетховен обнародовал первые фортепианные сонаты только через несколько лет после их создания?

Сейчас нам трудно представить себе точные условия музицирования в ту эпоху. Не легко разгадать суждения и оценки, которые составлялись в то время музыкантами, даже передовыми. Бетховен опасался, что его могут обвинить в крайнем «модернизме» (тогда не знали такого термина, однако могло создаться ходячее мнение о неисполнимости новых произведений, ломающих прежние устои изящного и совершенного).

Бетховен — и это было мудрым решением — хотел своей собственной повторной интерпретацией достаточно подготовить аудиторию к пониманию нового стиля. Он надеялся, что вопрос о «полной невозможности исполнить», о «сумасшедших трудностях» отпадет сам собой. Раз автор многократно исполняет эти опусы, не могут ведь бросить ему упрек в том, что он владеет столь исключительной техникой. И во всяком случае должно было отпасть мнение, что эти сонаты неисполнимы.



Фортепианные сонаты Бетховена лучше изучать по первоначальному тексту, который он сам редактировал. В таком издании можно увидеть в нескольких местах (впрочем, очень редких) аппликатурные указания, помеченные автором.

Эти указания находятся по ту сторону академических навыков. В них можно найти неожиданные, «модернистические» тенденции: пальцевые приемы, которые в то время не были приняты.

Я лично почти во всех случаях, где имеются указания Бетховена, пользуюсь его аппикатурой.

Когда впервые познакомишься с ней, она может показаться несколько примитивной. Но если проиграть несколько раз, заставляя себя к ней привыкнуть, лучших пальцев нельзя подобрать.

Таким образом, хотя меня — современного пианиста — полтора столетия отделяет от первых опусов Бетховена, я все же прихожу к убеждению, что лучшие аппликатурные указания даны автором.

Пианисты пользуются рядом изданий. Каждый редактор в изобилии снабжает текст своей аппlikатурой, однако далеко не все издания сохраняют бетховенские обозначения пальцев.

Можно дать краткую формулу для оценки любого издания тридцати двух сонат. Оно тем лучше, чем бережнее сохранен в нем уртекст. Недопустимы всевозможные мелкие «исправления». Иногда редактор стремится «помочь автору» и освобождает текст от излишних, как ему кажется, перечений и непривычных гармонических ходов. Такое вмешательство в подлинную запись больших композиторов всегда бывает неудачным и только подчеркивает ущербный вкус редактора.

Всем известно издание Г. Бюлова. Хорошее издание. Но и у Бюлова встречаются отступления от оригинала, и иногда бывает нелегко получить точное представление об основном, первоначальном варианте. Большое достоинство этого издания — прекрасно найденные обозначения пальцев. Любому пианисту стоит заглянуть в издание Бюлова и ознакомиться с предложенной им аппlikатурой.

И все же лучше предпочесть редакцию самого автора. Но, как ни странно, издание уртекста достать бывает чрезвычайно трудно.

Приведу пример из моей практики. В конце двадцатых годов я был за рубежом и зашел в нотный магазин: мне понадобился экземпляр одной из моих сонат. Мне дали перепечатанное издание, просмотренное редакто-

ром и снабженное такой неудачной аппликатурой, что исполнить сонату этими пальцами было совершенно немислимо.

Аналогичные случаи встречаются сплошь да рядом. Мы видим, что редакторская правка может настолько исказить авторский текст, что почти невозможно воссоздать его в первоначальном виде.

Неудачные переработки, нарушающие смысл гармонии и голосоведения, мы чаще встречаем в изданиях Баха и других контрапунктистов. Это вполне понятно. Сложность и, так сказать, непреклонность голосоведения приводит к переченьям, к стыку двух секунд, которые могут прозвучать непривычно и шероховато для академически настроенного слуха редактора. Потом нельзя забывать, что структура нескольких клавиатур органа и даже клавиатура при переработке для современного рояля может вынудить к изменениям и транскрипциям. Вспомним, наконец, что сами полифонисты нередко прибегают к цифрованному басу и тем самым предлагают будущему интерпретатору вложить в произведение свою творческую инициативу. Однако эти соображения не могут оправдать упрощений и искажений, внесенных в замечательный авторский текст рукой малоодаренного, хотя и старательного редактора.

К сожалению, большое усердие, как мы это видим на примере пушкинского Сальери, не всегда связано с талантом. Даже тщательно проработанные издания не только Баха, но и Бетховена изобилуют неудачными поправками и искажениями.

Среди всех изданий тридцати двух сонат выделим, как особенно удачное, издание под редакцией Александра Борисовича Гольденвейзера. Оно хорошо тем, что там дается вариант, наиболее близкий к первоначальному бетховенскому тексту. Единственное, с чем я лично не согласен в редакции Гольденвейзера, — изменение неко-

торых бетховенских лиг* (я говорил об этом с Александром Борисовичем). Бетховен в фортепианных сонатах ставит лиги весьма своеобразно. Он не руководствуется началом и концом фразы. Для него явно имеет значение смычковый штрих: когда скрипач играет мелодию, поворот направления смычка часто не совпадает с окончанием фразы. Можно не придерживаться бетховенских лиг слишком педантично, но вглядеться, вслушаться в их смысл необходимо. Здесь скрыто завещанное нам пожелание особой напевности, кантилены, лучше достижимой в наши дни на более совершенном рояле, чем на инструментах бетховенской эпохи.

Я заговорил об изданиях и редакциях вот почему. Возьмите первоначальное издание бетховенских сонат, и вы заметите, что, в сущности, редактору остается немного простора для его деятельности. Бетховен тщательно помечает все знаки исполнения. Большая ошибка — отнестись недостаточно серьезно к бетховенским указаниям. Они так же ценны, как указания Листа или Рахманинова.

Тщательная нюансировка, которую Бетховен внес своими указаниями, должна стать как бы его художественным завещанием. Это — свод эстетических советов, подаренных великим творцом будущим поколениям. Поэтому каждая догадка, которую может сделать вдумчивый пианист на основе бетховенской записи, окажется чрезвычайно ценной. В частности, нужно понять (а это не просто), почему Бетховен прибавлял к указанию *tempo assai* или *ma non troppo*.

И все же, если меня как исполнителя спросят, следует ли с абсолютной точностью придерживаться всех авторских указаний, мой совет сведется к следующему. Да, необходимо вчитаться, вдуматься в характерные указа-

* См.: Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство, с. 197—218. (Сост.)

ния, надо постараться представить себе, что именно композитор хотел подсказать будущему исполнителю. Каждое указание автора ставит перед исполнителем границы возможного и допустимого, и они — эти границы — достаточно широки. Но если то или иное указание противоречит созданному вами представлению, вправе ли вы пожертвовать им ради сохранения отдельной авторской пометки? Мне думается, что при решении такой дилеммы нужно довериться своей художественной интуиции, своему творческому такту. Нельзя становиться из позицию педанта. Ведь слабый пианист может выполнить скрупулезно все авторские указания, и все же его интерпретация останется весьма неудачной.

Можно задать вопрос: какой из двух великих композиторов предоставляет больший простор для индивидуальности интерпретатора: Бах, который почти не снабжал свои произведения авторскими указаниями — ни динамическими, ни темповыми, или Бетховен, так тщательно помечавший темповые заголовки, вплоть до цифр метронома, детально обозначавший *crescendo* и *diminuendo*, ускорения и замедления, не говоря о других точных указаниях?

Но этот вопрос тесно связан с другим, более широким: в чем мы должны в первую очередь искать индивидуальные черты пианиста-исполнителя?

Бах оставляет ряд звуковых категорий на усмотрение интерпретатора. Однако индивидуальность пианиста — не в том, или, вернее, не только в том, что он играет быстро прелюдию из «Хорошо темперированного клавира», которую большинство пианистов исполняет в темпе *andante* или даже *adagio*. Особые черты пианизма сказываются прежде всего в отношении исполнителя к инструменту: в тончайших особенностях касания клавиатуры, в общем тембре звучности, в результате суммы всех движений пианиста, — ведь ни один инструмент не отвечает таким обширным тембровым спектром на своеобразие

касания, движения и жеста исполнителя, как современный рояль*.

То, что именуют холодным термином «технический аппарат» пианиста, не есть нечто внешнее, отмеченное только количественным знаком. Техника исполнителя, или, лучше сказать, его пианизм, — итог тысяч и тысяч часов, проведенных за инструментом, и носит отпечаток индивидуальности музыканта. Здесь запечатлены следы длительной самоотверженной борьбы с упорным сопротивлением школьных навыков, с неподатливым строением собственных рук, с недостатками памяти, с навязчивым несовершенством моторных приемов. Здесь же сказались — в тончайшем чувстве клавиатуры, в прекрасном тембре, в совершенстве малейших деталей — месяцы и годы неизменной любви к произведениям великих авторов, десятилетия вдохновенной и мудрой работы, упорного, настойчивого воспитания вкуса, творческой инициативы и зоркости.

И когда мы говорим, что у пианиста сухой звук или в излишнем *rubato* сказывается недостаток вкуса, мы бросаем упрек многим тысячам часов его упрямого труда, в процессе которого он не сумел преодолеть свои привычные несовершенства.

Можно всю проблему свести к короткому афоризму: индивидуальность пианиста — в его пианизме. Конечно, под пианизмом подразумевается не только внешняя виртуозность, не только пальцевая беглость и чисто техническая сноровка. В это понятие входят тонкий вкус, творческий такт, обаяние и красота звука, убежденность общей концепции — чувство формы и филигранная отточенность деталей — и, наконец, хотя это звучит парадоксом, навык к вдохновению.

* См.: Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство, с. 173—183. (Сост.)

А как же своеобразное отношение к авторскому тексту и авторским указаниям, неожиданный подход к динамике, темпу, полифонии, даже сам репертуар пианиста, — разве все это не входит в его индивидуальность?

Конечно! Но только в том случае, когда эти особенности сплавлены воедино с пианизмом. Если своеобразные решения, динамические и темповые, если явно различные отступления от общепринятых норм возникают как органическое следствие особенностей пианизма, тогда эти черты прочно входят в индивидуальность исполнителя.

Но когда своеобразие переходит в своеволие, когда пианист — сознательно или инстинктивно — прибегает к внешним эффектам, чтобы скрыть недостатки своего мастерства, которые он только смутно ощущает, тогда эти оригинальные черты, хотя и свидетельствуют о человеческой индивидуальности артиста, ничего не прибавляют к своеобразию пианизма. Более того: они как бы направлены против индивидуальности исполнителя.

Внешние, скажем так — «декоративные» приемы чрезмерной жестикуляции или неожиданных «добавлений» к музыке могут быть искренними и даже импонировать аудитории, но их цель, чаще всего интуитивная, — утаить или возместить дефекты пианизма.

Мастера, обладающие самым высоким пианизмом, редко оказываются сугубо оригинальными в своем эстрадном поведении.

* * *

Теперь мы можем вернуться к вопросу: кто из двух величайших композиторов — Бах или Бетховен — представляет больший простор для раскрытия индивидуальности исполнителя?

Скажу заранее, что этот вопрос неразрешим. Сама постановка дилеммы неправомерна, потому что произ-

ведения обоих исполнителей звукового искусства обращаются к различным сторонам индивидуальности исполнителя. Бесспорно, и Бах, и Бетховен — оба требуют от пианиста предельного напряжения музыкального чувства. Но играя Баха, исполнитель в первую очередь оперирует творческой инициативой и мудростью, в то время как музыка Бетховена активизирует еще и романтическую взволнованность.

Исполнитель, предполагающий, что его индивидуальность может оказаться подавленной мощным творчеством великого композитора, ошибается. Чем значительнее и выше композитор, тем обширнее поле, которое его музыка предоставляет для раскрытия личных черт пианизма. Это — непреложный закон. И пусть не обманывает себя исполнитель, надеясь развить свою индивидуальность на репертуаре второстепенном и малозвестном. На этом пути интерпретатор лишь отчасти может проявить свой интеллект, культуру, вкус. Однако наиболее ценные, тонкие особенности своего пианизма, только ему присущие качества мастерства исполнитель вряд ли может развить и обнаружить на второстепенном — пусть редком и не заграничном — материале.

И уж во всяком случае он не сможет демонстрировать индивидуальность, внося дополнения и изменения в авторский текст или игнорируя темповые и динамические указания большого композитора. Если же он, наоборот, с риторической, чрезмерной точностью выполняет все без исключения указания автора — и любит об этом ставить в известность своих друзей и слушателей, в таком скрупулезном подходе может сказаться та или иная черта его характера, но не особое достоинство его мастерства. В таком — правда, редком — случае у меня невольно возникает предположение, что живое художественное чувство заменено механическим подходом.

О самом себе я могу сказать, что всегда стараюсь тщательно придерживаться — в меру моих сил — автор-

ских указаний, тем более бетховенских. И все же вспоминаю разговор с А. Б. Гольденвейзером, который был недоволен, что я не выполняю *sforzando*, помеченное Бетховеном. Речь шла о первой вариации из ля-бемоль-мажорной сонаты ор. 26. Я не мог согласиться на резкое усиление в начале четвертого такта и отказался от него, несмотря на уговоры такого знатока бетховенского стиля, как Гольденвейзер.

Трудность первых сонат Бетховена действительно велика, хотя и меньше трудности более поздних его фортепианных произведений, например, «Аппассионаты» или «Большой» сонаты «для молоточкового клавира» ор. 106. Но и ранние опусы требуют от пианиста значительных виртуозных усилий.

Для нас эти сонаты влились в общий стремительно развивающийся поток музыкального искусства на пороге XIX столетия. Для музыканта той эпохи они вряд ли ощущались как завершение длительного подъема клавиесинно-клавирного стиля. Новая музыка была проникнута предчувствием небывалого подъема и разворота звуковой стихии. А это и устрашало академически мыслящих «передовых» пианистов.

Анализируя пианистическую структуру раннего Бетховена, можно различить три главные линии. Прежде всего, он черпал запасы средств из того технического аппарата, которым сам владел. Его новые приемы были пронизаны таким непосредственным темпераментом, таким стихийно-романтическим подъемом, что можно предположить их близость к импровизационным моментам. Кроме того, мы отмечаем в пианизме Бетховена поднятые на более высокую ступень отдельные модернизированные приемы пианистов-композиторов его времени. Наконец, значительная часть фактурного изложения исходит у Бетховена из сокровищницы моцартовско-гайдновской культуры — это третья линия, по которой идет эволюция бетховенского пианизма.

Но какими бы источниками ни питались корни великого искусства Бетховена, преображающая сила его гения неизбежно накладывает на любую форму наследия печать глубокого своеобразия.

Даже в приемы пальцевой беглости, так высоко развитые его предшественниками, Бетховен вносит еще большую стремительность и четкость.

Первые темы сонатных частей, нередко изложенные у Бетховена восьмыми, подсказывают быстрый стержневой темп, который становится чересчур стремительным, когда возникают пассажи, написанные шестнадцатыми. Эти эпизоды бывает трудно выполнить, не снижая скорости. Однако вынужденное *ritardando* часто вредит исполнению. В частности, в *Allegro molto e con brio* ми-бемоль-мажорной сонаты ор. 7 предписанный автором темп восьмых в начале части приводит в дальнейшем к исключительной быстроте пассажей и фигураций, изложенных шестнадцатыми*. Можно найти много аналогичных примеров, из которых следует, что пианизму Бетховена наряду с большим размахом была свойственна исключительная филигранная отделка деталей и поражающая чисто пальцевая стремительность.

Я сознательно остановился на примерах из первых сонат Бетховена, чтобы как-то проиллюстрировать неотразимое впечатление, которое они произвели на его современников. Всем известны еще большие трудности последующих опусов (финал «Лунной», все три части «Аппассионаты», наконец — «Большая» соната ор. 106, непревзойденная по совершенству).

Сложнейшие по виртуозности и творческому накалу задачи возникают перед исполнителем, когда гениальный композитор раскрывает неизведанную область звукового

* Сохранилась грамзапись этой сонаты в исполнении С. Е. Фейнберга, хорошо иллюстрирующая переход от восьмых к шестнадцатым без снижения темпа. (Сост.)

искусства. Новые творческие идеи требуют соответствующих средств для воплощения. А гений — чаще всего — обладает великолепным и по-иному ориентированным техническим аппаратом. Так было с творчеством Шопена, Листа, так было с музыкой Дебюсси, Рахманинова, Скрябина.

Новые пианистические принципы осваиваются исполнителем путем напряженных усилий, упорной борьбы с прежними навыками. Так происходит движение исполнительского искусства вперед, к неожиданным высотам. Поступательному ходу пианизма содействуют не только блестящие исполнители, но прежде всего гениальные творцы-композиторы.

Встречаются и отклонения от этого правила. Я вспоминаю беседу с Николаем Карловичем Метнером, который с гордостью сказал, что пишет преимущественно легко. Но мы-то знаем, что и у Метнера встречаются большие специфические трудности. Правда, они настолько закономерны, что производят впечатление не внешних виртуозных наслоений, а внутренней, эстетической сложности. Возможно, что Метнер, говоря о легкости собственного письма, хотел подчеркнуть искренность и органичность своего творчества, а также и то, что он как композитор настроен против искусственного усложнения стиля и намеренного перенасыщения фактуры.



Бетховен внес огромный вклад в пианизм своего времени. И не только своего: он углубил и расширил область, доступную пианизму, почти до предела. И все же ошибочно думать, что Бетховен был для той эпохи таким фортепианным композитором, как впоследствии Шопен и Лист, и что он стремился извлечь из фортепиано все скрытые возможности пианистического благозвучия.

В величественном своде тридцати двух сонат Бетховена можно различить, наряду с поражающими открытиями в области пианизма, также моменты своего рода торможения, отказа от красивой звучности. Иными словами, заметны две противоположные линии: первая — раскрытие специфических свойств инструмента и вторая — стремление обогатить фортепиано не близкими его природе звуковыми приемами. Бетховен широко раскрывает возможности, присущие фортепианной технике. Но он же иногда вступает с ними в борьбу. Его музыка имманентна и — вместе с тем — трансцендентна по отношению к специфике рояля.

В ранних сонатах мы различаем, в сущности, только первую линию. Здесь все устремлено к расширению и обогащению пианистической палитры. Конечно, это ответ на огромный подъем музыкальной одухотворенности, интенсификации творческой инициативы. Музыка первых бетховенских опусов полностью обращена в будущее: к грядущим вершинам его собственного фортепианного искусства. Только изредка, в особо густой фактуре аккордов, в некоторых странностях изложения мы можем заметить тенденцию, направленную против бесспорного благозвучия.

В последних пяти сонатах отчетливей выступает вторая линия, о которой следует сказать подробнее. Бетховен оглядывается назад, ищет опору в концепциях великих контрапунктистов. Но музыка последних его опусов одновременно обращена на столетия вперед. Через голову романтиков XIX века он протягивает руку композиторам нашей эпохи.

Почему же Бетховен, когда он вошел в область музыкальных идей своего последнего периода, неохотно применяет новые виртуозные приемы?

В поздних сонатах Бетховена бывает заметна своего рода патетическая ретроспективность. Впрочем, лучше избежать резкого эпитета. Правильней сказать — вели-

чественная архитектура. В то время как молодой Шуберт, увлекаемый идеями романтики, ищет новых путей в области звучаний прозрачно-лирических, пронизанных тонкой и простой поэзией, Бетховен создает произведения, полные громоздких контрастов, непривычно усложненных изложений.

Можно понять музыкантов того времени, утверждавших, что глухой гений в последних сонатах переступает границы естественного и допустимого. И поныне некоторые пианисты предпочитают развивать свое искусство в стороне от исполнительских нагромождений опуса 106.

Многие особенности и даже странности фортепианного творчества Бетховена объясняются тем, что он мыслил прежде всего как симфонист и что его фортепианное искусство произнано дыханием симфонизма.

Такая формулировка, естественно, может вызвать возражение. Ведь фортепиано помогло раскрыться гению Бетховена. Здесь, в непосредственном ощущении клавиатуры под пальцами, родились его творческие идеи. Даже когда болезнь и воля судьбы полностью заградили двери внешней слуховой камеры, его пальцы продолжали на клавишах творческую работу — живое отражение и опору его внутреннего слуха. Пианизм для Бетховена — творческая родина. Как же понять, что его фортепианное искусство симфонично?

Мы опять сталкиваемся с контрастными противоречиями, с тем слиянием противоборствующих категорий, которое стимулирует гениальное творчество. И если мы не раскроем сущности противоположных начал, нам трудно будет понять, на каком пути пианизм и симфоническая специфика сплавляются в творчестве Бетховена воедино.

Надеюсь, что читатель не подумает, что я усматриваю в приемах бетховенского пианизма попытку переложить на фортепианную фактуру оркестровые звучности. Не в этом смысле говорится о симфоничности тридцати двух

сонат. Композитор, возмечтавший имитировать на рояле оркестровые тембры, в лучшем случае достигнет тех же результатов, что и рядовой профессионал, создающий клавираусцуг оперы или обрабатывающий симфонию для исполнения в четыре руки. Решение такой задачи будет эстетически неполноценным. Рояль — при исключительно богатом тембровом спектре — не призван к имитации оркестра.

Создавая фортепианное произведение, композитор мыслит как симфонист, когда его цель — найти как можно больше красок, тембровых решений, как можно больше характерного, неповторимого, своеобразного — в звучности и фактуре. Параллельно с таким стремлением развивается обширная инициатива в области формы, усложняются и конкретизируются сопоставления, контрасты, варьирования.

Композитор мыслит как симфонист, когда связь мелодии и сопровождения напоминает переключку солиста и оркестровых масс в фортепианном концерте, когда соотношение голосов приближается к групповым оркестровым решениям, когда каждый элемент формы окрашивается особым тембровым оттенком.

По отношению к фортепиано симфоническое мышление расширяет и разнообразит возможности, присущие инструменту. Но крайнее напряжение симфонизма заставляет автора переступить границы естественного и легко доступного. Потому что при всей многогранности фортепианных приемов требования благозвучия — именно это может поставить предел творческой инициативе. Но гений Бетховена борется против всяких рубежей и компромиссов.

Раскрывая до конца сущность фортепиано, мы получаем богатейшие краски, но только в пределах характерной для инструмента акустической специфики. Нам дается тонкость и завуалированность pedalных звучаний, мягкость и певучесть, романтическая ширина рас-

положения звуков в аккорде. Мы принуждаем фортепиано как бы стать равнозначным своей природе. Только благозвучие совершенного струнно-клавишного инструмента — и ничего за пределами благозвучия. Этими возможностями оперируют все пианисты, исполняя композиторов-романтиков.

Но Бетховен, как правило, избегает простых приемов благозвучия. Он опасается в погоне за красивым лишиться прекрасного. Иногда он прибегает к методам изложения, лежащим за пределами безусловной специфики инструмента. Он использует не только присущие фортепиано краски, но и многие странности изложения, шероховатости, недоговоренности или нагромождения, особенно в последних сонатах. Мудрость великого художника, сознательная или интуитивная, принуждает его искать новые средства также и на побочных стезях, где он обретает порой более глубокий и необычный материал, чем на прямом пути.

Я позволю себе высказать спорную, но для меня вполне убедительную мысль. И Шопен, и Лист до конца разгадали природу пианистических звучаний. Творчество этих великих мастеров сосредоточено в границах благозвучия. Скажем точнее: благозвучия романтического. Тем не менее их фортепианный стиль беднее бетховенского: он не так разнообразен и всеобъемлющ. У них мы не найдем свойственных позднему Бетховену противопоставленных инструменту аккордовых сгущений, упорного использования крайних регистров, контрапунктических нагромождений, неловкостей и неудобств изложения. Сами по себе это отрицательные приемы. Но они вносят определенную тембровую и фактурную окраску, которую гениально использует Бетховен. Для него, как симфониста, по-особому окрашивающего и развивающего даже в фортепианной сонате каждую тему, каждый эпизод, нужны безгранично разнообразные методы изложения.

Его творчеству, разумеется, не чужды приемы фортепианной специфики. В отдельных эпизодах он гениально превосходит звучания Мендельсона, Шумана, Шопена. Некоторые приемы из шумановских произведений напоминают *Adagio* до-мажорной сонаты Бетховена ор. 2 № 3. Ре-мажорное изложение второй темы в репризе величественного *Adagio sostenuto* «Большой» сонаты явно предваряет фактуру Шопена.

Вместе с тем в бетховенские сонаты, особенно в последние, проникает суровый архаизм, не лишенный автобиографического оттенка. Наряду с глубоким, сосредоточенным раздумьем, с тончайшей лирикой мы встречаем эпизоды мятежной страстности, беспрецедентно громоздкой, сложнейшей полифонии.

Мы наблюдаем, как Бетховен отказывается от ставших общепринятыми (под воздействием его же произведений) пианистических приемов и создает новую, неповторимую окраску. Нередко странное решение нужно ему, как творцу, мыслящему симфоническими образами, чтобы облечь темы в еще небывалое звучание и придать им особый творческий характер.



Перед интерпретатором сонат Бетховена стоит сложная задача. Исполнителю угрожает опасность превратить пронизанные высоким симфонизмом формы в звучания более или менее приятные, но аморфные и недостаточно разнообразно окрашенные. Пианисту необходимо осознать и выявить в звучности характерные черты, которые симфонизм Бетховена запечатлел в каждом фактурном отрезке. Интерпретатор бетховенских сонат должен развить в своем пианизме широкий диапазон тембровых средств и выразительных приемов, а также решиться на быстрый переход от лирики к эпосу, от тонко-поэтических эпизодов к экспрессии объективных форм.

Каждая соната из тридцати двух — в сущности фортепианный концерт в скрытом аспекте. И на протяжении каждой части лирический голос солиста чередуется с оркестровым началом. Такое чередование должно отразиться в закономерной смене ритмической свободы и строгой метрической трактовки.

Концертно-симфоническая структура отчетливее всего сказывается в диалогообразных эпизодах. К гениальным новаторским решениям надо отнести *Adagio* из сонаты ор. 2 № 3, где беседа голосов подчеркнута способом игры «через руку».

Темп у Бетховена — чрезвычайно важная координата пианистического звучания. Установить верный темп — значит отчасти разгадать объективный замысел автора.

Но в субъективном истолковании темп труднее всего поддается изменению или корректированию. С изменением темпа колеблется образ, смысл произведения. Темп связан с индивидуальными качествами виртуозного аппарата. Поэтому трудно переспорить пианиста, привыкшего к определенной скорости, и уговорить его играть быстрее или медленнее. Пока у исполнителя не сложилось свое представление о темпе пьесы, необходимо пытаться установить его возможно точнее. На помощь интерпретатору может прийти понимание стиля автора, характер его указаний. Пусть пианист тщательно изучит обозначения темпа в аналогичных произведениях композитора и на этом основании сделает вывод.

У некоторых композиторов *allegro* означает очень быстро, бегло, у других это, наоборот, сдержанный темп.

Бетховен ставит указания темпа свободно, иногда даже импрессионистично. Так, мне не удается установить, что означает у Бетховена *allegretto*. В зависимости от характера фактуры и соотношения частей сонаты под таким обозначением может подразумеваться очень и очень различный темп.

