

I. ИНТЕГРАЦИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И МУЗЫКОВЕДЕНИЯ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА. ПРОШЛОЕ, НАСТОЯЩЕЕ, БУДУЩЕЕ

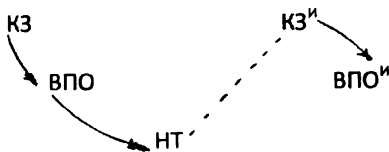
И.А.Истомин

О РОЛИ И МЕСТЕ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ

Всякому музыкальному произведению, прежде чем оно появится на свет и будет зафиксировано в нотах, предшествует композиторский замысел. Это относится даже к импровизации и т.д. Тем более это относится к сочинениям, создание которых растянуто во времени. К примеру, закончив сочинение первой, второй частей и финала шестой симфонии, П.И.Чайковский сообщает брату, что осталось написать третью часть – марш в соль мажоре. Композитором сформулирована задача, за которой стоит программный, образный и интонационный замысел – композиторский замысел (сокращенно – КЗ). Этот замысел реализуется в звучании – особенном, присущем только данному произведению время-пространственном образовании (сокращенно – ВПО) (Время-пространственное образование поименовано так потому, что элементы пространства – звуки, организованы во времени – даны в определенном ритме.) ВПО записывается композитором как нотный текст (сокращенно – НТ).

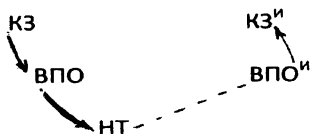
НТ попадает к исполнителю, и, если исполнитель не слышал авторской или какой-либо иной трактовки сочинения, то ему по нотному тексту приходится решать вопрос о замысле композитора (КЗ^И – композиторский замысел в представлении исполнителя). После этого музыкант в соответствии с возникшей художественной задачей находит нужные темпы, штрихи, динамику, фразировку и определяет другие детали исполнения – организует звучание (ВПО^И – время-пространственное образование исполнителя).

Описанный порядок действий композитора и исполнителя для наглядности можно представить в схеме:



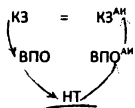
Стрелки в схеме обозначают строгую обоснованность и соответствие каждого следующего этапа в совместной деятельности композитора и исполнителя предыдущему. Исключение составляет лишь переход от НТ к КЗ^И, т.к. здесь образовалась зона предположений и догадок; НТ может быть прочитан по-разному и соответствие НТ и КЗ^И оказывается под вопросом.

Возможен и иной вариант в плане действий исполнителя:



В этой схеме тоже есть зона догадок и неопределенности, вытекающих из возможности различных прочтений НТ, и в ней много «ловушек» для исполнителя, а для нарушения авторского интонационного замысла достаточно одной ошибки, одной неверно построенной фразы.

Иначе эта схема выглядит в том случае, когда отражает авторское исполнение по нотному тексту давно сочиненного произведения: автор знает, как ВПО записано в НТ и при исполнении воспроизводит структуру звучащего времени-пространства точно, а не «гадательно». В рисунке образуется фигура чаши, цельной, а не разбитой, как в прежних схемах, в которой, образно говоря, сохраняется «аромат» композиторской интонации:



Получается, что образно-интонационный замысел (КЗ) совпадает с его реализацией (в схеме литеры «АИ» обозначают авторское исполнение – «КЗ^{АИ}»), а знак « \Rightarrow » указывает на тождество

первоначального замысла и его реконструкции в звучании). Следовательно, замысел автора может быть передан исполнителем верно только при понимании того, *как* отструктурировано композитором ВПО и *как* в НТ эта структура закодирована. Исполнителю нужно уметь читать структуру нотного текста, а не только нотные знаки. Уместной и показательной в данной ситуации является аналогия музыкальной трактовки с произнесением известной вербальной конструкции: «Казнить! Нельзя помиловать». От положения восклицательного знака или запятой, указывающих на цезуру в речи, меняется смысл королевского повеления. Если глашатай, оповещающий обывателей о решении правителя, произнесет текст без должного разделения – «Казнить нельзя помиловать», то смысл приказа будет неясен. Глашатого за такое чтение могут обвинить в лукавстве и за нарушение (или сокрытие) королевской воли повесить. О печальная участь исполнителя, не ведающего того, *как* должно расчленить текст, не знающего, *где* необходимо ставить запятые и восклицательные знаки. Ведь только случайно он может правильно построить свою речь и донести до слушателя интонацию автора (цезур в тексте много и, если они не обозначены или не осознаются, то ситуаций, провоцирующих ошибки, искажающих смысл, предостаточно). Поскольку лишь один вариант пунктуации правилен, а другие неверны, чтецу приходится либо лукавить, убрав цезуры (это не безопасно, так как слушатели будут порицать за невразумительность исполнения), либо ошибаться, «с достоинством» искажая концепцию автора.

