

НАУЧНЫЙ
ВЕСТИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

*МУЗЫКА
В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

Выпуск 19
2019



ФГБОУ ВО
Уральская
государственная
консерватория имени
М.П. МУСОРГСКОГО

*МУЗЫКА В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

*НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ*

Выпуск 19

Екатеринбург
2019

Министерство культуры Российской Федерации
Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫПУСК 19

Екатеринбург 2019

Учредитель и издатель:
Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского

Главный редактор:
Елена Евгеньевна ПОЛОЦКАЯ, проректор по научной работе Уральской государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского, доктор искусствоведения

Редакционная коллегия:

Борис Борисович БОРОДИН, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ**, кандидат искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия); **Вера Борисовна ВАЛЬКОВА**, доктор искусствоведения, Российская академия музыки им. Гнесиных (Москва, Россия); **Екатерина Сергеевна ВЛАСОВА**, доктор искусствоведения, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (Москва, Россия); **Марина Евгеньевна ГИРФАНОВА**, доктор искусствоведения, Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова; **Марина Викторовна ГОРОДИЛОВА**, кандидат искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Екатерина Олеговна ДЕНИСОВА-БРЮЖМАН**, кандидат искусствоведения, доктор музыкознания (Университет Sorbonnes – Paris IV), Совместное объединение художественного образования (Осер, Франция); **Эмилия Кристева КОЛАРОВА-ГИДИШКА**, PhD, Национальная музыкальная академия им. Панчо Владигерова (София, Болгария); **Алла Германовна КОРОВОВА**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Александра Владимировна КРЫЛОВА**, доктор культурологии, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Россия); **Елена Валериевна ПАНКИНА**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Николета ПОПОВА**, PhD, консерватория Лас-Пальмас-де-Гран-Канария (Канарские острова, Испания); **Татьяна Борисовна СИДНЕВА**, доктор культурологии, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия); **Юлия Леонидовна ФИДЕНКО**, доктор искусствоведения, Дальневосточный государственный институт искусств (Владивосток, Россия); **Натэлла Владимировна ЧАХВАДЗЕ**, доктор искусствоведения, Магнитогорская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Магнитогорск, Россия)

Журнал издаётся с 2005 г. В 2005–2011 гг. выходил под названием «Музыка в системе культуры». С 2013 г. издаётся под названием «Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории». Журнал включён в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)

Зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия.
Свидетельство о регистрации средств массовой информации: ПИ № ФС77-70427 от 20 июля 2017 г.

ISSN 2658-7858

Адрес учредителя, издателя и редакции: 620014, Россия, Екатеринбург, пр. Ленина, 26.
Тел.: +7 (343) 371-21-80; +7 (343) 371-67-61 (факс). E-mail: mail@uralconsv.org mail@uscon.sco.ru

Интернет-сайт учредителя журнала: www.uralconsv.org.
Адрес страницы журнала на сайте учредителя: www.uralconsv.org/nauka/mag-usc/mvsk

Ministry of Culture of the Russian Federation
Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory

MUSIC IN THE SYSTEM OF CULTURE

SCIENTIFIC BULLETIN OF THE URALS CONSERVATORY

ISSUE 19

Yekaterinburg 2019

Founder and publisher:
Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory

Chief editor

Elena E. POLOTSKAYA, Vice-rector for scientific work of the Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory,
Doctor of Art Criticism

Editorial board

Boris B. BORODIN, Doctor of Arts, Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia);
Natalia A. BRAGINSKAYA, Ph. D. (Arts), N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory (St. Petersburg, Russia); **Vera B. VALKOVA**, Doctor of Arts, Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia);
Ekaterina S. VLASOVA, Doctor of Arts, Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory (Moscow, Russia); **Mari-na E. GIRFANOVA**, Doctor of Arts, N. G. Zhiganov Kazan State Conservatory; **Marina V. GORODILOVA**, Ph. D. (Arts), Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Ekaterina O. DENISOVA-BRUGGMAN**, Ph. D. (Arts), Doctor of Musicology (Sorbonne University), Joint Association of Art Education (Auxerre, France);
Emilia K. KOLAROVA-GIDISHKA, Ph. D. (Arts), National Academy of Music Prof. Pancho Vladigerov (Sofia, Bulgaria); **Alla G. KOROBOVA**, Doctor of Arts, Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia);
Alexandra V. KRYLOVA, Doctor of Culturology, S. V. Rachmaninoff Rostov State Conservatory (Rostov-on-Don, Russia); **Elena V. PANKINA**, Doctor of Arts, Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia);
Nicoleta POPOVA, Ph. D., Conservatorio Profesional de Música de Las Palmas de Gran Canaria (Canary Islands, Spain); **Tatiana B. SIDNEVA**, Doctor of Culturology, Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory (Nizhny Novgorod, Russia); **Yulia L. FIDENKO**, Doctor of Arts, Far Eastern State Academy of Arts (Vladivostok, Russia);
Natella V. CHAKHVADZE, Doctor of Arts, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Magnitogorsk, Russia)

The journal has been published since 2005. During 2005–2011 it was published under the title “Music in the system of culture”. Since 2013 it has been published under the title “Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory”.

The journal is included in The Russian science citation index (RSCI).

Registered in the The Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Cultural Heritage Protection.

Certificate of registration of mass media: ПИ № ФС77-70427 of July 20, 2017

ISSN 2658-7858

Address of the founder, publisher and editorial office: 620014, Russia, Yekaterinburg, Lenin Prospect, 26.
Phone number: +7 (343) 371-21-80; +7 (343) 371-67-61 (Fax). E-mail: mail@uralconsv.org, mail@uscon.sco.ru

Website of the of the journal: www.uralconsv.org

Address of the journal page of the founder's website: www.uralconsv.org/nauka/mag-usc/mvsk

СОДЕРЖАНИЕ



ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ

- Бородин Б. Б.* Многоликий романтизм 6
Консон Г. Р. О сущности трагических
ораторий Г. Ф. Генделя 13

ИЗ АРХИВОВ УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

- Григорьев В. Ю.* [О природе
исполнительских движений] 20

СОВЕТЫ МАСТЕРОВ

- Рацер Д. Е.* Игра на рояле:
как всегда быть в наилучшей форме 31

К ИЗУЧЕНИЮ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО РЕПЕРТУАРА ПИАНИСТА

- Гаврилова М. В.* Исполнительские
задачи пианиста в контексте
интерпретации цикла М. П. Мусоргского
«Картинки с выставки» 37

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

- Надельсон А. С.* О студенческом
ансамбле старинной музыки УГК 52
Надельсон А. С. Вспоминая друга 55

CONTENTS



QUESTIONS OF THE MUSICAL AESTHETICS

- Borodin B. B.* The many faces romanticism 6
Konson G. R. On the essence of the tragic
oratorios by G. F. Handel 13

FROM THE ARCHIVES OF THE URAL CONSERVATORY

- Grigoriev V. Yu.* About the nature
of performing movements 20

MASTERS ADVICES

- Ratser D. E.* Piano playing: how always to
be in the best condition 31

TO THE STUDY OF PERFORMING PIANIST'S REPERTOIRE

- Gavrilova M. V.* Performing tasks of the
pianist in the context of interpretation
of M. P. Mussorgsky's cycle "Pictures
at the exhibition" 37

PAGES OF THE HISTORY OF THE URAL CONSERVATORY

- Nadelson A. S.* On the early music
ensemble of the Ural State Conservatory 52
Nadelson A. S. Remembering the friend 55

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ



УДК 78.01

Борис Борисович Бородин

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).

E-mail: bborodin@mail.ru. ORCID: 0000-0002-5297-4064; SPIN-код: 6431-4577

МНОГОЛИКИЙ РОМАНТИЗМ

Споры о сущности романтизма продолжаются около двух столетий. Одними романтизм трактуется как идейное и художественное направление, сложившееся в конкретно-исторических условиях конца XVIII – первой половины XIX вв., другими он понимается как явление вневременное, сопровождающее духовную жизнь человечества в различные исторические эпохи. Романтизм изначально антиномичен, парадоксален по своей сути. Мир романтизма лишён единства и представляет собой противоречивую картину. С одной стороны, ему присуще внимание ко всему необычному, с другой – его привлекает поэзия обыденности. Романтизм теряет «этический иммунитет», присущий эпохе Просвещения. Возникает один из самых значительных парадоксов романтизма: стремясь к абсолюту, художники открывают обольстительность зла.

Ключевые слова: романтизм, эстетика романтизма, относительность понятий, антиромантизм, неоромантизм.

Для цитирования: Бородин Б. Б. Многоликий романтизм // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2019. – Вып. 19. – С. 6–12.

Нет ничего более неопределённого, чем слово романтизм.
Определить романтизм очень трудно.

Н. А. Бердяев¹

Споры о сущности романтизма продолжаются, по крайней мере, около двух столетий. В этих жарких дискуссиях часто цитируются слова А. С. Пушкина из письма к П. А. Вяземскому от 25 мая 1825 г.: «Кстати: я заметил, что все (даже и ты) имеют у нас самое тёмное понятие о романтизме» [15, 117]. Поэт считал ошибочным, что под общим словом «романтизм» «разумеют произведения, носящие на себе печать уныния или мечтательности» [14, 53]. Но, вероятно, таким же упрощением будет тезис,

утверждающий что «романтизм решителен, дерзок, склонен к крайностям и в своих отрицаниях и в утверждениях» [9, 18]. Нередко применительно к романтизму звучит фраза Д. И. Писарева о «разладе между мечтою и действительностью» [13, 274]. В. М. Жирмунский, обобщая воззрения немецких писателей-романтиков, напротив, утверждал: «Нельзя по отношению к романтикам говорить о какой-то противоположности идеала и действительности или о столкновении между ними. Сама действительность понимается романтиками, как идеал; она – прекрасна» [8, 142].

¹ Бердяев Н.А. Самопознание [2, 288].

И как тут не вспомнить ещё одну цитату, настолько популярную, что большинство приводящих её авторов не указывают источника цитирования – слова П. А. Вяземского из письма к В. А. Жуковскому: «Романтизм, как домовый; многие верят ему; убеждение есть, что он существует, – но где его приметы, как обозначить его, как наткнуть на него палец?» [6, 395]

Этот символический «указующий перст» невольно путается в системах координат – исторических и содержательных. Во-первых, романтизм трактуется как идейное и художественное направление, сложившееся в конкретно-исторических условиях конца XVIII – первой половины XIX столетий, – такое мнения нашло обобщение в соответствующей статье Большой советской энциклопедии [16]. В этом случае временные границы национальных разновидностей романтизма не поддаются единой фиксации. По мнению филолога-германиста, культуролога и музыковеда А. В. Михайлова, «особенно не определён и условен „конец“ романтизма» [12, 7]. Во-вторых, романтизм рассматривается как явление вневременное, сопровождающее духовную жизнь человечества в различные исторические эпохи. Эта концепция последовательно раскрывается в статье из Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, подписанной А. К. Бороздиным¹ и инициалами А. Я.² [4]. Такой точки зрения нередко придерживаются сами деятели искусства. Для Стендаля романтиком является всякий, который предлагает своему народу произведения, доставляющие ему наибольшее наслаждение, тогда как классицизм ориентируется на вкусы прадедов [17, 26]. Александр Блок понимал романтизм как «вечное стремление, пронизывающее всю историю человечества, ибо единственное спасение для культуры – быть в том же бурном движении, в каком пребывает стихия» [3, 478]. Альфред Шнитке утверждал: «...романтизм был, есть и будет, – перерождаются лишь формы его существования, но не он сам» [10, 189].

Романтизм настолько сложен и многолик, что не вписывается в краткие дефиниции, так как изначально антиномичен, парадоксален по своей сути. Парадоксальна раздвоенность душевного мира романтического художника (вспомним «две души в одной груди» не дававшие покоя Фаусту), парадоксальна калейдо-

скопичность восприятия окружающего мира (вспомним шумановскую *карнавальность*), парадоксально смешение Божественного и дьявольского, космически-глобального и глубоко интимного.

Мир романтизма лишён единства и при ближайшем рассмотрении представляет собой противоречивую картину. Далеко не абсолютной является оппозиция «классицизм – романтизм», утверждённая ещё А. В. Шлегелем³. Например, связующим звеном между эпохой Просвещения и романтизмом можно назвать жанр готического романа (Х. Уолпол⁴, А. Радклиф⁵, Ч. Р. Мэтьюрин⁶), для которого характерно сочетание *интригующей* мистики и *рационального* сюжетосложения. Для, условно говоря, *гиперромантиков*, романтиков, «штурмующих небо», справедлива анонимная формула, почему-то нередко приписываемая В. Г. Белинскому: «исключительные характеры в исключительных обстоятельствах». Однако этому клише, помимо романтических концепций, парадоксально соответствуют многие классицистские сюжеты, сублимирующие жизненные реалии. «Гофолия» Расина⁷, «Танкред и Эрминия» Пуссена⁸ так же подпадают под приведённую формулу, как и полная «вдохновенной ярости» «Охота на львов в Марокко» (1854) Э. Делакруа⁹, где всё – бурное море, суровые утесы, могучие кроны деревьев, напряжённые фигуры охотников и царственная мощь раненого зверя – словом, жизнь, взятая на пределе, – составляет разительный контраст размеренному буржуазному существованию.