Сравним темп менуэта из сонаты ор. 2 № 1 (фа минор) с темпом финала из двухчастной сонаты ор. 54 (фа мажор). Обе пьесы помечены темпом *allegretto*. Скорость менуэта устанавливается на основе довольно подвижных четвертей. Но в этом темпе нельзя исполнить шестнадцатые из второй части фа-мажорной сонаты. Таким образом, у Бетховена нередко одинаковое обозначение указывает на различные шифры метронома.

У современных композиторов почти не встречается термин *alla breve*. Такое обозначение подсказывает суммирование такта в целую единицу. В оркестровом произведении указание *alla breve* дает повод дирижировать потактно, и движение, конечно, убыстряется. Если Бетховен помечает *allegro ma non troppo*, он как бы предлагает вести счет по половинным тактам.

Нужно категорически возразить против того фетишизма, который у нас в ходу по отношению к восьмым и шестнадцатым. Восьмые в зависимости от обозначения темпа — следовательно, от «дирижерской единицы» — нередко оказываются весьма подвижными. Восьмые при указании *presto* могут по темпу сравняться с шестнадцатыми при обозначении *allegro*.

Когда Бетховен помечает *prestissimo* (например, во второй части сонаты ор. 109), это означает весьма быстрый темп. В такое обозначение автор вкладывает свой неистовый инстинктивный темперамент и требует исполнения бурного, стремительного. Напротив, указание *ma non troppo* — предостережение против слишком возбужденного темпа.

Нельзя забывать, что указание темпа определяет общий характер пьесы. И часто добавление к *allegro* слова *assai* расшифровывается как *risoluto*, а *ma non troppo* — как *sostenuto* или *con rigore*.

Бетховен любит употреблять термин *espressivo*. Нередко это обозначение указывает одновременно и на по-

вышенную экспрессию, и на замедление темпа. *Ritenu*то — одно из сильных средств выразительности.

В конце первой части Четвертого концерта замечательное изложение первой темы снабжено указанием *espressivo*, что дает повод исполнителю немного замедлить темп. Этот прекрасный эпизод проходит только один раз, и важно, чтобы он не прошел незамеченным. Умение заинтересовать аудиторию при помощи *ritenu*то — сильное пианистическое средство. Стремительно ускоряя темп, пианист увлекает слушателей за собой. Но бережно и тонко замедляя темп, он заставляет аудиторию сосредоточить на эпизоде углубленное внимание.

Мы не знаем, как исполнял Бетховен свои произведения. До нас дошли общие указания на бурный темперамент, техническое совершенство, экспрессию его игры, особенно его импровизаций, поражавших слушателей. Но, вычитываясь в темповые указания Бетховена, можно различить две тенденции.

Нередко мы встречаем термины, указывающие на отступления от среднего темпа. Чувствуется, что Бетховен склонен подсказать исполнителю трактовку, по возможности экспрессивную. Вместе с тем более подробные темповые заглавия, снабженные, особенно в последних сонатах, цифрами метронома («Большая» соната ор. 106), показывают заботу автора о точной стержневой скорости каждой части.

В таком объединении противонаправленных указаний ощущается один из основных законов темпового разнообразия: каждое отступление от характерной — для данной части — скорости, каждое *rubato* впечатляет тем сильнее, чем строже в целом выдерживается стержневой темп произведения. И мы можем предположить, что Бетховен — при всей экспрессивности его пианизма — все же следовал этому закону.

Каков же бетховенский метод нюансирования? Динамических указаний у Бетховена гораздо больше, чем

темповых. На первый взгляд бетховенская нюансировка лишена той мягкости, плавности, текучести, которые мы наблюдаем у романтиков. Бетховен часто ставит после forte мгновенное piano. Кроме того, он обильно употребляет знак sforzando. Смягчать такие четкие смены и переходы — значит лишать музыку Бетховена присущей ей мужественности.

Следует, однако, учесть, что характер бетховенской нюансировки связан с возможностями фортепиано его времени, гораздо меньшими, чем у современного рояля. Диапазон динамики был значительно уже, чем теперь, на forte инструмент не мог дать большой мощи, и piano с трудом достигало такой певучести, как сейчас. Поэтому было введено обозначение *una corda*, то есть «на одной струне» (левой педали были доступны две ступени ослабления звука).

Совершенство нынешнего рояля стимулировано романтической музыкой. Современный пианист, исполняя Бетховена, неизбежно романтизирует его музыку. При этом на первый план выдвигается романтическая струя, прорывающаяся сквозь творчество сурового гения. Но романтика и связанный с ней автобиографический лиризм — не единственное начало этого поражающего нас творчества. В современной трактовке Бетховена превалирует солирующий голос как бы в «концертной» структуре. И пианист должен позаботиться, чтобы эпически-оркестровая сторона не свелась к формам излишне неясным и смягченным.

Вот опять мы сталкиваемся с методами противоположенными и в то же время дополняющими друг друга. Бесспорно, совершенство современного инструмента может поднять на небывалую высоту романтическую экспрессию фортепианной музыки Бетховена. Но пианист должен активизировать и другую сторону: величественную оркестральность, суровую архаику, временами — гипертрофированную полифонию.

Итак, объединяя начала коррелятивные, пианист сумеет выявить симфонизм фортепианной музыки Бетховена.



«Лунная» соната. Известно, что впервые применил такое название восторженный поклонник бетховенской музыки — немецкий поэт Л. Рельштаб. Ныне ее никто иначе не называет.

В чем тайна ее необычайной популярности, огромного впечатления, которое она производила и производит, легенд, создавшихся вокруг нее?

Еще одна из бетховенских сонат — до «Лунной» — потрясла широкие круги музыкантов того времени, — «Патетическая», *sonate pathétique* — так сам Бетховен назвал это замечательное произведение. Ни «Аврора», ни «Аппассионата» — не авторские названия.

«Патетическая» соната произвела на широкую массу слушателей глубочайшее впечатление, даже большее, чем первые бетховенские опусы. По свидетельству его друзей, Бетховен высказал ревнивое чувство — в защиту других своих произведений: неужели «Патетическая» так взволновала аудиторию только потому, что автор дал ей популярное наименование?

Однако впечатление от «Патетической» действительно было потрясающим. Молодой Мошелес, впоследствии известный пианист и композитор, втайне от своего педагога, запретившего ему увлекаться сочинениями «этого сверхмодернистического композитора», собственноручно переписал для себя рукопись «Патетической» сонаты. Мошелес утверждал, что эта замечательная музыка подарила ему «творческое умиротворение».

Слава Бетховена и воздействие его музыки не только расширяется, но идет по ступеням вверх. Отклик на «Патетическую» был широк и всеобъемлющ. Но впечатление

от «Лунной» было еще выше. Эта соната помогла слушателям ощутить совершившийся перелом к новой музыкальной эпохе. Действительно, здесь Бетховен решительно порывает с теми принципами, которые были положены в основу более ранних его произведений. Впервые гениальный композитор выступает не как организатор симфонических и концертобразных структур, но как великий лирик. Здесь — истинная родина романтизма. Здесь — рубеж, после которого раскрывается путь для Шуберта, Мендельсона, Шумана.

Большинство других фортепианных сонат Бетховен строит как симфонист. Мы уже говорили: симфонизм — результат сочетания, развития, взаимодействия ряда художественных устремлений. Симфонически мыслящий композитор всегда выступает как режиссер нескольких творческих волей, которые он подчиняет единой цели. Симфонизм — метод слияния широкого ансамбля разнообразно тембрированных звучаний.

В противоположность симфонизму организуется романтическая лирика — голос одной души, слово единого творческого сознания, мыслящего, страдающего, радующегося.

В «Лунной» сонате мы ощущаем предельное погружение художника в лирическое созерцание. Здесь — та степень самоуглубления, когда композитор — полный властелин своего внутреннего мира. Он наедине со своим чувством. Он всецело увлечен своей творческой мечтой. И потом, когда произведение уже создано, в звуках сохраняется эхо одиночества, гул замкнутой творческой мастерской. Замысел настолько интимен и глубок, что не терпит прикосновения противопоставленных волей. Здесь — только слово лирического героя. Все оркестральные, объективизирующие голоса оттеснены за черту творческого горизонта. Такое произведение должно интерпретироваться или самим автором, или исполнителем, слившимся с ним воедино.

Это изумившее музыкальный мир раскрытие индивидуального начала — противовес симфонической структуре, которую, как мы уже указывали, до «Лунной» настойчиво культивировал Бетховен, которой и в дальнейшем суждено было владеть его гением.

Раньше Бетховен развивал диалог и еще более сложные структуры: сотворчество, борьбу нескольких волей, сплетение многих траекторий. Его творчеству присуще поливалентное развитие в пределах гармонической системы. Причем моменты спора, сочетания, борьбы могут возникнуть и между отдельными волями, и между массовыми оркестральными группами, как и соревнование — между солирующим героем и групповыми коллективами. Тогда мы можем констатировать наличие концертного метода.

«Лунная» соната — впервые возникший в инструментальной музыке гениальный монолог. Бетховен беседует сам с собой. Он настолько углублен в замкнутый, интимный мир, что ни один внешний голос не нарушает концентрированного созерцания. *Adagio sostenuto* «Лунной» — это голос тишины. Благодаря сверхинтимности этой музыки она получила мировое признание.

В *Largo e mesto* из ре-мажорной сонаты op. 10 № 3 Бетховен создал величественный образ безутешной скорби. По силе и выразительности этот образ остался непревзойденным даже по всем дальнейшему бетховенскому творчеству. Да, Бетховен нашел в более поздних опусах звучания, отражающие иные скорбные настроения, новые образы и краски, углубляющие эти настроения. И все же *Largo e mesto* ре-мажорной фортепианной сонаты — в его напряженнейшем симфоническом развороте — осталось высочайшей и одинокой вершиной трагической грусти, воплощенной в звуках.

То же самое можно сказать и о первой части «Лунной». Для композитора, привыкшего мыслить противоборствующими сопоставлениями, симптоматична сама

идея: в едином плавном триольном потоке сосредоточить интимнейшее лирическое содержание. Здесь, думается, проложена грань, отделяющая первый период творчества Бетховена от его еще более высокого центрального периода. Если — несколько условно — разделить творчество Бетховена на три обширные стадии, «Лунная» соната — четкая граница между первой и второй. И вместе с тем здесь — истинное начало музыкального романтизма XIX века.

Если говорить об особенностях интерпретации «Лунной» сонаты, придется создать подробный исполнительский комментарий. Это — задача особая, и я коснусь только нескольких частных.

Замечательно, что первая часть сплошь проходит на *piano* и ни разу не возвышается даже до *mezzo forte*. Звучность замкнута между *p* и *ppp*. Иногда приходится принимать указание *piano* как сравнительное усиление, а не ослабление звучности. И обозначение *crescendo* как нарастание после *pianissimo*.

Идеально ровное исполнение триолей на протяжении всей части дается не легко. Многие пианисты, технический аппарат которых позволяет им хорошо справиться с значительными трудностями финала, в первой части обнаруживают долю несовершенства.

Я не настаиваю на безукоризненно метрическом проведении триолей. Мне кажется возможным решение, когда в тройные фигурации может быть введена тончайшая темповая нюансировка. Но прежде всего должен быть установлен точный стержневой темп. Тогда даже самые незначительные отступления от основной скорости будут звучать весьма выразительно.

В первой части «Лунной» сказывается одно из главных ритмических правил: каждое темповое отступление должно совершаться полностью по воле исполнителя.

Плохо, когда это вызывается техническим несовершенством, недостатком твердой власти над длитель-

ностью каждой ноты, когда пианист, ощущая неровность своей игры, чтобы замаскировать дефект, преувеличивает *rubato*. В этих случаях мы слышим огрубленное исполнение знаменитого *Adagio*: пианист — в борьбе с «монотонностью» триолей — применяет произвольную акцентировку и систематическое *rinforzando* триолей. Слушатели, как правило, понимают, что такая псевдовыразительность стимулируется дефектами пианизма.

Конечно, лучшее решение — безукоризненная ровность с тончайшими, полностью осознанными оттенками, темповыми и динамическими.

Шестнадцатые в этой части я предлагаю ощущать как метрически точные. Некоторые исполнители предпочитают ускорять эти шестнадцатые, придавая им характер половины триольной восьмой. Но более естественна замедленная трактовка в пределах точной метрической длительности.

Хотелось бы предостеречь пианистов от распространеннейшей тенденции резко усиливать длинные ноты из опасения, что звук быстро угасает. Ошибочность такого метода можно осознать на повторяющейся в басу октаве — на доминанте *соль-диез*, создающей органичный пункт в среднем двенадцатитактном эпизоде с расширенными арпеджированными фигурациями, отделяющими, как своего рода разработку, репризу от экспозиции.

Басовые октавы возникают, нарастая в тактах 28—40, причем одна октава задерживается на три такта 35—37. Эти три такта, несомненно, соответствуют повышенной динамической выразительности наиболее широкой фигурации. На законность усиления звучности указывает обозначение *decrescendo*, поставленное в такте 40.

Однако динамическое нарастание может быть осуществлено различными методами, не обязательно грубым усилением звучности. Необходимо акцентировать басовую октаву в такте 34. Но как именно?

Прежде всего надо отбросить опасение, что звук октавы полностью затихнет к концу третьего такта, если аккорд взят недостаточно интенсивно. Выполним небольшой эксперимент. Возьмем эту басовую октаву *piano* и на педали, что несколько удлиняет звучание. Проследим, как долго тинется звук. Продолжительность звучания окажется приблизительно равной двадцати секундам, что почти вдвое длиннее трех тактов. Теперь ударим *mezzo forte* и даже еще сильнее, то есть раза в три-пять интенсивней. Однако длительность звука не будет превышать даже тридцати секунд. Незначительность удлинения зависит от быстрого спада звучности после удара молоточка по струне и от последующего затухания звука. Октава, взятая *forte*, через несколько секунд теряет всю первоначальную силу и приравнивается к звучанию октавы, взятой *piano*.

По-видимому, надо выделить басовую октаву в начале такта 35. Напрашивающийся способ — мягкое *rinforzando*. Звучание немного усиливается и удлиняется. Главное же — дается импульс воображению, которое прочно удерживает опорную октаву в течение трех тактов. Но можно избрать и другой путь. В предыдущих семи тактах постепенно организуется нарастание звучности опорных октав. Слушатель ждет усиления восьмой октавы. Взятая, наоборот, несколько тише, она привлекает внимание аудитории неожиданным ослаблением. Этот прием может быть еще подчеркнут небольшим замедлением в начале широкого триольного подъема в правой руке.

Обратим внимание на то, что автор не ставит здесь знака *crescendo*, который оправдал бы дальнейшее *decrecendo* в такте 40. Бетховен явно опасается, что значительный динамический нажим нарушит сумеречную звучность *Adagio sostenuto*.

В моей интерпретации я стремлюсь сохранить ровное ритмическое дыхание всей триольной структуры, но допускаю возможность осторожного перехода к дуольной

акцентировке, например, в такте 36 — на спадающей вниз половине триольной фигурации. Такой прием до некоторой степени оправдан введением контрастирующей четверти *re-diez* в середине третьей триоли такта 37.

В такте 39 допустимы различные методы выделения неожиданного *re-бекар*. Однако и здесь осторожное *sforzando* может быть осуществлено при помощи внезапного ослабления звучности и замедления темпа.

В моем исполнении я иногда начинал *crescendo*, помеченное в такте 58, уже с середины такта 55. При этом можно было выделить повторяющиеся октавы *ля* и *соль-diez* и — в пределах *mezzo forte* — накопить несколько усиленную звучность к внезапному *piano* (которое нужно понять как *pianissimo subito*) в такте 59.

В замечательной коде первой части, когда главная тема передана левой руке и приобретает характер сурового голоса судьбы, представляется необходимой мягкая, но настойчивая опора на тематическом и, одновременно, гармонизирующем изложении левой руки — в противовес снова развивающимся триольным фигурациям правой. Здесь намечается широкое расхождение регистров в партиях обеих рук — прием, который Бетховен часто применяет в своих последних сонатах.

Следует высказать еще одно предупреждение. В *Adagio sostenuto* «Лунной» недопустим даже намек на так называемое «арпеджирование». Первая тема построена на столь тонком и точном соотношении шестнадцатой и триольных восьмых, что самое незначительное намеренное расхождение обеих рук немедленно внесет метрическую путаницу и разрушит ритмическое очарование всей части. «Арпеджирование» обычно бывает призвано отразить эстетическую взволнованность исполнителя. Но демонстрация чувства в «Лунной» связана с приемом заведомо «нароচিতым» и даже механическим.

Налицо своеобразная замена истинной выразительности приемом формальным. Конечно, такой элемен-

тарный метод гораздо легче той тончайшей певучести, при помощи которой большой пианист достигает экспрессии.

В основе такой замены лежит тройное недоверие. Прежде всего — к самому произведению, которое будто бы допускает формальную замену подлинного чувства «голым приемом»; затем — недоверие к возможностям современного рояля, так как «арпеджирование» подменяет и огрубляет ценнейшие оттенки тембра и кантилены; и, наконец, «арпеджируя», пианист демонстрирует недоверие к своим собственным силам.

Кроме того, «арпеджирование» неизбежно путается с другими тонкими темповыми отступлениями, на которых основана выразительность игры. Чтобы избежать нежелательного смещения, пианист нередко прибегает к преувеличенному *rubato*. Так случается, что незначительное расхождение левой и правой руки приводит к огрублению и формализации трактовки.

Приходится встречаться с мнением, что темп *Allegretto* необходимо согласовать с темпом первой части. С этим трудно примириться. Точное соотношение темпов лишает смену частей сонаты той контрастности, на которую явно рассчитывал Бетховен. Кроме того, при таком искусственном согласовании темп второй части оказывается неприятно вязким и замедленным.

По характеру музыки *Allegretto* — легкое скерцо, четко контрастирующее с элегическим ноктюрном первой части. Зафиксированный хронометраж моего исполнения второй части (конечно, со всеми повторениями) — 1 минута 42 секунды — соответствует темпу легкому, подвижному. Так организуется среднее, контрастирующее звено между первой и третьей частями.

Дальше идет финал — *Presto agitato*. *Presto*, написанное шестнадцатыми, — очень бурный темп. Но Бетховен опасается, что исполнение будет недостаточно стремительным, и добавляет *agitato*.

До первого *sforzando* Бетховен не ставит знака *crescendo*. Не следует схоластически опираться на отсутствие такого указания. Вероятно, динамическое усиление вместе с развитием фигурации в сторону верхнего регистра не только допустимо, но в какой-то мере неизбежно. Однако *crescendo* должно удерживаться в известных границах, потому что Бетховен явно рассчитывает на эффект интенсивного *sforzando* в конце пассажа. Вероятно, этот акцент надо понимать как двойной. И хотя из двух завершающих пассаж аккордов первый берется с достаточной силой, все же второй также не должен сойти на нет. И на нем лежит отголосок внезапного удара.

Обозначение *presto agitato* дает пианисту полную свободу применить свои моторные способности. Однако скорость и даже стремительность не должна переходить в суетливость. Необходимо сохранять отчетливость, избегать рывков и своего рода аббревиатур, когда пианист, используя общий педальный гул, разрешает себе пропустить или обобщить отдельные элементы фигурации. Такие незадачи немедленно отмечаются слушателями, которые теряют доверие к исполнителю. А потерю доверия трудно компенсировать даже бурным темпераментом.

Как бы ни была велика скорость, слушатель должен ощущать, что исполнитель сохраняет власть над темпом, что — при желании — темп может быть еще ускорен, что темперамент пианиста не прижимает его вплотную к верхнему пределу скорости и что исполнитель не увносится беспомощно им же вызванным стремительным потоком звучаний, как челнок бурей. Даже при указании *fortissimo* не следует накапливать на одном нажмие слишком большого количества звуков. Правда, именно таким способом на рояле создается подлинное *fortissimo*. Однако для произведений Бетховена следует осторожно использовать педальное накопление, даже когда требуется максимальная динамическая мощь.

В моем исполнении финал «Лунной» длится около пяти минут (4 минуты 53 секунды). Впрочем, здесь трудно рекомендовать определенный хронометраж. Скорость — весьма индивидуальное качество игры. Темп, который у одного пианиста воспринимается как вполне естественный, под пальцами другого может показаться вялым или, наоборот, переторопленным. Современный рояль с его совершенной репетицией допускает большую скорость исполнения, чем клавиры эпохи создания «Лунной» сонаты. Но нет сомнения, что неистовый пианистический темперамент Бетховена подсказывал ему в полном смысле слова стремительный темп при исполнении этого *Presto agitato*.



Теперь следует остановиться на той роли, которую сыграло бетховенское творчество в истории музыкального искусства.

Принято считать, что музыка Бетховена пришла на смену стилю барокко и более позднему стилю рококо, с его изяществом, тонкой и причудливой детализацией. Уже отмечалось, что в добетховенское время отношение к музыке было другим, чем в эпоху, связанную с творчеством Бетховена и с тем переворотом, который он совершил.

Светскую музыку считали искусством декоративно-развлекательным, которое в лучшем случае может выразить чувствительность — я беру слово того времени, — но не истинное чувство, в большом значении этого слова. И музыку называли тогда искусством «талантным».

Стиль, пришедший на смену стилю рококо, принято именовать ампиром. И нередко музыку Бетховена причисляют именно к ампиру. Вспоминаю, что эту точку зрения в начале двадцатых годов защищал большой зна-

ток истории и музыкальной формы Николай Сергеевич Жиляев. Как образец ампириного произведения он приводил финал Пятой симфонии Бетховена.

Трудно согласиться с безоговорочным применением к музыке терминов, заимствованных из архитектуры. В зодчестве названные стили имеют точные значения, связанные с вполне определенными особенностями плана, фасада, орнаментировки зданий. Думается, что для музыки (и еще в большей степени — для поэзии) архитектурные стили могут быть применены только как иллюстративно-образные пояснения. Например, первоначальный вариант «Фауста» еще молодой Гёте создал в эпоху рококо, а завершена вся трагедия была уже в годы ампира. Но разве на этих вариантах лежит отпечаток смены двух столь различных стилей?

Развитие искусства проходит далеко не синхронно. Достаточно сравнить примитивный уровень звукового искусства в античном мире с огромным развитием ваяния и зодчества. Неправоммерно ссылаться на то, что античный человек придавал музыке столь же большое значение, как, скажем, поэзии или скульптуре. Наоборот, такое «пифагорейское» отношение к нескольким начальным тонам и интервалам для нас совершенно непостижимо. По древней легенде, Орфей звуками лиры мог укрощать ярость диких зверей и даже властвовать над законами материи. Но на его лире было натянуто всего семь струн.

Конечно, мы можем различить и в музыке косвенное воздействие тех же идей, которые стимулировали на рубеже XVIII и XIX веков смену стилей в архитектуре. Однако если мы вычертим и сравним траектории развития различных искусств, то высочайшие вершины музыки — Бах, Бетховен — не совпадут, например, с периодами великого подъема искусства изобразительного. И если мы станем в живописи искать аналогии к творчеству Бетховена, то скорее назовем Микеланджело (1475—1564),

чем Жака Луи Давида (1748—1825), хотя Давид и мог бы создать полотна на темы: «Кориолан», «Эгмонт».

Тематика Микеланджело, бесспорно, другая, чем бетховенская. Однако у Микеланджело мы найдем совершенство, мощь и монументализм — черты, присущие также творчеству Бетховена. И положение Микеланджело среди других мастеров напоминает историческую роль Бетховена. Для творчества обоих гениев характерны: высочайшая человечность, сочетание напряженного новаторства с величественным арханизмом, а главное — двойное творческое развитие (завершающее и зачинающее) на рубеже двух эпох.

Фортепианное искусство Бетховена пронизано симфонизмом. Так же и живопись Микеланджело вплотную спаяна с началом скульптурным. И даже их жизненные пути во многом схожи, несмотря на различие эпох, несмотря на три столетия, разделяющие великий подвиг обоих гениев. Можно вспомнить слова самого Бетховена, переданные его другом А. Шиндлером: «Мои произведения — не миниатюры и не филигранные изделия, а фрески Микеланджело...» *

Чтобы понять искусство Микеланджело, нужно коснуться его биографии. И чтобы глубже ощутить музыку Бетховена, важно знать его жизненный путь, даже житейский образ.

Я не ставлю перед собой задачу историка музыки. И смогу здесь вкратце остановиться лишь на некоторых характерных чертах из биографии Бетховена. Напомню, что величайший музыкальный гений был человеком, испытавшим невзгоды и страдания, посылаемые суровой судьбой. Его биография — образец жизни творческого героя, который не прошел мимо жестоких потрясений.

Несчастное детство: не лишенный музыкального дарования, но в полном смысле слова беспутный отец,

* См.: Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. М., 1970, с. 421.

державший семью на грани нищеты. Нежно любимая мать, подлинный друг юного Бетховена, умирает от чахотки в 1787 году, не выдержав житейских невзгод. В двенадцать лет Людвиг поступает на службу помощником органиста и отныне становится опорой семьи: на его плечи ложится и материальная помощь, и воспитание двух младших братьев.

Остаток времени и сил он отдает на подготовку к творчеству, на совершенствование технического аппарата, на овладение теорией композиции.

Титанический труд рано разрушает его здоровье. Коротконогий, мощно сложенный юноша часто болеет. С большой головой, короткой шеей, смуглым лицом, он сознает себя неуклюжим и неловким. Легко загорающийся чувством дружбы, любви, он часто ощущает себя отвергнутым, непризнанным. У него бывают приступы меланхолии, отчаяния... Однако он знает силу своего призвания.

Его гений стимулирует мятежные черты его характера. Он неуживчив, гневлив, готов на борьбу — отчаянную, безнадежную — с сильными людьми, от которых зависит его судьба.

В этих условиях его постигает величайшее бедствие, которое только возможно для музыканта: постепенная потеря слуха.

Можно представить себе слепого поэта. Но нельзя вообразить слепого художника или глухого композитора. И мы можем понять отчаяние Бетховена, когда — в двадцать пять лет — он впервые заметил свою нарастающую глухоту. Бетховен страшился, что он уже не сможет продолжать творить. Это было бы тягчайшим бедствием, вынести которое, он чувствовал, не хватит сил. Он опасался также недоверия, с которым теперь отнесутся музыканты к его творчеству. Кто будет всерьез принимать столь необычную музыку глухого композитора? Великое отчаяние терзало его сердце.

Он пытается излечиться от своего недуга. Однако врачи не знают средств ему помочь. Он уже не может скрыть свой недостаток, как ему кажется — позорный. По совету нового врача он уезжает — весной 1802 года — на несколько месяцев в небольшой городок Гейлигенштадт вблизи Вены. Но ни сельская тишина, ни свежий ветер на берегу Дуная, ни уединенные прогулки по окрестным лесам не помогают. Глухота явно прогрессирует. И осенью, под влиянием глубочайшей меланхолии, он составляет письмо, обращенное к младшим братьям, впоследствии известное как «Гейлигенштадтское завещание», — потрясающе-скорбный документ, свидетельствующий о том, что Бетховен был близок к самоубийству.