Итак, для сохранения авторского замысла необходимо знание норм его фиксации в нотном тексте, а это связано с освоением теории о строении музыкальных произведений и не может быть компенсировано безупречной техникой и виртуозным искусством инструменталиста, о котором обязан заботиться музыкант-исполнитель. Другими словами, музыкант-исследователь (теоретик) и инструменталист должны объединиться в деятельности музыканта-исполнителя.

Однако, отношение к теоретическим знаниям у исполнителей весьма различно.

Единодушие, единомыслие проявляется лишь в отношении первых теоретических представлений. Мысль о необходимости начальной музыкальной грамотности не вызывает возраже-

ний; среди современных профессионалов-музыкантов едва ли приживутся суждения о ненужности знания нот и специальных терминов, представлений о ладовой организации, о метроритме, о необязательности навыков пения и игры по нотам, о том, что излишни сведения из истории музыки о стилях, направлениях, биографиях музыкантов и т.п. Негативные отзывы о теории возникают при обращении к более сложным и специфическим знаниям, сложившимся в разных разделах науки о музыке. Именно в отношении их высказываются взаимоисключающие суждения о полезности и ненужности, о целесообразности усвоения тех или иных понятий, определений, умений и навыков. Так нередко можно услышать мнение, что инструменталисту (духовику или струннику), как правило, не нужны навыки в решении гармонических задач. Как ни странно, такие высказывания исходят не только от исполнителей, но (иногда) и от учителей теории музыки. Разновидности оценок, определяющих роль и место музыкальной теории в работе исполнителя, бытующие в среде профессионалов целесообразно отразить в следующем перечислении, которое может служить основанием типологической таблицы:

1. Для одних (некоторых, а может быть и многих) – роль не ясна и места нет: «Зачем нам тратить силы понапрасну?». Это тип «молчаливых противников» теории, безразличных к ней «чистых интуитивистов», возможно, даже презирующих знание о музыке за его частичность, «неабсолютность», отчужденность от практики музицирования;

2. Для других (они встречаются реже, но и их немало) изоэренные, по их мнению, знания не только бесполезны, но даже вредны, так как оказывают мертвящее воздействие на интуицию исполнителя;

3. Для третьих (их много) роль теоретического знания, как им кажется, ясна, у них есть о ней свое суждение и, в соответствии с ним, определено место в деятельности исполнителя: ими не отрицается теория в значении музыкально-культурного фона. Этот фон – вторичный, подсобный фактор по отношению к деятельности артиста. Музыковедческое знание выступает при этом лишь как внешний, поверхностный атрибут: он создает аристократический шарм просвещенности для поэтически озаренной, вдохновенной, трепетно чувствующей музыку души исполнителя. Оно

нужно для того, чтобы возникло представление о развитой, красивой, холеной «фигуре» практического музыканта и в этом случае уместной оказывается особая научная (искусствоведческая) лексика: чем ее больше – тем краше;

4. Для четвертых (их немного), музыковедческое знание, несмотря на свою частичность, относительность, выступает как важная составляющая грань (наряду с владением инструментом), определяющая качество работы музыканта-исполнителя. Это знание понимается как глубокое и направленное не на инструментальную, а на музыкантскую составляющую в деятельности исполнителя, как знание, определяющее прочтение авторского текста. У музыкантов этого типа как бы взаимодействуют музыкант-инструменталист и музыкант-теоретик;

5. Наконец, есть ныне редко встречающаяся разновидность музыканта, для которого ясно, что теория, глубинное знание обеспечивает и исполнительскую, и композиторскую деятельность. Это так называемый *целостный музыкант*.

В аббревиатуре композитор (К), исполнитель (И) и теоретик (Т) образуют изящную формулу – КИТ. Если посмотреть вспять, в века минувшие, то мы обнаружим неопровержимый факт: великие музыканты были КИТами. И.С.Бах и его сыновья, Й.Гайдн и В.А.Моцарт, М.Глинка и П.Чайковский, Н.Римский-Корсаков и многие другие оставили в памяти потомков след об их композиторской, исполнительской и теоретической работе. И.С.Бах создал «Искусство фуги» – труд бесспорно теоретический, несмотря на то, что он написан нотами. К.Ф.Э.Бах, кроме музыкальных сочинений, опубликовал теоретический труд «Опыт правильного способа игры на clavире», косвенно свидетельствующий о его исполнительской практике. В.А.Моцарт оставил теоретическую работу о сочинении менуэтов. М.Глинка создал вокальную школу. П.Чайковский, Н.Римский-Корсаков, А.Аренский известны как авторы учебников и пособий по гармонии и т.д.