В отличие от Гюго, Делакруа, Берлиоза целому ряду романтических художников присуще внимание именно к *позиции обыденности*, к «простым историям», безыскусным, цельным характерам в их привычной, бытовой, уютной среде. Это стихи В. Мюллера¹⁰, музыка Ф. Шуберга, портреты Ф. О. Рунге¹¹. Данная разновидность романтизма также связана с эпохой Просвещения – с руссоистской идеей «естественного человека», находящегося в гармонии с природой и с самим собой. Подобным мироощущением отмечено молодое искусство Северной Америки XIX века – проза Ф. Купера¹², Г. Торо¹³, поэзия У. Уитмена¹⁴, пейзажи Дж. К. Бингема¹⁵, А. Бирштадта¹⁶.

Романтики открывают мир детства. По словам В. Жирмунского, «наивная поэтизация

жизни, прочитанная в глазах детей, принимается за настоящее пророчество мистического чувства» [8, 65].

У европейских романтиков пребывание в состоянии гармонии чаще всего кратковременно, а постоянно лишь стремление к её обретению. Поэтому мотив странничества, служивший в доромантическую эпоху, в основном, сюжетным стержнем, на который нанизывалась фабула повествования, у романтиков приобретает глубинный символический подтекст. Идеал недостижим, и беспечное странствование юного подмастерья неминуемо превращается в «зимний путь».

Стройные внешние покровы и подспудно ощущаемая глубинная стихийность музыки, даже сам её идеалистически-духовный материал, лишённый фундаментальных «вещных» характеристик – массы, объёма, занимающих некоторое «реальное пространство», – не могли не привлечь внимание философов. Отнюдь не случайно, но опять же парадоксально то, что музыка венских классиков – Гайдна, Моцарта и Бетховена – послужила поводом для создания истинно романтических философских концепций, таких, к примеру, как философия музыки А. Шопенгауэра, рассматривавшего искусство звуков в качестве прямого выражения *мировой воли* – иррациональной основы бытия, и ницшеанское противопоставление «аполлонического» и «дионисийского» в европейской культуре.

Стихийное и иррациональное нередко рассматривалось как примета *демонического*. Уже у Моцарта обыденность и демонизм находятся рядом – языки адского пламени внезапно прорываются в самых безмятежных местах. Но Моцарт, по словам Ф. Бузони, – «друг порядка: чудеса и колдовство он облекает в рамки 16 и 32 тактов» [5, 46]. Искусство романтизма раскрепостило демоническое начало: оно всё активнее начинает проникать в обыденную жизнь, растворяется в быте. Привидения в сказках Гофмана принимают желудочные капли, феи угощаются кофе, колдуньи торгуют яблоками и пирожками. Во время своих ночных «вигилий» писатель иной раз сам пугался порождений своей фантазии и будил жену, которая успокаивала его тем, что садилась вязать чулок в его кабинете [11, 455].

Романтизм активно расширяет сферу эстетически допустимого в искусстве, и этот процесс в конце концов окажется необратимым. *Отказ от иерархии* эстетических ценностей приводит к новому соотношению рационального и стихийного, которое повлекло за собой пересмотр традиционного восприятия музыкального искусства как прямого выражения гармонии.

Смешение образных планов, языковых норм и жанровых моделей разрушает архитектуру формы, в которой *завершённость уступает место процессуальности*. Приверженность многих романтиков к *деструктивным* мотивам, таким как *болезнь, безумие, смерть, руины*, объясняется стремлением передать именно процесс. П. С. Балланш¹⁷ писал: «Осмелюсь утверждать, что несчастье необходимо человеку, оно – его стихия; покой смертелен для души» [1, 51–52]. Ф. Р. Шатобриан¹⁸ полагал: «...в каждом человеке живёт тайное влечение к руинам. Чувство это проистекает из хрупкости нашей природы: картина разрушения напоминает нам о быстротечности нашего существования» [19, 214].

Отображение *диалектики души* принимает у романтиков изощрённые формы отчуждённых объективаций. Портрет, отражение в зеркале, тень, автомат, кукла и, наконец, – двойник, – всё это пугающие приметы раздвоения сознания, «параллельные миры» романтизма, расслаивающие реальность, перемешивающие её первичные элементы в прихотливой последовательности. Закономерным итогом этого процесса становится осознание всеобщей относительности понятий. Романтизм теряет *этический иммунитет*, присущий эпохе Просвещения, и, прельщаясь крайностями, творит молитвы Богу и дьяволу. По свидетельству современников, Людвиг Тик¹⁹ «многие ночи... проводил на кладбище, среди могил, взывая к дьяволу, как властителю мира» [8, 47]. Каспар Давид Фридрих²⁰ писал: «Человек одинаково близок к богу и чёрту и одинаково далёк от них. Он – существо высшее и низшее, благородное и порочное, символ благого и прекрасного и символ скверного и проклятого, существо самое возвышенное во всём творении, позорное пятно на сотворённом» [18, 507].

Рождается один из самых значительных парадоксов романтизма: стремясь к абсолюту,

художники открывают *обольстительность* зла. Прямая, ядовитая, inferнальная, агрессивно-притягательная красота, смуглая красота падшего ангела, даже в своем падении сохраняющая манящий отблеск былой причастности небесным сферам, открывает ещё один путь ухода от серых будней. Лики добра, напротив, не всегда и не сразу узнаваемы и, случается, принимают внешне непривлекательную форму, наглядно демонстрируя несоответствие сущности и явления.

На изуродованном компрачикосами лице Гуинплена, благородного героя романа В. Гюго «Человек, который смеётся», застыла маска смеха. Это метафора романтического юмора, пришедшего на смену остроумию XVIII века. Глубинная серьёзность юмора помогает мириться с заведомым несовершенством мира явлений. Его личностная субъективная природа умеет находить возвышенное в смешном и смешное в том, что всеми почитается серьёзным. «Юмореской» Шуман назвал одно из самых лирических и субъективных своих произведений. Отнюдь не случайно, что Дон Кихот являлся любимейшим литературным героем романтиков, а комическое стало универсальной категорией в эстетике Жан-Поля²¹ [7, 127–183]. К сфере комического относится и *романтическая ирония*, отражающая всеобщую относительность понятий. Именно ирония своим развещающим скепсисом умеряет односторонний пафос и бурные экстазы романтизма. Именно ирония окажется важнейшим наступательным средством в эстетике *антиромантизма*.

Художественные системы стареют, теряют свой эмоциональный потенциал. И возникают моменты, когда ощущение исчерпанности, завершённости становится настолько

очевидным, что происходит мучительный процесс преодоления и отторжения уходящей художественной системы. С одной стороны, её выразительные средства трансформируются подчас до неузнаваемости, образуя новую систему; с другой – остаются в активном фонде культуры в виде произведений, нашедших признание, востребованных и любимых публикой, которая не склонна радикально менять свои вкусы. Завершившаяся эпоха существует и в латентной форме, она словно помещается в обширные «запасники» культуры, откуда время от времени вызываются к жизни «отдохнувшие» от частого употребления художественные средства и вновь ставшие актуальными философские идеи. Так возникают *неоклассицизм*, *неоромантизм* и другие явления с приставкой *нео*. Так в формально новом проступают отчётливые черты некогда бывшего.

Безусловно, антиромантизм – одно из самых влиятельных течений начала XX века. Однако при пристальном взгляде в нём обнаруживаются поразительные черты сходства с явлением, которое он так безоговорочно отрицает. Если отбросить внешний антураж, воспевание машин и других чудес технократической цивилизации, то в провиденциальных мистериях русского футуризма нетрудно услышать знакомую горделивую ноту художников-романтиков, «штурмующих небо», а в поэтизации города – урбанистической «второй природы» усмотреть отдалённое родство с романтической пейзажностью.

И тогда можно воскликнуть, перефразируя парадоксальную формулу, которой сопровождалась смена королей: «Романтизм умер! Да здравствует романтизм!»

Добавлю: многоликий романтизм.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бороздин, Александр Корнильевич (23 марта (4 апреля) 1863 – 6 октября 1918) – русский литературовед и мемуарист.

² Аббревиатурой А. Я. в Энциклопедическом словаре подписывал свои статьи Яновский Абель Ефимович (1865–1922), российский юрист и писатель-публицист.

³ Шлегель, Август Вильгельм (August Wilhelm von Schlegel; 8 сентября 1767 – 12 мая 1845) – теоретик немецкого романтизма.

⁴ Уолпол, Хорас (Walpole, Horace 1717–1797) – английский писатель, основатель жанра готического романа.

⁵ Радклиф, Анна (Radcliffe, Ann, урождённая Уорд (Ward); 9 июля 1764 – 7 февраля 1823) – английская писательница, автор готических романов.

⁶ Метьюрин, Чарлз Роберт (Charles Robert Maturin; 25 сентября 1782 – 30 октября 1824) – ирландский священник и писатель, автор знаменитого готического романа «Мельмот Скиталец» (Melmoth the Wanderer, 1820).

⁷ «Гофолия» (1691) – трагедия Жана-Батиста Расина (Jean-Baptiste Racine, 21 декабря 1639 – 21 апреля 1699) на сюжет из Ветхого Завета.

⁸ «Танкред и Эрминия» («Tancrede et Herminie»; ок. 1630, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, инв. ГЭ-1189) – картина Никола Пуссена (Nicolas Poussin; 1594 – 19 ноября 1665) на сюжет из рыцарской поэмы Торквато Тассо «Освобождённый Иерусалим».

⁹ «Охота на львов в Марокко» («La chasse aux lions au Maroc», 1854, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, инв. ГЭ-3853) – картина Эжена Делакруа (Ferdinand Victor Eugène Delacroix; 1798–1863).

¹⁰ Мюллер, Вильгельм (Müller, Wilhelm; 7 октября 1794 – 30 сентября 1827) – немецкий поэт-романтик, автор слов вокальных циклов Франца Шуберта.

¹¹ Рунге, Филипп Отто (Runge, Philipp Otto; 23 июля 1777 – 2 декабря 1810) – немецкий художник-романтик, поэт и прозаик.

¹² Купер, Джеймс Фенимор (Cooper, James Fenimore; 15 сентября 1789 – 14 сентября 1851) – американский романист, классик приключенческой литературы.

¹³ Торо, Генри Дэвид (Thoreau, Henry David; 12 июля 1817 – 6 мая 1862) – американский писатель и философ-трансценденталист.

¹⁴ Уитмен, Уолт (Whitman, Walt; 31 мая 1819 – 26 марта 1892) – американский поэт и публицист.

¹⁵ Бингем, Джорж Калейб (Bingham, George Caleb; 20 марта 1811 – 07 июля 1879) – американский художник-пейзажист, известный как «художник Миссури».

¹⁶ Бирштадт, Альберт (Bierstadt, Albert; 1830 – 18 февраля 1902) – один из наиболее известных американских пейзажистов XIX века, посвятивший творчество Дикому Западу.

¹⁷ Балланш, Пьер Симон (Ballanche, Pierre-Simon; 1776–1847) – французский писатель и поэт.

¹⁸ Шатобриан, Франсуа Рене де (François-René, vicomte de Chateaubriand; 4 сентября 1768 – 4 июля 1848) – французский писатель, политик и дипломат, ультрароялист, один из первых представителей романтизма.

¹⁹ Тик, Людвиг Иоганн (Tieck, Johann Ludwig; 31 мая 1773 – 28 апреля 1853) – немецкий поэт, писатель, переводчик и драматург эпохи романтизма.

²⁰ Фридрих, Каспар Давид (Friedrich, Caspar David; 5 сентября 1774 – 7 мая 1840) – немецкий художник, один из крупнейших представителей романтического направления.

²¹ Жан Поль (Jean Paul, настоящее имя Иоганн Пауль Фридрих Рихтер, Johann Paul Friedrich Richter; 21 марта 1763 – 14 ноября 1825) – немецкий писатель, эстетик и публицист.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балланш П. С. О чувстве, рассмотренном в его соотношении с литературой и изящными искусствами // Эстетика раннего французского романтизма / сост. В. А. Мильчина. М., 1982. С. 33–69.
2. Бердяев Н. А. Самопознание: (Опыт философской автобиографии). М. : Книга, 1991. 448 с.
3. Блок А. А. О романтизме // А. Блок. Собрание сочинений : в 6 т. М., 1971. Т. 5. С. 473–484.
4. Бороздин А. К., А. Я. Романтизм // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1899. Т. XXII (53). С. 59–66.
5. Бузони Ф. Афоризмы о Моцарте // Мысли о Моцарте / сост. А. М. Меркулов. М., 2004. С. 44–47.
6. Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М. : Искусство, 1984. 464 с.
7. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М. : Искусство, 1981. 448 с.
8. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб. : Тип. А. С. Суворина, 1914. 207 с.
9. Житомирский Д. В. Роберт Шуман. М. : Музыка, 1964. 880 с.
10. Ивашкин А. В. Беседы с Альфредом Шнитке. М. : РИК «Культура», 1994. 304 с.
11. Кирпичников А. И. Гофман Э. // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1893. Т. IX (17). С. 454–456.
12. Михайлов А. В. Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков / сост. А. В. Михайлов. М., 1987. С. 7–43.
13. Писарев Д. И. Избранные педагогические сочинения. М. : Юрайт, 2016. 330 с.