Мне кажется, это письмо было написано в ту пору, когда пароксизм отчаяния был уже преодолен Бетховеном, когда уже была найдена и осознана спасительная формула: «...недоставало немногого, чтобы я покончил с собой. Только оно, искусство, оно меня удержало. Ах, мне казалось невозможным покинуть мир раньше, чем исполнено мною все то, к чему я себя чувствовал призванным...»

Далее читаем: «Терпение — так зовется то, что я должен теперь избрать себе путеводителем, и я обладаю им».

Однако жить с таким недугом невыносимо. И Бетховен готов спокойно принять смерть: «Итак, решено: с радостью спешу я навстречу смерти. — Если она придет раньше, чем представится мне случай полностью проявить свои способности в искусстве, то, несмотря на жестокую судьбу мою, приход ее будет преждевременным, и я предпочитаю, чтобы она пришла позднее. Но все равно я буду рад ей, разве она не избавит меня от моих бесконечных страданий?» *

* Письма Бетховена. 1787—1811. М., 1970, с. 160 и 161.

Бетховен поборол свое горе и не покончил с собой. Покорился ли он судьбе? Нет, но он покорила судьбу своей творческой воле. Постепенно он стал осваиваться в своем вынужденном акустическом мраке. Он почувствовал, что может продолжать творческий путь, хотя уже почти не слышал звуков фортепиано под своими пальцами.

И все же он слышал. Именно осознание пришло ему на помощь. Его пальцы не только ощущали клавиатуру: они слышали, потому что чувство клавишей сливалось с внутренним слухом. Благодаря привычному прикосновению воображаемое звучание становилось для Бетховена реальным.

Я позволю себе высказать такое предположение: если бы к потере слуха присоединилось повреждение моторного аппарата, вероятно, творческий путь для глухого композитора оказался бы закрытым.

Так или иначе, Бетховен нашел в себе силы продолжать творческий труд — и на этом пути обрел волю к жизни.

Бетховен мог бы сказать о своей судьбе почти теми словами, которые начертал Пушкин в прекрасной «Элегии» (1830). Поэт создал «Элегию» знаменитой «Болдинской осенью», на переломе жизненного пути.

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
И ведаю, мне будет наслажденье
Меж горестей, забот и тревожений:
Порой опять гармонией ушьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь...

Не правда ли, как это близко идеям, высказанным музыкальным гением в его «Гейлигенштадтском завещании»?

Изучая творческое чудо жизни Бетховена, Ромэн Роллан приходит к выводу, что некоторые особенности глухоты великого композитора могли «спасти положение»

и помочь ему интенсивно продлить свой творческий путь. По мнению крупных врачей, с которыми консультировался Роллан, недуг поразил у Бетховена внутреннюю область слухового аппарата. Был поврежден так называемый акустический лабиринт в обоих ушах. При таком заболевании случается, что внутренний слух непрерывно ощущает смутный гул, неопределенное, пестрое колебание разнообразнейших звучаний. Ромей Роллан предполагал, что именно смутность звукового фона, отчасти подвластная творческому воображению, помогала Бетховену внутренним слухом улавливать, развивать и фиксировать возникающие в его замкнутой мастерской музыкальные образы.

Как знать! Я не берусь оспаривать большого писателя, много сил отдавшего изучению творчества и биографии Бетховена. Обращу внимание только на то, что в письмах, высказываниях, разговорных тетрадах нет указаний на помощь такого «смутного фона» и вообще нет упоминания о его наличии. Если б этот фон существовал, и если б он играл положительную роль в творчестве глухого гения, неужели такой удивительный факт не нашел бы своего, хотя бы беглого отражения в письмах, в беседах с близкими друзьями? Непрерывный назойливый шум в поврежденном слуховом аппарате скорее может помешать творческому процессу, чем помочь ему.

Годы 1800—1802 как раз были периодом особой интенсификации бетховенского творчества. Восемь сонат для фортепиано, в том числе «Лунная»; пять скрипичных сонат; две симфонии — Первая и Вторая; Третий концерт для фортепиано с оркестром; квинтет; трио — вот далеко не полный список произведений, созданных Бетховеном. И что особенно симптоматично: год 1802 — начало первых подступов к «Героической», Третьей симфонии, которая через два года была уже закончена. И весь этот великий творческий разворот — неужели он в пер-

вую очередь был активизирован пестрым гулом в угасающем слуховом аппарате?

И все же: как понять образ величайшего композитора, потерявшего слух? На какую особенность звукового искусства опиралось это оторванное от конкретного звучания творчество, если мы не примем его как подлинное чудо?

В моей ранней музыковедческой работе «Судьба музыкальной формы» я стараюсь найти объяснение такому центральному феномену европейской музыки, исходя из ее же развития и истории. В нескольких словах трудно рассказать содержание этой первой моей книги: в ней, переплетаясь и контрапунктируя, развивается ряд идей. Об одной из главных линий мысли я должен здесь упомянуть. Она имеет прямое отношение к бетховенскому искусству.

Я рассматриваю ход истории европейской музыки в течение последних столетий как процесс своего рода единый, цельный, замкнутый. Весь этот поражающий нас величественный разворот классической музыки был направлен к нескольким целям. И одну из главных я определяю как адекватность внутреннего и внешнего образа или — иначе — воображаемого и конкретного, причем наибольшая степень адекватности была достигнута именно в творчестве Бетховена.

При таком подходе глухота величайшего музыкального гения, оставаясь, конечно, несчастной случайностью или результатом чрезмерной перегрузки, преобразуется в доказательство огромной власти творческого воображения, достигнутой ходом развития европейской музыки. Глухота Бетховена становится своего рода символом.

Какой же путь прошла европейская музыка, чтобы достигнуть высокого уровня адекватности?

В глубинах средневековья произошло разделение прежде слитых воедино двух звуковых искусств: музыки и поэзии. Оторвавшись от поэтической опоры, instrumen-

тальная музыка сохраняет тяготение к словесной речи. Язык музыки был связан с особым строем смысловых образов. Постепенно эта связь расшатывается. Музыка ставит перед собой новую задачу: уточнение всех элементов звука. Из хаотического, аморфного спектра звучаний она вычленяет ряд точных ступеней. Нотопись впервые создает строй основных координат. Сначала уточняется высота. Потом — длительность звука. Организуется пятилинейный нотоносец. Тактовая сеть разделяет звуковой поток на равновеликие ячейки. Темперация зашлифовывает мелкие несовпадения в структуре интервалов. Строится тональный круг, допускающий легкий переход из тональности в тональность, утверждающий своего рода равноправие тональностей. Присоединяются активные динамические и темповые указания. Наконец, последней координатой становится творческое осознание тембра*.

Отныне композитор, создавая произведение, мыслит конечным числом звуковых элементов — нот. Воображение большого композитора властно управляет точным составом звуков, которые потом фиксируются в нотной записи. Когда по такой записи осуществляется исполнение, конкретно звучащая музыка адекватна (почти адекватна!) музыке, созданной в воображении композитора.

И Бетховен, наглухо замкнутый в камере своей внутренней акустической мастерской, дает нам неоспоримое доказательство высокой степени такой адекватности.

Я не буду дальше развивать здесь эту тему. Не буду говорить, что полная адекватность не была достигнута даже в творчестве Бетховена. Что музыку ждало в дальнейшем неизбежное, все возрастающее нарушение адекватности. И что такой распад активизировал возникновение совсем иных звуковых систем. Хочу только об-

* См.: Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство, с. 63—71. (Сост.)

ратить внимание на тот факт, что сам Бетховен в период создания «Гейлигенштадтского завещания» не сознавал до конца всей власти своего звукового воображения, опирающегося на совершенство нотных координат. Теряющий слух композитор только постепенно понял, что глухота не поставит преград для его творчества.

Разрешите — для пояснения — прибегнуть к фантастическому примеру. Вообразите ослепшего скульптора. Как бы ярко ни вставали перед его внутренним взором образы новых статуй, ни он сам, ни кто-нибудь другой — никто не сможет точно воплотить их в конкретном материале. Но представим себе (случай, конечно, невозможный), что искусство вааяния постепенно выработало, путем особых методов «темперации», систему координат, определяющих в знаках и цифрах любую возможную скульптурную форму: ее размер, точный объем, все детали, фактуру, материал. Тогда слепой скульптор мог бы в записи выразить возникший у него образ, а исполнители могли бы по знакам и цифрам точно создать статую... Но в изобразительном искусстве, конечно, такая адекватность недостижима.

Каждый бетховенский нотный текст мы должны осознать как фиксацию вершины адекватности, как наиболее точную из всех возможных записей. Безусловно, музыка Бетховена пронизана романтизмом. Но его романтизм отражен в точных координатах динамических и темповых обозначений. И ко всем указаниям в подлинном бетховенском тексте исполнитель должен отнестись с повышенной зоркостью. Романтизм Бетховена опирается на строгую классичность. Перегрузка педалью, чрезмерное *tubato*, навязчивое «арпеджирование» нередко лишают бетховенскую сонату свойственной ей классичности. Исполнитель должен позаботиться о том, чтобы в изобилии внесенных им произвольных отклонений, особенно ритмических, не потонули точно указанные автором оттенки.

В связи с проблемой «адекватности» необходимо остановиться на искусстве импровизации, более распространенном в ту эпоху, чем в наши дни. Мгновенность творческого решения отнюдь не снижает роли творческой фантазии. Конечно, при импровизации процесс перехода из области воображения к реальному звучанию — в силу его быстроты — почти неуловим. Тем не менее такой процесс непрерывно осуществляется, хотя он частично и перенесен в план молниеносной интуиции.

Я уже упоминал о том, что во время Бетховена понятия композитор и исполнитель были гораздо теснее связаны между собой. Особое значение придавалось искусству импровизации. Казалось естественным, что опытный музыкант тут же, при слушателях, может создать пьесу. Для любителя музыки тех дней было привычно, что произведение рождалось без предварительной подготовки — так сказать, на глазах аудитории. Доставляло удовольствие не только само произведение, но процесс его непосредственного созидания.

О Бетховене как исполнителе его современниками высказывались различные мнения. Большинство сходилось на том, что он — лучший пианист. Что столь мощный, темпераментный и вместе с тем экспрессивный технический аппарат присущ только ему. Но именно черты нового пианизма смущали ревнителей старой музыки. Находились рутинеры, полагавшие, что Бетховену как исполнителю недостает строгой школы. Ибо в ту эпоху все еще ценились — как пережиток стиля рококо — изящество, легкая детализация и сдержанный темперамент исполнения. Тем не менее Бетховен-импровизатор пользовался бесспорным признанием. В этой области он не знал достойных соперников.

Есть свидетельства друзей Бетховена, утверждавших, что его исполнение отличалось исключительной экспрессией, но что выразительность его игры не была связана с преувеличенным *rubato*. Наоборот, метрическая

основа при его интерпретации никогда не терялась ни в стремительных, ни в лирических эпизодах. Иногда нарастание звучности соединялось с плавным *ritardando*, что производило впечатление особой мощи.

Однако самое экспрессивное впечатление оставляли в памяти слушателей бетховенские импровизации. Невозместимая утрата: мы можем представить себе черты пианизма Бетховена, исходя из пианистической фактуры его же произведений, но вообразить живое творческое горнило, в котором мгновенно рождались и развивались гениальные звуковые идеи, с тем чтобы, вероятно, никогда не повториться, — конечно, не в наших силах.

Бетховен импровизировал с юных лет, можно сказать — с детства. Импровизация была родной его областью, присущей ему стихией. Слушателей поражало сочетание яростной силы, стремительности с глубокой лиричностью, необузданной экспрессии — с совершенной формой. По свидетельству Черни, импровизируя, Бетховен легко создавал законченную сонатную форму, причем эпизоды разработки удивляли инициативой, неожиданным сопоставлением тематических элементов. Слушателей захватывала также сложность мгновенно найденных темпераментных фигураций, превосходящая сложнейшие формы, зафиксированные в его фортепианных сонатах. К тому же Бетховен иногда брал в основу своей импровизации темы, необычайно странные, музыкально иррациональные.

В этом смысле интересно предание (вероятно, правдивое) о его состязании со знаменитым пианистом Д. Штейбельтом. Состязание состоялось в Вене в 1800 году. Сначала «импровизировал» Штейбельт. Вероятно, его импровизация была им заучена заранее. После него должен был прозвучать фортепианный квинтет Бетховена.

Однако аудитория требовала, чтобы Бетховен на импровизацию парижской знаменитости ответил также

импровизацией. Возможно, что Бетховен был разгневан предложением состязаться с музыкантом, произведения которого носили легковесно-развлекательный характер. Как говорят, Бетховен взял виолончельную партию своего квинтета, повернул ноты «вверх ногами», сыграл дикую тему и на этой основе сумел развернуть замечательные вариации. Конечно, даже для врагов Бетховена было очевидно превосходство его дарования.

Я привел этот случай, потому что здесь сказывается весь мятежно-романтический облик гения, выступающего против ложно-академических традиций, наперекор всему навязчиво-ортодоксальному.



Мощь музыки Бетховена. Его искусство — жизнеутверждающее не оттого, что ему незнакомы жесткие стороны жизни; напротив, он их знает лучше, чем кто-либо иной. Романтический пафос его музыки означает, что его гений находит в жизни источники сил, помогающих преодолеть самые темные стороны бытия. И если его творчество порою глубоко трагично — это знак, что Бетховен не позволяет себе закрыть глаза на испытания, посланные на его долю суровой судьбой. В этом плане необходимо отнести Бетховена к числу величайших художников-реалистов.

Он создал произведения, потрясающие своей страстностью, своей человечностью. До Бетховена светская музыка ничего подобного по силе и глубине не знала. Содержание и форма в искусстве всегда взаимообусловлены. Новое содержание не может возникнуть вне новых структурных элементов: формы и стиля. Между тем Рихард Вагнер в своей монографии о жизни и творчестве Бетховена считает характерной чертой бетховенского гения раскрытие нового содержания без слома традиционных структур. Вагнер утверждает: да, Бетховен внес в

музыку моменты совершенно иной глубины, неслыханной силы переживания и чувства. Но он не стремился к каким-либо формальным новшествам, к разрушению традиций, к пересозданию форм. Именно на этом несоответствии — по Вагнеру — базируется особая сила бетховенского искусства.

Видимо, Вагнер неправ. Новому содержанию и у Бетховена соответствуют новые структуры, новые элементы формы. Бетховен — великий новатор. И хотя эти совсем новые структуры не требуют новой терминологической системы, — они налицо. И музыковедческий анализ может их легко обнаружить. Вместе с тем мне понятна точка зрения автора «Кольца нибелунга». Когда знакомишься с искусством самого Вагнера, сразу же замечаешь, что разрушаются прежние традиции. Кажется, нет ни одной музыкальной и даже поэтической координаты, которая не казалась заново и по-новому переосмысленной Вагнером. Все ингредиенты музыкальной формы, инструментовки, гармонического строя, соотношение голоса и оркестра в вокале, тематический, лейтмотивный строй были созданы заново. Все связанное с областью оперы, само содержание музыкальной драмы, ее структура, методы экспозиции и развития, кроме того — самый язык, основы стиха (особенно в «Кольце нибелунга»), образная система, идеологический фундамент — все это было на свой лад, глубоко индивидуально переосмыслено Вагнером.

Но своеобразие бетховенского гения, быть может, еще значительнее, чем индивидуальность Вагнера. Бетховен и Вагнер находились на разных полюсах стремительно развивавшегося потока европейской музыки. Бетховен был в центральном русле. Его искусство активизировало движение вперед и ввысь всей музыкальной стихии. Вагнер, обладавший, может быть, не меньшей творческой мощью, принадлежал к боковому течению, он был в стороне от стержневого русла. И в этом легко убедиться.

Вообразим, что — по несчастному случаю — Бетховен погиб бы в юном возрасте или (страшно подумать!) осуществил угрозу «Гейлигенштадтского завещания». Как изменился бы ход исторического развития европейской музыки? Закономерный переход от «галантного искусства» к романтизму должен был произойти. Перелом, на грани двух веков, разделивший две музыкальные эры, был точно предопределен. Конечно, грандиозная стихийность, своего рода Ниагара бетховенианы, была бы невозместима. Но так или иначе, весь массив певучей влаги — результат таяния огромных полифонических высот — должен был собраться в бушующем потоке романтизма.

Искусство Вагнера — прекрасное горное озеро — было бы невозполнимо, если бы случай рано увел из жизни творца «Тристана и Изольды». Сочетание музыкального гения и гения поэтического, слияние огромного драматургического дарования с глубоким жизненным и интеллектуальным темпераментом — все это создало неповторимую формулу творчества автора «музыкальной драмы». Бесспорно, влияние искусства Вагнера чрезвычайно велико. И оно сказалось не только в музыке, но и в поэзии. Отголосок вагнеровской поэтики явно ощущается, например, в «Розе и кресте» А. Блока.

Мы не всегда различаем влияние определенного произведения Бетховена; мы ощущаем общее продвижение музыкальных идей в сторону, указанную его гением.

Малейшее же влияние музыки Вагнера немедленно замечается: так интенсивно окрашена его индивидуальность. И определенное воздействие оказали, быть может, не лучшие стороны его искусства.

В свете этих наблюдений становится понятным, почему именно Вагнер, так высоко оценивая гений Бетховена, не считал его решительным новатором в области формы.

Действительно, Бетховен в своем творчестве чаще всего использует сонатную форму — звуковую структуру, детально разработанную до него. Гармонический язык Бетховена также развивается на основе законов, ранее установленных. В области контрапункта он на свой лад переосмысливает методы, поднятые на большую высоту великими полифонистами, в первую очередь Бахом. В оркестровке Бетховен пользуется почти тем же каталогом инструментов, который культивировался и его предшественниками. Правда, он шире, чем было принято, использует отдельные инструменты, например тромбон. Однако и здесь нет резких принципиальных новшеств.

И вместе с тем Бетховен — великий новатор. Только на поверхностный взгляд может показаться, что его гений не внес ничего нового в область формальных структур. В бетховенской музыке прежние элементы возведены в совсем иную степень; прежнее пронизано неслыханной мощью, еще небывалой экспрессией, неведомой до него человечностью. И для того, чтобы по-новому отразить в звуках огромное напряжение подлинной, кипящей жизни чувств — от глубочайшей скорби до ликования, — для такого подвига в руках гения должно оказаться новое оружие. Бетховен им владел. Реальная данность переплавлялась этим оружием в звуковые структуры еще неизведанной силы. Иначе музыка Бетховена была бы принуждена вращаться на холостом ходу, не захватывая того глубинного содержания, которое она воплотила.

Вся эта проблема найдет решение, если мы обратим внимание на то, как по-разному высказывается в искусстве сильная индивидуальность. Мы должны осознать, что творческое своеобразие может проявиться не только в категорически новом, но и в большем напряжении, внесенном в прежние элементы.

Иногда продвинуть вперед, поднять ввысь многое уже достигнутое крупными мастерами труднее, чем создать

совсем новое. Поэтому нередко случается, что на первых достижениях молодого гения мы яснее различаем исходные влияния, чем на творчестве рядового представителя искусства. Явное воздействие на юного Бетховена Гайдна или Клемента не снижает своеобразия его индивидуальности.

Понятно, что говорить о новаторстве Вагнера легче, чем исследовать черты бетховенской формы. Такое исследование потребовало бы тщательной работы. Здесь я ограничусь только отдельными наблюдениями. Прежде всего скажу о том значении, которое в бетховенской музыке получил тембр, а затем остановлюсь на признаках развития формы у Бетховена.

Существует ряд различных координат, посредством которых мастер звукового искусства — композитор или поэт — записывает свое произведение. Легко заметить, что композитор фиксирует те элементы звучания (в первую очередь высоту и длительность), которые не уточняет поэт. И наоборот: поэт использует свойства звука, которые чужды природе музыки инструментальной*.

История музыки рассказывает, как постепенно совершенствовалась нотная запись, как вводились новые данные, точнее определяющие звуковой образ. И в этом смысле нотная запись Бетховена содержит большее число координат, чем у его предшественников.

Нотная запись обогащается, стремясь во всех элементах звучания, где только возможно, перейти от указаний приблизительных к точным. У Баха указания скорости и почти полностью отсутствуют. Для Бетховена координата темпа имеет немалое значение, и он снабжает произведение подробными темповыми обозначениями, а в «Большой» сонате ор. 106 даже точными цифрами метронома. Это же явление можно отметить и в области дина-

* См.: Фейнберг С. Е. Пиваням как искусство, с. 503—511. (Сост.)

мических и экспрессивных указаний, еще отсутствующих у многих контрапунктистов.

Бетховен при помощи обозначений — темповых и динамических — старается как можно точнее регламентировать звуковой образ на протяжении всей пьесы. Именно у Бетховена впервые организуется тщательная система авторских указаний. В этом скрыт один из симптомов совершенно нового отношения к творческому материалу. Новый уровень выразительности требует и более разработанной группы пояснительных знаков. Это же можно сказать о координате тембра. Для Бетховена тембровая окраска приобретает принципиально иное значение, чем для предыдущих композиторов.

Я отнюдь не стремлюсь отнять у Моцарта хотя бы малейшую долю того мастерства, с которой он оркестровал свои произведения. Но думается, что для предшественников бетховенского гения категория тембра не имела столь большого, завершающего значения.

Бетховенская инструментовка может иногда показаться грубее, лапидарнее моцартовской, менее утонченной и совершенной. У Бетховена тембр приобретает совсем другую роль в структуре звукового образа.

Моцарт создает прекрасную музыку — и инструментует ее. Он мыслит оркестровыми тембрами и, конструируя звуковой образ, заранее слышит исполняющие его инструменты. Но для Бетховена этого мало. Он тяготеет к звуковым структурам, выразительность которых — трагическая, лирическая, ликующая — неразрывно сплавлена с предельно напряженной спецификой тех или иных инструментов.

Тембр у Моцарта — красивая и обогащающая окраска звучаний, у Бетховена — стихийный голос материи, обретший человеческую выразительность. По отношению к музыке Бетховена нельзя и помыслить о перемене тембра, потому что тембр — часто решающая координата при организации его звуковых образов.

В бетховенских партитурах легко найти примеры, подтверждающие это наблюдение. Остановимся хотя бы на одном, наиболее ярком. Литавры перед финалом Пятой симфонии — не только музыкальный образ, замечательно рассказанный средствами оркестра; названный эпизод может полноценно прозвучать лишь так, как замыслил его Бетховен. Этот образ основан на той специфической звучности, которую с предельной выразительностью могут создать на *pianissimo* литавры. Благодаря угаданной звучности фрагмент, вклиненный между двумя частями, выдерживает ту огромную эстетическую задачу, которую поручил ему автор.

Только так может быть оркестрован этот изумительный переход. Более того: здесь мы сталкиваемся не с «оркестровкой». Здесь — фиксация звучания литавр, именно литавр, обретающих в такой ситуации сверхэкспрессивный голос.

Отличие бетховенской партитуры от партитур его предшественников еще раз непреложно доказывает, как пианизм Бетховена может быть пронизан началом симфоническим.

Внес ли Бетховен принципиально новое в область формы? И да, и нет. Сонатная форма, основная структура больших произведений Бетховена, была создана и разработана его предшественниками и учителями. Ничего категорически нового, требующего обновления терминологии, Бетховен не внес в эту форму. И не мог внести. Структура сонатной формы сохранила свою незыблемость в течение двух столетий.

И в наше время в своей основе сонатная форма остается все той же. Ее устойчивость — одна из тайн инструментальной музыки. От Моцарта до наших дней основная схема сонаты почти не меняется.

Но отношение Бетховена к сонатной форме иное, чем у его предшественников. Для Бетховена соната — звуковая конструкция, в пределах которой развивается кар-

тина тончайших человеческих переживаний, своего рода биографическое полотно, совсем иной напряженности, чем это имело место в добетховенское время.

Здесь — принципиально новое и в содержании, и в форме: не только в создании иных элементов формы, но также и в том, чем становятся прежние структуры, преломленные и сублимированные индивидуальностью гения.

Рассмотрим еще раз «Лунную» сонату. Перед нами «обычная» сонатная структура с отсеченной первой частью. Три остальные части расположены в привычном порядке: адажио, аллегretto, аллегро. Здесь нет формально нового. И вместе с тем форма «Лунной» вполне новозобретенная не только по отношению к добетховенской сонате, но и по сравнению с более ранними опусами самого Бетховена.

Если углубиться в детали бетховенского формотворчества, мы откроем много бесспорно своеобразного. Даже с основной схемой сонаты Бетховен, особенно в поздних опусах, обращается свободно, по своей воле расширяя, сжимая, отбрасывая типовые элементы. Однако его индивидуальность таится не в новозобретенных ингредиентах, а в типично бетховенском методе изложения, в только ему присущей фактуре, в том характерном для него творческом напряжении, по которому мы сразу отличаем его произведения.

Бетховен нередко вводит импровизационные эпизоды, например, в сонату ор. 26, обогащенную «траурным маршем». Элементы импровизации ощущаются и в сонате *quasi una fantasia* ор. 27 № 1, и в «Большой» сонате ор. 106, и в сонате ор. 109. Но не в таких «новшествах» угадывается истинно новое в бетховенском формотворчестве.

Чтобы ощутить отношение Бетховена к форме, необходимо осознать, что сонатную структуру можно почувствовать двояко.

Я позволю себе дать два различных определения музыкальной формы. Пожалуй, слово «определение» не совсем точно выражает мысль. Лучше было бы сказать — две характеристики или два разных чувства формы. Но эти характеристики расскажут нам, насколько Бетховен иначе относился к основным элементам сонатной структуры, чем его предшественники.

Музыкальная форма прежде всего — определенная закономерность в изложении звукового материала, причем один из главных критериев — стройность изложения. И если какой-то эпизод нарушает закономерность сонатной структуры, мы вправе расценить такую нестройность как недостаток формы.

Понятая так сонатная схема (а до Бетховена именно в этом плане ее понимали композиторы) представляется нам академически стройным целым. Ценность каждого отдельного элемента формы определяется по отношению к архитектурно незыблемому образу всего произведения.

Совсем другое чувство формы у Бетховена. Каждый эпизод, оставаясь, конечно, закономерной частью целого, приобретает гораздо большую самодовлеющую ценность.

Можно заметить, что ощущение сонатной схемы развивается в творчестве Бетховена в противоположном направлении, чем, скажем, в творчестве Гайдна или Моцарта. В добетховенский период смысл каждого эпизода, как элемента формы, был направлен на создание общей архитектурной композиции. В бетховенской сонате образ целого произведения работает над фрагментом формы, придавая ему особо напряженную и величественную выразительность.

Я не очень люблю игру словами и терминами. Тем не менее хочу сказать, что форме Моцарта свойственна архитектурность, а Бетховену присуща архитектоника. Каждый элемент бетховенской формы, в своеобразном изложении и насыщенной фактуре, как бы уходит кор-

ниями углубь произведения и питается творческой силой целой звуковой конструкции.