Здесь следует заметить, что нужно различать целостного и суммативного музыканта; как мне приходилось писать в публикациях 80-х годов прошлого века, суммативный музыкант-профессионал, прошедший обучение на трех факультетах консерватории – композиторском, теоретическом, исполнительском, но не получивший в результате (не сформировавший) единый фун-

дамент, обеспечивающий выход к разным видам деятельности – теоретической, композиторской и исполнительской. Целостный музыкант (ЦМ) обладает таким фундаментом: он знает законы, нормы музыкального мышления, которые обеспечивают разные виды музыкальной деятельности.

Нормы музыкального мышления были известны великим композиторам. Мы, грешные, обладаем меньшим пониманием этих законов. Однако уже имеющееся знание о них позволяет в области образования ставить вопрос о подготовке, если не КИТов, то хотя бы «КИТообразных», а в области исполнительства говорить о верной интерпретации классических произведений.

Понятно, что не во всех видах деятельности ЦМ может достигать одинаково высоких результатов; понятно, что одни виды деятельности могут быть любимы больше, другие меньше тем или иным музыкантом; понятно, что плоды не всех видов деятельности ЦМ могут быть известны публике, так как могут быть намеренно или обстоятельствами скрыты от нее. Но анализ работ ЦМ позволяет понять, что фундаментальные знания определяют их деятельность. И прежде всего это знания о нормах музыкального мышления.

Какие же нормы следует отнести к основополагающим канонам. Прежде всего, те, которые позволяют правильно организовать ВПО – звучащее время-пространство, т.е. задать для звуков нужную высотную и ритмическую организацию – в нужное время взять нужные звуки. Другими словами, следует знать закономерность распределения звуков в музыке [1]. Закономерность эта установлена в процессе специфического теоретического анализа. Для того, чтобы пояснить читателю особенности примененного аналитического метода, придется осуществить небольшой экскурс в фольклор, и для начала предложить ему (читателю) роль эксперта в оценке разных гармонизаций известной хороводной песни «Во поле береза стояла». Из двух данных в примере версий нужно выбрать ту, которая ближе к фольклорному звучанию, к исконной интонации народной песни.

Пример 1.

а)

б)

Обычно, предпочтение эксперты отдают гармонизации, обозначенной в примере литерой «б», так как в ней слышен балалаечный наигрыш. Но такая гармонизация не нашла места ни в наиболее известных обработках этой популярной мелодии, ни в фольклорных материалах, опубликованных в сборниках народных песен, и вместе с тем она принимается всеми слушателями как самая естественная и даже хорошо знакомая. Объясняется это принятие просто, несмотря на то, что в первый момент аргументация кажется странной: эта гармонизация – результат прослушивания мелодии песни; складывается она в подсознании слушателя спонтанно, помимо его воли при восприятии напева. Эта гармонизация – своеобразное гармоническое отражение мелодической траектории. Общеизвестно, что при восприятии музыки произвольно (подсознательно) происходит тотальное сравнение всех составляющих звучание элементов: а) соседних звуков (если их «бессознательно» не сравнивать, то и не отличить следующий за первым звуком его повтор от появления нового тона; их непохожесть или тождество не будут прочувствованы); б) сходных построений (секвенций, тематических образований более крупного масштаба – репризы, главной или побочной партии в сонатной форме и т.п.). По принципу тождества-контраста произвольно классифицируются все элементы, образующие звучание. Теоретики музыки перенесли это сравнение из сферы подсознания в план сознания и стали проводить тематический анализ (выявление сходных попевок в народных песнях, мотивный анализ академической музыки – типичные примеры подобных исследований). Но

есть еще одна грань анализа, которая не освещалась традиционным музыковедением; это выявление гармонизирующих построений – не тождественных, не совпадающих, не повторяемых точно или в несколько измененном виде, а согласованных по вертикали, складывающихся в гармонические интервальные или аккордовые последовательности. В выявлении гармонизирующих построений и, как следствие, «в свертывании» музыкальных форм на идеальные порождающие модели – специфика предложенного анализа музыки, получившего название матричного. Вернемся к приведенной в примере 1 хороводной песне. Если учесть, что при восприятии мелодии идет тотальное сравнение всех составляющих напев тонов, то придется признать, что на уровне подсознания сравнились (так как сравнивается все абсолютно) и такты, в которых записана мелодия разбираемой песни.

Пример 2.



Из сопоставления тактов становится ясным гармонирование построений: на первых долях тактов размещены звуки ми-ре-си, а на вторых – ми-до-ля. Равномерное чередование (четвертями) сложившихся созвучий (аккордов) образовало порождающую модель – оборот-матрицу.