14. Пушкин А. С. Письмо к издателю «Московского вестника» // А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений: в 10 т. Л., 1978. Т. 7. С. 51–54.
15. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. В 10 т. Т. 10. Л.: Наука, 1979. 712 с.
16. Романтизм // Большая советская энциклопедия: в 30 т. М., 1975. Т. 22. С. 196–200.
17. Стендаль. Собрание сочинений. В 15 т. Т. 7. М.: Правда, 1959. 392 с.
18. Фридрих К. Д. Письма. Высказывания. Толкования // Эстетика немецких романтиков / сост. А. В. Михайлов. М., 1987. С. 492–527.
19. Шатобриан Ф. Р. Гений христианства // Эстетика раннего французского романтизма / сост. В. А. Мильчина. М., 1982. С. 94–220.

Boris B. Borodin

Doctor of Arts, professor, Ural State Conservatory named after M. Mussorgsky, Yekaterinburg, Russia. E-mail: bbborodin@mail.ru. ORCID: 0000-0002-5297-4064; SPIN-код: 6431-4577

THE MANY FACES ROMANTICISM

Abstract. The debate about the essence of romanticism has been lasting about two centuries. Some people interpret romanticism as an ideological and artistic direction that took shape in the specific historical conditions of the late 18th - first half of the 19th centuries, while others understand it as a timeless phenomenon that accompanies the spiritual life of mankind in various historical eras. Romanticism is initially antinomic, paradoxical in nature. The world of romanticism is devoid of unity and is a contradictory picture. On the one hand, it has attention to everything unusual, on the other, it is attracted to the poetry of everyday life. Romanticism loses the “ethical immunity” inherent in the Enlightenment. One of the most significant paradoxes of romanticism arises: it is striving for the absolute, artists discover the seduction of evil.

Keywords: romanticism; aesthetics of romanticism; relativity of concepts; anti-romanticism; neo-romanticism.

For citation: Borodin B. B. Mnogolikiy romantizm [The many faces romanticism]. *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii* [Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory]. 2019. Iss. 19, pp. 6–12. (in Russ.).

REFERENCES

1. Ballanche P.-S. O chuvstve, rassmotrennom v ego sootnoshenii s literaturoy i izyashchnymi iskusstvami [About the feeling considered in its relation to literature and fine arts]. V. A. Milchina (sost.) *Estetika rannego frantsuzskogo romantizma* [V. A. Milchina (comp.) Aesthetics of early French romanticism]. Moscow, 1982, pp. 33–69.
2. Berdyaev N. A. *Samopoznanie: (Opyt filosofskoy avtobiografii)* [Self-knowledge. The experience of philosophical biography]. Moscow: Kniga, 1991. 448 p.
3. Blok A. A. O romantizme [About Romanticism]. A. Blok. *Sobranie sochineniy: v 6 t.* [A. Blok. Works, in 6 vols.]. Moscow, 1971. Vol. 5, pp. 473–484.
4. Borozdin A. K., A. Ya. Romantizm [Romanticism]. *Entsiklopedicheskiy slovar' Brokgauza i Efrona* [Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary]. St. Petersburg, 1899. Vol. XXII (53), pp. 59–66.
5. Busoni F. Aforizmy o Motsarte [Aphorisms about Mozart]. A. M. Merkulov (sost.) *Mysli o Motsarte* [A. M. Merkulov (comp.) Thoughts on Mozart]. Moscow, 2004, pp. 44–47.
6. Vyazemsky P. A. *Estetika i literaturnaya kritika* [Aesthetics and literary criticism]. Moscow: Iskustvo, 1984. 464 p.
7. Jean Paul. *Prigotovitel'naya shkola estetiki* [Preparatory School of Aesthetics]. Moscow: Iskustvo, 1981. 448 p.
8. Zhirmunsky V. M. *Nemetskiy romantizm i sovremennaya mistika* [German Romanticism and Modern Mysticism]. St. Petersburg: Tip. A. S. Suvorina, 1914. 207 p.
9. Zhytomirsky D. V. *Robert Shuman* [Robert Schumann]. Moscow: Muzyka, 1964. 880 p.

10. Ivashkin A. V. *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke]. Moscow: RIK "Kul'tura", 1994. 304 p.
11. Kirpichnikov A. I. Gofman E. [Hoffman E.]. *Entsiklopedicheskiy slovar' Brokgauza i Efrona* [Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary]. St. Petersburg, 1893. Vol. IX (17), pp. 454–456.
12. Mikhajlov A. V. *Esteticheskie idei nemetskogo romantizma* [Aesthetic ideas of German Romanticism]. A. V. Mikhaylov (sost.) *Estetika nemetskikh romantikov* [A. V. Mikhaylov (comp.) Aesthetics of German Romantics]. Moscow, 1987, pp. 7–43.
13. Pisarev D. I. *Izbrannye pedagogicheskie sochineniya* [Selected pedagogical works]. Moscow: Yurayt, 2016. 330 p.
14. Pushkin A. S. Pis'mo k izdatelyu «Moskovskogo vestnika» [Letter to the publisher of the "Moscow Herald"]. A. S. Pushkin. *Polnoe sobranie sochineniy: v 10 t.* [Complete works, in 10 vols. Vol. 10]. Leningrad, 1978. Vol. 7, pp. 51–54.
15. Pushkin A. S. *Polnoe sobranie sochineniy. V 10 t. T. 10* [Complete Works]. Leningrad: Nauka, 1979. 712 p.
16. Romantizm [Romanticism]. *Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya: v 30 t.* [Great Soviet Encyclopedia, in 30 vols.]. Moscow, 1975. Vol. 22, pp. 196–200.
17. Stendhal. *Sobranie sochineniy. V 15 t. T. 7* [Collected works, in 15 vols. Vol. 7]. Moscow: Pravda, 1959. 392 p.
18. Friedrich C. D. Pis'ma. Vyskazyvaniya. Tolkovaniya [Letters. Statements. Interpretations]. A. V. Mikhaylov (sost.) *Estetika nemetskikh romantikov* [A. V. Mikhaylov (comp.) Aesthetics of German Romantics]. Moscow, 1987, pp. 492–527.
19. Chateaubriand F.-R. *Geniy khristianstva* [The genius of Christianity]. V. A. Milchina (sost.) *Estetika ran-nego frantsuzskogo romantizma* [V. A. Milchina (comp.) Aesthetics of early French romanticism]. Moscow, 1982, pp. 94–220.

Григорий Рафаэлевич Консон

Доктор искусствоведения, профессор Департамента медиа Научно-исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия). E-mail: gkonson@yandex.ru. ORCID: 0000-0001-7400-5072; SPIN-код: 6493-0776; Research ID: L-7271-2017

О СУЩНОСТИ ТРАГИЧЕСКИХ ОРАТОРИЙ Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ

Статья посвящена выявлению сущности трагического в ораториях Г. Ф. Генделя. Для этого автор на фоне большого круга разнохарактерных и противоречивых определений показывает, что трагическое – это неразрешимый общественно-исторический конфликт, который возникает вследствие действий самого человека, гибнущего из-за его неразрешимого самораздвоения. В основе этого явления находится осознание *понятия долга*, которое заложено в нравственной природе человека как прирождённой судьбы над самим собой. В ступках такого трагического противоречия, которое в ораториях Генделя выражает «трагизм распятия» (понятие Т. Ливановой) и сфокусировано в ядре трагедии, автор статьи показывает трагического героя с двух противоположных сторон. Конфликты же, которые выходят за пределы ядра и выражают «трагизм действия» (Т. Ливанова), составляют контекст трагедийного ядра. Анализ его в ораториях Генделя проясняет несколько аспектов: внутриличностный конфликт героя, межличностный конфликт, конфликт героя с тёмной бесноватой толпой (или народом-завоевателем, празднующим победу и равнодушным к герою) и противодействие угнетённого народа с народом-завоевателем. Совокупность таких конфликтов в художественном произведении и представляет многогранную модель трагического.

Ключевые слова: Гендель, оратория, трагическое, этика, эстетика, философская категория, психологическое, внутриличностный, межличностный, пассионный конфликт, долг.

Для цитирования: Консон Г. Р. О сущности трагических ораторий Г. Ф. Генделя // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2019. – Вып. 19. – С. 13–19.

В теме настоящего исследования принципиальное значение имеет категория трагического и производные от него понятия трагедии, трагедийного героя, трагедийного коллектива¹. Одним из спорных является вопрос об идентификации трагического как эстетической, этической или психологической категории. В понятийных словарях трагическое с точки зрения какой-либо науки не атрибутируется. Оно понимается на житейском уровне как «ужасное», «жалкое», «печальное» и «потрясающее» [7, 425], «катастрофическое, удручающее, очень печальное (мрачное)» [23, 702].

В специальных работах одни учёные рассматривают трагическое в русле *эстетической науки* (В. Бычков [3, 234], С. Пак [17], Т. Любимова [13, 13]). Другие – напротив, *не признают его основной эстетической категорией* и убеждены, что оно вообще потеряло своё прежнее значе-

ние. И. Малышев исключает его из эстетики и *относит к выражению нравственных ценностей – этике* [14, 13]. Этический подход к трагическому очевиден и у С. Рубинштейна [18, 172].

Особую область проблема трагического занимает в психологии. Л. Выготский полагает, что трагическое «вытекает из самых основ человеческого бытия» [4, 363]. Р. Гальцева, с точки зрения психологии и эстетики, объясняет трагическое внутренним раздвоением героя: трагическое – это «эстетическая категория, характеризующая неразрешимый конфликт обречённого, но свободно действующего героя с необходимо противодействующими ему силами» [5, 581]; «в широком смысле – характеристика катастрофического мироощущения, связанного с безысходным жизненным разладом (крушение надежд на самоосуществление, ощущение неотвратимой гибели, пережива-

ние бессмыслицы, бесцельности бытия и т. п.)» [5, 581].

Трагическое относится и к философской категории, которая характеризует «губительные и невыносимые стороны жизни, неразрешимые противоречия действительности, представленные в искусстве в виде неразрешимого конфликта» [20]. С философских позиций сущность трагического анализировал Н. Бердяев, видя его причины «в глубоком несоответствии между духовной природой человека и эмпирической действительностью» [2, 190]. Но главное – философ справедливо полагал, что «всякая трагедия в известном смысле есть „моральная“ трагедия» [2, 233].

Многоохватным является определение трагического у А. Лосева, вобравшее в себя историческую, этическую, эстетическую и психологическую аргументации: «...неразрешимый общественно-исторический конфликт, развёртывающийся в процессе свободного действия человека и сопровождающийся человеческим страданием и гибелью важных для жизни ценностей. В отличие от печального или ужасного трагическое как вид грозящего или свершающегося уничтожения вызывается не случайными внешними силами, а проистекает из внутренней природы самого гибнущего явления, его неразрешимого самораздвоения в процессе его реализации» [12, 251].

Однако, несмотря на многомерность данного определения, всё же одно стержневое положение в него необходимо добавить – осознание *понятия долга*, которое заложено в нравственной основе человека как прирождённого судьи над самим собой. Эта категория закладывается в сознание человека с детства и воспитывается как совестный эталон поведенческой модели в социуме. Совесть человека является контролем его действий и помыслов, а в трагических ситуациях – судилищем [8, 832]. В ней Кант выявил изначальное веление долга человека перед самим собой, которое заключено в нравственном познании самого себя. Оно, в сущности, оказывается источником человеческой мудрости и помогает проникнуть «в трудно измеряемые глубины (бездну) сердца» [8, 835].

В ораториях Генделя трагическое неразрывно связано с важнейшим принципом общественного бытия – этическим отношением человека к дей-

ствительности, деформация которого порождает психологический конфликт героя с самим собой, переживаемый им перед смертью на последнем пику отчаяния. Такое эмоциональное состояние является высшей концентрацией проблематики трагического, его знаковым выразителем нравственной характеристики личности.

В целом понятие трагического имеет две сущности. Одна из них выражает понятие чуждости (термин А. Лосева). Это сущность собственно трагического, которая заключается в нарушении этических норм и попытке их восстановления. Следовательно, проявляясь в произведении трагическое, мы рассматриваем этическую основу художественных произведений.

Вторая сущность заключается в выявлении принципов её воплощения в искусстве, которые находятся в области эстетики. Подобное объединение этического и эстетического лежит в сфере древнегреческого понятия *kalo-kagathos* (калокагатия), в котором первая часть слова означает «красивый» (эстетический), а вторая – «добрый», «хороший» (этический) [6, 435].