Разумеется, такая тенденция не может распространяться с одинаковой интенсивностью на все элементы формы. Поэтому в каждой части организуются опорные узлы, где с повышенной прозорливостью Бетховен может сосредоточить творческую энергию.

При таком эстетическом перенапряжении выделенных фрагментов стройность формы может пострадать. Но случается, что не до конца стройная форма приобретает достоинства совсем иного порядка. Например, симфоническую сонату Листа, если к ней подойти с добетховенским критерием, вряд ли можно причислить к произведениям стройным. Между тем в этой гениальной романтической сонате, пронизанной фаустовской идеей, немало эпизодов, поражающих интенсивностью жизненного и эстетического чувства. И художественная валентность эпизода зависит от того положения, которое он занимает в сонатной конструкции. В этом плане можно утверждать, что соната си минор построена с исключительной закономерностью и что в ней развиваются идеи поздних творений Бетховена.

Для того, чтобы слушатель мог легко ощутить архитектурную цельность сонатной части, она не должна превышать легко обозримого размера. Большинство произведений Гайдна и Моцарта удовлетворяют этим требованиям.

Но можно ли в таком же плане почувствовать как стройную структуру финальную фугу из сонаты ор. 106? Думаю, что нет. Доказательством служит исключительная трудность запоминания фуги. Однако ее общая грандиозная концепция, напряженный пафос, необычное сочетание глубокой романтической взволнованности с архаизованными формообразованиями должны поразить слушателя. Каждый эпизод в этой тройной фуге особенно впечатляет, как неотъемлемый элемент сложнейшей

и, в сущности, трагической формы. На всем протяжении самой грандиозной из фуг мы ощущаем, как представлен этот эпизод в титаническом, хотя и с трудом обозримом единстве.

Мне могут возразить: если у Моцарта каждая деталь работает над созданием архитектурной стройности произведения, то ведь при этом мы и ощущаем сонатную структуру в целом. И, значит, целостная форма, в свою очередь, работает над выразительностью фрагмента. В чем же здесь отличие от тектонического метода Бетховена?

Вполне законное возражение. И все же между двумя формообразующими системами — глубокое различие. Но трудность возникает в связи со слиянием обоих методов. В чистом аспекте мы не можем встретить ни одну из основных сил, создающих форму. И у Моцарта временами прорезывается тектоническое ощущение, обогащая архитектурную стройность его произведений. И у Бетховена, особенно в ранних сонатах, превалирует строго архитектурный метод.

Здесь важна общая направленность, проблема стиля. В конце концов верх берет одна из двух основных тенденций. И когда мы говорим о типично моцартовском произведении или о характерно бетховенской музыке, мы уже имеем дело с определенно направленным чувством формы.

Как уже упоминалось, положение гения Бетховена в общем музыкальном потоке было особым: его творчество — это завершение прежнего звукового искусства и прозрение в будущее музыки. Можно также говорить о совмещении классики с романтическим началом. И в этом — принципиально новое, что внес гений Бетховена во все музыкальные категории, в том числе — в форму. В сущности эта концепция сказывается в любом фрагменте любой сонаты Бетховена. И все же нас особенно поражают бетховенские разработки и коды.

До Бетховена разработка была одним из составных элементов той стройной, архитектурно ясной структуры, которая и постигалась как форма сонатная. Разработка была как бы естественным переходом от экспозиции — главного фасада звукового здания — к его повторению, более обобщенному тонально, к репризе.

Бетховен драматизирует разработку. В экспозиции демонстрируются основные темы — действующие лица драмы. Бетховенская разработка пронизана повествовательным временем. Темы, как персонажи трагедии, вовлечены в моменты разнообразных столкновений: спора, борьбы, соревнования. Характер главных героев драмы раскрывается с неожиданной стороны. Небольшая деталь экспозиции может в разработке развиться в значительный эпизод. Так и в жизни: случайная встреча приводит к роковой коллизии. Именно в разработке мы ощущаем иное отношение Бетховена к форме, чем у его предшественников.

И, пожалуй, в той же степени Бетховен драматизирует коду. В моцартовско-гайдновской сонате кода обычно была коротким завершением, необходимым, чтобы закончить, «закруглить» звуковую конструкцию. Бетховенская кода — последний акт драмы, напряженнейшая развязка всех событий, разрешение драматических коллизий. Бетховен так строит коду, что в этой завершающей части нередко сосредоточены наиболее значительные творческие идеи, экспрессивные и по форме, и по драматизму. Как пример я укажу замечательную коду из *Allegro con brio* Первого квартета или гениальную коду первой части Девятой симфонии.

Возникает вопрос: разве практически самые значительные моменты помещать в коде? Не лучше ли показать их в начале части, с целью сразу заинтересовать и увлечь слушателя? Но ведь так же обстоит дело в каждой драме. Вряд ли было бы хорошо, если бы Шекспир заставил в первом действии ревнивого и доверчивого Отелло за-

душить несчастную Дездемону или Бирнамский лес двинуться на замок Макбета. Эти потрясающие моменты драматург отнес к завершению драмы, к коде.



Несколько слов о форме фортепианного концерта у Бетховена. Остановимся на конкретном примере: на Четвертом концерте.

Определенное соотношение солиста и оркестра установлено уже до Бетховена — у Гайдна, особенно у Моцарта *. Однако соотношение, напоминающее голос героя античной трагедии, противопоставленный народному хору, в моцартовских концертах проходит лишь намеком. Слишком часто солист повторяет материал, данный в оркестре. Голос фортепиано еще не противопоставлен полностью оркестровым объективным массивам. Он выступает только как краска, как отдельный инструмент в ряду других инструментов.

В бетховенском концерте индивидуальный солирующий голос дан в положении борьбы. Он спорит и соревнуется с оркестровой стихией. Так человек вынужден бороться с непреклонной судьбой, с неукротимой мощью природных сил.

На первый взгляд Бетховен применяет без изменений выработанную до него структуру фортепианного концерта, даже с устаревшими моментами, например, с пропусками для произвольных каденций — на усмотрение солирующего пианиста (правда, в последнем, Пятом концерте он отказывается от этой обветшалой традиции и заменяет импровизацию исполнителя собственным текстом).

Но при более зорком подходе такое впечатление невольно рассеивается. Бетховен так возвышает героиче-

* См.: Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство, с. 384—389. (Сост.)

скую роль солиста, так выпукло демонстрирует личные переживания героя, его радость, страдание, его борьбу, что создается полное впечатление о принципиально новом содержании и обновленной форме.

Четвертый концерт начинается коротким фортепьянным вступлением. И сейчас же отвечает оркестр, повторяя тему. Но оркестровый ответ на соль-мажорное высказывание рояля Бетховен дает не в той же тональности, а в си мажоре. В этом приеме — безусловное обновление формы.

Бетховен сразу показывает, что в концерте два действующих начала, которые находятся в отдаленном, противоборствующем положении. Здесь нет равномерного распределения звукового материала между человеком, сидящим за роялем, и группой людей, играющих на других инструментах. Налицо — противопоставление творческих областей: две разнородные действующие силы — солист и оркестровые группы, две линии, которые по мере развития формы войдут в самые сложные, разнообразные соотношения. С одной стороны — солист, герой, во всеоружии творческой инициативы, всегда готовый к борьбе и в то же время лиричный; с другой — более объективные, порою более мощные высказывания оркестра.

Смелое и неожиданное соотношение партии солиста и оркестровых звучаний приковывает внимание аудитории. Слушатель ощущает, что для Бетховена форма концерта — не только удобный метод расположения звукового материала, который — как знать? — можно и другим способом продемонстрировать. Нет, для Бетховена фортепьянный концерт — форма, предоставляющая возможность высказать обновленные творческие идеи и так воплотить в звуках сущность борющегося, страдающего, мыслящего человеческого духа, как ни одна другая звуковая структура не в силах осуществить.

Уже в первых тактах Четвертого концерта мы можем осознать, что взгляд Вагнера на бетховенскую форму

неверен. Бетховен не только расширил содержание музыки: он нашел принципиально иные формы для музыкальных идей.

Как на характерный пример укажу на эпизод из оркестровой экспозиции концерта (такты 29 и следующие):

1

[Allegro moderato]

p

VI. I

Viola pizz.

Здесь Бетховен создает тройное секвенционное построение. Музыкальная мысль повторяется три раза. Не нарушается ли при этом стройность целой формы? Многие утверждают, что не было необходимости демонстрировать материал три раза, — достаточно одного повторения, ведь при повторном изложении экспозиции аналогичный эпизод обогащен только одной секвенцией.

Однако этот эпизод был важен для композитора не только как неизбежное звено — для организации общей стройности произведения. Форма всего аллегро работает для достижения интенсивности, выразительности ряда эпизодов и творческих концентраций.

Бетховен хотел придать эпизоду значительность. А это возможно было осуществить в том месте, где тройная секвенция и помещена.

Нарушить общую стройность формы для того, чтобы сосредоточить творческое внимание на данном фрагменте, — Бетховен с гениальной прозорливостью решаетеся на такой новый прием. В его намерение входило захватить слушателей, прочно внедрить эту тему в их память. И здесь нарушение стройности — не дефект: это принципиально новый прием, организующий небывалую силу экспрессии.

В первой части концерта мы найдем много эпизодов, где творческая мысль конкретизируется; где особо удачная ситуация дает повод Бетховену сосредоточить эстетическую энергию; где мы ощущаем, что сквозное развитие тематической мысли приводит автора к прекрасному решению именно на скрещении нескольких звуковых траекторий.

Но в этой части заметна и другая тенденция. Нередко мелодическая линия передается оркестру, и тогда лирика приобретает объективный характер, а рояль принимает на себя сопровождение. Оркестр и солист меняются ролями. В фортепианной партии чередуются две линии: одна, когда солист в полном смысле слова властвует над звуковой стихией, и другая, где он выступает в подчиненной роли. При этом в фортепианной партии организуется вторая концертная система, своего рода концерт в концерте. И пианист должен отчетливо сознавать смену обеих тенденций.

Мне приходилось встречать опытных музыкантов, утверждавших, что они не очень любят Четвертый концерт, и в частности считавших первую тему несколько суховатой. Но темы у Бетховена ценны той потенциальной энергией, которая в них заключена. Для Бетховена характерно, что первая тема выступает как условие, как активная заявка на право дальнейшего развития. Наи-

более яркий пример — начало Пятой симфонии: здесь всего восемь нот, два лапидарных удара «стучащейся судьбы».

И в Четвертом концерте первая тема — своего рода заглавие, декларация. Ценность ее раскрывается в замечательном дальнейшем развитии. На протяжении всей части мы проходим сквозь ряд ценнейших моментов сопоставления, борьбы и сочетания тем и партий. И драматическое развитие приводит в конце к потрясающей развязке. Творческое напряжение в коде так высоко, что дает основание причислить этот концерт к ряду самых гениальных произведений Бетховена. Особенно сильно впечатляет такт 7 после каденции, где в партии рояля, после сочетания пяти к трем и одиннадцати к шести, как предвестие фактур Шопена, четыре раза проходит септуоли на фоне триолей. И потом, через два такта, развивается прекрасный вариант первой темы с имитационными откликами в оркестре.

Резюмируем: хотя в первой части Четвертого концерта много эпизодов, где чувствуется глубокая индивидуальность мысли и формы, все же мы находим здесь и эпизоды, напоминающие о добетховенских приемах. В этих случаях фортепиано отводится роль одного из инструментов, выделенного только своеобразием своей звучности и повышенным моторным совершенством исполнителя. Здесь солист должен полностью отказаться от излишнего *rubato* и подчинить свое исполнение объективной воле ансамбля. В сущности правильный стиль пианистической интерпретации любого концерта зависит от готовности мгновенно переходить от лирической трактовки к исполнению объективно-эпическому.

Но во второй части Четвертого концерта мы встречаемся с новым — сквозным — решением, где рояль от начала до конца погружен в волну лирического чувства, между тем как оркестровый ансамбль упорно сохраняет свой суровый голос.

Оркестровый эпизод — и ответ фортепиано. Четырнадцать раз повторяется чередование: строгий вопрос в оркестре — и полная лирического чувства реплика солиста.

Подобное встречалось и в концертах Моцарта. Однако у Бетховена этот прием использован совершенно по-новому. В *Andante con moto* Четвертого концерта фортепиано не повторяет тех фрагментов, которые проходят в оркестре. Нет, и по характеру звучности, и по тематическому материалу, и по настроению здесь — полная противоположность репликам оркестра. Такого решения не было у Моцарта. И не могло быть.

Партия фортепиано у Бетховена в этой части так противопоставлена оркестровым вопросам, как в знаменитой опере Глюка голос умоляющего Орфея — безжалостному сонму подземных владык.

Можно предложить и другие толкования этой гениальной части. Все они будут основаны на глубоком лиризме фортепианных эпизодов, сливающихся в единое повествование о судьбе героя, и на прерывающих этот рассказ сурово-неумолимым вопросам оркестра.

В финальном рондо концерта исполнитель также найдет много замечательных соотношений между оркестром и партией рояля, требующих чрезвычайно тонкого и точного подхода.



Пианист может осознать из опыта, полученного при работе над пятью концертами, что драматургический метод изложения вообще характерен для фортепианного стиля Бетховена. В этом плане я и отмечал, что фортепианные произведения Бетховена пронизаны симфоническим началом. На протяжении каждой части Бетховен или предоставляет пианисту право на индивидуальную экспрессию, или предлагает ему подчинить свой произвол

более объективному, как бы оркестровому строю, или сочетает и противопоставляет оба начала.

Приняв это во внимание, можно утверждать, что за каждой сонатой Бетховена как второй — и очень ценный — план скрыта концертная форма. Так, яркое противопоставление, положенное в основу второй части Четвертого концерта, диалог, заставивший слушателей применить к этой части легенду об Орфее, мы найдем и в фортепианных сонатах Бетховена.

Интерпретатор его произведений должен культивировать индивидуальное и объективное начало, ощущая в себе одновременно и артиста, и режиссера. В эпизодах высокого лиризма режиссер отступает в сторону и предоставляет полную свободу лирической, индивидуальной экспрессии. В фрагментах оркестрового характера режиссер, как дирижер, берет в свои руки управление более строгим, метрически выверенным исполнением. В моментах диалога, концертообразного совмещения обеих тенденций, от исполнителя требуется предельная зоркость и точность: он обязан дать аудитории возможность ощутить их взаимодействие, переключку, борьбу и суметь по-разному тембрировать каждое из них.

И когда исполнитель найдет самые концентрированные, драматизированные моменты произведения, когда он их почувствует и выделит, — только тогда каждая соната начнет жить истинно художественной жизнью.

Преподавание пианизма. Основные методы

Каждая пианистическая школа устанавливает свои педагогические приемы, но цель у всех школ одна: планомерное развитие технического аппарата и общей музыкальной культуры учащегося. Учащийся должен добиться свободы, совершенства моторного пианистического процесса и вместе с тем высокой степени художественного, творческого постижения. Такое сочетание мы и называем истинным мастерством. При этом педагог должен также содействовать развитию и углублению творческой индивидуальности ученика.

В процессе работы с начинающими пианистами педагог собирает и суммирует воедино обширный опыт. Он вырабатывает круг своих постоянных педагогических приемов, памятуя, что каждый одаренный ученик требует от него особого, своеобразного подхода. Эти два требования не должны вступать друг с другом в борьбу. Наоборот, они сплавляются в единство, которое и характеризует школу талантливого пианиста-педагога.

Как ни разнообразны педагогические приемы в области пианизма, их можно свести к трем основным методам: объяснение, показ, наведение. Эти методы нельзя считать чем-то отдельным, вычленившим из педагогического процесса. Они органически связаны друг с другом. Однако было бы ошибкой думать, что

необходима раз навсегда установленная последовательность в их применении. В каждом отдельном случае они чередуются по-особому и применяются в разнообразных сочетаниях.

Педагогическая работа — живое творчество. Нужно всегда относиться с осторожностью и даже настороженностью, когда методы обучения рекламируются с оттенком догматизма. Многие педагогические установки мы можем признать правильными и плодотворными. Но и в них должна присутствовать доля гибкости. Любой метод должен быть организован так, чтобы педагогу было предоставлено право найти особые пути к новому случаю. А живое искусство постоянно приводит к творческим задачам новым, непредвиденным. В сущности это положение относится ко всем видам искусства, особенно же к пиянизму, так как в этой области от педагога требуется организация высокого творческого подхода, а вместе с тем бесспорной виртуозности: развитие моторного совершенства и — одновременно — самых значительных ступеней художественной культуры.

* * *

Объяснить ученику словами сущность пианистического процесса — дело не простое. Попытка схематически очертить движение руки пианиста, исходя из моторных механических структур, неизбежно оказывается ущербной и недостаточной. Существует принципиальное различие между спортивной и пианистической кинетикой. В спорте движение — цель. В исполнительском искусстве движение — средство: средство для достижения тонкого и сложного художественного результата.

Знакомство с анатомическим устройством руки может сыграть некоторую роль при определении оптимальных условий для движения пальцев пианиста. Но большинство теорий, созданных на основе скелетной и мус-

кульной конструкции руки пианиста, при их догматическом характере приводит к вредным последствиям. И вред особенно велик, когда механическая теория выступает в роли панацеи, обещая молодому пианисту излечение от всех дефектов его пианизма.

Вместо того, чтобы глубже продумать подлинные причины несовершенства своего технического аппарата, пересмотреть привычные упражнения, попытаться найти более эффективные способы тренировки, пианист начинает отдавать часы упрямых занятий одной из модных механических систем. Еще хуже, если при этом возникает ощущение успеха при исполнении отдельных видов фигураций, пассажей.

В пианизме не существует однозначного, индифферентного подхода ко всем родам трудностей. Каждая эпоха, каждый композитор, более того, каждая художественная ситуация, задача, деталь требует соответствующего характера движения. Число таких задач и комбинаций неисчислимо. Может случиться, что упорная тренировка согласно предложенному методу (одному — для преодоления всех барьеров!) поможет шлифовке той или иной встретившейся трудности.

Молодой пианист уверяет себя, что он — на правильном пути. Однако общий уровень его мастерства не повышается: настойчиво примененный искусственный метод начинает разрушать многолетние навыки, среди которых были полезные и целесообразные. Учащийся приходит к выводу, что он недостаточно упорен в новом способе тренировки, и увеличивает число часов, отданных механическим упражнениям. В итоге — усталость, неизбежное разочарование в своих силах и способностях и — нередко — профессиональное заболевание руки.

Педагог должен уметь разъяснить ученику, какой род движения оптимален для данного пассажа, для встретившейся трудности. Необходим глубокий и точный анализ. Лучше всего, если анализ осуществляется педа-

гогом на основе его личного опыта. Но иногда он вынужден прибегнуть к анализу движений других пианистов, сумевших достичь прекрасных результатов при исполнении заданной ученику пьесы.

Безошибочный разбор пианистических приемов дается очень нелегко. Но педагог наблюдает движения рук концертирующего артиста со стороны и может оценить беспристрастным взглядом их особенности: совершенство или, наоборот, недостатки приемов. С движениями собственных рук пианист тесно спаян связью более сложной и прихотливой, менее объективной. Правда, он может вспомнить свой прошлый путь, ступени, по которым он поднимался к вершинам мастерства. И если педагог способен на беспристрастный анализ своей кинетики, его объяснение окажется полезным. Разъясняя сущность того или иного приема, педагог обязательно расскажет, как он тренировался, как преодолевал трудности.

Однако большинству пианистов свойственна скорее стихийность творческого процесса, неосознанность, чем точный анализ. Даже у выдающихся исполнителей совершенство их пианизма часто базируется не на узко-теоретическом подходе, а на обширном концертном опыте, на суммарном итоге прежних творческих усилий, руководимых большим дарованием и безукоризненным вкусом. И перевести в область знаний и обобщений творческий порыв, выражающийся как артистический темперамент, как вдохновение, удается только очень немногим мастерам.

В этих случаях нередко вступает в права инстинкт самоограждения от излишнего анализа своего творчества. Артист невольно опасается, что продуманность может перейти в надуманность, осознанность в предвзятость, что сущность пианистического процесса, высказанная в определенных терминах, ограничит истинную свободу и творческую инициативу. И мы можем понять недоверие крупных исполнителей к теоретическим обос-

нованиям. Эти мастера — против доктринерства и регламентирования. Они хотят сохранить в своих занятиях и упражнениях полную свободу. Они против сальеризма — в любых его видах — и стремятся отстаивать жизненность творческих методов — и в учебных занятиях, и в зрелой интерпретации.

Они правы — и неправы.

Они правы, поскольку заблуждения подстерегают и теоретика пианизма, и самого мастера при попытке осознания и конкретизации в определенных словах исполнительского процесса, пронизанного мгновенными стихийными импульсами, построенного на скрещении разнообразнейших, одновременно осуществляющихся целей, основанного на слиянии точности и вдохновения. На пути даже к элементарным выводам легко вырастают препятствия. И нас не должно удивлять, когда мы замечаем различие между тем, что осуществляет в своей игре артист, и тем, как он словами определяет смысл, характер и цель своих пианистических приемов.

Когда пианист-педагог рассказывает о своей игре, особенно когда пытается словами очертить особенности технических приемов, он вынужден преодолеть известные иллюзии. В сложном комплексе, где слиты воедино представления реальные и воображаемые, трудно отделить необходимое и целесообразное от случайного. К рациональному движению примешивается индивидуальный жест, зависящий от недовозмощенного исполнительского замысла, от привычного эмоционального наложения.

На пластику игрового движения одновременно влияют творческий образ, нашедший в звуках конкретную жизнь, и образ воображаемый, желательный исполнителю.

У многих молодых пианистов большая часть исполнительского темперамента уходит в моторику избыточ-

ную, превышающую строго целесообразный уровень движения. В этом случае педагог, разъясняя художественный прием, легко может передать ученику вместе с необходимыми движениями также и свой индивидуальный жест — символ неосуществленной в конкретных звуках эмоции.

Более того, при объяснении сущности приема педагог иногда охотнее делится с учащимися своим недовольным творческим замыслом как бы в бессознательной надежде, что талантливый ученик в будущем сможет полнее осуществить художественные чаяния, по случайным причинам (так кажется педагогу) не удавшиеся в прошлом самому преподавателю.

Есть педагоги, составившие в воображении ясный образ «идеального пианиста». И они стремятся привить этот образ ученику. Такой преподаватель обычно не в силах ни показать «идеальный прием», ни разъяснить его в точных словах. Тогда невольно он прибегает к избыточному жесту. Преувеличенным движением кисти руки и локтя пытается он возместить недостаток кинетического совершенства.

Быть может, и хорошо, что он обрисовывает перед учащимся высокий идеал художника-интерпретатора. Но при этом педагог передает ему навык к излишне эмоциональному жесту. В педагогической деятельности рациональное легко смешивается с нецелесообразным. И это относится даже к самым простым элементам пианистической кинетики. Тем более следует с осторожностью подходить к анализу сложных приемов. Необходимо вводить в творческий аппарат учащегося серию целесообразных приемов — и сложных, и простых. Преподавателю надо развить в себе своего рода педагогический такт. Постепенно, от урока к уроку, он должен работать над кругом пианистических приемов учащегося, шлифуя, усвершенствуя многое достигнутое, осторожно борясь с неизбежно возникающими отклонениями.

Конечно, огромную роль в пианистической педагогике играет непосредственный показ. Но об этом речь впереди.

И все же большая ошибка — отрицать пользу аналитических наблюдений и обобщений, если они правильны.

Лучший преподаватель тот, кто способен на точный непредвзятый анализ пианистических методов, особенно, если может четко отмежеваться от субъективных пристрастий и не возводить в догму свои привычные несовершенства.

То же относится и к мастерам, отрицающим излишнюю, как им кажется, теоретизацию. За такой «теоретической индифферентностью» нередко скрывается своего рода «ментальная лень», антипатия к усилию мысли, призванной сопровождать творчество.

Теоретическая мысль должна быть направлена прежде всего к преодолению бесчисленных дурных навыков, предвзятых систем, недостаточно обоснованных догм, обильно разрастающихся вокруг главных установок пианизма. Сколько нелепых приемов, оставшихся еще от несовершенной педагогики прошлого века, сколько малоубедительных панацей, «охотничьих рассказов», псевдонаучных рекомендаций, циркулирующих в студенческой среде, должен преодолеть молодой пианист!

Пусть педагог с самого начала вооружит учащегося ясным, четким теоретическим мышлением, внушит ему стремление преодолеть неизбежные «дружеские советы». Нетерпеливому ученику, который медленно совершенствуется, порой кажется, что где-то есть кто-то, владеющий секретом быстрого достижения виртуозности. Он легко попадает на приманку неожиданного универсального метода и не всегда склонен поделиться «счастливым открытием» со своим профессором.

Задача педагога — разгадать новое увлечение учащегося и вместе с ним беспристрастно обсудить отрица-

тельные и лишь весьма редко — положительные стороны метода, «окрылившего» молодого пианиста. Педагог должен уметь опровергнуть востечающие ученика на пути к мастерству соблазны ускоренных механических методов, которые тем опасней, что исходят от искренне убежденных в своей правоте изобретателей и адептов.

До сих пор, говоря про объяснение, мы касались только вопросов пианистической кинетики. Естественно, что проблемы, связанные с виртуозностью, с системой упражнений, «постановкой руки», преодолением трудностей, короче говоря — работа над техникой обычно выдвигается на первый план.

Однако нельзя говорить, что учащийся сначала должен технически овладеть пьесой и лишь потом можно с ним обсудить художественную сторону произведения. Правильнее было бы переставить последовательность этих двух ступеней, потому что постижение художественной идеи, содержания и смысла пьесы не остается бесплодным даже на начальных стадиях работы над ней. Большая ошибка, когда изучение новой пьесы сводится к разрозненным попыткам моторно овладеть несколькими труднейшими фрагментами. Впрочем, метод изучения незнакомого произведения — это особая тема, которой сейчас я не буду касаться.

Конечно, педагогу следует ознакомить ученика с формой заданной ему пьесы. В структуре произведения всегда найдутся какие-то особенности, выразительные отступления от привычной схемы, например — сонатной, неожиданные переходы, модуляции, тональные решения, которые для учащегося важно осознать. Тогда они отразятся — так или иначе — на будущей интерпретации.

Правда, пианист, играя, ощущает форму, интуитивно угадывая правильное решение, и его игра как бы перекрывает формальное понимание. Но опытный педагог всегда обнаружит ценные оттенки формы и сумеет натолкнуть ученика на их отражение в пианизме. И даже

если ученик инстинктивно находит верное истолкование структурных элементов, для него полезно осознать теоретические обоснования тех или иных пианистических приемов.

Педагог подсказывает ученику темп пьесы: и общий стержневой, и отдельные выразительные отклонения. При этом необходимо учесть музыкальные и моторные способности учащегося. Быстрый темп, вполне доступный одному пианисту, у другого может показаться суетливым и переторопленным. В одном случае педагог сдерживает излишнее *rubato*, в другом — обогащает слишком скованную игру темповыми оттенками.