Пример 3.



Воспроизведения (редупликации) этой идеальной, после анализа существующей не в подсознании, а в зоне сознания, мелодико-гармонической модели указывают какие звуки и в какое время могут в качестве главных (основных, функциеопределяющих) войти в мелодическую линию или в рисунки подголосков. Можно сказать, что мелодия этой хороводной песни сформировалась в процессе редупликаций оборота-матрицы.

Общеизвестно, что при сходстве объектов в восприятии непроизвольно происходит их отделение друг от друга (отделение одного от другого); начинается счет количества звуков в такте (четыре звука «ми» в первом такте), тактов и т.д. По причине сходства отделяются и воспроизведения идеального оборота-матрицы; на вопрос о том, сколько раз порождающая модель отпечаталась в первом трехтакте, только при упорном желании дать неправильный ответ будет сказано, что она воспроизведена меньше или больше трех раз. На слух исполнение мелодии в сопровождении оборота-матрицы и производит впечатление звучания песни «под балалайку», о котором говорилось в связи с экспертизой примера 1. Такая гармонизация полностью соответствует напеву: она сохраняет гармонический колорит оригинала, его стилистическую и жанровую принадлежность. В связи с распеванием слов, можно говорить и о варианте этой порождающей модели: о двутакте с затактом. Но и в этой версии гармоническое содержание сопровождения сохранится, хотя несколько изменится ритмический рисунок аккомпанемента, а при фразировке цезура будет смещаться (в соответствии с текстом) на восьмушку влево.

Пример 4.



Однако какой бы рисунок (из двух предложенных) не приобрела порождающая модель, ее воспроизведение определяет структуру ВПО.

По причине спонтанного, непроизвольного возникновения в подсознании порождающей модели слышны ошибки в гармонизациях, искажающих подлинную интонацию песни: они оценива-

ются как стилистические несоответствия, как чужеродные, навязанные напеву украшения.

Рассмотрим другую, более сложную песню «Не шуми, мати, зеленая дубровушка».

Пример 5.

Не шуми, мати зелёная дубровушка., Р. Н. М. Т., стр. 161

1. Не шуми ты, ах, мать зелёная
дуб - ро - вуш - ка,

Какие аккорды обычно предлагаются профессионалами для гармонизации первой мелодической фразы? В первом такте рекомендуют взять тонику, во втором – субдоминанту и доминанту, а в третьем – снова тонику или шестую ступень: T / S D / T /. Всех услышавших такой аккомпанемент, не исключая и предложивших его, поражает его несоответствие народнопесенной интонации: он созвучен городскому романсу, а не крестьянской лирической песне. Несогласие с таким сопровождением и неспособность найти нужный вариант для гармонизации приводят некоторых теоретиков фольклора к утверждению, что в русских песнях вообще не действует гармонический фактор. Они уверяют, что гармонии и аккордики, которые якобы экспортированы из Европы, в русской песне нет, что «неученые певцы наши» их не знают, а потому используют только унисоны и свободные от вертикальной координации подголоски. Однако если в предложенной песне поискать гармонирующие построения, то их можно обнаружить и в них проступит аккордика, сохраняющая народнопесенную интонацию, обозначатся вертикали, не шокирующие слух несопадением с выразительностью мелодии.

Пример 6 (а, б).

1. Не шу - ми ты,
 ах, мать зе - ля - не - я дуб -
 ро - вуш - на,
 2. Дуб - ро - вуш - на...
 Не ме - шай мне, доб - ру мо - лод - цу, ду - му
 ах - ме - ти.

Оборот - матрица
 1 2 3 4 5 6 а) 7
 а) Вариант третьего такта

Когда эксперт говорит, что гармонизация верна (соответствует напеву), то невольно свидетельствует о том, что при прослушивании песни у него сложился эталон нужного сопровождения. Однако вытащить его из подсознания и «оформить в реальную гармонию» трудно и для этого нужна специальная аналитическая процедура – матричный анализ [2].

Как отмечалось выше, матричный анализ вскрывает структуру ВПО. В связи с этим возникает вопрос: как знание о структуре влияет на исполнительские решения, в частности, на фразировку и зависящие от нее интонацию, образность и смысл музыкальных высказываний?

Объем статьи не позволяет исследовать детально большое количество произведений, поэтому мы остановимся на одном, но хорошо известном классическом произведении.

Для прояснения сюжета, который здесь развертывается, обратимся к творчеству Ф.Шопена. Возможно, у композитора есть теоретические тексты и, может быть, они где-то опубликованы (мне неизвестно), а может быть, и нет у него оных, через слово отражающих его знание норм музыкального мышления и организации музыкальных конструкций, которые воспринимаются как художественно значимые. Но в его музыкальных опусах эти знания обнаруживаются. Для анализа можно взять прелюдию e-moll (№ 4) из цикла прелюдий op. 28.