Из взаимодействия отмеченных сущностей вытекает то, что трагическое в ораториях Генделя необходимо рассматривать в единстве двух ракурсов – этического и эстетического, что даст возможность выявить полноценный статус его героев.

Однако при намеченном двустороннем рассмотрении данного статуса генделевских героев их анализ следует дополнить ещё одной стороной – психологической. Для этого обратимся к психологии искусства – методу анализа, созданному Л. Выготским, у которого в исследовании внутреннего мира героя находились принципы выявления психологических противоречий – *противочувствия* (термин Л. Выготского. – Г. К.). Их сущность учёный объяснил с помощью взаимодействия фабулы и сюжета, определив два противоположных композиционных направления: стремление к цели и уклонение от неё. Первое направление – внешнее, видимое. Оно представляет линию фабулы, то есть событие или состав событий [4, 75]. Второе направление – внутреннее, зашифрованное, вуалирующее стремление к цели и складывающееся в линию сюжета, в котором фабула получает определённую авторскую ин-

терпретацию [4, 188–189]. Столкновения линий фабулы и сюжета порождают *драматургические замыкания*².

В музыке подобные замыкания обычно выражаются с помощью принципа *единовременного контраста*³, который Т. Ливанова называет «трагизмом распятия» [11, 290]. Здесь, по определению Е. Назайкинского, проступает «конфронтация внутреннего и внешнего как страсти и сдерживания», где происходит резкое противопоставление личного и общего [16, 277]. Данная конфронтация есть не что иное, как отражение жизненных явлений в искусстве, где диалогичность вписывалась в характерную тенденцию барочной драматургии. Единство её процесса заключалось в том, что образ «сам внутри себя обнаруживает реальную противоречивую переменность, с художественной неизбежностью влекущую музыку к качественному скачку» [19, 112].

В творчестве Генделя существует круг ораторий, в которых, по наблюдению Ливановой, претворяются «трагические образы (страдающего Саула, ослеплённого Самсона, распятого Христа) и воплощаются по принципу единовременного контраста» [11, 291]. Внутрличностный конфликт здесь выражает «трагизм распятия» (Т. Ливанова). В нём противодействуют две глубинные силы. Одна из них – иницирующая, заключённая в действенной природе музыкально-тематической линии и связанных с ней средств музыкальной выразительности. Другая – сдерживающая, проявляющаяся в противоположном движении общей устремлённости голосов, преобладании крупных длительностей, гармонических повторах, некоей попытке ограничить свободу мелодии.

Вместе с тем, наряду с единовременным контрастом, трагические герои у Генделя раскрываются и в открытом конфликте образно-интонационных сфер, звучащих как в одновременности, так и поочерёдно. При этом в выражении внутрличностного конфликта возникает особого типа диалогичность. Из четырёх видов диалога – конфиденциального объяснения, эмоционального конфликта (ссоры), диалога-спора и диалога-унисона, основанных на разных типах диалогической речи [16, 280], – для нас важным является диалог-ссора, который выражает различные типы конфликта.

Такой диалог оказывался настолько динамичным, что привносил в музыку действенный сюжетно-театральный характер, основанный на столкновении образов рока и скорби. Первые, в соответствии с наблюдениями В. Конен, явились носителями «неумолимого высшего начала», вторые – образа человека [9, 114]. В конфликтной диалогичности интонационных сфер герой предстал не как скованный пленник, а как пленник, готовый к сопротивлению. В этой готовности проявлялся «трагизм действующего героя» [11, 292].

Оба отмеченных принципа диалогичности (явный и скрытый) в передаче внутрличностного конфликта в ораториях Генделя возникают в узловых участках формы. Они выявляют сгустки трагических противоречий, которые, на наш взгляд, сфокусированы в ядре трагедии и показывают героя правдиво, с двух противоположных сторон. Конфликты же, которые выходят за пределы ядра и выражают «трагизм действия» (Т. Ливанова), составляют контекст трагедийного ядра. В него входит и неконфликтное окружение героя, которое дополняет его скорбный образ или контрастирует ему. Анализ такого трагедийного ядра в ораториях Генделя проясняет несколько аспектов: внутрличностный конфликт героя; межличностный конфликт; конфликт героя с тёмной бесноватой толпой или народом-завоевателем, празднующим победу и равнодушным к герою. Последний из перечисленных выражал свойства особого вида драмы – *пассионной*. Он строился на нелепом обвинении Христа в преступности его действий и был выражен в *противопоставлении образов ярости, глумливой радости и скорби (lamento)*. В музыке Баха в таком конфликте проявился особо циничный характер толпы, поскольку её образ воссоздавался танцевальными жанрами воодушевлённого характера, который вступал в резкую конфронтацию с *lamento* Иисуса. Конфликт обладал большой динамической силой, создававшей порой впечатление, что пассионное действие от напряжения вот-вот взорвётся. Но вместо того оно переключалось в иной, лирико-психологический, план, связанный с сюжетной линией, в которой осмысливалась глубинная правда происходящего – жертвенное искупление человечества. Такое задержание психологического поединка Иисуса и толпы пред-

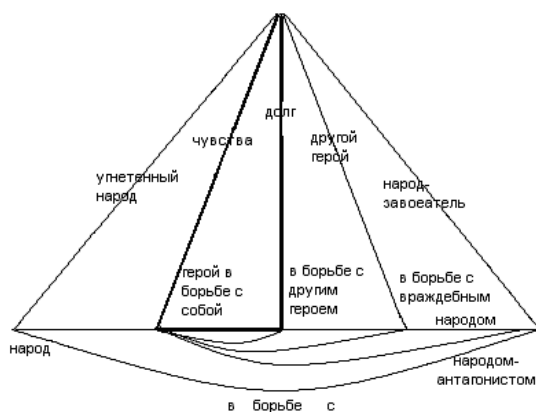
ставляется своеобразным «громоотводом бес-смыслицы» (термин Л. Выготского. – Г. К.) обвинений Христа, рядом с которым обнажалось безумие толпы с её требованием освободить преступника Варавву и распять праведника.

Но и такие громоотводы не всегда снижали градус трагического. Переключения в лирико-психологическую сферу, когда на первый план выступали переживания Христа о выборе пути («моление о чаше»), переводили действие из одного конфликта (драматического) в другой (психологический), который по силе трагизма не только не уступал противостоянию Иисуса глумящейся толпе, но и превосходил его. Особого внимания заслуживает заключительная, предсмертная, сцена со Христом, в которой он испытывал противоречивые чувства: осознавал неизбежность своей участи и всё же вопрошал Отца, зачем Тот отдал его на мучения? (В «Johannespassion» Шютца этот скорбный фрагмент возмещается эпизодом обращения к Матери⁴). Здесь вопрос Христа передан в скорбной сфере, а понимание необходимости своей гибели – в просветлённой и утвердительной. Подобное противопоставление образно-интонационных сфер конкретизировало у Шютца психологический конфликт, переживаемый Христом перед смертью. У Генделя же пассионный конфликт был выражен не только в новозаветной тематике, воплощённой в его Пассионах по Брокесу, но и в старозаветной. Наиболее ярким примером служит конфронтация образов страдающего от душевных и физических мук Самсона из одноимённой оратории и празднующих над ним победу филистимлян. Такое *совмещение ситуаций, в которых показан внутриличностный конфликт и надвигающаяся смерть, явился, на наш взгляд, наивысшим выразителем психологии трагического.*

К этой аспектации конфликта добавим ещё один – противодействие народа-завоевателя и угнетённого народа, который Ф. Энгельс определил как «трагическую коллизию между исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления» [22, 495]. Исторической необходимостью здесь является стремление народа к свободе, но поражение его в столкновении с другими делало это стремление невозможным. Страдания народа переданы в плане

противопоставления длительных состояний скорби и героического воодушевления, в широком смысле – медитации и действия. Два этих параметра из всех видов человеческой сущности М. Арановский выделяет как главенствующие [1, 38]. Их сопоставление, лежащее в русле эпической природы ораториального жанра, раскрывает в образе народа скорбные и драматические черты.

Конфликт трагедийного народа не равен внутриличностному конфликту трагедийного героя (поскольку в ораториях Генделя народ во внутренних противоречиях не показан). Поэтому коллизия угнетённого народа, находящегося в конфликте с вражеским, представляется по отношению к нравственно-психологическому конфликту героя подчинённой и в трагической оратории является важным, но дополнительным признаком. Дополнительным – не значит несущественным, поскольку конфликт противоборствующих народов выражает собственно эпическую сущность генделевских ораторий. Она усиливает трагедию героя, превращая её во всенародную, и переводит из категории единичного в категорию общего. Неслучайно И. Федосеев писал, что «Гендель – один из первых художников мирового искусства, поднявшийся в своём творчестве до осознания народа как философской категории» [21, 8].



Подводя итог анализу системы конфликтов в трагических ораториях Генделя, мы приходим к заключению, что главным и неразрешимым здесь явился внутриличностный конфликт, который служил медиатором для остальных. Второй по значению конфликт,

межличностный, экстраполировал первый во вне и тем самым расширил пространство конфликта. Третий конфликт страстионного типа усугубил первый и вывел его в гротесковую сферу. Четвёртый же обобщил предыдущие и поднял их на уровень общечеловеческого значения, где в органичной системе субординации конфликтов произошло их объединение.

Совокупность рассмотренных конфликтов в художественном произведении представляет многогранную модель трагического, где в некоторой степени может быть раскрыта истина бытия, которая, по наблюдению А. Михайлова, «как бы вспыхивает перед нами ярким светом на мгновение и потом существует внутри этого произведения для того, чтобы вспыхнуть ещё и ещё раз» [15, 863].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Понятие коллектива, вызывающего побочные ассоциации с советской лексикой, мы ввели в связи с тем, что в ораториях Генделя часто в качестве враждебной оппозиции герою выступает не народ, а аллегорически-массовые, воссоздаваемые хором образы зависти, ревности, измены, которые к образу народа прямого отношения не имеют. Поэтому понятие коллектива здесь, вбирающее и метафорические образы, и народные, на наш взгляд, является наиболее соответствующим их смысловой функции.

² Данная методология легла в основу нашего исследования, см.: [10].

³ Единовременный контраст Ливанова рассматривает как «контраст внутри исходного образа, заложенный в нём самом, когда одни выразительные средства направлены в сторону усиления, обострения, движения эмоций, другие же удерживают, тормозят, сковывают» [11, 287].

⁴ Данная сцена сначала была воспроизведена в самостоятельном произведении Шютца «Семь слов Иисуса Христа на кресте» (1645).

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов : исслед. очерки. Л. : Сов. композитор, 1979. 289 с.
2. Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. Т. 2. М. : Искусство ; Лига, 1994. 510 с.
3. Бычков В. В. Эстетика : учебник. М. : Гардарики, 2008. 573 с.
4. Выготский Л. С. Психология искусства. М. : Искусство, 1968. 576 с.
5. Гальцева Р. А. Трагическое // Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В. А. Мануйлов. М., 1981. С. 578–579.
6. Грицанов А. А. Калокагатия // История философии: энциклопедия / сост. и гл. науч. ред. А. А. Грицанов. Минск, 2002. С. 435.
7. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т. 4. М. : Рус. яз., 1980. 683 с.
8. Кант И. Основы метафизики нравственности / отв. ред. В. А. Жучков. М. : Наука, 1999. 1472 с.
9. Конен В. Дж. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). М. : Музыка, 1975. 376 с.
10. Консон Г. Р. Психология трагического: Проблемы конфликтологии (на материале западноевропейского искусства). М. : Книга по требованию, 2012. 392 с.
11. Ливанова Т. Н. Западноευропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств : исслед. М. : Музыка, 1977. 528 с.
12. Лосев А. Ф. Трагическое // Философская энциклопедия / гл. ред. Ф. В. Константинов. М., 1970. С. 251–253.
13. Любимова Т. Б. Трагическое как эстетическая категория: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. М., 1997. 36 с.
14. Малышев И. В. Эстетика : курс лекций. М. : РАМ им. Гнесиных, 1994. 190 с.
15. Михайлов А. В. Языки культуры : учеб. пособие по культурологии. М. : Яз. рус. культуры, 1997. 912 с.
16. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М. : Музыка, 1972. 384 с.

17. Пак Сонхен. Представление о трагическом в эстетическом сознании древнегреческого и древне-корейского народов // Вестник Московского университета. Сер. 7: Философия. 1997. № 5. С. 102–116. URL: http://vestnik.tripod.com/library/tragic.html#_edn1 (дата обращения: 02.02.2020).
18. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. В 2 т. Т. 2 / сост., коммент. и послесл. К. А. Абульхана-нова-Славская, А. В. Брушлинский. М. : Педагогика, 1989. 328 с.
19. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей / под ред. В. В. Протопопова. М. : Музыка, 1973. 448 с.
20. Трагическое // Новая философская энциклопедия. URL: <http://iphras.ru/elib/3040.html> (дата обращения: 02.02.2020).
21. Федосеев И. С. Оратория Генделя и её значение в развитии жанра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л. : ЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1981. 21 с.
22. Энгельс Ф. Письмо Фердинанду Лассалю, 18 мая 1959 г. // К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения. М., 1962. Т. 29. С. 495.
23. The little Oxford dictionary. Oxford seventh edition of Current English. Oxford : Oxford Univ. Press, 1994. 786 p.