Преподаватель обязан разъяснить учащемуся границы допустимых темповых отклонений, показывая ему, чем он рискует, сверх меры преувеличивая *rubato*. Гибкий стержень темпа может надломиться от чрезмерных неоправданных отступлений.

Проблема темпа осложняется еще тем, что в этой области немалую роль играет воображение — скрытый эмоциональный подъем. Ученику кажется, что сильное отклонение закономерно отражает его повышенное чувство. В сущности он лишен возможности точно услышать свою игру и воспринимает звучание, иллюзорно обогащенное и скорректированное его внутренним эстетическим представлением. К сожалению, не во всех классах установлены магнитофоны. Для учащегося было бы чрезвычайно полезно сразу же услышать свое исполнение в механической записи. Он смог бы непредвзято сравнить результат с тем звучанием, которое, как ему казалось во время игры, удастся осуществить.

Есть разные способы освободить учащегося от «акустических иллюзий» и вместе с тем от зависящей от них чрезмерной жестикюляции. Опытный педагог осторожно очищает игру начинающего пианиста от вредных наслоений. Я говорю «осторожно», так как за этим недостатком нередко скрывается искреннее чувство, повышенная ху-

дожественная одаренность. Необходимо обогатить чувство — чуткостью, стихийную эмоциональность — более объективным совершенством. И те же методы педагогического разъяснения и шлифовки преподаватель должен применить в области динамических оттенков.

Для каждого произведения существует не только основной стержневой темп, но и своего рода общий уровень силы звука. Суммируя силу звучаний, разделив сумму на число тактов произведения, можно найти среднюю динамическую равнодействующую, характерную для данной пьесы. В этом случае динамические оттенки приобретают точную выразительность. *Mezzo forte*, которое в одном произведении потонет в мощной струе звучаний, в другом прозвучит как выразительное *crescendo*.

Следует обучить ученика рационально использовать запас акустической энергии. Учащийся должен осознать, какую роль — в смысле выразительности — играет не только степень усиления или понижения уровня звука, но — иногда — и неожиданность изменения. Бывают случаи, когда *sforzando* может быть осуществлено посредством внезапного снижения силы звука. Ученик освобождается от непродуманных, излишне стихийных подъемов и спадов звучания. Далекое не всегда, даже в *fortissimo*, звук достигает крайнего предела и настолько усиливается, что — при желании — нельзя увеличить его мощь.

Молодой исполнитель должен освоить метод сознательного накопления силы звука в *crescendo* и планомерного ее расходования в *diminuendo*. Для него становятся ясны законы организации пианистической кантилены.

Темповые и динамические особенности входят в круг педагогических объяснений. Сюда же надо отнести указания по аппликатуре. В этой области часть усилий педагога бывает направлена на то, чтобы освободить ученика от элементарных школьных навыков, имевших бесспорное значение на первых ступенях занятий. Теперь

запас аннакатурных приемов расширяется в сторону большей свободы и творческой инициативы.

Этими разделами, конечно, не исчерпывается все, что относится к категории «объяснение». Преподаватель должен уметь в словах разъяснить смысл, общее настроение заданной пьесы. Мы редко встречаемся в музыке с произведением, подсказывающим лишь единственное образное истолкование. Среди тридцати двух фортепианных сонат Бетховена «характеристическая» соната ор. 81а («Прощание...») стоит особняком. Очень немногие сонаты Бетховена получили имена, прямо или косвенно отражающие их сущность. Толкование не всегда может привести к убедительным, однозначным определениям.

Тем не менее опытный педагог отыскивает слова, выражающие настроение пьесы. Хорошо, если найдется зрительный, поэтический, драматический образ, способный иллюстрировать музыку. Если нет, то педагог может рассказать студенту о своих личных впечатлениях, обратить внимание на смену чувств и настроений внутри пьесы. Сильное звуковое воздействие может обрести отражение, своего рода поясняющий эквивалент в словах.

Следует ценить возможность передать ученику художественный образ целого произведения. При неверном подходе к новой пьесе она нередко рассыпается на ряд трудных фрагментов, которые в первую очередь подлежат освоению и шлифовке. А между ними пролегают медленные, лирические отрывки, не слишком заботящие ученика. Возникает парадоксальное положение: ученик чаще ошибается на «простых», лирических тактах и вообще хуже исполняет побочную партию сонаты, чем сложные, виртуозные эпизоды. Он чувствует дефектность своего исполнения и спешит возместить недостаток тонкого лирического чувства дешевыми приемами: ненужным «кардджированием», преувеличенным *rubato*.

Преподаватель должен следить, чтобы каждая деталь нашла свое место в общем художественном решении. Он

подсказывает учащемуся план интерпретации всей пьесы. Как опытный режиссер делится с ним целостным художественным замыслом. Объяснение превращается в творческую беседу, где обсуждаются существенные проблемы пьесы.



Еще активней воздействует на ученика непосредственный показ.

Ученик не только слышит хорошую игру. Он видит правильные и целесообразные движения рук педагога. Перед ним наглядно демонстрируются средства, которые приводят к позитивным результатам.

Наблюдая несколько раз повторенный с достаточным совершенством сложный фрагмент, трудный пассаж, учащийся невольно перенимает целесообразный технический прием. И если характер движения руки педагога родствен пианизму ученика, передача движения происходит быстро и прием запоминается прочно. Если же почему-либо рациональное движение, показанное преподавателем, чуждо моторным навыкам или размерам и устройству руки студента, он все же может приобрести полезный для себя урок. Немного переиначив движение, учащийся приспособливает его к своим техническим возможностям. Удачный показ никогда не остается бесплодным.

Демонстрируя определенный прием, опытный педагог показывает, как он применяется и в других произведениях. Такой показ расширяет значение приема, повышает его убедительность.

Иногда полезно подсказать учащемуся, что трудность может быть побеждена различными упражнениями. Педагог, демонстрируя несколько методов преодоления трудности, несколько разных способов кинетики, тем самым предоставляет ученику право выбрать прием, наиболее близкий ему, доступный и понятный.

Хорошо, конечно, если педагог в состоянии безукоризненно, как бы в концертном решении, исполнить ученику заданное произведение. При этом может быть разъяснен и передан общий план интерпретации. Попутно достигается и другая цель: повышается уважение учащегося к авторитету педагога. А на полном доверии к творческим и пианистическим возможностям учителя базируется педагогический процесс.

Обращаясь к собственным многолетним педагогическим воспоминаниям, я должен сказать, что задавая ученику пьесу, которая была и для меня незнакомой, я почти всегда сам изучал ее настолько, что мог на память исполнить в классе, когда считал такой показ необходимым.

Однако далеко не всегда прибегал я к полной демонстрации произведения. Верно, что этим достигается цельность художественного впечатления, и ученик может сразу охватить содержание, смысл, форму всей пьесы. Но если такой показ проведен в самом начале работы над пьесой, творческая инициатива учащегося может оказаться подавленной. Слишком наглядный показ цели — в начале пути — нередко стимулирует стремление к преждевременному рывку, отказ от постепенного овладения пьесой.

Впрочем, теперь эта опасность почти не существует. Все равно ученик еще до того, как приступит к работе, обычно знакомится с исполнением заданной ему пьесы по механическим записям игры известных пианистов. И такое знакомство, конечно, нельзя считать вредным, если только оно не подменяет тщательное изучение самого нотного текста.

Но следует предостеречь молодежь от чрезмерного увлечения механическими записями. В записях нотный текст произведения демонстрируется под знаком индивидуального толкования. И если пианист изучает произведение по грампластинке или магнитофонной ленте, его

собственное чувство музыки налагается не на объективный нотный текст, а на своеобразную интерпретацию другого пианиста. Подобное суммарное, двойное отклонение нередко приводит к нежелательным последствиям.

Мне кажется уместным демонстрировать целиком заданную пьесу, когда ученик уже значительно продвинул свое знакомство с ней и может отметить ряд примененных приемов и учесть их при шлифовке произведения.

Бесспорно, ученику полезно услышать пьесу, над которой он работает, в концертном исполнении большого пианиста. Перед учащимся наглядно выступает творческий результат; с особой отчетливостью он может понять, какую роль играют детали в общем эстетическом итоге и чем может стать произведение как художественно активный объект.

И все же концертное исполнение обычно менее полезно, чем показ в классных условиях. Поэтому педагоги часто просят большого исполнителя сыграть в классе ученикам часть программы и рассказать о своих принципах пианизма, о методах тренировки, о подходе к произведению. Однако — при всем интересе к высказываниям большого мастера — приходится учитывать возможность индивидуальных отклонений от объективного подхода к собственному искусству. Такая оговорка уместна к любому сборнику документальных сведений под общим заглавием «Мастера — о своем искусстве».

При концертном исполнении необходимо считаться с возможными иллюзиями, ведь явный дефект, спутанный пассаж, случайно задетая нота замечаются с особой силой. Акустика переполненного зала возводит уровень исполнения в новую степень совершенства. Находясь на значительном расстоянии от концертанта, менее опытный слушатель легко теряет ощущение связи между движениями пианиста и творческим результатом. Пианистический процесс в большом зале обобщается и обогащается акустической вуалью. И молодому пианисту нелегко

учесть, сколь значительный урок он получил бы, имея возможность вблизи наблюдать игру опытного мастера.



Третий актуальный метод педагогического воздействия — наведение. Общий уровень технических возможностей, степень эстетической культуры учащегося, точный перечень уже освоенных моторных приемов — вся сумма пианистических достижений должна быть ясна для руководителя. Это важно, чтобы понять, какую следующую ступень, новый прием — в естественном развитии — свободно может усвоить ученик.

От этюда к этюду, от сонаты к сонате ведет педагог ученика с таким расчетом, чтобы этот путь стал органическим раскрытием собственных сил учащегося.

Конечно, руководитель не лишает ученика ни своих советов, ни разъяснений, ни показа. Но педагогический процесс может строиться так, что основное усилие технического и творческого нарастания предоставлено самому учащемуся.

В ученике воспитывается та творческая самостоятельность, которая рано или поздно должна стать подлинной основой его искусства. Ему внушается доверие к собственным творческим силам, и он полностью отходит от школьной пассивности, невольно проникшей в его ежедневные занятия. В сущности наведение — метод развития творческих сил молодого пианиста, укрепление доверия к своей эстетической инициативе, способ расширения и углубления его индивидуальности.

Бесспорно, от педагога требуется большая чуткость и точность расчета, иначе ученик неверно поймет его намерения. Ученику может показаться, что педагог скрывает от него секреты мастерства и ревниво оберегает путь на пианистический Парнас, и тогда возникают непонимание и отчуждение. Впрочем, ученик, как правило, обла-

дает достаточной чуткостью и оценивает внимание и мудрый подход своего руководителя.



В области пианизма преподавание усложняется противонаправленными тенденциями, которые необходимо сплотить поедино.

Педагог передает свои знания ученику; обучает его техническим приемам, которыми сам владеет как пианист; разъясняет методы, изученные им в игре больших исполнителей. Но не только это: он должен содействовать развитию индивидуальности ученика.

Индивидуальность учащегося обычно связана со своеобразием его технического аппарата, всей его кинетики. Причем часть приемов не переходит границ целесообразного. А многое бесспорно тормозит нормальный ход развития пианизма. И педагог может столкнуться с чрезвычайно сложной задачей. Разумеется, он не отбрасывает свои педагогические методы, проверенные многолетним опытом. И не жертвует своим педагогическим кредо. Об этом не может быть и речи. Но иногда, приступая к занятиям с учеником, воспитанным на других пианистических принципах, педагог сознательно вооружается долей гибкости. Он учитывает, как отразится на пианизме его нового ученика слишком резкая ломка привычных навыков и приемов.

Мне могут возразить, что так обстоит дело в любом искусстве. И что всюду преподаватель сталкивается с такой дилеммой. И все же в музыкальном исполнительстве, особенно в пианизме, это должно быть продумано особенно тщательно. Ни одно искусство не требует столь высокой, выверенной, отшлифованной виртуозности, как музыкальное исполнительство. И педагог призван помочь молодому пианисту подняться к этим бесспорным высотам. Конечно, сплошь да рядом возникает необходимость победить предвзятость, ошибочность точек зре-

ния, вредные моторные навыки, угрожающие погубить дарование ученика. Но практика показывает, что лучше, если теоретические взгляды педагога не переходят в требования безоговорочного подчинения, а указания — в непререкаемую догму.

Не следует предполагать, что бережность и такт могут повредить авторитету педагога. Наоборот: хорошо, если ученик ощущает, что в арсенале педагогических средств таятся еще многие возможности и знания, которые преподаватель постепенно раскрывает перед ним. В одном случае ряд все углубляющихся бесед и разъяснений призван поколебать укоренившиеся неверные воззрения и навыки ученика. В другом, неоднократно возобновляя показ, педагог раскрывает перед учеником новые технические возможности, расширяет его творческий кругозор, постепенно побеждает цепляющиеся за его ежедневную работу тормозящие узко-школьные методы. В третьем, наконец, посредством постепенного наведения педагог предоставляет самому учащемуся найти верные решения и прийти к правильным техническим приемам.

Вероятно, ни один из основных педагогических методов не применяется в одиночку, в полном отрыве от других. Любое разъяснение, бесспорно, сейчас же потребует от педагога соответствующего показа, подтверждающего теоретические соображения. Показ непосредственно переходит в собеседование, так как образное истолкование, раскрытие деталей формы, объяснение технических приемов — все это еще обогащает впечатление от только что проигранной пьесы. И, наконец, наведение — призыв к самостоятельной творческой инициативе — совсем не означает, что ученик полностью лишается теоретических разъяснений педагога или непосредственной демонстрации заданного произведения.

Автоматизация движений

Процесс автоматизации... Не следует думать, что автоматизируя движения своих рук, пианист лишается хотя бы доли творческой свободы. Наоборот, чем совершенней автоматизированы технические моменты, тем свободней творческая воля управляет потоком звучаний.

Сознательные усилия тренирующегося переходят в область инстинктивно-рациональных движений. Целесообразно предпринятые упражнения постепенно увеличивают запас прочно освоенных приемов. Моторный аппарат пианиста почти полностью состоит из плодов прежних усилий. На основе разумно организованных занятий исполнитель пользуется своим кинетическим мастерством вполне непринужденно, сохраняя творческую власть над движением.

Впрочем, так обстоит дело в любом привычном достижении. Разве мы сможем бегло читать, если память назойливо будет напоминать нам о том времени, когда мы изучали азбуку? И разве велосипедист, с легкостью удерживающий равновесие, помнит о том часе, когда ему внушали, что надо поворачивать руль в ту сторону, куда падаешь? Чем лучше автоматизированы движения велосипедиста, тем правильнее устанавливает он скорость и выбирает нужное направление.

Пианист тоже не может ускользнуть от власти древнего правила, отраженного в мудрой латинской поговорке — «*Repetitio est mater studiorum*» *. В применении к искусству — не вполне точно — ее можно перевести: мастерство рождается путем повторений.

Однако пианист, не забывая об этом правиле, должен во многом отдать себе отчет. Прежде всего: в искусстве автоматизация не есть механизация. Это закономерный итог длительной и сознательной тренировки. Задача заключается в том, чтобы трудный фрагмент вошел в разряд обычных, которые исполняются без перегрузки, вполне свободно.

Плодами автоматизации обогащается не только технический аппарат исполнителя: автоматизироваться должен ряд заранее осмысленных эстетических усилий. Иначе мы получим мертвую, сухую виртуозность. Да и этой стадии мы, вероятно, не достигнем.

Для занятий чрезвычайно важен творческий самоконтроль. Каждое прикосновение к клавиатуре должно проходить под знаком художественного совершенства. Если пианист работает над преодолением трудности, он должен преодолевать ее талантливо.

Можно медленно проиграть быструю пьесу — и сохранить при этом полноту творческого внимания. Можно выделить из трудного эпизода самый сложный фрагмент; создать на его основе повторяющееся упражнение; исполнять такое упражнение, постепенно увеличивая скорость — и сохранять во время тренировки динамическую и темповую точность. Красивый, певучий звук, совершенство целесообразного движения, повышенное чувство касания клавиши — пианист никогда не имеет права отказываться от этих качеств.

Далеко не все стороны пианистической техники управляются сознательной волей исполнителя. Мно-

* С латинского: «Повторение — мать учения». (Сост.)

гое достигается интуитивно, и многое возникает в области подсознания. Однако это положение нельзя понимать так, что основной массив кинетики остается вне эстетического контроля. Художественная инициатива — и творческая воля — чувствует себя независимой, когда комплекс моторных приемов отшлифован и автоматизирован, когда пианист на эстраде не отвлечен тревогой, удастся ли ему благополучно миновать знакомую трудность.

В концертных условиях пианисту не следует прилагать усилия, чтобы скрыть от слушателей свою озабоченность задачей чисто механического преодоления.

Как опытный наездник — обьезженным конем, он управляет своим совершенным моторным аппаратом. Творческая воля помогает ему свободно овладеть приемами выработанной кинетики.

При изучении пьесы пианист должен спросить себя: что же именно хочет он твердо запомнить и какие моторные приемы старается он автоматизировать?

Лучше всего, если автоматизируются рациональные движения, плавные, выверенные, если запоминается само произведение — в живом, эстетически осмысленном облике, а не учебное проигрывание, замедленное, излишне огрубленное. И, конечно, вредно и обременительно загружать память многочисленными механически повторяемыми вариантами, когда внедряется в память и становится привычным постоянно повторяющийся дефект исполнения.

Большая ошибка — лишать тренировочные занятия творческого характера. Упражнения, при которых исполнитель замыкает свой слух, чтобы не оскорбить его, превращаются в бесцельную и даже вредную муштровку.

К сожалению, молодой исполнитель часто попадает на приманку механического проигрывания упражнений. Часовая стрелка скользит по циферблату, пальцы предрешенное число раз «выколачивают» технический ва-

риант или фрагмент пьесы, а мысли — далеко... Пусть упрямый труженик спросит себя: что именно автоматизируется при таких занятиях?

Приступая к разучиванию нового произведения, пианист использует свое привычное мастерство, весь ранее завоеванный круг технических приемов. И непременно — под повышенным художественным контролем. Тогда выяснится, что девять десятых новой пьесы бегло ложатся под пальцы, а одна десятая текста создает новые, непривычные трудности. Именно они нуждаются в тренировочной шлифовке.



Запоминать следует только то, что хорошо звучит. Пусть эта формула кажется парадоксальной, тем не менее она справедлива.

На ранней стадии ознакомления с пьесой не следует с усилением «зазубривать» нотный текст. Лучше подождать, пока новое произведение превратится в музыкальный образ. Но надо быть довольным, если музыка запоминается в начальной стадии, до того, как пианист приступает к разрозненным тренировочным упражнениям. Ведь первые впечатления от новой пьесы — наиболее яркие и свежие, а художественное решение еще не поколеблено сложной, а то и разочаровывающей борьбой с трудностями.

Поэтому лучше расширить время, предоставленное непосредственному ознакомлению с пьесой, до той поры, пока память достаточно глубоко не освоит музыку. Подчеркиваем: музыку, а не только нотный текст.

Хотя музыкальный образ — шире и многограннее того материала, который закреплен в нотах, нельзя забывать, что мы осваиваем и постигаем музыкальный образ сквозь авторскую запись. В нотном тексте может скрываться больше возможностей, чем в данный момент нам удалось

реализовать. Не будем слишком рано закрывать ноты. Лучше обождем, не обогатит ли нотная тетрадь новыми тонкими чертами, казалось бы, уже устоявшийся звуковой замысел.

Самый опытный пианист, в течение многих лет исполняющий произведение, при повторном зорком прочтении авторского текста может открыть для себя новые стороны пьесы, неосуществленные художественные задачи.

Для исполнителя — в разные периоды его жизни — произведение не остается однозначным. Оно соприкасается с новым интеллектуальным содержанием, с новыми переживаниями. Каждый этап жизненного пути артиста откладывает новый слой, новый оттенок на его исполнение. Вот почему полезно время от времени проигрывать по нотам даже прочно лежащие в памяти произведения, внимательно вчитываясь в авторский текст, чтобы по-новому прочувствовать хорошо знакомый звуковой образ.



И вот — произведение освоено. Его творческий облик выявлен, художественный замысел выкристаллизовался. Пьеса прочно вошла в память и легла под пальцы. Однако отдельные эпизоды с трудом автоматизируются и требуют специальных упражнений.

Критическое чувство подсказывает исполнителю, над каким фрагментом он должен работать с особым старанием. Если затруднение случайное, достаточно доли внимания, чтобы избавиться от неловкости в движении или от несовершенства в характере исполнения. Обычно останеся лишь несколько эпизодов, пассажей, фигураций, требующих тщательной шлифовки.

Необходимо для каждого трудного места найти подходящую силу и окраску звука, быть может — проиграть

в медленном темпе, анализируя и осозная детали звукового образа. Пользуясь позиционным методом, нужно правильно расположить переносы руки, определить рубежи позиций с тем, чтобы они не только соответствовали структуре музыкальной формы, но и были удобны играющему. Каждое решение должно предоставлять исполнителю определенные технические преимущества. И, наконец, надо разбить эпизод на более мелкие элементы и для каждого построить короткое упражнение, чтобы автоматизировать найденные удобные приемы.

И все же может возникнуть ощущение неполадок: не удается до конца преодолеть трудность, приблизить ее к общему техническому уровню пьесы.

Не следует предаваться пессимистическим настроениям при первых неудачах. Любое затруднение должно стать стимулом для новых поисков. Только не следует сразу переходить к мало проверенным опытам, к упражнениям, вычитанным из новейшего руководства или из труда столетней давности. И даже если совет, как преодолеть затруднение, дает вам старший товарищ, все равно к его рекомендациям надо относиться с осторожностью. Ведь упражнение, которое принесло одному исполнителю пользу, может совсем не подходить к пианистическим приемам и уже выработанной кинетике другого исполнителя.

Победа над трудностью иногда достигается путем небольших изменений прежних средств. Быть может, необходимо более рациональное распределение позиций, или же эпизод стоит разбить на простые элементы по-другому, более целесообразно. Могут помочь также поиски более удобной аппликатуры. Спокойствие, зоркость и терпение также помогают автоматизации простых и разумно найденных движений.

Удачный выход может быть найден при внимательном углублении в намерения композитора. Полезно сопоставить пьесу с другими его произведениями и наметить

общий подход к своеобразной кинетике автора. Решительную помощь оказывают природные моторные способности пианиста. Не следует только мешать их проявлению. Часто случается, что ложно направленная тренировка, предвзятое представление о движении, заранее предписанная аппликатура — весь круг неверных предварительных решений препятствуют простому и естественному применению хороших качеств врожденной кинетики.

Если первое впечатление от пьесы, первые проигрывания создают яркое отражение в творческом сознании пианиста, то дальнейшие занятия требуют большего углубления в идею и стиль, более совершенного выполнения всех деталей. И еще раз: то, что не удастся хорошо исполнить при первых проигрываниях, не должно пробуждать чувство разочарования. Трудные задачи должны сильнее активизировать инициативу и творческую волю исполнителя, чем быстрые достижения.

Нельзя забывать, что кажущийся успех может смениться неудачами. Восстановить неосознанное бывает труднее, чем осознанное и проверенное. Переход от интуиции к методике закономерен и плодотворен, а путь от предвзято установленных «законов» к частному, индивидуальному случаю сопряжен с обязательными поправками и дополнениями. И при этом неизбежно нарушается естественная органическая реакция. Надо чутко прислушаться к тому, как реагирует свой технический аппарат на новое произведение, и не мешать свободному подъему на первые творческие ступени заранее предуказанной догматикой.

Верно, что собственное кинетическое мастерство может по-разному и непредвиденно ответить на новую творческую задачу. Но это первое — и весьма ценное — непосредственное овладение легко тормозится и даже искажается абстрактно примененной методикой. Особенно в

тех случаях, когда неверный подход к новому произведению стал делом привычным.

И вместе с тем необходимо бережное отношение к первым вдохновляющим достижениям. Надо в дальнейшем тщательно зашлифовать каждое мелкое несовершенство или неудобство.

Может случиться, что первые, как бы стихийные овладения, недостаточно закрепленные и проконтролированные сознанием, после скрупулезной работы над сложными эпизодами окажутся недостаточными. Но не так-то легко будет вернуться к ним. И повторные усилия не обязательно приведут к успеху.

Таким образом, работа над произведением на всех стадиях остается творческим процессом. Зоркость и художественная инициатива никогда не должны покидать исполнителя.

Можно, конечно, перечислить бесспорно рациональные пианистические приемы, как и устарелые, признанные нецелесообразными.

Бесцельно, утомительно по многу раз медленно проигрывать всю пьесу, громко «выколачивая» каждую ноту. Разве при таком методе не разрушается эстетический образ произведения? И разве не автоматизируются приемы антихудожественные?

Если упражнение не дает положительных результатов в короткий срок — за несколько часов или даже минут, — лучше его оставить и поискать другого способа тренировки.

Если слишком долго ожидать пользы от ежедневных упорных проигрываний, если отдаться «суеверию чисел», принуждать себя определенное — и не малое! — число раз повторять все тот же вариант или тренировочный фрагмент, плохо удающийся, можно никогда не достигнуть цели и не ощутить значительных успехов от утомительного механического труда. Уже не раз я останавливал внимание молодого исполнителя на этой проблеме.

Но и среди хороших приемов различаешь столько моторных оттенков, так много разнообразных движений, что в конце концов у каждого пианиста вырабатывается своя система кинетики.

Исполнителю нелегко полностью изжить вредные навыки, со школьной скамьи проникшие в его ежедневные занятия. Сложность задачи здесь связана с тем, что пианист невольно считает привычное — целесообразным. Самоанализ даже для концертирующего мастера чрезвычайно труден.

Кроме того, пианизм не составлен из различных приемов, как мозаика из отдельных цветных камней. В пианистическом искусстве все спаяно, сплавлено воедино. И исполнитель, даже сознавая дефект в своей кинетике, часто не в силах его преодолеть, так как не в состоянии отказаться от привычной моторной системы.

И все же — ясно осознать тот или иной недостаток своего пианизма — означает пройти половину пути к его преодолению.

Предположим, что перед готовящимся к концерту пианистом сложный эпизод: ряд пассажей, фигураций, скачков, строй громоздких аккордов. И трудное место не удастся преодолеть сразу. Необходимо составить упражнение, которое поможет добиться отличных результатов.

Молодой исполнитель нередко прибегает к вариантам. Он изобретает несколько ритмических (правильнее было бы сказать — метрических) модификаций трудного эпизода и надеется, многократно проигрывая их, прочно овладеть трудностью. Существует мнение: если научишься кое-как преодолевать большую трудность, легче потом сыграть простой авторский текст, поэтому ритмический вариант становится труднее самого изучаемого фрагмента.