Как построена прелюдия, и какова фразировка, задуманная автором? Что означают огромные лиги, объединяющие первые восемь тактов и такты с четырнадцатого по двадцатый включительно (семь тактов), как они связаны с фразировкой? Как авторская фразировка соотносится с той, которую часто выбирают исполнители?

Прелюдия написана в форме периода повторного строения. Первое предложение размещено в двенадцатитакте (не считая затакта). Секрет устройства этой пьесы раскроется, если анализ начать с рассмотрения тактов 7–8. В них представлено гармоническое прoслеживание, которое прочитывается в C-dur: 7-й такт занят аккордом двойной доминанты (DD₇ звучит четыре четверти), а 8-й такт поделен поровну между септаккордом второй ступени (дезальтерация DD) и квинтсектаккордом седьмой ступени:

Схема: DD₇ / II₇ VII₆₅.

В 4-м такте этот же оборот проведен в D-dur, но дан в уменьшении по отношению к рассмотренному проведению.

Схема: DD₇ II₇ VII₆₅.

В 3-м такте звучит этот же оборот в a-moll, но в некоторых редакциях аккорд DD (DD₄₃^{b5}) записан с тоном *es* вместо *dis*. Это обстоятельство затрудняет обнаружение сходства третьего и четвертого тактов для глаз, но слухом оно хорошо выявляется.

Схема: DD₄₃^{b5} II₄₃ VII₂.

Пример 7.

5-й такт звучит в G-dur, и в нем воспроизведен сегмент **п**ро-
 следования (отсечена начальная двойная доминанта), которое в
 полном виде помещено в рассмотренных 7-м и 8-м тактах:

Схема: II₄₃ VII₂.

6-й такт включает то же **п**ро-
 следование функций и в том же
 ритме, но в иных обращениях и в иной тональности (e-moll).

Схема: II₂ VII₇.

Обобщенно это может трактоваться как S и D: аккорды второй ступени входят в субдоминантовую группу, а аккорды седьмой – в доминантовую. Это обстоятельство позволяет видеть его родство со следующими за ним тремя фразами: такты 9–10 – частично усеченное, данное в увеличении проследование S_6D_7 ; такты 10–11 – S_6D_7 ; такты 11–12 – S_6D_7 . Эти три фигуры представляют собой трижды повторенный каденционный оборот. Последняя четверть двенадцатого такта относится уже ко второму предложению: доминанта разрешается в тонику, возникающую в следующем такте. Этот мотив тождественен начальному построению периода (см. затакт и первые три доли первого такта). Оставшийся промежуток от четвертой доли первого такта до начала выявленных секвенционных построений DD II VII, занимает родственное, производное от них проследование IV_{43} –VII₇, звучащее в G-dur (потому во втором такте у тенора дан звук *es*, а не *dis*, как требует нотация по e-moll; звук *dis* должен быть выписан в следующем такте в DD a-noll, но, вероятно, неожиданность, «нелогичность» смены *es* на *dis* заставили композитора оставить *es* и в третьем такте).

Становится ясным, что первое предложение развернуто на основе одной модели, одного варьировано воспроизводимого оборота-матрицы.

Как известно, сходные конструкции отделяются одна от другой, и, воспринимая сходное, мы считаем этажи у дома, ножки у стула, удары колокола, звенья секвенций и т.д. и т.п. Отделяются по принципу тождества и сходные построения прелюдии. Членение первого предложения, возникающее из-за сходства образовавших его построений, приводит к фразировке, не похожей на ту, которая звучит в исполнении музыкантов, не исследовавших мелодико-гармоническое строение этой пьесы. Господствующая в их фразировке ямбическая фигура с затактом (единообразие ритма определяет членение), пронизывающая все первое предложение и создающая характер напористой, требовательной жалобы (сильная волевая интонация ямба) при постаналитической трактовке в тактах 3–8 заменяется на «стонущий» хорей. В связи с этим «дыхание» формы в первом предложении становится более разнообразным и сложным, чем при бессменном господстве ямба. Но главное в том, что ямбическая фразировка как бы противоречит

драматическому образу прелюдии, получается пародия: равномерная назойливая жалоба вытесняет сбивчивое дыхание, потрясенной трагедией, души. Конечно, привыкнув к «ямбической» трактовке, трудно сразу согласиться с включением хореических интонаций. Но вслушайтесь в них... Они вернее передают состояние страдания, заложенное композитором.