Grigory R. Konson

Doctor of Arts, Department of Media Research University “Higher School of Economics”, Moscow, Russia.
E-mail: gkonson@yandex.ru. ORCID: 0000-0001-7400-5072; SPIN-код: 6493-0776; Research ID: L-7271-2017

ON THE ESSENCE OF THE TRAGIC ORATORIOS BY G. F. HANDEL

Abstract. The article is devoted to identifying the essence of the tragic in oratorios by G.F. Handel. For this, the author, against the background of a wide circle of diverse and contradictory definitions, shows that the tragic is an insoluble socio-historical conflict that arises as a result of the actions of a person dying due to his unsolvable self-bifurcation. At the heart of this phenomenon is an awareness of the concept of duty, which is embedded in the moral nature of a man as a born judge over himself. In clumps of such a tragic contradiction, which in Handel's oratorios expresses “the tragedy of crucifixion” (the concept of T. Livanova) and is focused on the core of the tragedy. The author of the article shows the tragic hero from two opposite sides. Conflicts that go beyond the core and express the “tragedy of action” (T. Livanova) make up the context of the tragic core. An analysis of it in Handel's oratorios clarifies several aspects: the intrapersonal conflict of the hero, interpersonal conflict, the conflict of the hero with the dark demoniac crowd (or the conquering people celebrating victory and indifference to the hero) and the opposition of the oppressed people to the conquering people. The totality of such conflicts in the work of art makes a multifaceted model of the tragic.

Keywords: Handel; oratorio; tragic; ethics; aesthetics; philosophical category; psychological; intrapersonal; interpersonal; passionate conflict; duty.

For citation: Konson G. R. O sushchnosti tragicheskikh oratoriy G. F. Gendelya [On the essence of the tragic oratorios by G. F. Handel]. *Muzyka v sisteme kul'tury : Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii* [Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory]. 2019. Iss. 19, pp. 13–19. (in Russ.).

REFERENCES

1. Aranovsky M. G. *Simfonicheskie iskaniya. Problema zhanra simfonii v sovetskoy muzyke 1960–1975 godov: issledovatel'skie ocherki* [Symphonic Searches. The Problem of the Symphony Genre in Soviet Music of 1960–1975: Research Essays]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1979. 289 p.
2. Berdyaev N. A. *Filosofiya tvorchestva, kul'tury i iskusstva. V 2 t. T. 2* [The Philosophy of Creativity, Culture and Art, in 2 vols. Vol. 2]. Moscow: Iskusstvo; Liga, 1994. 510 p.
3. Bychkov V. V. *Estetika: uchebnik* [Aesthetics: a Tutorial]. Moscow: Gardariki, 2008. 573 p.
4. Vygotsky L. S. *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of art]. Moscow: Iskusstvo, 1968. 576 p.

5. Galtseva R. A. Tragicheskoe [Tragic]. V. A. Manuylov (gl. red.) *Lermontovskaya entsiklopediya* [V. A. Manuylov (resp. ed.) Lermontov Encyclopedia]. Moscow, 1981, pp. 578–579.
6. Gritsanov A. A. Kalokagatiya [Kalokagatia]. A. A. Gritsanov (sost., gl. red.) *Istoriya filosofii: entsiklopediya* [A. A. Gritsanov (comp., gen. ed.) History of Philosophy: Encyclopedia]. Minsk, 2002, pp. 435.
7. Dal V. I. *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka*. V 4 t. T. 4 [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language, in 4 vols. Vol. 4]. Moscow: Russkiy yazyk, 1980. 683 p.
8. Kant I. *Osnovy metafiziki нравственности* [Fundamentals of the Metaphysics of Morality]. Moscow: Nauka, 1999. 1472 p.
9. Konen V. J. *Teatr i simfoniya (rol' opery v formirovanii klassicheskoy simfonii)* [Theater and Symphony (the Role of Opera in the Formation of the Classical Symphony)]. Moscow: Muzyka, 1975. 376 p.
10. Konson G. R. *Psikhologiya tragicheskogo: Problemy konfliktologii (na materiale zapadnoevropeyskogo iskusstva)* [The Psychology of the Tragic: Problems of Conflictology (Based on the Material of Western European Art)]. Moscow: Kniga po trebovaniyu, 2012. 392 p.
11. Livanova T. N. *Zapadnoevropeyskaya muzyka XVII–XVIII vekov v ryadu iskusstv* [Western European Music of the XVII–XVIII Centuries in the Arts]. Moscow: Muzyka, 1977. 528 s.
12. Losev A. F. Tragicheskoe [Tragic]. F. V. Konstantinov (gl. red.) *Filosofskaya entsiklopediya* [F. V. Konstantinov (gen. ed.) Philosophical Encyclopedia]. Moscow, 1970, pp. 251–253.
13. Lyubimova T. B. *Tragicheskoe kak esteticheskaya kategoriya: avtoreferat dissertatsii ... d-ra filosofskikh nauk* [Tragic as an Aesthetic Category: abstr. of the diss.]. Moscow, 1997. 36 p.
14. Malyshev I. V. *Eстетика: kurs lektsiy* [Aesthetics: a Course of Lectures]. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki im. Gnesinykh, 1994. 190 p.
15. Mikhaylov A. V. *Yazyki kul'tury: ucheb. posobie po kul'turologii* [Cultural Languages: A Cultural Handbook]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury, 1997. 912 p.
16. Nazaykinsky E. V. *O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya* [On the Psychology of Musical Perception]. Moscow: Muzyka, 1972. 384 p.
17. Pak Sonkhen. Predstavlenie o tragicheskom v esteticheskom soznanii drevnegrecheskogo i drevnekoreyskogo narodov [The Concept of the Tragic in the Aesthetic Consciousness of the Ancient Greek and Ancient Korean Peoples]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 7: Filosofiya* [Bulletin of Moscow University. Ep. 7: Philosophy]. 1997. No 5, pp. 102–116. URL: http://vestnik.tripod.com/library/tragic.html#_edn1 (accessed February 02, 2020).
18. Rubinstein S. L. *Osnovy obshchey psikhologii*. V 2 t. T. 2 [Fundamentals of General Psychology, in 2 vols. Vol. 2]. Moscow: Pedagogika, 1989. 328 p.
19. Skrebkov S. S. *Khudozhestvennye printsipy muzykal'nykh stiley* [Artistic Principles of Musical Styles]. Moscow: Muzyka, 1973. 448 p.
20. Tragicheskoe [Tragic]. *Novaya filosofskaya entsiklopediya* [New Philosophical Encyclopedia]. URL: <http://iphras.ru/elib/3040.html> (accessed February 02, 2020).
21. Fedoseev I. S. *Oratoriya Gendelya i ee znachenie v razvitii zhanra: avtoreferat dissertatsii ... kand. iskusstvovedeniya* [Handel's Oratorio and its Significance in the Development of the Genre: abstr. of the diss.]. Leningrad: Leningradskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova, 1981. 21 p.
22. Engels F. Pis'mo Ferdinandu Lassalyu, 18 maya 1959 g. [Letter to Ferdinand Lassalle, May 18, 1959]. K. Marks, F. Engel's. *Sochineniya* [K. Marx, F. Engels. Works]. Moscow, 1962. Vol. 29, pp. 495.
23. *The little Oxford dictionary. Oxford seventh edition of Current English*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1994. 786 p.

ИЗ АРХИВОВ УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ



УДК 781.68

Владимир Юрьевич Григорьев

Доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского
(Москва, Россия).

[О ПРИРОДЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ДВИЖЕНИЙ]¹

Лекция В. Ю. Григорьева посвящена проблеме организации исполнительских движений в процессе формирования технического аппарата скрипача. Профессиональное движение должно совершаться в пределах координационной зоны. Ритм – важнейшее условие организации движений.

Ключевые слова: скрипичное исполнительство, воспитание профессионального скрипача, исполнительское движение, психология исполнительства.

Для цитирования: Григорьев В. Ю. [О природе исполнительских движений] // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2019. – Вып. 19. – С. 20–31.

К сожалению, вопросы исполнительского движения пока, с моей точки зрения, совершенно не разработаны. Мы привыкли думать и уверены, что те движения, которыми мы в жизни пользуемся, это движения самые хорошие и они годятся для наших исполнительских задач. И мы часто говорим: играет свободно, прямо как в жизни – естественно. А что значит «естественно», «свободно»? Что значит «как в жизни»? Я думаю, что прав был Юрий Исаевич Янкелевич², который писал, что исполнительское движение – это движение профессиональное, специфическое и ничего общего с жизненным не имеющее. Оно прямо противоположно. Поэтому никакие жизненные движения для наших инструментальных движений не годятся.

И вот здесь мне хочется поговорить с вами на эту тему и показать, что мы делаем правильно, что мы делаем неправильно, какова природа вообще наших движений, каковы функции этих движений и какова природа и функции специфических инструментальных движений.

Почему обычные движения являются плохими для инструмента, а специфические инструментальные не подходят для жизни.

Надо сказать, что наши движения построены очень точно, и в тоже время они очень широкие. Мы своими движениями можем делать что угодно: я протягиваю руку, и это действие годится для того, чтобы взять любой предмет. Здесь нет никакой специфики. А на инструменте каждое движение целенаправленно связано с художественной задачей и принципиально обусловлено звуковым результатом. Поэтому оно не безразлично по форме и тем более специфично по содержанию.

Если мы рассмотрим как устроены наши движения, то должны ввести понятие *координированная зона движений*. Если вы встанете к стене, раскинете руки и попытаетесь глядеть перед собой, то вы ладони рук своих не увидите. Постепенно, если мы начнём сводить руки, на каком-то небольшом расстоянии от стены мы увидим краями глаз кисти. И только сведя руки в пределах 60 градусов, мы увидим детали.

Эти две позиции – крайняя позиция, когда руки только начинают быть видны краем глаза и позиция, когда руки находятся в ясном поле нашего внимания – являются крайними точками, от которых можно рассчитывать нашу координационную зону. Вот эта зона от границы ясного видения до только ощущения рук непригодна для того, чтобы движения были точными, дисциплинированными и устойчивыми во времени. Только начиная с угла в 60 градусов, где руки видны достаточно ясно, до примерно середины, начинается координационная зона. Когда руки сводятся вместе, координация тоже начинает исчезать, и пианисты знают, что когда руки заводятся друг за друга, то координация очень затруднена, и она должна меняться на обратную. Так же у скрипачей или виолончелистов: если мы играем у подставки и очень близко сведены руки, это вызывает затруднение.

И вот здесь мы встречаемся с одной характерной особенностью: чем ближе руки находятся к центру игровой зоны, тем устойчивее навык, который образуется. Где центр зоны? Для каждого человека он индивидуален. Вертикаль образуется следующим образом: когда человек идет по улице, у него руки двигаются, если мы поднимем руки в том направлении, в котором они двигаются вперед – это будет центр вашей индивидуальной зоны. Она характерна тем, что в этой позиции руки могут оставаться в поднятом состоянии очень долго. Мышцы не устают, потому что здесь руки держатся скелетной мускулатурой, которая хорошо снабжается кровью и способна к длительной работе. Если мы начнём отводить одну руку чуть-чуть влево, а другую чуть-чуть вправо, то сразу увидим, как включится в действие мышца, которая ведёт руку, и дальше, если мы оставим руку в этом положении, то увидим, что мышца остается зажатой. Поэтому отведение рук от центра этой зоны, особенно во внешнюю сторону, приводит к тому, что руки оказываются в очень невыгодном положении, потому что включились в действие игровые мышцы, которые очень плохо снабжаются кровью. Они работают по принципу накопления и отдачи энергии. Поэтому они требуют момента статики, чередования динамики и статики. К сожалению, в некоторых пособиях написано, что, если руки у скрипачей

длинные, то левую руку стоит отводить влево – мол, тогда для правой руки будет плохо. Что же получается? У нас в консерватории около 15 лет назад было проведено обследование, и оказалось, что почти у трети скрипачей начинают атрофироваться мышцы плеча. И всё потому, что рука, отведённая влево, держится игровыми мышцами, что и приводит к зажатости плечевого пояса. Это первое, что надо учесть.

Второй момент: горизонтальный центр зоны образуется, когда человек складывает руки на груди. Горизонтальный и вертикальный центры образуют наиболее удобную зону, в которой действуют руки. Это оказывается настолько далеко небезразличным к организации движения вообще, что на сверхзвуковых самолетах, а затем на космических кораблях все приборы управления, которые были спереди, как на автомобиле, были переведены в два сектора, средний оставлен только для визуальной информации. Это обусловило быстроту, точность и устойчивость движений.