Пианист упорно повторяет упражнение, отчеканивая ноты в медленном темпе, и при попытке вернуться к требуемой скорости каждый раз невольно задерживается и

даже записывается на изучаемом месте. Спрашивается: что именно автоматизируется в этом случае? Необходимое движение? Целесообразное моторное усилие? — Нет, потому что в сотый раз трудный эпизод исполняется несовершенно. Авторский текст изучаемого фрагмента? — Нет, потому что упрямо проигрывается совсем иной метрический вариант.

Скорее можно предположить, что при таком способе тренировки автоматизируется то несовершенство, с которым без усталости повторяется эпизод, с трудом поддающийся освоению. И память прочно удерживает искаженный, метрически усложненный вариант.

Основное правило гласит: упражняться следует только на том материале, который выполняется безукоризненно. Только тогда привычным становится движение бесспорно рациональное. Следовательно, трудный эпизод следует расчленить на более простые элементы, легко ложащиеся под пальцы. И на основе таких элементов следует составить упражнение.

Лучше всего конец короткого упражнения соединить несколькими нотами с началом и создать своего рода *regretium mobile*. Правильно организованное упражнение должно поддаваться безукоризненному исполнению. При этом необходимо следить, чтобы добавленные ноты приводили исполнителя к верному движению руки, когда он возвращается к изучаемому фрагменту. Верным можно назвать то движение, которое способно слиться в одно целое с соседними элементами всего эпизода. Случается, пианист ощущает, что он верно составил фрагменты для вечного движения, но с трудом удается сразу его хорошо исполнить в нужном темпе. Тогда необходимо начать упражняться на той скорости, при которой исполнение безупречно. И надо при этом найти наиболее свободное, целесообразное, плавное движение.

Проигрывая медленно — одну минуту или несколько минут — упражнение, можно постепенно ускорять его,

сохраняя свободу и совершенство кинетики. Обычно в короткий срок правильное движение автоматизируется. И уже потом необходимо перейти к воссоединению элементов в целый эпизод.

Практика показывает, что несколько хорошо освоенных движений легко сплавляются воедино. Так автоматизируется целый отрывок. Свобода и естественность, рациональность, плавность, я сказал бы даже — красота движения, — за этими качествами кинетики, упражняясь, должен все время следить пианист.

Напоминаю еще раз: при пианистической тренировке автоматически закрепляются и переходят в моторный навык не только достоинства многократно повторенного движения, но и его недостатки.



Итак, верно найденные упражнения должны дать хорошие результаты в короткий срок. Правда, иногда требуется время, чтобы трудность была полностью преодолена, чтобы экстракт тренировки прочно внедрился в круг привычных навыков.

Порой пианист упорно работает над трудным произведением, но не удовлетворен результатами своих ежедневных усилий. И вот, по неожиданному поводу, ему приходится отложить свою работу и перейти к новому материалу. Проходит несколько недель. Пианист возвращается к прерванной работе и замечает, что трудные эпизоды стали выходить гораздо лучше, чем прежде, что его память тверже держит потный текст, хотя в промежутке он изучал совсем другие пьесы. Это означает, что полная автоматизация может требовать разного времени.

У исполнителя постепенно вырабатывается комплекс свойственных ему моторных приемов. Ряд новых изучаемых движений может оказаться близким к общему ха-

рактору всей кинетики пианиста. И тогда автоматизация совершается чрезвычайно быстро, почти мгновенно.

Но если новый прием чужд привычным моторным ощущениям, требуется иногда значительный срок для его полной автоматизации. Процесс инстинктивного освоения часто продолжается и тогда, когда пианист работает над решением совсем других задач. Конечно, промежуток в работе не должен измеряться месяцами или годами.

Если упорная и целесообразно организованная тренировка не приносит полного удовлетворения, если пьеса, несмотря на правильно поставленные занятия, не осваивается до конца, лучше отложить работу на некоторый срок: на неделю-другую, даже на месяц. Можно надеяться, что за это время созреют, как бы сами собой, плоды усилий, и изучение пьесы будет быстро завершено.

У пианистов для каждого вида особо трудной техники или сложнейшей пьесы такой плодотворный промежуток в освоении различен. Конечно, необходимо заполнить это время работой над другими произведениями. Совершенный пианизм требует постоянных творческих усилий.

Порой возникают случайные, вынужденные или преднамеренные перерывы в занятиях: болезни, поездка, отдых в санатории, где обычно пианист не находит хорошего рояля. Кстати замечу, что для большого пианиста с совершенной техникой бывает лучше совсем не играть, чем упражняться на заведомо плохом инструменте.

Сам по себе промежуток бездействия (конечно, если он не измеряется годами) не принесет вреда. Не полезно только небрежное, самонадеянное возвращение к репертуару. После длинного срока бездействия необходимо бережное погружение в творческую работу. Иначе легко автоматизируются невольные возникшие дефекты исполнения, и те или иные пьесы «заигрываются». Для того, чтобы «заиграть» произведение, достаточно его испол-

нить несколько раз, допуская заведомое несовершенство в трудных местах.

Из этого следует, что возвращаться к пьесе после большого промежутка необходимо с полным творческим вниманием. Надеясь на свою память, можно попытаться сразу проиграть вновь пьесу. Однако вскоре надо перейти на тренировку, чтобы отшлифовать замеченные несовершенства. Необходимо вкратце пройти тот же путь освоения пьесы, преодоления трудностей, по которому раньше прошел исполнитель, изучая произведение. Тогда можно надеяться, что пьеса возродится после долгого промежутка неповрежденной и даже на более высокой ступени совершенства.

Такое противоречие (требование быстрой автоматизации и разумная организация пропусков в работе над произведением) еще раз обнаруживает сложность работы над пианистической квинтеткой.

Впрочем, есть ли здесь противоречие? Не лучше было бы сказать, что в пианизме синтезируются противоположающиеся категории, как и в любом жизненном и художественном процессе? Глубоко развивая пианистическую кинетику, мы всегда должны вглядываться в соотношение примененных средств и достигнутых результатов и всегда быть готовыми к поискам новых путей и методов, если прежние не дали нам полного удовлетворения.

Настойчивые ежедневные усилия — при всех условиях — бесспорно приводят молодого пианиста к техническим успехам. Большую роль играет здесь врожденное дарование, особенно если оно соединено с моторной подвижностью, с точностью и легкостью движений. Тем не менее для того, чтобы подняться к подлинным высотам пианизма, необходимо целесообразно направленное обучение. Незначительные успехи, достигнутые пианистом в результате упорных, но неправильно организованных занятий, становятся преградой на пути к более высоким ступеням.

Мы знаем печальные случаи, когда неверные и даже опасные приемы губили выдающийся пианистический аппарат, как это произошло с Шуманом. А сколько было трагических крушений, о которых до нас не дошло известий. Ведь мы осведомлены только о тех бедствиях, которые все же — прямо или косвенно — были преодолены. Но за каждым из известных нам случаев скрыты сотни неудач, постигших молодых исполнителей, не сумевших развить свое иногда большое дарование. Описаниями подобных неудач заполнена летопись педагогики прошлого века.



Автоматизация — еще раз хочу отметить неполноценность этого термина. Вряд ли это слово полностью выражает сущность процесса освоения, обогащения, который проходит в каждом искусстве, где кинетическое совершенство выступает как помощник творческого акта.

Этот термин хорошо отражает механический метод совершенствования моторного аппарата. Но в нем не чувствуется перехода настойчивых эстетических усилий в творческий навык. А ведь это — самое главное.

Впрочем, мало ли встречается в обиходе каждого искусства неудачных названий? Вспомним хотя бы термин «побочная партия».

Пианист должен составить себе — по каждому поводу — регламент занятий, где чередуются периоды работы и промежутки, когда изучение произведения лучше отложить. Мудрое и точное распределение часов, проведенных за роялем, особенно важно для концертирующего пианиста.

При таком распределении времени в последние дни перед концертом лучше несколько сократить число часов работы, чем удвоить их до предела, стремясь выйти на эстраду в состоянии своего рода оглушения. Вредно

перед самым концертом, в артистической, проигрывать труднейшие места программы. Неточности и дефекты, неизбежные при таком торопливом повторении на плохих и расстроенных инструментах, обычно стоящих в артистической, легко нарушают правильную автоматизацию, достигнутую в результате долгих упражнений.

Как же избежать провалов памяти, случающихся на эстраде и так жестоко травмирующих молодых пианистов?

Есть много способов укрепить свою музыкальную память. Я не смогу здесь перечислить все методы: это вопрос специального исследования. Остановимся лишь на нескольких моментах.

Вряд ли нужно доказывать, что процесс запоминания очень сложен. Он состоит не только из моментов произвольных. Здесь могут иметь большое значение сознательные усилия, разнообразные мнемонические приемы, подчиненные разумному расчету и творческой идее.

Конечно, сознательные приемы должны объединиться в прочное, инстинктивное овладение пьесой. Мы можем говорить об автоматизации памяти, так же как и об автоматизации движения.

И эти две линии тесно связаны меж собой. Чаще всего провалы эстрадной памяти — результат неправильно организованных упражнений, неизбежный след неверно направленных усилий. Автоматизировались движения, связанные с различными метрическими вариантами или с медленным, механическим проигрыванием. Такой автоматический шлак должен быть перекрыт единственно правильным представлением об эстетически осмысленном, целостном образе произведения. Однако вытеснение из памяти живучих остатков автоматизированных антихудожественных приемов и неправильных движений дается не легко. И руки пианиста невольно путаются как раз на тех пассажах, трудных переходах, сложных фраг-

ментах, над которыми он особенно долго и упорно работал.

Память, бесспорно, коренится не в руках, не в пальцах пианиста. Тем не менее должна укрепиться прочная уверенность, что сами руки прекрасно помнят пьесу, причем уже в творческом оформлении и преобразованном аспекте. Конечно, это — иллюзия. Но иллюзия плодотворная. И к такой иллюзии, как цели разумных и эстетически оправданных усилий, должен стремиться пианист.

«Умудренные руки» пианиста собирают воедино плоды и автоматизации движений, и автоматизации памяти. Во время концертного исполнения уже поздно думать, как внушить рукам наилучший прием или самую выгодную позицию. В эти минуты творческая воля должна быть свободна. Пианист должен властвовать над потоком звучаний, который точно и совершенно осуществляется его «мудрыми пальцами». Плохо, если исполнитель чувствует сопротивление со стороны своих рук, недостаточно глубоко освоивших звуковую ткань или непроизвольно увлекающих пианиста в сторону «варианта», ставшего слишком привычным.

Автоматизация памяти приходит параллельно автоматизации движений и также требует у разных исполнителей для тех или иных произведений различного срока. Музыкальная память — природный дар. Музыкальный человек, посвятивший себя искусству звуков, чаще всего обладает и прекрасной памятью. Однако неправильные занятия и эстрадные срывы могут повредить тонкий аппарат памяти и внушить исполнителю опасное недоверие к прочности запоминания. Поэтому пианист, даже обладающий, казалось бы, безукоризненной памятью, не должен пренебрегать некоторыми приемами, цель которых — мнемоническая прочность.

В подлинном искусстве все взаимосвязано: методы, направленные в сторону запоминания, обычно оказываются плодотворными и в плане эстетическом. Пианист

должен ощущать пьесу, которую он разучивает и исполняет, как нечто целое, как логически построенное, четко осознанное в своей структуре звуковое единство. Далеко не все пианисты детально разбираются в форме произведения. Даже осваивая сонату, исполнитель не всегда до конца осознает ее построение, тематический и тональный план. Чаще всего пианист полагается на свое чувство музыки, на творческую интуицию. Спора нет, эти качества имеют первостепенное значение. Однако на помощь им должно прийти детальное и точное осознание формы произведения.

Исполнитель должен твердо запомнить не только то, что именно следует после эпизода, который сейчас он старается затвердить на память, но и место, занимаемое этим эпизодом в целой форме. И работая над ходом в репризе, пианист должен, конечно, осознать, чем отличается этот переход к второй теме от связующей партии в экспозиции. Кроме того он должен понимать, чем вызвано и оправдано это различие и чем именно отличается тональный план в репризе от экспозиции. И ясное постижение структуры формы несомненно окажет благоприятное влияние и на быстроту и прочность запоминания, и на стройность и цельность пианистической интерпретации.

Пианист вынужден, шлифуя свое исполнение, время от времени работать над отдельными эпизодами, даже над отдельными тактами. Но он обязан проследить, чтобы произведение не распалось на цепь фрагментов, спаянных воедино при помощи отдельных мнемонических усилий. Пусть исполнитель работает над деталью пьесы: повторяю, он должен всегда ощущать эту деталь как часть целого, художественно осмысленного образа.

Таким образом, во время исполнения пианист непрерывно должен осознавать, в каком именно месте всего произведения он находится в данный момент. Чувство целого повлияет не только на прочность памяти, но — одновременно — и на стройность исполнительского замысла,

Учащийся может забыть пьесу и перейти к работе над другой, которую задал ему педагог. Концертирующий пианист не может обойтись без возврата к прежде играным произведениям.

Если учащийся при повторении пьесы начинает ее играть небрежнее, бледнее, с технической неряшливостью, с потускневшими красками, учитель, вероятно, посоветует ему взять новое произведение — и не возвращаться к пьесе, которая прежде была полезна, а теперь может привести вред. Любая занатанная пьеса активизирует недостатки пианизма.

Для истинного артиста одна из существеннейших задач — хранение раз исполненных с концертной эстрады произведений. И не только хранение: совершенствование их интерпретации.

Сколько же произведений может удержать одновременно музыкальная память?

Не следует представлять себе память как определенных размеров вместительницу, где может оказаться тесно слишком большому числу произведений. Наоборот: чем больше пьес помнит пианист, тем прочнее держит их его память, и тем легче он осваивает новые произведения.

Пианист с обширным репертуаром приучается к внимательному отношению к разученной пьесе. Он понимает, что значит до конца освоить произведение. Он уже не допустит ничего приблизительного, недосказанного, небрежного.

Только детально и прочно доученное произведение не подведет на эстраде. И только до конца освоенное произведение и в дальнейшем будет прочно жить в памяти исполнителя.

Пианист с обширным репертуаром знает, что одно из средств укрепить память — это еще расширить список

произведений, прочно заученных. И что для долгого запоминания необходим избыток прочности. Опытный исполнитель умеет организовать такую сверхпрочность не только перед ответственным концертным выступлением, но и бережно возвращаясь время от времени к прежнему репертуару.

Пианист должен тщательно оберегать сокровищницу своей памяти, отдаляя от себя опасную формулу: быстро выучить — быстро забыть. Ему должны быть ясны законы активизации памяти, автоматизации и хранения. Память, так же как и технический аппарат, нуждается в уходе.

Для исполнителя забота о памяти складывается в зависимости от характера его дарования. У одного пианиста сотни произведений помнит сами его руки. Возвращаясь к давнишнему полузабытому репертуару, он может довериться их водительству. У другого — произведение прочно хранится в памяти: он легко мысленно проигрывает пьесу от начала до конца — со всеми деталями. При этом один исполнитель в воображении видит перед собой нотную тетрадь и перелистывает страницу за страницей, в то время как другой слышит мысленно звуки, различает ноты, составляющие сложнейшие аккорды. Но каждый пианист, возвращаясь к пьесе из прежнего репертуара, должен позаботиться о бережном воссоздании всего строя автоматизированных движений. При этом память еще укрепится. Поэтому исполнитель выбирает из разнообразных мнемонических упражнений те, которые наиболее подходят для его памяти.

Резюмируя, можно сказать, что почти все исполнители недостаточно расширяют и совершенствуют свою память. Они предпочитают загружать ее и даже перегружать, сохраняя как необходимый постоянный балласт только небольшой каталог произведений. Но такой подход к своему репертуару нередко приводит к тому, что и этот узкий список память удерживает непрочно. Тогда

Невольно возникает привычка автоматизировать мелкие неудачи. А это грозит общей потерей совершенства эстрадной памяти.



Пианисту необходимо выработать сознательное отношение к своему инструменту. Часы занятий не должны превращаться для него в часы перенапряженного труда, противопоставленные обычному течению жизни. Правда, каждое прикосновение к клавиатуре неизменно должно проходить под знаком сосредоточенного эстетического совершенства. Но вместе с тем игра не должна оборачиваться обременительной муштровкой, лишь изредка прерываемой минутами творческих попыток. Работа за роялем для пианиста — естественное состояние, как движения на прогулке — медленной или быстрой, как глубокое дыхание.

Правильное отношение к инструменту воспитывается только на основе автоматизации движений естественных и рациональных. Если весь хорошо автоматизированный моторный аппарат исполнителя полностью освобожден от психологических нагрузок — тревог, нетерпения, боязни, а также от шлама ненужных школьных навыков и неудач, условных приемов, — даже многочасовые занятия проходят без чувства усталости.

Как правило, пианист, занимаясь, не должен доводить себя до утомления, тем более — до переутомления. Ведь усталость также автоматизируется, и упражнения, настойчиво выполняемые в часы вялости и упадка духа, оставляют трудноизлечимый осадок несовершенства.

Между тем молодой исполнитель нередко привыкает работать рывками, без определенной системы, нагнетая до сверхусталости число рабочих часов, чтобы «потом почувствовать себя свободным». Но пусть он не обманы-

вает себя, надеясь, что такой метод работы пройдет для него бесследно. Дни, заполненные неполноценной работой, насильственно проведенной сквозь невольную озабоченность и усталость, повредят очередному заданию и лягут тяжелым грузом на пианистический аппарат.

Часы ежедневных занятий должны стать для пианиста творческой потребностью, даже жизненным условием. И ему следует полностью отвыкнуть от случайных подходов к роялю, когда, сидя боком к клавиатуре, он позволяет своим рукам небрежно «эскизировать». Необходимо вносить тонкое совершенство и изящный юмор даже в минуты музыкального балагурства и шутки.

Бесспорно, многие труднейшие произведения требуют от пианиста огромного напряжения сил. Но это напряжение возникает как естественная интенсификация звукового потока. Плохо, если исполнителю приходится с усилием взвизгивать себя, чтобы прийти к вдохновенному подъему. Самый высокий творческий полет может свободно рождаться из привычного пианистического процесса. И все движения пианиста могут быть настолько органически закономерны, что он сумеет отдыхать на стремительном, этюдообразном эпизоде, как птица в полете.

Повторяю: непрерывное творческое внимание облегчает часы занятий, ограждая исполнителя от чрезмерного утомления. Естественная усталость еще во время игры находит для себя противовес в естественном отдыхе.

Те исполнители, которые доводят себя за инструментом до искусственного подъема, экзальтации и потом склонны гордиться этими состояниями перед друзьями и перед самим собою, чаще всего обманывают собственную творческую совесть.

Высокий эстетический подъем становится для большого пианиста делом привычным. Моменты высокого творческого напряжения органически возникают по ходу его ежедневной работы. И вкус его, и сознание полностью властвуют над ними.

Пусть это звучит как парадокс, но истинный творческий подъем, издавна именуемый вдохновением, должен стать для пианиста неотъемлемым качеством его занятий, даже будничных, как результат постоянной художественной зоркости.

И моменты вдохновенные привычно поднимаются из потока звучаний, свободно управляя результатом автоматизации всех движений и прочно организованной музыкальной памяти.

О. Кристальский

С. Е. Фейнберг об исполнении прелюдий и фуг из „Хорошо темперированного клавира“ Баха

«...Советский музыкант ценит в Бахе не только замечательного и совершенного мастера контрапункта, но, прежде всего, глубокого мыслителя и художника, на много лет опередившего свою эпоху, создателя музыкальных произведений, которые до сих пор потрясают слушателя силой, яркостью и правдивостью образов и чувств» *.

Эти слова принадлежат С. Е. Фейнбергу, по праву считавшемуся интереснейшим и самобытным истолкователем баховского клавирного творчества. Любовь к Баху Фейнберг пронес через всю свою жизнь. Еще будучи учеником Московской консерватории, он выучил все сорок восемь прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира» и в дальнейшем неоднократно исполнял их в концертах (вместе с другими произведениями композитора и собственными обработками баховской органной музыки), а незадолго до смерти записал на грампластинки. Интерпретация Фейнберга была отмечена печатью своеобразия, фантазией и тонким мастерством. Говорили, что он исполняет Баха так, будто пером вырисовывает полифоническую ткань...

* Фейнберг С. Е. Творчество Баха и его значение.—«Советский музыкант», 1950, 8 сент.

Фейнберга интересовало все, что касалось Баха: он слушал выступления исполнителей, знакомился с различными редакциями «Хорошо темперированного клавира», изучал теоретические труды (много интересного для себя он находил в книге Э. Курта «Основы линейного контрапункта»). Хотел создать собственную работу о Бахе, но не успел.

Мне — в прошлом ученику Фейнберга по Московской консерватории — посчастливилось записать многие из его высказываний о клавирной полифонии Баха, которые и легли в основу этой статьи. В своих записях не стремился к стенографической точности, моей главной целью было способствовать верному представлению о взглядах одного из крупнейших современных интерпретаторов Баха.

Некоторые общие принципы интерпретации

Фейнберг подчеркивал, что при овладении стилем Баха необходимо считаться с особенностями современного фортепиано. Из всех существующих инструментов (кроме органа) оно наиболее подходит для исполнения полифонической музыки. Фортепиано вполне доступны контрастность, связность мелодической линии и невучесть, пианисту легко придать мелодическим эпизодам особое дыхание, выразительность и яркую фразировку, легко выделить отдельный звук из общей звуковой массы.

Устройство фортепиано — простое и надежное — приспособлено к виртуозной игре (еще Ф. Э. Бах утверждал, что в смысле скорости на фортепиано можно достичь большего, нежели на другом инструменте). Да и всегда ли длительность звука облегчает выполнение нужного полифонического рисунка? Как известно, органый звук тянется однотембрально и, в отличие от фортепианного звука, не меняет своей силы (не затухает) в процессе

общего звучания. Поэтому тянущиеся звуки в одном голосе порой заглушают более важные звуки в других голосах, которые следовало бы выделить, и многоголосие лишается необходимой ясности и прозрачности. Характерно, что в клавирных сочинениях Баха встречаются неисполнимые на органе так называемые полифонические узлы, когда в одной руке и на одной клавиатуре скрещиваются два голоса, как в фуге до-диез минор из первого тома:



Здесь в правой руке на вторую четверть выдержанной в альте половинной ноты *си* приходится восьмая нота *си* в сопрано. На органе, чтобы взять сопрановое *си*, придется поднять палец, а этим автоматически прекратится звучание альтового *си* и, следовательно, получится звуковой провал. ПIANИСТУ же решить эту задачу нетрудно: поднимая палец, чтобы повторить сопрановое *си*, он придержит альтовое *си* на педали. Что же касается длительности звука фортепиано, то при искусном обращении с инструментом она окажется менее ограниченной, чем это принято думать. С детских лет следует воспитывать в пианисте вокальное, а не ударное отношение к звучанию*.

Каждый долгий звук должен восприниматься играющим как живой звук, приобретающий особую значи-

* Фейнберг не раз высказывал мысль, что «вокальность» как принцип исполнения на фортепиано многоголосия не должна ограничиваться лишь определенным отношением исполнителя к звуку; она является основным методом трактовки произведений Баха, позволяющим полнее вызвать их художественное содержание.

мость в момент его звучания. Для звуковой техники важно уметь извлекать певучие, «длинные» звуки, а также «планировать» каждый звук в зависимости от предыдущих и последующих звуков.

Главное в этой «планировке» — доверие исполнителя к своему инструменту: иными словами, исполнитель не должен считать, что всегда, в любых условиях более длительные звуки берутся громче, сильнее остальных. Фейнберг указывал, что певучесть на фортепиано зависит не столько от нашего стремления продлить звук, сколько от проблемы, как избежать быстрого затухания звука.

Когда мы искусственно подчеркиваем «длинные» звуки или акцентируем их, они быстрее угасают и кажутся более короткими. Чтобы избежать этого впечатления, «длинные» звуки следует извлекать как можно мягче, хорошо вслушиваться в реальную силу звучания. Только тогда мы получим полную иллюзию большой продолжительности звука и связности мелодической линии — а это и есть важнейшее условие исполнения полифонии на фортепиано.

В трактовке темы фуги до-диез минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Фейнберг добивался абсолютной связности, не выделяя отдельные звуки по силе, а исполняя их ровным пиано (особенно это относилось к последней ноте *ре-диез*); для того чтобы она звучала ясно в продолжение всего такта, он брал ее не подчеркнуто громко, а очень мягко, нежно, в полном соответствии с предыдущими звуками. Примерно так же исполнялась тема фуги фа-диез минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира».

И здесь не нужно подчеркивать «длинную» ноту *ля*. Например, Ф. Бузони, чтобы добиться абсолютно ровного звучания и полной связности мелодической линии в начале этой темы, ставит над каждым из первых трех звуков черточки, а сверху еще добавляет *tenuto*.

Фейнберг говорил, что игра *legato* на фортепиано — это понятие не физическое, а интонационное, так как звук всегда затухает после удара молоточка; и основная трудность здесь заключается в умении избежать звуковых провалов при исполнении, то есть правильно связывать звуки. Добиться этого пианист сможет в том случае, если сумеет вслушаться в реальную продолжительность звука и хорошо извлечь последующий звук, который должен быть координирован по начальной силе предыдущих звуков.

Правда, порой для соблюдения ровного звучания «длинные» ноты приходится брать несколько подчеркнута, особенно если они сопровождаются более быстрыми и короткими звуками:



В приведенной коде фуги фа-диез минор из первого тома следует следить за тем, чтобы выдержанное басовое *до-диез* ясно звучало и плавно переходило в ноту *си*.

Особенное значение Фейнберг придавал «планированию» звука при одновременном ведении двух голосов в партии одной руки. Именно в этом случае приходится сталкиваться с небрежностью исполнителей, не выдерживающих звуки в течение положенного времени.

Нечего и говорить, что при исполнении полифонии, особенно баховской, каждый голос следует выявлять полно и ясно. Ведь органист никогда не разрешит себе раньше времени снять палец с клавиши, а пианисты сплошь и рядом превращают двухголосие в один голос.

Возьмем для примера фугу ре-диез минор из первого тома:



Как видим, в партии правой руки синкопированно движутся два голоса, дополняющие друг друга. Если не выдерживать точно длительность нот, то сразу же нарушится двухголосное изложение. Чтобы легче донести до слушателя это изложение, необходимо наделять каждый голос индивидуальной характеристикой. Например, в редакции Бузони подчеркивается верхний голос, а нижний остается как бы в тени. Фейнберг же отдавал предпочтение нижнему, синкопированному голосу, говоря, что верхний сам по себе доминирует и звучит ярче нижнего и поэтому дополнительное подчеркивание его является излишним.

Умение вести два голоса в партии одной руки крайне важно при скрещивании голосов. Если при этом движущийся голос наталкивается на слигованную (выдержанную) ноту другого голоса и в результате возникает унисон, то для избежания лишней паузы нужно придерживать слигованную ноту на педали. Когда второй голос вступает синкопированно на фоне первого голоса, он должен звучать мягко, дабы не помешать общему движению. Так, в фуге ми мажор из второго тома вступление темы в такте 4 не должно заглушать синкопированного ля в басу:



В подобных случаях исполнитель должен сочетать голоса так, чтобы ясным оставалось вступление каждого из них и вместе с тем не скрадывалось звучание синкопированного голоса. Для этого нужно точно выдерживать звуки, а также отмечать голоса контрастными динамическими оттенками.