Возникает неделикатный «сдвоенный» вопрос: осознавал ли Ф.Шопен обнаруженную в процессе проведенного анализа структуру, другими словами, «сработал» ли ее, или в порыве вдохновения, как бы бессознательно, в творческом «бреду» закодировал услышанное внутренним слухом звуковое движение. Утвердительный ответ на обе части, составляющие вопрос, оскорбителен по отношению к композитору. Если признать, что он не создал структуру, то будет принижена интеллект и выучка автора, а если оставить только «сработанность», то на первый план выступит холодное ремесло. Вероятно, нужно сказать, что в состоянии вдохновения автор разумел, что и как делал. Ответ на первый вопрос порождает следующий за ним: в исполнении прелюдии композитор выявлял осознанную им структуру или следовал воле случая, отдаваясь волне сиюминутного переживания. До нас не дошло звучание шопеновского рояля, но, надо полагать, что в XIX веке сохранялась традиция интерпретации, идущая из глубины веков и имеющая своим истоком фольклорное музицирование: словообрывы, повторения фраз, распеваемые восклицания свидетельствуют о манере исполнения, которой свойственно правильное, «дробное» членение текста, обеспечивающее его хорошее, верное произнесение. Исполнительское мастерство Шопена – звено в цепи этой традиции.

Другим звеном этой цепи является исполнительское искусство А.Н.Скрябина. Сохранились «механические» записи некоторых сочинений и, конечно же, они попали в поле зрения исследователей. В частности, оказалось возможным и изучение легендарной скрябинской агогики, вызывающей постоянный интерес как у обучающихся пианистов, так и у сложившихся профессионалов: можно подражать автору, в учебных и познавательных целях «копируя» его интерпретацию.

Известный исследователь искусства фортепианной игры П.Лобанов составил графики темповых изменений, позволившие уви-

деть их (изменений) динамику и интенсивность в авторском исполнении сочинений разного масштаба. Среди них находится и схема смены темпов, характеризующая исполнение прелюдии b-moll op. 17 № 4, записанной на фоноле в 1908 году.

Пример 8.

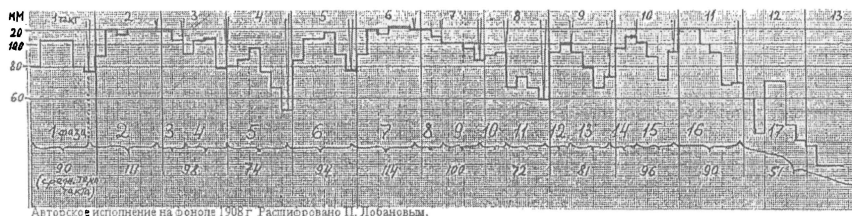


График обрисовывает темповую волнообразность звукового потока, визуализируя авторскую агогику. Однако это не раскрывает причин, обусловивших такой рисунок темповых взлетов и спадов, не объясняет их местонахождения в исполнительском процессе. Замечание, что автору так угодно, оставляет мотивацию выбора агогических фигур в зоне исполнительской тайны. Некоторое прояснение возникает при сопоставлении темпового графика с выявляемой аналитическим образом фазностью мелодико-гармонического процесса. Понимание особенностей скрябинского исполнения, его отличия от исполнительских версий пианистов, для которых нотный текст был чужим произведением, приходит с осознанием структуры звучащего время-пространственного образования, с осознанием его ритмозвуковысотной организации. В связи с этим потребовалось провести матричный анализ прелюдии [3].

Для его выполнения в данной статье места нет. Поэтому в примере 8 под рисунком темповых изменений фигурными скобками обозначены границы семнадцати фаз интонационного процесса, образовавших прелюдию. Над ломаной линией графика выставлены знаки цезуры, уточняющие эти границы.

Установив по одному из факторов в исследовании авторского исполнения (по темповым изменениям), что композитор отражает в своей интерпретации расчлененность интонационного процесса по фазам, соответствующим мелодико-гармоническим оборотам-матрицам, уместно задать вопрос о том, запечатлена ли эта фаз-

ность в нотописи специальными знаками. Ведь прежде всего по знакам, указывающим на фразировку, намеренно для этого выставляемым (заметим лишь, что не всегда выставляемым), музыкант, не имеющий представления о матричном анализе и не занимающийся композицией, будет определять (находить) границы фраз. Он будет следовать тем обозначениям, которые выставлены композитором или редакторами и которые имеют прямое отношение к расчлененности, цезурированности нотного текста. Он будет учитывать лиги – дугообразные знаки, выставляемые над или под группой нот, которые должны при исполнении связываться, объединяться тем или иным способом; люфтпаузы – знаки, по рисунку совпадающие с запятой и говорящие о кратком прерывании в звуковедении; «галочкам», свидетельствующим о более глубоких цезурах.