В Америке провели такой опыт. Самый трудный физический процесс – это печатание на пишущей машинке, потому что он требует большого внимания, очень точных движений, а руки при этом сведены. Сделали так: разрезали машинку пополам, развели в два сектора, и производительность труда увеличилась в два с половиной раза, а утомляемость снизилась, потому что сведённые руки сложно координировать.

На конкурсе Чайковского у пианистов я мог на спор определить, кто из исполнителей в финале концерта Чайковского, где октавы перед кодой, попадёт, а кто промахнётся. Если корпус вышел вперёд и обеспечил игровое пространство для руки – то попадёт. А если руки ушли, а корпус отстал – то промахнётся.

Эта координационная зона для нас очень важна. Но посмотрим, как совершаются наши обычные жизненные движения и в чём всё-таки специфика инструментального движения. При точных движениях всегда вступают в действие две силы. Первая из них – наша прямая двигательная активность, когда мы ведём руку в нужном направлении. А вторая – корректировочные движения, которые обеспечивают точное соблюдение формы этого движения. Когда мы приступаем к овладению каким-нибудь сложным движением, мы всегда сначала

ла берем контур, а потом дифференцируем движения и стараемся дать ему максимально удобную и эластичную форму. Это совершается путём корректировки.

В обычном движении тот мускул, который ведёт, участвует и в корректировке: мышца ведёт и корректирует. А в профессиональном движении получается дифференциация этих двух моментов. Посмотрите: у скрипачей, виолончелистов, контрабасистов, альтистов штрих смычком вниз получается громче, чем смычком вверх. Почему? А ведь это парадокс! Смычок вверх ведёт бицепс – сильная мышца, смычок вниз ведёт трицепс – более слабая мышца. И получается, будто бы слабая мышца производит сильный штрих, в то время как сильная – слабый. Говорят, это происходит потому, что смычок идёт вниз. Но, например, у виолончелистов, особенно на баске, смычок вверх вообще идёт вниз и наоборот. И тем не менее, всё равно разница присутствует. И это потому, что в профессиональном движении смычок вниз ведёт не трицепс, а бицепс – обратная мышца.

Так вот, профессиональные движения построены по следующему принципу: ведущей всегда является мышца-антагонист – она управляет движением, она обеспечивает это движение. А мышца протагонист – та, которая в обычном жизненном движении ведёт, – выступает в роли базового энергетического обеспечения движения.

Когда космонавты вышли в космос, то, естественно, там движения у них раскоординировались. Потому что привычной силы тяжести нет, сделаешь движение рукой – корпус отлетает в обратную сторону и требуются корректировочные движения. И стали исследовать, какова же тогда форма движений. И оказывается, что если человек достигает угол движения, предположим, в 90 градусов, то сначала ведёт руку бицепс, потом постепенно импульсы с бицепса снимаются и начинают поступать в мышцу-антагонист. И наконец, эта мышца, совершенно свободная от импульсов, включается на сокращение, и больше ничего. Тем самым разделяются функции: ведущая функция оказывается за мышцей-антагонистом.

На это впервые обратил внимание профессор А. И. Ямпольский³. Когда я пришёл к нему в класс с очень плохой правой рукой, то он мне

сказал: «Не води смычок по струне, не дай ему упасть и удерживай его от быстрого проведения». Ученик Ямпольского Игорь Семёнович Безродный⁴ выдвинул теорию мускула, согласно которой ведущим моментом движения является вот этот участок руки у скрипача, виолончелиста (примерно 10 см от кисти до середины предплечья). Педагоги иногда делают так: для того, чтобы у ученика «пошла рука», нажимают пальцами на обозначенное место.

И это интуитивно найденный правильный приём. Мышцы остаются свободными, когда они находятся не в противодействие, а в очень хорошем согласии, – поэтому возникает приятное ощущение в руке. Нужно снять лишнее напряжение с мышц, с их управления, дать возможность «умным мышцам», которые сами знают, что надо делать, свободно выполнять свою функцию. Когда И. Безродный выступал ещё как скрипач, он исполнял «Чакону» И. С. Баха в Большом зале Московской консерватории. Средний эпизод «Чаконь» он сыграл смычком вниз от начала до конца; одним штрихом, большим звуком он играл больше одной минуты. Только при помощи «умного мускула» можно добиться такого длинного смычка, такого протяжённого и насыщенного звучания.

Здесь надо вспомнить о том, как В. Борзов⁵ добился рекордного результата, пробежав 100 метров за 10 секунд. Психолог помог ему снять тяжесть непосредственного действия, перевел эту тяжесть на результат этого действия. Мы очень часто уделяем внимание самому движению, а не результату движения. И мы тем самым приковываем внимание к мышцам, и они становятся более тяжёлыми.

Теперь посмотрим, как организовывается профессиональное движение. Принцип его организации заключается в том, что движение должно совершаться в пределах координационной зоны. Нахождение золотой середины и есть обретение свободы. Сознательное движение должно совершаться как комплексное: группировка движений, их комплексность является критерием профессионализма. Концентрировать внимание на единичном движении нельзя и даже вредно. Ведь мозг в состоянии выдавать импульс на движение только раз в полсекунды, поэтому тщетно пытаться управлять каждым единичным движением. Я счи-

таю, что термин *управление движением* не вполне верный, правильнее было бы говорить о контроле *направления* движения. Движение производится как бы само, оно только направляется нами в нужную сторону.

Когда мы направляем движение, наш мозг не в состоянии выдать больше двух импульсов в секунду. В то же время мы знаем, что движение на инструменте совершается в гораздо более быстром темпе. Но оказывается, мозг в состоянии выдать импульс на *группу* движений, то есть группировка движений, их комплексность является основным показателем профессионализма. Поэтому сознательное движение может совершаться только как комплексное, а не единичное. На единичные движения наш аппарат не рассчитан, и поэтому отслеживать вниманием каждое движение не только нельзя, но и вредно. Ведь тем самым мы приковываем внимание к единичному движению, а затем должны от него уходить.

Еще Сеченов⁶ в прошлом веке писал: «Когда небойкий пианист играет пьесу в медленном темпе, ему кажется, что каждым движением он сознательно управляет. Но как только он переходит к быстрому темпу, ни о какой сознательности управления движениями не может быть и речи». И здесь мы подходим к очень важному выводу, на что же нужно направлять движение в таком случае, и правильно ли мы поступаем, когда мы каждое движение раскладываем по полочкам и думаем, что мы делаем очень хорошее дело. Здесь встаёт вопрос о медленном темпе занятий, и о комплексности. Давайте сначала поговорим о комплексности.

У Крейцера⁷ есть Этюд № 17, в котором первый палец стоит, а третий и четвертый двигаются. Такое обычное движение. Давайте проанализируем, что же здесь происходит: первый палец стоит – сложностей никаких, третий палец можно поставить – сложностей никаких, дальше возникает колоссальная сложность – третий палец стоит, второй в воздухе, а второй палец должен играть, но он не может этого сделать, пока не будет поднят третий. А что мы можем сделать? Во-первых, одновременно взять и поставить. Во-вторых, движение получается вместо одного пальца два пальца. И это очень сложно: по сути дела, второй палец должен быть заранее поставлен на струну. Когда? И вот тут встает вопрос о том, что любое

комплексное движение возможно только в абсолютном точном ритме.

Ритм – важнейшее условие организации движений. Вне ритма ничего у нас не может получиться с профессиональной точки зрения. Ритм – ведущий фактор. Когда палец должен встать ровно на половину, на 64, после того третий палец поднимается, теперь он ставится, а дальше эти два пальца нужно поднять, чтобы открыть первый палец, который будет играть следующим. Опять возникает сложная задача: как поднять два пальца? Если мы будем поднимать их сразу, то третий поднимется чуть раньше, потому, что он естественно отрывается от струны, обнажится второй и будет слышен неровный призыв, что иногда бывает у студентов. Значит, нельзя поднимать третий палец, опять-таки поднимается второй палец раньше, и опять-таки на одну тридцать вторую он поднимается и тянет за собой третий. И оказывается, что во всей этой комбинации активным является не первый и третий палец, а второй. Поэтому Ямпольский советовал разучивать этот этюд так: сначала трель поиграть вторым пальцем, то есть потренировать активность второго пальца. Значит, комплексное движение всегда должно анализироваться: какой палец ведущий. И оказывается, что наше внешнее внимание неверно, а внутренний анализ показывает истину: правильное понимание ведущего пальца нас приводит к правильному пониманию и пассажа, и движения.

Второй принцип. Предположим, мы играем пассаж с переходами. Переходы, как вы знаете, дело нелёгкое. Как организовывается это движение, какими принципами руководствоваться? Если у пианиста руки скованы, то попадание затруднено, так же, как и у нас на инструменте, только мы этого не понимаем иногда. Ведь большинство переходов связано с движением вверх, и если они у нас не удаются, то мы не доходим до нужной позиции. Очень редко мы «перелетаем» позицию. Примерно $\frac{1}{10}$ мы перелетаем, $\frac{9}{10}$ мы не долетаем. А почему? Потому, что на пальцах лежит тяжесть остальной руки, и рука мешает пальцам выйти в нужную позицию.

Вот здесь возникает вопрос о соподчинении: крупные части руки всегда должны опережать мелкие. Ведущими являются крупные части руки, а мелкие – ведомыми. Посмотрите,

как мы совершаем переход с третьего пальца, предположим, в третью позицию наверх. Мы приближаем первый палец и затем выдавливаем, и едем первым пальцем сюда, кажется правильно. В медленном темпе действительно так получается. А в быстром темпе инерция руки не позволяет руке выйти с новой скоростью наверх, и получается недолёт. Кроме того, мы выходим с большим начальным импульсом, а дальше должны тормозить руку, и тормозим немного раньше потому, что мы боимся, как бы рука не «перелетела», так как координация здесь затруднена.

Каков же выход? Его нашел Паганини⁸ в так называемом «внепозиционном» движении руки – действительно, он к третьему пальцу приближал первый, но затем выносил руку сюда. (*Демонстрирует движение на инструменте*). При напряжении получалась своеобразная пружина. И отпуская пружину, палец пассивно доходил до места. А вся активность была как раз в этой пружине. Вместо активности – пассивность.

Третий принцип – использование всех статических элементов для подготовки и для свершения этого движения. Карл Флеш⁹ писал в одной статье: «Неважно, что делают пальцы на грифе, важно то, что они делают между движениями». Поэтому Ямпольский в статье «Подготовка пальцев и оставление их на струнах» говорит, что не нужно снимать пальцы с грифа, если они не мешают, подготавливать движение нужно на грифе, в воздухе.

Приведём пример. Приходит ученик и «мажет» в пассажах. Педагог ему говорит: «Ты мало играл медленно». И вот тут спрашивается очень важный вопрос: а нужно ли играть медленно? Во всех трудах говорится, что нужно играть в несколько замедленном темпе, но не медленном. А почему? Потому, что в медленном темпе те движения, которые мы совершаем в быстром темпе, оказываются другой формы – раз, и другого содержания – два. Замедля темп, мы не можем замедлить стаккато, вибрато, мы не можем замедлить переход, потому что эти движения должны совершаться в определённой форме.

Формы медленных движений, и форма быстрых – совершенно разные. И поэтому Безродный¹⁰ в своём докладе говорил, что занятия студентов, чаще всего, бывают неправильны-

ми. Когда они переходят от медленного темпа к быстрому, у них появляется зажатость рук, так как они не подготовлены к этому темпу, и так из раза в раз – это первый момент. Вторым моментом – золотая середина. Как говорил Метнер¹¹, «если ты поиграл в медленном темпе, ты должен поиграть вдвое быстрее, чтобы хорошо себя чувствовать на сцене». Мострас¹² как-то заметил: «Мы учим студентов спускаться по лестнице, чеканя шаг, а на сцене нужно уметь спускаться по перилам. Когда же мы их этому научим?»

Поэтому, при замедленном темпе нужно соблюдать максимальную форму будущего движения. Для этого надо определить крайние точки – куда рука идёт, каков масштаб? Ведь играя в медленном темпе, мы играем в приблизительной динамике, мы играем не в той скорости, не теми движениями, затем в быстром темпе мы должны это всё заново набатывать. Огромное количество потраченного времени – зря. Я не против медленного темпа, иногда нужно рассмотреть произведение под лупой, для анализа, но не для зубрёжки! Учить надо в темпе, приближенном к настоящему, тогда этот разрыв окажется гораздо меньшим, и тогда мы на сцене будем чувствовать себя более свободно.

И ещё один момент: с какой мы играем энергией? Когда человек ушёл от животного царства, он приобрел очень многое, и потерял тоже, конечно, многое. А именно – силу, импульс. Почему? Потому что между нашим мозгом и движением встал план – разум. Поэтому наши движения отсрочены, планируемы, наши движения точные, трудовые, но их импульс, их сила и быстрота – слабые, малые, не соответствуют нашим внутренним возможностям. Кроме того, есть один эффект, он заключается в следующем: некоторые музыканты замечали, что после долго утомительного дня они брали инструмент и у них всё получалось.