Фейнберг решительно отвергал дурную традицию играть Баха без педали. Однако он подчеркивал, что нельзя передоверять педалью то, что можно выдержать пальцами на клавиатуре. В сложных полифонических сочинениях Баха педаль должна быть крайне скупой и осторожной.

Гармонии, образующиеся в результате движения голосов, настолько разнообразны, а подчас и мимолетны, что гармонический принцип применения педали здесь бывает неуместен. Следует считаться и с тем, что линейная направленность движения голосов у Баха может быть нарушена педалью, объединяющей звуки единой мелодической линии. Нельзя смазывать педалью прозрачность полифонической ткани, превращая движение голосов в сливающийся гармонический фон. Даже в тех случаях, когда изложение основано на отчетливой смене аккордов (как в прелюдии до мажор из первого тома), не следует менять педаль на каждом из них, так как это будет противоречить тексту, где задерживаются лишь первые два звука гармонии.

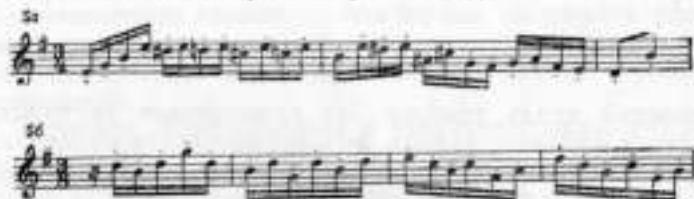
Педаль исполнителя не может не учитывать регистрацию голосов (в высоких регистрах звук затухает скорее, нежели в басу), а также технико-аппликатурные мо-

менты. Основной закон исполнения полифонии гласит: палец выдерживает звук на всем его протяжении, а это иногда приводит к сложным аппликатурным приемам игры, таким, как скрещивание пальцев (с пятого на четвертый и третий, с четвертого на третий и второй и т. п.). По мнению Фейнберга, тему фуги соль минор из первого тома лучше всего исполнять следующей аппlikатурой: третий, второй, пятый пальцы и далее с пятого на третий, что дает слитную и ровную по характеру звучность. Изложение, заставляющее скрещивать пальцы, можно найти в фуге ля минор из первого тома и в ряде других. Известные аппликатурные трудности связаны еще с тем, что в «Хорошо темперированном клавире» использованы тональности с большим количеством диэзов и бемолей.

Соотношение голосов в фуге

Баховский стиль требует от исполнителя не только профессионального умения, но и оснащенности в вопросах теории и истории музыки. Чтобы выявить содержание такого глубокого произведения, каким является фуга Баха, необходимо отчетливо передать все элементы полифонии и структуру фуги в целом, иначе исполнение останется лишь дилетантским формальным озвучиванием текста. В отличие от произведений гомофонного склада, в фугах приходится выделять существенные и выразительные элементы в нескольких голосах. Прежде всего это относится, конечно, к темам фуг. При исполнении их Фейнберг советовал больше заботиться о чистоте графических линий, нежели о сочетании красок. Главные исполнительские критерии здесь — четкость, рельефность, ритмическая устойчивость. Тема, перегруженная мелкими нюансами, теряет свои конструктивные свойства и становится просто назойливой.

В то же время Фейнберг подчеркивал значение контрастности в исполнении, говоря, что тему, состоящую из двух частей, ни в коем случае нельзя играть одинаково по силе и качеству звука. Главная, индивидуализированная часть темы — особенно если она изложена «длинными» нотами (например, тема фуги до мажор из первого тома) — исполняется более подчеркнуто, вторая, завершающая — мягче, прозрачнее, хотя и достаточно отчетливо. При этом необходимо воспринимать тему как единую мелодическую линию, не пытаясь искусственно находить в ней скрытые голоса * и следя за тем, чтобы звуки не сливались друг с другом и не образовывали гармонического фона. Так, темы фуг ми минор из первого тома и соль мажор из второго тома Фейнберг считал нужным исполнять крепким *portamento*:



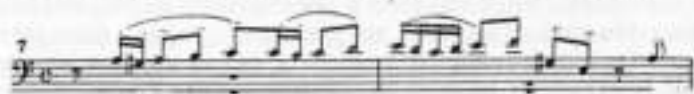
Там же, где не вся тема, а лишь часть ее построена по ступеням трезвучия (как в фугах до-диез мажор и ф-диез минор из второго тома), Фейнберг для начала темы использовал штрих *non legato* и затем переходил к связной игре:



* Здесь Фейнберг расходился со многими редакторами, предписывающими именно такой способ исполнения (см. изложение темы фуги ми минор из первого тома в редакции Ф. Бузони и Б. Муджеллини).



Фейнберговская характеристика тем отличалась исключительной точностью артикуляции, а иногда даже некоторой жесткостью; так, при исполнении темы ля-минорной фуги из первого тома пианист разрешал себе делать энергичные акценты на звуках *соль-диез* и *ми*:



Но подобная артикуляция абсолютно оправдана, так как при дальнейших проведениях темы в полифонически сложных эпизодах она может затеряться среди других голосов (см. такт 12, где тема в теноре скрещивается с контрапунктирующим басом):



Сам Бах ставил клинья над нотами тем фуг ми минор, фа мажор, ля минор из второго тома, напоминая, что эти ноты акцентируются и исполняются на *staccato*. Такие же клинья предписаны Бахом при исполнении темы фуги си-бемоль минор из второго тома:



Из всех редакторов только Черни советует исполнять эту тему *legato*. Фейнберг же стоял за более энергичное толкование темы, исключаяющее какую-либо мягкость и лиричность, указывая, что акцентирование темы помогает четко проследить ее вступление в стреттных проведениях.

Примерно так же исполнялась им тема фуги ми мажор из первого тома, в которой он выделял акцентами первые два звука (*ми* и *фа-диез*). Вместе с тем Фейнберг предостерегал от сплошного и постоянного подчеркивания темы. Иногда каждый вступающий голос находится выше предыдущего, и тема как бы выделяется сама собой. Подобное изложение можно обнаружить в фуге ми-бемоль мажор из второго тома.

Не нужно подчеркивать тему, вступающую на синкопе, как это сделано в фуге ми мажор из второго тома (такты 4, 11, 17 и т. д.).

Если тема изложена более мелкими длительностями, чем противосложение, то подчеркивание ее способно нарушить звуковое равновесие. В фуге соль мажор из второго тома тема служит своеобразным фоном для выразительного противосложения, а в фуге си минор из первого тома мелодическую линию противосложения, написанного четвертями, не должна заглушить тема, изложенная восьмыми:



Фейнберг был согласен с Бузони, рассматривавшим противосложение в си-минорной фуге в качестве второй

темы. Подобное значение имеет также второе противосложение в фуге си-бемоль мажор из второго тома. В фуге си-бемоль минор из первого тома противосложение сливается с темой, образуя с ее заключительными звуками единую цельную линию:



В фуге соль-диез минор из первого тома второе небольшое, но широкое и напевное противосложение по своему значению приближается к самостоятельному тематическому мотиву:



Иногда противосложение развивает мысль, заложенную в теме. Так, первое противосложение в упоминавшейся фуге соль-диез минор не контрастирует с темой в альту, которой оно сопутствует, а сложно продолжает ее и усиливает общую динамику изложения. Фейбберг играл это противосложение так же значительно, как и тему:



В фуге си-бемоль минор из второго тома энергия, сосредоточенная в теме, развивается дальше в противосложении, которое стремится по полутонам к своей кульминации (к целой ноте *фа*) и, таким образом, наравне с темой подчеркивает волевой характер фуги:



У Баха противосложение почти всегда контрастирует с темой в ритмическом и артикуляционном отношениях. Обычно противосложение заполняет паузы и остановки в теме на выдержанных нотах и синкопах, помогая создавать непрерывность общего движения. Примеры этому мы находим во многих фугах: ля-бемоль мажор, ми-бемоль мажор, до минор из первого тома, си-бемоль минор из второго тома и других.

В исполнительском плане чрезвычайно важны первые проведения голосов фуги, когда приходится наметить характеристики темы и противосложения и сохранить их затем до конца произведения. Но сплошь и рядом исполнителю следует уделять внимание побочным элементам звуковой ткани. Если для экспозиции фуги естественным является подчеркивание всех вступлений темы, то в других разделах фуги тема может стать сопровождением по отношению к более выразительному контрапунктирующему мотиву.

В следующем эпизоде до-мажорной фуги из первого тома Фейнберг предлагал подчеркнуть только первые

звуки темы в альту, чтобы дать возможность прозвучать тематическому мотиву в сопрано:



В аналогичном эпизоде в фуге ля минор из первого тома тема в басу выделяется лишь в начале, а потом уступает по силе имитационному мотиву в сопрано.

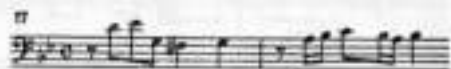
В фуге ре минор из первого тома в тактах, предвещающих последнее проведение темы, Фейнберг главное внимание уделял мелодии верхнего голоса, а тематические образования в других голосах становились контрапунктом к нему:



В заключительной части экспозиции фуги соль минор из первого тома Фейнберг выразительно исполнял большую интермедию, придавая первостепенное значение верхнему голосу.

Интересны указания Фейнберга, сделанные им в процессе работы с одним из учеников над этой фугой. Фуга — четырехголосная, носит спокойный, созерцательный характер. Ее составные элементы взаимосвязаны — проти-

восложение и интерлюдии построены на материале темы. Тема состоит из двух частей: индивидуализированной речевой интонации и кодетты, основанной на более подвижном мотиве:



На материале второй части темы построены все модуляции, секвенции, интермедии: она — своеобразный базис, на котором держится общее движение фуги.

Появив характер и специфику изложения темы, пианист должен определить ее фразировку. В данном случае Фейнберг был согласен с редакцией Б. Муджеллини, предлагавшей исполнять тему фуги *legato*. Фразировка же, указанная в редакциях К. Черни и Ф. Бузони, казалась ему чересчур раздробленной, не соответствующей напевному характеру музыки:



Не удовлетворяла его и предписываемая этими редакциями единая динамика для всей темы. Он считал, что главному ядру темы не следует придавать излишней таинственности и играть его «потусторонним» *pianissimo* или, напротив, слишком открытым *forte*, а нужно найти более подходящее по характеру строгое *mezzo forte*, причем темп исполнения должен быть сдержанным, но отнюдь не замедленным. Вторая, подвижная часть темы (завершающая ее) играет прозрачнее, но достаточно четко и ясно, поскольку она служит основным организующим звеном фуги.

В том же характере исполняется противосложение, построенное на обращенных элементах темы.

После первого изложения темы ответ должен прозвучать на *riapo*, так как здесь применен более смягченный интервал (терция *соль* — *си-бемоль* взамен яркой секунды *ре* — *ми-бемоль* в начале темы).

Ответ модулирует в тональность доминанты, но однотактовая интерлюдия приводит опять к основной тональности:



Проходящие далее тема в басу и ответ в теноре звучат более настойчиво, чему способствует тематический ход в альту (в следующем такте после тематического ответа в теноре), на который исполнитель также должен обратить внимание:



Длительная интерлюдия в заключительной части экспозиции возвращает музыке прежнее настроение. Верхний голос в этой интерлюдии исполняется несколько подчеркнуто, а остальные голоса (служащие как бы сопровождением) — мягко. Ясно следует показать каденции, а также полуторатактовую модуляцию в *си-бемоль*

мажор, которая четко заканчивает экспозицию и приводит к разработке.

Музыка разработки характеризуется большей умиротворенностью и даже лиричностью. Разработка начинается с мажорного варианта темы в альту, затем следует строго выдержанный ответ в басу, переходящий из си-бемоль мажора в фа мажор, и тема в сопрано в фа мажоре.

Возникающая в дальнейшем маленькая стретта в басу и альту (в тональности си-бемоль мажор) вносит оживление в общий тонус музыкального развития.

Во второй части разработки Бах пользуется лишь одной основной формой темы. Голоса движутся в следующем порядке: сначала тема проходит в басу (в до миноре), затем вступает сопрано, которое точно повторяет басовое проведение темы (только двумя октавами выше), далее тема с измененным началом проходит в альту — но уже в основной тональности. Все три голоса следуют друг за другом без перерыва. Интересно, что эта часть фуги — как и последующая интерлюдия — трехголосна: теноровый голос молчит в течение десяти тактов. Большая интерлюдия (в основной тональности) заканчивается половинной каденцией, после чего следует трехголосная тесная стретта в основном изложении.

Фейнберг требовал от исполнителя точной передачи смены построений в разработке, считал необходимым следить и за тем, чтобы не пропустить всех варьированных видов темы: они исполняются выразительно, как и сама тема.

Что касается большой интерлюдии (предваряющей репризу), то она, как вообще частые у Баха длительные ходы в голосах, должна быть особо подчеркнута исполнителем. В подобных случаях Фейнберг рекомендовал несколько усиливать звучность, чтобы рельефнее подго-

товить последующий раздел фуги и тем самым яснее охарактеризовать конструкцию формы. Особо это относится к стреттам, где канонобразное вступление голосов создает напряжение и требует усиления динамических средств (вспомним хотя бы большую стретту в фуге ля минор из первого тома с ее грандиозным нарастанием, остановкой на прерванном кадансе и монументальной кодой).

Однако в соль-минорной фуге из первого тома Фейнберг считал нужным не делать большое *crescendo* на последней интерлюдии и не начинать стретту сразу громко (такие оттенки содержатся в редакциях Бузони и Муджеллини). В данном случае ему ближе была редакция Черни, где начало стретты рекомендуется играть *piano*. Но у Черни указаны два равномерных нарастания (*crescendo*) в интерлюдии и в последней стретте, и тем самым теряется единая линия движения к кульминационной заключительной части фуги.

Чтобы отделить разработку от репризы, Фейнберг делал на прерванном кадансе небольшую фермату, а стретту начинал на *piano* с последующим *crescendo*. Он говорил, что остановка на половинном кадансе перед последующим большим разделом формы — прием вполне закономерный для баховской музыки и в ряде случаев предписан самим композитором*.

Кульминация фуги — в ее заключительной части.

Нарастание на стретте подводит к последнему проведению темы в альту и теноре, причем добавленный в

* Например, в фугах ля минор из первого тома и ля-бемоль мажор из второго тома. Аналогичный прием Фейнберг использовал в конце фуги ля-бемоль мажор из первого тома, задерживая на небольшой фермате оставшееся после прерванного каданса ля-бемоль в сопрано. Если же не делать этой остановки, то следующее сразу после каданса ми-бемоль в басу (на вторую долю ля-бемоль в сопрано) дает совершенно другую гармонию и этим сводит на нет возможность отделить отчетливо коду и передать слушателю всю красоту построения фуги.

аккордах пятый голос усиливает ощущение кульминации. Лишь в последнем такте, построенном на интонации второго элемента темы, восстанавливается основное настроение фуги — спокойное, созерцательное. В противоположность большинству редакций, Фейнберг исполнял этот такт *ritato*.

Возражал он и против традиционного окончания фуги в мажоре, на том основании, что это противоречит ее эмоциональному настроению. Кроме того бекар, приписанный к ноте *сi*, совершенно меняет звучание темы в теноре, заключительной нотой которой он является*.

В работе над этой и другими фугами Фейнберг предостерегал от нарушающих метр тенденций при передаче голосоведения. Он советовал исполнителю заботиться о том, чтобы выделенный им голос находился в ритмическом соответствии с голосами, на фоне которых он звучит. Всякое отклонение от метра разрыхляет ткань фуги и лишает ее цельности. Баховская полифония отличается живой ритмической характерностью. Темы Баха как бы заряжены динамикой ритма, и движение голосов даже в сложной полифонической разработке должно обладать ясностью и четкостью.

Некоторую эластичность темпа Фейнберг допускал по отношению к крупным пропорциям, для более пластичного выявления конструкции, формы и содержания в целом, но категорически отвергал ритмические вольности при выделении голосов внутри мелодической линии.

С. Е. Фейнберг широко смотрел на задачи исполнителя, считал, что применение любых исполнительских

* Можно напомнить, что в некоторых других фугах (в том числе соль-двух минор из первого тома и ля минор из второго тома) окончание в миноре указано Бахом, и вряд ли это можно объяснить неточностью в рукописи или ошибкой переписчика.

средств, инструментальных красок, агогических приемов не только оправдано, но и необходимо, если оно вытекает из серьезного творческого замысла и помогает глубже и полнее раскрыть содержание, идею произведения. Однако исполнитель не должен доверять только собственному вкусу и эмоциональному восприятию; надо искать решение задачи в сфере объективно-исторической.

Иными словами, по мнению Фейнберга, выявление личной творческой инициативы пианиста не должно носить характер беспочвенного фантазирования. Для глубокого понимания и раскрытия формы, стиля и авторского замысла, особенно когда дело касается таких композиторов, как Бах, Моцарт, Бетховен, совершенно недостаточно одного внутреннего природного музыкального чувства. Здесь необходимо иметь конкретные знания, касающиеся особенностей стиля и музыкального языка композитора и его произведения, а также эстетических представлений, господствовавших в ту историческую эпоху. Основной же путеводный компас артиста — авторский текст произведения, который воплощает в себе все элементы художественной формы: интонацию, ритм, гармонию, контрапункт и т. п. Сознательный охват этих элементов, детальное их рассмотрение в связи с общими, исторически сложившимися чертами стиля произведения будет для исполнителя ключом к пониманию глубины авторского замысла и послужит ему основой для отбора соответствующих исполнительских средств и для создания своей концепции исполнения. Такой подход к исполняемому произведению раскрывает перед пианистом широкие горизонты в направлении подлинного творчества, способного преодолевать устарелые традиции и находить новое, интересное разрешение тех или иных вопросов исполнительской трактовки не только в творчестве Баха, но и во всей мировой музыкальной литературе.

В классе С. Е. Фейнберга

Осенью 1948 года я поступила учиться в Московскую консерваторию и была принята в класс профессора Самуила Евгеньевича Фейнберга.

Встреча с этим выдающимся музыкантом и удивительным человеком — Человеком с большой буквы — стала событием в моей жизни. Эта встреча положила начало сильному художественному и нравственному воздействию, определила и продолжает определять самое важное в занятиях любимым искусством.

Творческое общение с замечательным педагогом длилось много лет: в течение пяти лет я была студенткой в классе Самуила Евгеньевича, три года — аспиранткой, а затем семь лет работала в качестве его ассистента. Невозможно передать, что означали для меня его уроки, какой бесценный музыкальный багаж я приобрела на всю жизнь. Яркая индивидуальность, необыкновенная эрудиция, глубина мышления, изумительные человеческие качества Самуила Евгеньевича покоряли всех, кому довелось с ним соприкоснуться.

Сейчас много говорят о том, что педагог во всем должен быть примером для своих учеников, что он должен вдохновлять их на творческие свершения, воспитывая не только хороших специалистов-профессионалов, но и всесторонне развитых людей с высокими моральными качествами. В этом смысле трудно представить себе более достойного воспитателя молодого поколения музыкантов, чем Самуил Евгеньевич.

С молодых лет Фейнберг проявил себя как выдающийся пианист, композитор и педагог. Исполнительскую деятельность он вел на протяжении всей своей жизни — начиная со студенческой скамьи и вплоть до семидеся-

тилетнего возраста (на юбилее, устроенном в его честь в Большом зале консерватории, он играл с оркестром свой Второй фортепианный концерт). Любители музыки помнят циклы концертов в исполнении Фейнберга, посвященные творчеству Баха, Бетховена, Шумана, Шопена, Скрябина, Рахманинова. Превосходный интерпретатор и пропагандист советской фортепианной музыки, он был первым исполнителем многих сочинений Прокофьева, Мясковского, Ан. Александрова и других композиторов — не только у нас в стране, но и за рубежом.

В последние годы жизни врачи запретили ему заниматься концертной деятельностью, и публичные выступления пришлось оставить, но Самуил Евгеньевич продолжал работать дома, всегда был в «пианистической форме», удивляя окружающих необыкновенным мастерством и техническим совершенством. Проходя в классе с учениками произведения различных авторов, жанров и стилей, он всегда мог показать на рояле, как должно звучать какое-то отдельное место или пьеса в целом и — главное — как этого добиться.

Молодежь, присутствуя на уроке, широко раскрывала глаза, изумляясь феноменальной музыкальной памяти своего профессора, его огромному репертуару, безотказности пианистического аппарата.

Незадолго до смерти, уже будучи тяжело больным, Самуил Евгеньевич записал на грампластинки все сорок восемь прелюдий и фуг Баха (запись первого тома была осуществлена в Доме звукозаписи, второго — в Малом зале консерватории, куда он приезжал по воскресеньям в сопровождении брата). Большинство прелюдий и фуг было записано с одного раза, так как в то время отдельные куски не всегда умели монтировать. Исключение составили лишь несколько пьес, в том числе ре-мажорная прелюдия из первого тома, которую пришлось сыграть несколько раз. Полная запись всего «Хорошо темперированного клавира» явилась событием в музы-

кальной жизни нашей страны, а также получила большой резонанс за рубежом. Помимо этого Фейнберг в последний год жизни написал на пластинки еще ряд сочинений Баха (в том числе Арию с вариациями в итальянской манере, Хроматическую фантазию и фугу, две токкаты, партиту си-бемоль мажор), что вместе с записями предыдущих лет составляет настоящее богатство, так как увековечивает в живых звучащих образах талант большого мастера. В исполнении Фейнберга сохранилось значительное число записей произведений Моцарта, Бетховена, Шумана, Шопена, Листа, а также русских композиторов, но все же приходится пожалеть, что не зафиксированы обширные циклы, неоднократно звучавшие с концертной эстрады: все тридцать две фортепианные сонаты Бетховена, десять сонат Скрябина...

Уже после смерти Самуила Евгеньевича вышла в свет его книга «Пианизм как искусство», подготовленная к печати его братом Леонидом Евгеньевичем Фейнбергом и В. А. Натансоном. Не боясь преувеличений, скажу, что в теории пианистического искусства мало исследований, подобных этому. В книге детально рассматриваются проблемы, связанные с историей и теорией пианизма, поднимаются вопросы стиля в музыке, ритмической структуры произведений, педализации, решения технических задач. И обо всем этом говорит не отвлеченный теоретик, далекий от концертной практики, а блестящий исполнитель, мастер, всю жизнь посвятивший любимому делу.

Музыканты, которым дорого наследие советской фортепианной школы, по достоинству оценили этот замечательный труд одного из ее выдающихся представителей.

Присутствуя на многих уроках Самуила Евгеньевича, я старалась как можно больше запомнить, осмыслить услышанное. Надо ли говорить, какую службу это сослу-

жило мне в дальнейшем — в исполнительской и в педагогической практике!

У меня сохранилось много нот, в которых зафиксированы его различные указания, касающиеся аппликатуры и динамических оттенков. Вглядываясь в эти ноты, вспоминаешь до мелочей не только отдельные советы, рекомендации, исполнительские приемы, которыми так щедро делился с нами большой мастер, — в памяти всплывают многие образные характеристики, чрезвычайно меткие, яркие и глубокие.

Самуил Евгеньевич старался привить ученикам способность шире мыслить, связывать сочинения, над которыми они работали, с эпохой, в которую эти сочинения создавались, со стилевыми чертами, свойственными конкретному композитору или произведению.

Часто, когда в классе заходила речь об образном содержании сочинения, возникал разговор о литературе, поэзии, живописи. Наш учитель читал на память целые отрывки из стихов Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Гёте. Многие эпизоды, встречающиеся в музыкальной литературе, вызвали у него ассоциации с образами из сочинений его любимых поэтов. Иногда он мог нарисовать картину, созданную собственным воображением, которая также оказывалась сильной и впечатляющей. В подтверждение этого можно привести много примеров. Вот два из них.

Очень интересен и глубоко оправдан образ, предложенный Фейнбергом во второй части — *Largo e mesto* — сонаты Бетховена ре мажор оп. 10 № 3: «Мне видится корабль с черными парусами, плавно качающийся на мертвой зыби прибоя. Мне слышатся голоса глубокой, но сдержанной скорби, приглушенные рыдания. Прощальное слово в Карселе над телом Тристана, горестный рассказ о последних событиях его жизни, о его любви и страданиях. И снова и снова — возгласы скорби, безнадёжного сожаления...

И вот мерно началось — под хор толпы — траурное шествие. Медленно несут к морю тело Тристана. Неподвижно простертого героя кладут на палубу под гул и колыхание воли. И чудится, что корабль стал вдвое тяжелее...

Теперь, освобожденный от привязи, траурный корабль уже плывет, качаясь на широких волнах... Последние рыдания. Тихие прощальные слова. Горизонт пуст...» *

Другой пример — вторая часть «Аппассионаты»: «Молитвенный хор рыцарей, который постепенно удаляется... Мерное движение шагов дублируется эхом коридоров. Звуки пения доносятся отрывочно — еле слышные, исчезающие голоса... Певучий хорал звучит все выше, все нежнее и теряется в сводчатых перекрытиях анфилады замковых комнат...»

Самуил Евгеньевич любил и знал русскую музыку, постоянно включал в программы своих концертов и проходил в классе с учениками пьесы Рахманинова, Скрябина, Метнера, Танеева, Балакирева, Мусоргского, Чайковского. Об особом интересе, который он проявлял к русской музыке, свидетельствуют его транскрипции для фортепиано, которые в 1967 году были изданы отдельным сборником. Туда вошли отдельные части из Второй, Пятой и Шестой симфоний Чайковского, его же три детские песни, Скерцо и *Andante* из Второго квартета Бородина, две обработки песен Мусоргского.

Самуил Евгеньевич часто задавал ученикам «Картинки с выставки» Мусоргского, прелюдию и фугу Танеева, «Исламея» Балакирева, сочинения Глазунова (сонаты, прелюдию и фугу ре минор), мелкие и крупные произведения Чайковского (в том числе фугу из струнной сюиты

* Фейнберг С. Бетховен. Соната op. 106 (исполнительский комментарий). — Вопросы фортепианного исполнительства, вып. 2. М., 1968, с. 34.

в обработке Катуара), многие пьесы Скрябина, Рахманинова, Метнера.

Фейнберг утверждал, что русская фортепианная классика необычайно полезна для развития мастерства пианистов, не говоря уже об ее огромной художественной ценности. Сам он считался одним из лучших интерпретаторов фортепианного творчества Скрябина, играл все его сонаты, концерт для фортепиано с оркестром и мелкие пьесы. Записанные им на пластинку мазурки ор. 3 и 25, Четвертая соната, Фантазия ор. 28, концерт — это удивительные образцы проникновения талантливого пианиста в дух скрябинской музыки, а также свободного преодоления всех трудностей фортепианного изложения этого стиля*. Любовь к Скрябину Фейнберг пронес через всю жизнь. В музыке этого композитора ему были близки полетность и устремленность, а также манера письма — сложная полиритмия, скрытый тематизм, своеобразие гармонического языка.