Конечно, исполнитель будет руководствоваться и представлениями о различных факторах формообразования, указывающих на фразировку – факторах «синтаксических (сходство построений), ритмических (остановки, паузы), гармонических (каденции), мелодических (завершение определенного рисунка, особенно ниспадание)». Продолжим цитату из современного музыкального Энциклопедического словаря, подчеркнув в тексте ценное для нашего сюжета положение: «Верное понимание и выявление цезур важно для музыкального исполнения; в некоторых случаях допустимо *различное толкование цезур по их местонахождению и «глубине»*, с чем связана возможность *различной фразировки*».

Если люфтпаузы и «галочки», выставленные автором, как правило, не могут быть трактованы разными способами, то символ лиги оказывается полисемантическим и к якобы допустимой свободе в трактовке упоминавшихся факторов формообразования прибавляет еще некоторую вариантность и «неопределенность», неоднозначность в процесс фразировки. В такой ситуации уместен вопрос: «Что означает выражение – в полной мере следовать лигам, выставленным автором?» Что они означают и почему выставлены так, а не иначе, в проанализированной прелюдии А.Н.Скрябина, если сам композитор играет пьесу таким образом, что отражает в исполнении, условно говоря, «дробную» фазность, соответствующую оборотам-матрицам, вопреки некоторым выставленным большим лигам?

Оставив без внимания случаи с пролонгирующим значением лиги, когда она связывает два звука одной высоты, и с указанием на распевание гирлянды звуков на одном слоге (в вокальной музыке), обратим внимание на ряд ситуаций, когда фигура лиги может получить разные смыслы. Действительно, все тот же знак лиги указывает и на определенный способ воспроизведения соседних звуков (легато) – условно, это «штриховая лига», – и на границы фразы (условно, «фразировочная» лига), и на способ исполнения всего произведения или его большого раздела (условно, «характерная» лига). Понятно, что «характерная» лига, охватывающая очень большие разделы, не может трактоваться как фразировочная (см. проанализированную прелюдию Ф.Шопена в примере 7). Попытки выполнить такую лигу как фразировочную оказываются тщетными, так как в силу обсуждавшихся выше особенностей восприятия музыкальных произведений и специфики их строения отчленение одного от другого повторяемого фрагмента неизбежно. Это происходит помимо воли слушателя. «Звуковой поток» все равно разрывается слушателем, но нередко не так как его предполагал «цезурировать» композитор. «Характерная» лига не должна быть понята как фразировочная даже при ее небольших размерах. В прелюдии А.Н.Скрябина третья, четвертая и пятая фазы интонационного процесса соединены такой лигой, но она не является фразировочной и об этом свидетельствует темповое разделение оказавшихся под ней построений. Не должна такая лига трактоваться и как штриховая. Для некоторых инструментов, например струнных, вообще очень большие лиги невозможны. Показательно, что в случаях переложений фортепианных пьес для струнных инструментов их (пьесы) все равно приходится исполнять в том интонационном ключе, который задуман автором. Следовательно, «характерная» лига «не отрицает» использования для ее реализации иной по рисунку – менее продолжительной штриховой лиги; «не отрицает» она и иной по рисунку фразировочной лиги. В такой ситуации исполнителю приходится каждый раз находить значение примененного в нотном тексте символа и в связи с этим решать проблему фразировки, которая в одних случаях оказывается определенной соответствующими знаками, а в других нет. Нередко и короткие лиги оказываются не фразировочными, а «характерными»: композитор

выставляет их поперек фаз мелодико-гармонического процесса. Он как бы советует исполнителю: «Эту фазу не отделяй «грубой» цезурой от предшествующей (или от следующей)», – и ставит лигу на две фазы; «а здесь рельефнее покажи границу фаз», – и разделяет соседние построения сопряжениями, «стыками» коротких лиг. Авторское исполнение сочинений А.Н.Скрябиным и С.В.Рахманиновым и сравнение их интерпретаций с нотной записью, оставленной композиторами – свидетельства того, что подобные «нафантазированные» обращения к исполнителю-читателю нот вполне правдоподобны и справедливы.

В отличие от многозначности в «толковании цезур», получаемых в ходе анализа называвшихся выше факторов формообразования, представление о «матричном строении» музыкального процесса дает небольшой «разброс» в трактовках, так как возможных естественных его (процесса) расчленений по гармонирующим (согласованным) фазам немного. Но единообразие фразировки, установленной после матричного анализа (она отражает одну единственную авторскую структуру), не означает однообразия исполнения. Исполнитель не имеет права менять фразировку, так как это деформирует замысел автора, смысл музыкальной интонации, но, вместе с тем, волен выявить свое отношение к прочитанному в тексте содержанию. Действительно, смысл упоминавшегося выше королевского приказа о казни или помиловании зависит от положения синтаксического знака (от фразировки) и с его смещением меняется на противоположное значение. Но исполнителем по-своему может быть окрашено неизменяемое повеление короля: оно может прозвучать с сожалением, злорадно, с торжеством, и т.п. – в соответствии с контекстом, с логикой развития сюжета.