Д. Ф. Ойстрах¹³ рассказывал, когда он вместе с оркестром переезжал из Америки в Канаду, на границе их задержали на таможне. Были не выполнены какие-то формальности, и они 6 часов сидели в холоде (т. к. была зима). Концерт начался в 3 часа ночи в Торонто. Публика сидела и ждала. Ойстрах вышел играть концерт Брамса. Он рассказывал: «Никаких физических сил не было. Я думал, что не смо-

гу играть. Но в итоге всё получалось, так игралось, так все звучало, как никогда в жизни».

Почему? Откуда вдруг у человека появляется выброс силы? Спортсмены, которые бегут на длинные дистанцию, знают эффект «второго дыхания». Когда ноги ватные, вот-вот упадет, сил нет, но вдруг открывается «второе дыхание», и спортсмен «свеженьким» бежит дальше. В этот момент включилась та энергия, которой мы должны играть. Эта энергия необычная. На эстраде музыкант должен стать сверхчеловеком, обладающим определёнными способностями и возможностями.

Предполагают, что это стрессовая энергия. Когда человека «заденешь», как следует, у него образуется энергия, даже тогда когда он слаб. И у него происходит колоссальный взрыв. А как её сознательно включать? Как её использовать сознательно для нашего дела? Есть исполнители, которые этим пользовались. Например, первый был Паганини, который не раскрыл своего секрета. Вторым, который перенял этот секрет, был Лист. Он был чрезвычайно наблюдательным, гениально музыкально и умственно одарённым человеком. Поэтому он перенял у Шопена вибрато на фортепиано, не поняв, как он это сделал, может быть даже чисто интуитивно. Видимо у Паганини перенял Лист этот секрет движения. Пианист выдвинул теорию «самоиграющих пальцев». Он писал и говорил своим ученикам о том, чтобы они не мешали жить пальцам – жить своей собственной жизнью. Думать надо в первую очередь о музыке.

Лист открыл секрет своим ученикам. Те в свою очередь долго молчали. Наконец, педагогический «внук» Листа – ученик Краузе¹⁴, знаменитый пианист Клаудио Аррау¹⁵ открыл секрет Листа. Был сделан доклад на международном конгрессе, после чего он вызвал шок, потому что это поразительный секрет. В Испании – в Мадриде – сейчас есть институт, который занимается этой проблемой. Опубликовала этот секрет ученица Аррау – аргентинка Ф. Аберостури. Институт назван в её честь. Он выпускает проспекты, лечит музыкантов, помогает музыкантам овладеть определёнными телодвижениями. Там лечились многие музыканты с переигранными руками, в том числе итальянский скрипач Аккардо¹⁶. Туда должен был лететь лечиться и Леонид Коган¹⁷, но не успел. В последние годы скрипач играл все-

го двумя пальцами, так как у него был зажим нерва. Этот факт мало кто замечал. Для него самого это было трагедией.

Что же это за секрет? Лист подметил, что вундеркинды играют очень здорово – раскованно, с правильными телодвижениями. Но как переходят определённый возрастной рубеж, так очень многое теряется. Он подсмотрел, как эти дети рисуют. Ребенок зажимает карандаш в руку, прикусывает язык, и начинает рисовать. Почему он прикусывает язык? Почему большинство мировых рекордов ставятся с высунутым языком? Почему очень многие музыканты, прикусив язык, – играют, например, Ойстрах. Почему же именно язык? Как раз физиологи не понимали, почему же язык в мозгу так представлен во всех связях. Никакие речевые или связанные с едой функции не оправдывают такое большое представительство. Значит, здесь кроется какой-то резерв, который мы пока не используем. Есть определенные упражнения:

Упражнение 1: Сесть на стул, положить руки на колени, закрыть глаза, снять напряжение с тела – по возможности с лица. После этого расположить язык между зубами; прижать, но не сильно, закрыть зубы и представить себе, что с конца языка истекает поток энергии. Через некоторое время, сосредоточившись на этом образе, вы должны почувствовать, как будто бы происходит снижение кончика языка. После того, как это почувствуете, надо очень медленно высовывать язык через неплотно сжатые губы и зубы. Он должен идти плоско, как лопата, но при этом расслаблено до конца, а затем медленно возвращаться. При этом нужно сохранять ощущение истекающей энергии.

Упражнение 2: Когда язык высунут до конца, медленно поворачивайте его вправо, влево, прямо и убирайте назад.

Упражнение 3: С ощущением истекающей энергии, поднимите медленно руку с колен, словно она идет сама – не направляя её. А затем – как будто рука сама медленно опускается, чем медленнее, тем лучше.

Говоря об энергии, нужно отметить, что она имеет колоссальный импульс, за счет которого происходит сокращение мышц. Данной энергией владел Рихтер¹⁸. Многие говорили, что непонятная энергия вылечивает переигранные руки, связки. В разных странах открыты целые

медицинские институты. Этим методом восстанавливают атрофированные конечности после серьезных болезней. Люди встают и начинают ходить, даже когда у них болтались одни лишь кости.

Давид Фёдорович Ойстрах на себе и на учениках тоже попробовал это. Такие упражнения даже в небольшом масштабе, делают более свободными руки и резко улучшают звучание инструмента, потому что снимаются какие-то барьеры, которые видимо у нас стоят. Вот вам один момент.

Второй момент, который очень интересен, и который также мало используется. У нас кроме обычной системы движений имеется совершенно особая система. Я б её назвал *«аварийная система движений»*. Когда на эстраде у вас вдруг начинает соскальзывать смычок из-за того, что руки сильно напряжены и не управляются, то большинство делает так: старается ослабить мышцы в это время. И ничего не получается. Здесь и требуется включение этой парадоксальной системы: усилить давление. А если, например, смычок слабо прижимается, то необходимо его ослабить ещё, и тогда всё встанет на свое место. Обратное действие! В жизни оно не очень часто совершается. Оно срабатывает только тогда, когда мы попадаем в какие-то действительно аварийные ситуации.

Я испытал это на себе. Ехал я под Москвой по знакомому шоссе на машине. Может быть где-то километров за 80 там есть один резкий поворот. Я вылетаю на этот поворот, и вдруг, о ужас: дорога перерыта, канава в метр ширины и неизвестной глубины. Затормозить нет никакой возможности – там большие кюветы. И только с одной стороны остался такой не разрытый край. И тут инстинктивно сработала моя аварийная система. Я нажал на педаль газа, рванул руль влево, и машина свалилась почти что в кювет. Я круто повернул руль вправо, и машина, встав на одно колесо, проехала и остановилась. После этого и я, и те, кто был в машине, вылезли, вытирая пот. Сработала аварийная система.

Эта аварийная система включает моменты инерции движения, которые мы обычно не используем. Мы стараемся инерцию обойти, тем не менее, система работает. Так автогонщики ЗИЛа недавно установили мировой

рекорд, выполняя фигуру «восьмерка»: это два столба, которые надо объезжать. Так вот, вместо того чтобы объезжать и тормозить, водители прогоняли машину вперед, резко тормозили, крутили руль, машину заносило, и когда она носом поворачивалась, они двигались в обратную сторону. Тем самым они, так сказать, резко сократили время оборота вокруг столбов, используя занос, силу инерции. Значит, у нас есть и эта система, которая нам может помочь.

Как же всё-таки совершается само движение? Как организуется? Как нам учить пассаж? Пассажи – наш бич. Пассажи нас больше всего мучают, как с ними поступить? Ну, крайние точки – это хорошо. Когда Хейфеца спросили, как он играет вот с таким масштабом, то он ответил очень интересно: «Смотрите, я оставляю на пассаж такой кусочек смычка. Публика видит, что я оставил кусочек смычка, – значит, я могу сыграть пассаж ещё более масштабно. Эта перспектива и придаёт масштаб. Ощущение того, что я могу больше, что я не на пределе, вот это и есть масштаб». Значит, первое: требуется обязательно некий запас энергии для того чтобы овладеть любым пассажем. Тот самый психологический запас, чтоб пассаж попал в золотую середину: запас скорости, запас энергии, запас прочности.

Давайте разберем, как эти запасы могут осуществиться.

Итак, запас скорости. Когда мы приступаем к овладению каким-либо навыком, то не должны ограничиваться стремлением «точно сыграть данное место». Навык – это широкий способ овладения аналогичной ситуацией. Для того чтобы этот навык оказался способом овладения аналогичной ситуацией, а не только данным местом, надо к этому так и подходить. По большей части мы подходим к тому, чтобы овладеть данным местом, вместо того, чтобы овладеть данной ситуацией. Как овладеть данной ситуацией? Абрам Ильич Ямпольский говорил и даже написал в одной из статей: «Скрип, как обязательный признак овладения новым штрихом». Скрип! То есть превышение необходимой энергии. И он говорил в классе: «Что ты играешь так мелко – мелкими смычками? Тебе же нужно сделать мраморную статую. Поэтому сначала надо вырубить большой кусок мрамора, – ведь из кусочков статую не сло-

жишь. Значит, вот этот скрип – это масштаб, вырубленный кусок.

Овладение любым профессиональным навыком, – психологи это знают, – начинается с того, что человек выкладывает энергии примерно в полтора, два раза больше того, чем нужно, для овладения данным навыком. Он делает грубый, топорный сколок того, что надо сделать. Вырубает контур. После того, как вырублен контур, крайние точки пассажа, Ямпольский советовал выявить точки, определяющие его структуру: триольную – так триоли, квартольную – квартоли, квинтольную – квинтоли. Затем дальше: есть такой прием – вытягивание пассажа. Когда человек овладел структурными точками, тогда прием следующий: первую ноту исполняют сверху с сильным акцентом, с вибрато, полным смычком в том размере, в котором должен звучать пассаж. В идеальном темпе. И так далее до конца. Правая рука делает одинаковые массивные движения и вытягивает за собой пальцы левой руки. Этот прием очень полезен, потому что он, сохраняя масштаб, дает ритм выучивания пассажа, дает нужный звуковой эффект, и сохраняет выразительность.

Если мы вырубili вот так пассаж, или вырубili какой-то навык, так сказать, сначала грубо, то второй момент – это снятие излишней энергии и прослеживание каких-то контуров. Третий этап – прослеживание деталей. И, наконец, четвертый этап – прослеживание выразительности, окончательная отделка пассажа. Вот четыре этапа работы. При этом каждый раз ставится новая цель, поэтому не получается механического повторения. И здесь чрезвычайно важно то, чтобы цели всё время ставились разные. Ямпольский говорит так: «Голова у тебя должна болеть до того, как ты сыграешь. Ты должен всё услышать и понять, что ты должен сделать. Ты должен попытаться сыграть, и эта попытка должна быть обязательно успешной. Если попытка не успешная, значит, ты плохо себе представил, что надо сделать. Значит, подумай ещё, где ты ошибся, представь себе, что ты должен сделать, попытайся это сделать».

Еще один момент: когда мы играем, мы ни в коем случае не должны тут же исправлять ошибки. Мы сыграли пассаж неверно, и мы думаем: «Ага, пассаж сыгран неверно, надо его

сыграть правильно». Играем правильно, хорошо, опять закрепляем, ещё разочек правильно. Ну, теперь для уверенности третий раз. Вот теперь выучили, – хорошо! Что мы сделали? Мы сделали ужасную вещь. Теперь у нас зафиксирован один неверный вариант и три верных. Тем самым мы придали такое значение неверному варианту, что мы его подняли на большую высоту: значит три раза надо сыграть, ещё там четыре или пять или даже десять. Мы его подняли, тем самым мы противопоставили неверному верное. Сделали ли мы что-либо верное? Нет ещё, у нас два полюса есть, и они актуальны. Мы не отрицаем правильным неправильное.

А как же правильно? Психология учит: если сделал неправильное движение, то не всё в нём является неправильным. Очень многое в нём правильно, и отрицать это правильное – вдвойне неправильно. Значит нужно посмотреть, а что же неправильного сделано. Ведь, может быть, только какой-то кусочек маленький неправильно сделан, а мы вновь играем целый пассаж. Вот это надо тщательно проанализировать, выявить причину неправильности и попробовать вот эту конкретную неправильность исправить. Посмотреть: ага, вот так вот правильно, здесь у нас рука не пошла, здесь смычок не пошёл, здесь координации не было и так далее. После этого пассаж играется уже с учётом замеченных ошибок. И это не означает противопоставления неверному целому верного целого. Это совсем другое дело, это правильный метод занятий. Значит, самый правильный метод занятий: постараться не делать никаких ошибок, очень точно представить себе, что ты должен сделать и попытаться это сделать. Если первый раз не получилось, то попробовать сделать со второго. Ведь даже обезьяна, когда достаёт банан, а у неё короткие палки, она ж не всегда палками пробует. Иногда она всё-таки умнее нас: она составляет палки и достаёт. То есть она решает умственную задачу. К сожалению, на инструменте мы далеко не всегда решаем умственную задачу, а заняты физическими проблемами.