При исполнении скрябинских произведений Самуил Евгеньевич придавал огромное значение приемам педализации, которые, по его мнению, должны носить «утонченно-изощренный характер». Он говорил, что педаль у Скрябина участвует в формировании гармонической и полифонической ткани. Она настолько изысканна и неуловима, «что простая перемена педали представляется слишком примитивной, если не грубой. Поэтому точность в обозначении педали... для скрябинских звучаний почти немислима». Именно «тонкость оттенков педализации» заставила Скрябина отказаться от ее фиксации при нотной записи**.

* Самуил Евгеньевич как-то рассказал, что однажды, когда он был совсем молодым, ему довелось играть в одном из концертов несколько пьес, в том числе Четвертую сонату Скрябина. В зале находился автор, который потом подошел к молодому музыканту и очень одобрительно отозвался об его исполнении.

** См.: Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство, с. 108.

Мне посчастливилось пройти с Фейнбергом Четвертую сонату (фа-диез мажор, ор. 30) Скрябина, концерт фа-диез минор, мазурки ор. 25, ряд этюдов ор. 8 и 65 и несколько мелких пьес.

Четвертую сонату он очень любил, часто играл в концертах. К исполнению ее учениками был требователен, даже придирчив, особенно в отношении второй части (*Prestissimo volante*), в которой добивался предельно точного выполнения ритмического рисунка, характерного для этой музыки. В частности, он советовал учить первую музыкальную фразу сначала медленно, затем повторить ее немного живее и так постепенно увеличивать темп до тех пор, пока «не почувствуешь, что отделяешься от земли». На нескольких первых тактах он заставлял добиваться необходимой полетности, стремительности движения, без которых немислима вся вторая часть.

Мазурки Скрябина я назвала бы небольшими поэмами. Они создают самые различные образы и настроения, необычайно тонкие и хрупкие, — то интимно-лирические, то подчеркнуто танцевальные, иногда глубоко драматичные и скорбные. Их исполнение требует от пианиста высокого мастерства: гибкости фразировки, безупречного вкуса, изысканной педализации, прозрачного звучания. К сожалению, они не так уж часто включаются в программы концертирующих исполнителей.

Самуил Евгеньевич играл мазурки просто поразительно, с такой захватывающей душу проникновенностью, которая открывает в каждой из этих пьес глубокий психологический подтекст. Я бережно храню экземпляр мазурок Скрябина, в котором запечатлены некоторые динамические указания Фейнберга и его аппликатура, — как всегда, очень удобная и интересная.

Фейнберг высоко ценил сонату-балладу Менгера (фа-диез мажор, ор. 27); превосходно играл ее сам и с удовольствием проходил с учениками в классе, делясь теми мыслями и поэтическими ассоциациями, которые

вызывали у него лучшие страницы этого большого, интересного сочинения.

Как известно, Метнер предпослал одной из основных тем во второй части (которая затем развивается в третьей части, завершая всю сонату) строку из стихотворения Фета «Когда божественный бежал людских речей» — «Пред богом господом лишь преклоняй колени!»:



Самуил Евгеньевич не соглашался с поэтической концепцией автора и считал, что сонате более близки образы, выраженные Пушкиным в его «Музе»:

По звонким скважинам пустого тростника
Уже пангрывал и слабыми перстами
И гимны важные, внушенные богами,
И песни мирные фригийских пастухов.

Тему, которая излагается в третьей части сонаты-баллады в виде дуэта, он считал одной из самых замечательных в музыкальной литературе:





Играя этот эпизод, Самуил Евгеньевич любил говорить, что это «учитель важно произносит слова гимна, которые отрок робко повторяет слабым, еще неокрепшим голосом». Поэтому тема в верхнем голосе (то есть повторяемая отроком) должна звучать особенно нежно и проникновенно. Во второй части музыка, по его словам, «воссоздает сказочный эллинический дух, образ какого-то волшебного коня, который заперт и рвется на свободу, нетерпеливо перебирая ногами».

Интерпретация сонаты-баллады Метнера Фейнбергом весьма отличается от авторского исполнения, известного нам по записи. Метнер играет ее строго, очень ритмично, без особых губато, даже несколько суховато, Фейнберг — более свободно, с интересными динамиче-

скими и ритмическими отклонениями, которые не только не искажают музыкального замысла композитора, а раскрывают все его стороны с наибольшей полнотой.

Фейнберг включал в свой огромный репертуар и малоизвестные, незаслуженно забытые фортепианные сочинения. В их числе — одно из ранних произведений Чайковского, до-диез-минорная соната, написанная в 1865 году. Это был первый опыт создания композитором сонатно-симфонического цикла. Чайковский не опубликовал ее, и соната вышла впервые уже после его смерти, в 1900 году, у П. И. Юргенсона. Это издание (очевидно, непосредственно отразившее утерянный в настоящее время автограф сонаты, еще не отшлифованной автором в смысле таких деталей, как нюансировка) не содержало каких-либо специфических исполнительских указаний. В двух советских переизданиях сонаты (академическом — в 1944 году и отдельном — в 1957 году) к юргенсоновскому тексту были сделаны весьма скудные добавления в области динамики и фразировки. Нужно сказать, что редакция сонаты, сделанная в начале нашего века А. И. Зилоти, чересчур произвольна и неубедительна в художественном отношении.

Самуил Евгеньевич не только включил сонату до-диез-минор в свой репертуар, он записал ее на грампластинку, задавал в классе ученикам и добился внесения ее в программу I Международного конкурса имени П. И. Чайковского (1958) наряду с Большой, соль-мажорной сонатой. Благодаря этому до-диез-минорная соната вновь вошла в концертно-педагогический репертуар пианистов.

У меня хранится довольно подробная редакция этой сонаты, сделанная Фейнбергом. В первой и третьей частях большое внимание уделено аппликатуре, во второй он счел нужным кое-где изменить расположение аккордов и исправить не замеченные раньше опечатки.

Из многих слышанных мной от Фейнберга образных характеристик, относящихся к сочинениям русских авто-

ров, отмечу еще две. В среднем разделе балакиревского «Исламея» триоли в партии левой руки (при втором проведении томной певучей ре-мажорной темы) напоминали ему потряхивания бубна, и эта небольшая деталь поражала своей меткостью, будила воображение.

Фейнберг оставил превосходную запись довольно редко звучащей ре-минорной прелюдии и фуги Глазунова. Самуил Евгеньевич часто проходил с учениками это сочинение, высоко ценя в нем замечательное полифоническое мастерство и значительность замысла, заставляющие вспомнить патетику органных сочинений Баха. В представлении Фейнберга образное содержание прелюдии и фуги связывалось с мыслями об исполненной драматизма жизни, борьбе и смерти героя. Заключительные страницы фуги (спад после яркого контрапунктического соединения обеих тем в кульминации) Самуил Евгеньевич трактовал как картину трагической гибели, последних воспоминаний о былом и возвышенного просветления («цветы на могиле героя»).

Особо следует сказать о месте произведений Рахманинова в его практике. К сожалению, не осталось в его записи Третьего фортепианного концерта, который некогда украшал его дипломную программу и позднее неоднократно исполнялся с оркестром. Нелегко назвать сочинения Рахманинова, которые бы не звучали в классе Самуила Евгеньевича, воспитывавшего у своих учеников глубоко уважительное, вдумчивое отношение к художественным концепциям и непревзойденному артистизму великого русского композитора и пианиста.

Я уже говорила, что старалась зафиксировать в нотах и сохранить аппликатуру, рекомендованную Фейнбергом. Она представляет большой интерес, так как является законченной, совершенно определенной системой, которой он следовал сам и к которой старался приобщить

своих учеников. Аппликатурные находки Самуила Евгеньевича часто бывали поистине поразительными, иногда — на первый взгляд парадоксальными, но в конце концов они всегда оказывались строго логичными и обоснованными, а потому удобными для исполнения.

В книге «Пианизм как искусство» есть глава под названием «Техника», в которой вопросам аппликатуры уделено довольно большое место. Мне хотелось бы обратить внимание на некоторые положения, выдвинутые автором книги, и подкрепить их нотными примерами, которые тогда не были опубликованы. Думается, они представляют практический интерес для исполнителей-пианистов.

Фейнберг говорил: «Не следует преуменьшать роль аппликатуры. Пианист, развивая свое мастерство, поднимаясь с одной ступени виртуозности к новым достижениям, неизменно предъявляет все более высокие требования к аппикатуре. Он вынужден искать и всегда находит все более рациональные и экономные методы звукоизвлечения, все более совершенные движения руки, а следовательно, и более совершенную аппикатуру.

Когда пианист перестает искать и находить новые аппикатурные приемы, это — симптом творческой задержки, замедления творческого роста» *.

И в своих занятиях с учениками Фейнберг постоянно подчеркивал, что аппикатура — чрезвычайно важный художественный фактор. Она, как и другие технические приемы, зависит не только от правильного и целесообразного распределения пальцев при игре, но и от характера и стиля произведения. Она является также своего рода инструментальной пьесы. Всякий пианист чувствует различие в характере звукоизвлечения каждого пальца, присущий каждому пальцу круг технических и выразительных возможностей. Есть более сильные и более слабые

* Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство, с. 286.

пальцы. Естественно избегать употребления большого пальца, когда исполняется мелодия лирическая, певучая и плавная. Например, нельзя начинать Первую балладу Шопена первым пальцем в правой руке и пятым — в левой, как предлагается в издании Клиндворта. Это нарушает ровность и певучесть вступления, где обе руки выполняют одну и ту же художественную задачу. Значительно удачнее аппликатура с заменой пальца на одной и той же клавише:



Исполнение кантилены на рояле требует наиболее удобного положения руки и пальцев.

Зато первый палец незаменим при акцентировании, на сильных долях, при смене позиций, как в четвертой части сонаты Бетховена до мажор оп. 31 № 3:



(эта аппликатура почти полностью совпадает с той, что указана в редакции А. Шнабеля).

В этюде-картине Рахманинова ми-бемоль минор оп. 39 почти все кульминационное проведение темы играется первым пальцем левой руки, что помогает добиться мощного *fortissimo*:



Традиционная аппликатура в гаммах и арпеджио не ставит своей задачей согласование пальцев правой и левой руки. Безусловно, пианист должен овладеть этой аппликатурой, особенно при начальном обучении игре на фортепиано; но в дальнейшем от нее лучше отказаться, так как она затрудняет исполнение гаммообразных и арпеджированных пассажей из-за несогласованности смен позиций в правой и левой руке.

Фейнберг рекомендовал по возможности не менять пальцев в середине музыкального построения, а больше пользоваться позиционной аппликатурой, доказывая, что гораздо легче перенести всю позицию и сохранить при этом одинаковые пальцы, чем часто менять их, независимо от фразировки. Он говорил, что нужно хорошо выучить в пассаже одну позицию, добиться, чтобы она «внутри» была сделана в совершенстве, перенести же ее в другие регистры — это совсем просто.

При исполнении пассажей, требующих большой согласованности и ровности, необходимо стремиться объединить распределение пальцев обеих рук. При одновременном движении в одну сторону, как это, например, бывает при исполнении пассажей в октаву, лучше всего придерживаться параллельного распределения пальцев, то есть движение от пятого пальца к первому в левой руке соответствует движению от первого к пятому —

в правой. Так нужно исполнять пассажи первой каденции в Первом концерте Чайковского, где перенос руки на новую позицию осуществляется одновременно в правой и левой руке. Этот принцип подчеркивается и авторской аппликатурой в финале Четвертого концерта Рахманинова:

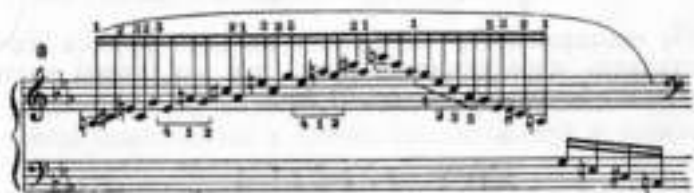


Многие аппликатурные принципы Фейнберга хорошо прослеживаются на материале произведений Бетховена (сонат, концертов). Здесь особенно ярко проявляется творческая индивидуальность Фейнберга, стремление подчинить технические и аппликатурные средства наиболее глубокому и тонкому раскрытию бетховенского текста.

Приведем несколько примеров*. Иногда для более

* Некоторые образцы аппликатуры Фейнберга были опубликованы в книге В. Месснера «Аппликатура в фортепианных сонатах Бетховена» (М., 1962), изданной в качестве пособия для педагогов-пианистов.

удобного распределения рук в длинных арпеджированных пассажах Самуил Евгеньевич предлагал перенести отдельные звуки нот в другую руку, сохраняя при этом необходимое метрическое членение и принцип позиционности. В частности, его совет относился к «Аппассionate», каденции из Третьего концерта и сонате ми мажор оп. 14 № 1:



Аппликатура партии левой руки в первой части сонаты ми-бемоль мажор оп. 81а иллюстрирует подчеркивание сильного времени сменой позиции:



Очень бережно Самуил Евгеньевич относился к авторской аппликатуре. Он сожалел, что издатели не уделяют ей должного внимания, и объяснял это небрежностью, недостаточной осведомленностью или преувеличенным стремлением к редакционной самостоятельности.

Здесь приведены лишь немногие примеры, которые могут дать представление об основных аппликатурных приемах замечательного мастера пианизма — С. Е. Фейнберга; может быть, они заставят молодых музыкантов более пристально и вдумчиво отнестись к этой чрезвычайно важной и интересной проблеме.

Остановлюсь более подробно на исполнительском анализе сонаты Бетховена до мажор оп. 2 № 3 на основании услышанных в классе высказываний и замечаний Самуила Евгеньевича, а также выдвинутых им тезисов и положений относительно исполнений этой сонаты в частности и творчества Бетховена вообще.

Три первые фортепианные сонаты оп. 2 были изданы в 1796 году и посвящены И. Гайдну. Почти все произведения, написанные до них, представляют интерес в основном с точки зрения исторического развития творчества великого композитора. Могучая личность Бетховена заявляет о себе в полную силу именно начиная с этого опуса. И все же здесь несомненная преемственная связь с произведениями боннского периода. Так, Adagio Первой сонаты и отдельные элементы первой части Третьей,

до-мажорной, заимствованы из фортепианных квартетов, написанных еще в 1785 году. Бетховен говорил, что он не хочет печатать эти сонаты до тех пор, пока своим собственным исполнением не докажет, что их можно играть. Ибо они представлялись невероятно трудными и ставили перед пианистами сложные задачи, выполнить которые было не каждому по силам.

Разбираемая нами соната до мажор ор. 2 № 3 является своеобразным итогом пианистических и творческих достижений Бетховена в раннем периоде его жизни. В ней отчетливо выявляется влияние, которое испытывал Бетховен, изучая творчество своих предшественников — Ф. Э. Баха, Гайдна, Моцарта, а также современников, в частности — Клемента.

Уже достаточно проявив себя как пианист в возрасте двенадцати-тринадцати лет, Бетховен познакомился с первыми сонатами Клемента. Они поразили всех новизной трактовки инструмента. Клемента был первым пропагандистом английского «тяжелого» фортепиано, Бетховен тоже предпочитал его венским инструментам. Это был период создания подлинно фортепианного стиля, тесно связанный с процессом изменения и совершенствования самого инструмента.

Многие элементы и формулы изложения, впервые разработанные и введенные Клемента, были использованы Бетховеном в первой части до-мажорной сонаты (ломаные арпеджио и октавы, позиционная техника, каденции). Но, используя традиции предшественников и старших современников, он уже в своих ранних сочинениях проявляет яркую индивидуальность: мужественную энергию, бурный темперамент, глубину мыслей, а также вводит новые, оригинальные приемы музыкального изложения. Совершенно необычно звучат в первой части сонаты синкопированные *sf* в конце главной партии, в разработке и коде; обращают на себя внимание имитационный характер мстивных образований, полифоничность

фактуры (двойной контрапункт во второй побочной партии, нечто вроде двойного контрапункта в начале репризы). И, пожалуй, главное — это сочетание неистощимого тематического богатства с единством музыки, которое является одной из характерных черт бетховенского гения. Продemonстрируем это на нескольких примерах. а) Полифонический эпизод в начале репризы:

11 [Allegro con brio]

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked with a piano (*p*) dynamic and the tempo instruction "[Allegro con brio]". The second system is marked with a forte (*f*) dynamic. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music features a complex texture with multiple voices in both hands.

В нем партия левой руки образована из заключительных звуков главной темы:

12

The image shows a single line of musical notation in treble clef, marked with a forte (*f*) dynamic. It consists of a few measures of music, likely representing the concluding sounds of the main theme mentioned in the text.

Партия же правой руки строится как контрапункт к ней, а затем они меняются местами.

б) Фигурация шестнадцатых в левой руке (см. пример 17) образовалась из трелей заключительной партии.

в) Нисходящие пассажи в первой побочной партии подготовлены предшествующими гаммообразными ходами. Число примеров можно, конечно, увеличить.

Что касается исполнения до-мажорной сонаты, то Фейнберг напоминал ученикам, что она ставит перед пианистами серьезные задачи, разрешить которые в состоянии лишь достаточно подготовленный музыкант, овладевший всеми основными видами фортепианной техники. Он просил не забывать об упоминавшихся выше влияниях гайдно-моцартовского стиля и советовал поэтому избегать громоздкой, перегруженной звучности, не увлекаться *fortissimo*, а добиваться звонкого, светлого звучания. Предлагал осторожно педализировать (употреблять так называемую лимитированную педаль), оставлять фактуру прозрачной и ясной.

Уже в первых терциях, которыми начинается главная партия первой части, чувствуется та потенциальная энергия, которая дальше получит полный простор для своего развития. Их нужно играть четко, легко и ритмично. Фейнберг предлагал в этом месте очень удобную аппликацию, которая помогает достижению четкости и ясности звучания благодаря выбору устойчивой позиции:

11

Allegro con brio

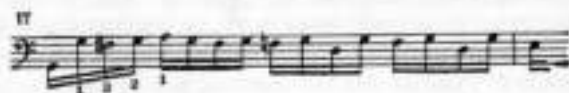


Он возражал против облегчения исполнений терций двумя руками, чем пользовались некоторые исполнители (в частности, Э. Петри), считая, что вряд ли это приводит к нужному эффекту.

После тонкого квартетного звучания главной партии, в котором все голоса образуют прозрачную музыкальную ткань, следующий затем связующий эпизод вры-

вается как оркестровое tutti. Он полон виртуозного блеска, размаха, стремительных пассажей, состоящих из арпеджированных трезвучий и ломаных октав, взлетающих вверх и затем постепенно нисходящих.

Бетховен здесь совсем не проставил лиг, поэтому вопрос об акцентировке и педали решается различными редакторами и исполнителями по-разному. Фейнбергу было ближе широкое дыхание, он не дробил эти пассажи на мелкие ячейки, возражал против акцентирования каждой пары восьмых в левой руке при движении вниз. Последние шесть тактов связующей партии изложены на фоне гармонической фигурации шестнадцатых в левой руке. Начинается эта фигурация мелодическим оборотом, весьма характерным для целого ряда музыкальных построений и тем первой части сонаты, поэтому ее следует подчеркнуть, выделить (что совпадает с указаниями в редакции А. Шнабеля, А. Гольденвейзера):



Далее идет грациозная, изящная первая побочная партия в гайдновском духе. Фейнберг играл ее очень прозрачно, слегка акцентируя первую восьмую во втором такте:



Во второй побочной партии (в соль мажоре), изложенной в виде двойного контрапункта, мелодию правой руки следует фразировать так же, как и в левой руке, —

начиная со второй восьмой, несмотря на то, что лиги поставлены Бетховеном с первой ноты такта:



В нисходящем ходе с синкопированными октавами в левой руке (за восемь тактов до наступления заключительной партии) нужно следить за тем, чтобы *staccato* было только в правой руке, а в левой — *legato*, причем к середине пассажа можно несколько ослабить звучность, а потом, к концу его, опять сделать *crescendo*.

В репризе после проведения главной партии появляется полифонический эпизод (нечто вроде двойного контрапункта), который тематически связан с окончанием главной темы. Октавы в левой руке здесь звучат как *pizzicato* струнных инструментов, а в правой — *legato*, которое могла бы исполнить группа деревянных духовых. При перемещении тем в другие регистры они меняются штрихами (деревянные духовые играют *staccato*, а струнные *legato*).

Фейнберг играл весь этот эпизод *piano*, хотя у Бетховена во втором четырехтактном построении стоит *f*.

Пожалуй, особого внимания заслуживает развернутая кода с ее оригинальным характером изложения. Этот раздел складывается из двух частей, чрезвычайно близких по типу к импровизированной сольной каденции и собственно коде (заключение с участием оркестра) в классическом фортепианном концерте. Влияние концертного стиля ощущается на протяжении всей первой части сонаты. Это вполне естественно, так как ее полнокровная, бьющая через край энергия очень близка кругу

образов и общему артистическому подъему, типичному для концертов. Хорошим подтверждением этой мысли может послужить сравнение первой части до-мажорной сонаты Бетховена с его же до-мажорным фортепианным концертом. В дальнейшем этот прием (введение импровизационных каденцеобразных эпизодов) вошел очень глубоко в «плоть и кровь» бетховенских сонат*. Однако позднее он применялся уже не столь откровенно, но зато с удивительно впечатляющей и органичной драматизацией (как в коде финала «Лунной» сонаты, в коде первой части «Аппассионаты»). И все-таки никогда в бетховенских сонатах каденция не производит впечатления искусственно вставленного декоративного эпизода и очень органично входит в общее музыкальное развитие. Самуил Евгеньевич рекомендовал играть начало каденции (аккорд VI пониженной ступени, спускающийся вниз ломаными арпеджио) более глубоким, плотным звуком, постепенно смягчая его, когда «аккорд уже образован». Пассажи ломаных октав в конце первой части можно несколько облегчить, удвоив левую руку:



Однако недопустимо играть октавами весь пассаж.

О второй части сонаты — *Adagio* — Фейнберг говорил: «Я очень советую всем, кто любит Бетховена, изучить медленную часть Третьей сонаты. В этом *Adagio* впервые с полной мощью проявляется сопоставление раз-

* Мы имеем в виду сонаты раннего и среднего периодов. В позднем творчестве Бетховена роль импровизационности очень возросла, но уже в силу особых, иных причин.

личных идей, противоположных настроений... Это одно из самых поэтических сочинений Бетховена»*.

И действительно, эта музыка обладает поразительной силой. Тема, как будто прерываемая остановками, с вопрошающими доминантовыми заключениями в конце каждой фразы, мечтательный разговор между басом и верхним голосом чередуются с мощным подъемом энергии, напоминаниями о грозных ударах судьбы.

Самуил Евгеньевич часто напоминал ученикам об особом пристрастии Бетховена к диалогу (вершиной которого считал медленную часть Четвертого концерта). И в этом поразительно тонком, проникновенном *Adagio*, для того чтобы ярче подчеркнуть контраст регистров — верхнего и басового, Бетховен вводит новый своеобразный прием — излагает голоса «через руку». В этом Фейнберг усматривал предвосхищение новых веяний, близких к характеру шумановского стиля.

Какие же задачи ставились перед пианистом, играющим *Adagio*? Главное внимание Фейнберг уделял звукоизвлечению. Надо было добиться предельно ровного, мягкого звучания, особенно там, где левая рука перебрасывается в высокий регистр дважды в каждом такте. В этих местах он очень следил за тем, чтобы левая рука при переносе быстро занимала новую позицию и затем осторожно касалась клавиш, а не падала бы на них сверху. Он заставлял подолгу вслушиваться в приглушенные, глубокие вздохи сопранового голоса, который отвечает выразительному движению баса. Другим, не менее важным моментом для достижения интересного, тонкого звукового эффекта Фейнберг считал умелую педализацию. Педаль посвящена глава в книге «Пианизм как искусство», где он анализирует и классифицирует виды педали, вводит новую терминологию, приводит примеры и дает много профессиональных советов.

* Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство, с. 560 и 561.

Сам он при исполнении *Adagio* демонстрировал высочайшее искусство владения техникой педализации и старался приобщить к этому искусству своих учеников.

Фактура третьей части — Скерцо — носит явно оркестровый характер. Тема изложена в свободной полифонической форме с имитационными эффектами юмористического характера. Все ее вступления в разных голосах требуют выполнения совершенно определенных точных штрихов, подчеркивающих нужную инструментовку. Движения рук должны быть очень собранными, короткими, приближающими звучание к *pizzicato* струнных инструментов. Очень важно сохранение единого темпа крайних частей и середины, построенной на арпеджированных пассажах.

Финал, написанный в форме рондо-сонаты, полон кипучей жизнерадостности, стремительности. В нем, так же как и в первой части, мы находим сочетание элементов, заимствованных Бетховеном у предшественников (взлетающие вверх параллельные секстаккорды, мелкие пассажи шестнадцатыми), с оригинальными методами изложения, «смотрящими далеко вперед». Так, в противовес виртуозной, блестящей первой теме Бетховен вводит спокойную певучую мелодию в фа мажоре, изложенную аккордами (случай, чуть ли не единственный в его фортепианных произведениях):



(подобным приемом изложения впоследствии неоднократно пользовался Брамс — см. его концерт ре минор, сонату фа минор и некоторые другие произведения).

В финале встречаются технические трудности, необычные для того времени: терцовый эпизод в середине, скачки, тремолирующее сопровождение второй темы (напоминающее аккомпанемент в финале «Аппассионаты»), длинные трели в этой части. Очевидно, для автора их исполнение не представляло сложности. Бетховен, мастерски владевший приемами полифонического письма, использует их чрезвычайно разнообразно. Эпизод унисонного движения восьмых в обеих руках сменяется сложным перемещением голосов в двойном контрапункте.

Итак, налицо целый арсенал музыкально-выразительных средств, которые дают богатейший материал для воплощения в жизнь намерений великого композитора. И Самуил Евгеньевич Фейнберг, глубокий знаток и замечательный интерпретатор бетховенского творчества, помогал молодым музыкантам овладеть искусством фортепианного исполнительства. Это и было замечательной отличительной особенностью Фейнберга-педагога: он отдавал ученикам все свои обширные познания большого музыканта, побуждая не только тщательно работать над пианизмом как таковым, но и вникать во внутреннюю структуру и в художественный смысл каждого произведения.

<i>Л. Фейнберг, В. Натансон. Неопубликованные теоретические труды С. Е. Фейнберга</i>	5
Интерпретация полифонии Баха	13
О фортепианном стиле Бетховена	56
Преподавание пианизма. Основные методы	121
Автоматизация движений	138
Говорят ученики С. Е. Фейнберга:	
<i>О. Кришталевский. С. Е. Фейнберг об исполнении прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира» Баха</i>	160
Некоторые общие принципы интерпретации	161
Соотношение голосов в фуге	167
<i>Л. Рошина. В классе С. Е. Фейнберга</i>	180