Понять замысел композитора – задача исполнителя и матричный анализ, относящийся к области музыкальной теории – инструмент, помогающий найти верную интерпретацию нотному тексту.

Говоря о включении теоретического знания в работу исполнителя, следует сказать и о некоторых случаях проверки его воздействия на слушателя. В частности, проведен многолетний эксперимент, в ходе которого оценивалась эффективность использования матричного анализа на работу исполнителя. Экспертам

(в рейтинге принимали участие профессиональные музыканты, студенты музыкальных учебных заведений и слушатели, не имеющие музыкального образования) предлагалось отметить наилучшее исполнение двух частей из виолончельной сюиты И.С.Баха (повторенное исполнение двух частей сюиты, сделанное одним и тем же музыкантом). Было предложено сравнить и оценить запись, сделанную до ознакомления концертанта с матричным анализом исполняемого произведения (условно, исполнение по интуиции), со звучанием, отразившим фразировку, обусловленную матричным анализом. Обобщая отзывы сложившейся за несколько лет многотысячной аудитории о представленных на экспертизу записях, следует признать, что предпочтение постоянно отдавалось не «интуитивной», а постаналитической интерпретации (более 80-ти процентов экспертов). Для того, чтобы у читателя не возникло суждение о нарочитости, преднамеренности в выборе посредственного исполнения (специально подобранного невыразительного «интуитивного» прочтения) и улучшенного анализом его варианта, приходится сказать, что высокие оценки постаналитические интерпретации получали и на конкурсных выступлениях профессиональных инструменталистов (члены конкурсных комиссий, не зная о способах подготовки участников, оказывались объективными судьями).

Матричный анализ (одна из разновидностей теоретического исследования) позволяет исполнителю правильно читать нотный текст. Учить ему можно на определенном этапе развития музыканта и делать это целесообразно прежде всего в классе (в курсе) гармонии не только и не столько в ходе учебного гармонического анализа, сколько изначально и в основном при решении гармонических задач, научая студентов видеть, понимать, слышать фазность интонационного процесса, находить гармонирующие мелодические фрагменты, обрисовывающие порождающую модель, реализованную в задаче, и связывая эту работу с воспитанием слуха. Однако это сюжет уже для другой работы.

Итак, вернемся к положению, обсуждавшемуся в начале статьи. Справедливы ли суждения о ненужности для музыканта-исполнителя, об избыточности фундаментальных теоретических знаний, об их фоновой, второстепенной роли? Проведенное исследование показывает, что значение (роль) и место теоретиче-

ского знания в деятельности исполнителя ясны, определены и неоспоримы – это фундамент, позволяющий правильно читать и интерпретировать текст, находить адекватную авторскому замыслу индивидуализированную, сообразную собственному воззрению артиста на авторское произведение, трактовку сочинения.

Примечания

1. См. об этом: *Истомин И.А.* Закономерность распределения звуков в музыкальных формах (на примере структурного анализа бурлацких песен). Дис. ... канд. иск. М., 1975.

2. См. исследования автора этой статьи: *Истомин И.А.* Мелодико-гармоническое строение русской народной песни. М., 1985; *Истомин И.А.* Матричный анализ музыкальных произведений в курсе гармонии. М., 1998; *Истомин И.А.* Мелодико-гармоническая фазность интонационного процесса как фактор, определяющий смысл музыкального высказывания // Семантика музыкального языка. М.: РАМ имени Гнесиных, М., 2006. (Сб. трудов. Вып. 111.) С. 33–44.

3. Подробнее об этом см.: *Истомин И.А.* Гармония. М., 2005.

С.А.Петухова

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МУЗЫКАНТОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ: ПРОБЛЕМЫ, ПРОТИВОРЕЧИЯ, ТРУДНОСТИ ОБУЧЕНИЯ

Двадцать с лишним лет назад на лекции в консерватории профессор С.С.Григорьев произнес такую фразу: «В XX столетии композиторы особенно охотно включились в литературный процесс». По интонации и выражению лица лектора можно было понять, что сам он к данной закономерности относится скептически, полагая справедливым и профессиональным оставить практикам сферу практической деятельности, а теоретикам – теоретической.

Однако научно-исследовательская деятельность исполнителей-практиков в музыкознании предшествующего столетия также развивалась – параллельно изысканиям их коллег-теоретиков. И охватывала прежде всего многие собственно практические сторо-