Теперь рассмотрим, что такое координация движений? Какая рука у нас ведущая на инструменте, в частности, на скрипке? Ведущая рука у нас правая. Правая рука связана с логикой, с левым полушарием, с речевым полушарием,

с представлениями, с возможностью анализа. Левая рука у нас связана с областью интуиции. Поэтому психологи установили интересный факт: показ для правой руки не эффективен, для неё эффективен рассказ. Показ для левой руки эффективен, а рассказ – не эффективен, потому что левая рука с речевым полушарием не связана. Значит это тоже можно учитывать. Координация движений заключается не в одновременности, потому что одновременности нет и быть не может. В игре на инструменте есть подготовка одной руки другой. Если у нас палец не поставлен на струну, то правая рука ничего не сделает. Поэтому только когда палец стоит на струне, правая рука может взять сильный звук, а иначе получается ни то ни сё. Значит, в смысловом отношении здесь оказывается ведущей правая рука, а в координационном отношении – левая рука. Пока не поставлен палец, пока не подготовлен, правая рука зажмётся, и смычок не извлечёт звук, потому что струна не прижата. Поэтому координация заключается в неодновременности.

Я уверен, что хорошая игра в ансамбле также заключается не в одновременности. Игра в ансамбле заключается принципиально в неодновременности, в несовпадении. И хорошие ансамбли это показывают, а плохие ансамбли лишь демонстрируют наложение одной партии на другую. Посмотрите: пианист и скрипач играют сонату, скрипач говорит: «Закрой крышку, потише там, дай мне поиграть...» Потому что пианист его забудёт. А ведь когда Рихтер с Ойстрахом играли сонаты, Рихтер играл с открытой крышкой, и на полную мощь своих лап, тем не менее, Ойстраха было слышно. Почему? Потому что он его вот как на блюдецке подавал. Он его обходил. Когда нужно вместе играть, он либо опередит Ойстраха, а Ойстрах завершит – и это мы слышим. Либо он отстанет, а Ойстрах пискнет свою ноту – тоже слышно.

Важно, чтобы слушатель услышал все темы в обеих партиях. Существует специальный термин – способность артиста, исполнителя, солиста *уйти от сопровождения*. На этом основана игра с оркестром. Коган обладал этим искусством в большой степени. Умение уйти от оркестра – самое главное (исполнитель будет слышен). Без такого умения даже в игре солиста с пианистом сольная партия может

не прозвучать. Эта координация должна быть и в художественном отношении, и в исполнительском. Повторяясь о неоконченной задаче, когда человек разбирает произведение, а педагог советует отложить его, чтобы позже вернуться к нему, при возвращении нужно соблюдать следующий момент: все наши движения разворачиваются во времени, поэтому время в нашем движении играет колоссальную роль.

Приведём, к примеру, эксперимент, проведённый в Польше. Взяли совершенно аналогичные по возможностям группы спортсменов. Одной группе разрешили тренироваться утром, а другой – днём. Затем днём устроили соревнования. Та группа, которая тренировалась днём, показала результат выше своих способностей, другая – ниже (мышцы у них были зажаты). Некоторые величайшие педагоги при подготовке к выступлению вызывали своих студентов точно в час проведения будущего концерта и занимались с ними на протяжении месяца именно в это время. То же самое и с конкурсами. В этом заключается правильное взаимодействие человека со временем, потому что облегчается адаптация человека к рабочему состоянию.

Второй момент. Очень важно указать промежуток, через который человек вернётся к произведению и чётко соблюдать эту дистанцию. Мозг должен точно рассчитывать, когда и что ему нужно будет сделать. Когда мозг поставлен в определённые рамки и регламентирован, он относится к предстоящему событию с большей лёгкостью.

Теперь о свободных руках. Опыт показывает: если человек занимается с ослабленными мышцами, вялыми руками, не на пределе своих возможностей, то освоение навыка намного замедляется. Занятия на повышенном тоне обеспечивают быстрое, прочное усвоение навыка. Снижение этого тону – напротив. Это связано с ещё одной особенностью развития движения во времени: когда мы совершаем движения, мышцы устают, снижается уровень энергии в них, требуется время на восстановление этой энергии.

Ещё в XIX веке был открыт принцип, гласящий, что восстановление происходит с гиперкомпенсацией: энергия снижается и после нескольких колебаний приходит в норму. Если заниматься на ослабленных мышцах,

уровень колебания в них будет снижен, соответственно тонус ослаблен, мышцы усталые, занятия малоэффективны. При усталости рук рекомендуется сделать передышку, дать им отдохнуть. Главное – успеть почувствовать момент гиперкомпенсации, когда мышцы будут налиты энергией. Такими подходами можно выйти на оптимальный уровень энергообеспеченности, который даёт принципиально неуставаемые руки. Руки станут заряженными энергией, будут очень возбудимы, будут хорошо улавливать приказы и прочно их усваивать. Этот принцип, установленный на спортсменах, гарантирует быстрое усвоение навыка. Что касается пианистического навыка, то нужно выработать чувствительность рук и важнейшую психологическую настройку на игру *вместе* с инструментом, а не *на* инструменте. Предлог «на» отделяет исполнителя и инструмент. А необходимо *проникать* в инструмент и, будто бы, ввести его внутрь себя.

Приведу пример. Японцы решили овладеть стрельбой из лука, до этого не занимаясь этим. Изобрели особый метод тренировки. Тренирующимся было предложено стрелять в комнате, погружённой в темноту. Чередуя стрельбу со светом и без него, они выработали стопроцентную попадаемость. Главный момент, предшествующий успешному результату, – это указания тренера на местоположение цели: цель находится «тут», а не «там» (они не отделены). Внутреннее представление психологически оказывается настолько удобным, что приводит к образованию яркого, слухо-двигательного представления или зрительно-двигательного представления, который непосредственно реализуется в самой практике. Применение принципа «внутри себя» называется «интериоризацией деятельности». Этому моменту мы уделяем мало внимания, от этого идут внешние движения, движения на инструменте.

Коснёмся вопроса о разыгрывании. Холодными руками и холодной головой нельзя прикасаться к музыке. Если руки у вас холодные, не нужно их разогревать на инструменте – это кощунственно. Нужно делать всё сразу.

Когда следует заниматься: утром, днём или вечером? Ямпольский высказал свою теорию: хуже всего большой перерыв; чем мень-

ше перерыв, тем лучше. Поэтому нужно заниматься три раза в день, утром, днём и вечером. Занятия длиной в час и разделённые на три подхода наиболее эффективны. Руки, мысли, мозг не успевают устать за такой промежуток, что позволяет больше усвоить с большей эффективностью.

Утром лучше не заниматься техникой, так как идёт нагрузка на сердце, мышцы ещё находятся в состоянии сна и не успели набрать нужную силу. Ночью человек тратит много энергии, утром медленнее работает сердце и чувствуется внутренняя истощённость. Техники нужно заниматься днём, когда есть энергия. Вечером лучше всего заниматься художественной стороной, ведь концерты, спектакли идут вечером. Вечером человек возбуждён, выходит на высокий уровень психической активности. А утром нужно планировать, разбирать, анализировать что получилось.

Кстати, то же самое, только по поводу утренней зарядки, утверждал академик Виноградов¹⁹. Он говорил, что утром сердце ещё не проснулось, просыпается примерно полчасика. Утром обычно вялые мышцы, они разойдутся позднее. Утром человек на выдохе и в смысле питания, потому что ночь прошла, ночь очень важна для обработки информации, ночью человек тратит много энергии. И есть время минимальной активности организма, которое приходится на 6–7 часов утра. На него приходится наибольшее количество смертей, инсультов, всех прочих вещей, потому что человек – в резком упадке.

Второй период – 12–13 часов. Не случайно в этот период делают обеденный перерыв. Потому что производительность резко снижается. Значит, надо учесть, что, предположим, где-то между 10 и 12 – удобный момент, и где-то после 14 – удобный момент. Когда, он говорит, надо делать зарядку? Зарядку надо делать после плотного завтрака, спустя час-полтора. Или где-то днём, когда она эффективна, когда человек питается. Обед, он говорит, должен быть минимальный, ужин – плотный. Потому что ужин нужен нам для того, чтобы хватило энергии до утра, и чтобы первые утренние часы мы что-то делали. Энергия завтрака идёт на весь день. Может возникнуть вопрос, ну а как же тогда утренняя зарядка, которая объявляется по радио? Виноградов

объясняет, что надо же как-то настроить людей на работу... Волей-неволей, надо их активизировать. Но это – за счёт сердца. Поэтому, утренняя зарядка не приводит к накоплению мышечной энергии, не приводит к усилению мышц, не приводит к нужному здоровью. И это тоже надо учесть. И это, так сказать, мы

знаем и в консерватории. Не только академик Виноградов, об этом многие врачи говорят, и так действует большинство крупных исполнителей. Значит, здесь тоже надо учитывать какие-то особые моменты.

Спасибо за внимание! Если будут вопросы – пожалуйста, задавайте.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Лекция, прочитанная доктором искусствоведения, профессором Московской консерватории Владимиром Юрьевичем Григорьевым (12 ноября 1927 – 15 апреля 1997) в Большом зале УГК им. М. П. Мусоргского в 1987 г. Фонограмма хранится в кабинете звукозаписи Уральской консерватории. Расшифровка текста произведена студентами направления 53.03.06 Музыкознание и музыкально-прикладное искусство (профиль «Музыкальная педагогика») Аверковой М. В., Гафиуллиной А. А., Кундрьсовым П. Д., Сёмкиной А. В., Михайловой М. В., Хребтенко А. В. Публикуемый материал дополняет статью В. Ю. Григорьева (см.: *Григорьев В. Ю. Некоторые проблемы специфики игрового движения музыканта-исполнителя // Вопросы музыкальной педагогики. М., 1986. Вып. 7. С. 65–81*).

² Янкелевич, Юрий Исаевич (7 марта 1909 – 12 сентября 1973) – советский скрипач и выдающийся педагог. Кандидат искусствоведения (1956), профессор Московской консерватории. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1966).

³ Ямпольский, Абрам Ильич (29 октября [11 октября] 1890 – 17 августа 1956) – советский скрипач и выдающийся педагог. Доктор искусствоведения (1940), профессор Московской консерватории. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1937).

⁴ Безродный, Игорь Семёнович (7 мая 1930 – 30 сентября 1997) – советский скрипач, дирижёр, педагог. Профессор Московской консерватории, главный дирижёр Московского Камерного оркестра и Филармонического симфонического оркестра Турку (Финляндия). Лауреат Сталинской премии третьей степени (1951). Народный артист РСФСР (1978).

⁵ Борзов, Валерий Филиппович (р. 20 октября 1949) – советский легкоатлет-спринтер, двукратный олимпийский чемпион и трёхкратный призёр Олимпийских игр.

⁶ Сеченов, Иван Михайлович (1 (13) августа 1829 – 2(15) ноября 1905) – русский учёный-физиолог, создатель российской физиологической научной школы.

⁷ Крейцер, Родольф (фр. Rodolphe Kreutzer; 16 ноября 1766 [8] – 6 января 1831) – французский скрипач, композитор и дирижёр.

⁸ Паганини, Николо (итал. Niccolò Paganini; 27 октября 1782 – 27 мая 1840) – итальянский скрипач-виртуоз, композитор.

⁹ Флеш, Карл (нем. Carl Flesch; 9 октября 1873 – 14 ноября 1944) – австро-германский скрипач и музыкальный педагог.

¹⁰ Безродный, Игорь Семёнович (7 мая 1930 – 30 сентября 1997) – советский скрипач, дирижёр, педагог. Профессор Московской консерватории, народный артист РСФСР.

¹¹ Метнер, Николай Карлович (25 декабря 1880 (6 января 1881) – 13 ноября 1951) – русский композитор и пианист.

¹² Мострас, Константин Георгиевич (4 [16] апреля 1886 – 6 сентября 1965) – советский скрипач и музыкальный педагог. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1937).

¹³ Ойстрах, Давид Фёдорович (17 [30] сентября 1908 – 24 октября 1974) – советский скрипач, альтист, дирижёр, педагог. Народный артист СССР (1953). Лауреат Ленинской (1960) и Сталинской премии первой степени (1943). Профессор Московской консерватории.

¹⁴ Краузе, Мартин (нем. Martin Krause; 17 июня 1853 – 2 августа 1918) – ученик Ф. Листа, немецкий пианист, педагог, музыкальный критик.

¹⁵ Аррау, Клаудио (полное имя Клаудио Аррау Леон – исп. Claudio Arrau León; 6 февраля 1903 – 9 июня 1991) – чилийский пианист.

¹⁶ Аккардо, Сальваторе (ит. Salvatore Accardo; р. 26 сентября 1941) – итальянский скрипач, дирижёр и педагог, известный интерпретатор произведений Н. Паганини.

¹⁷ Коган, Леонид Борисович (14 ноября 1924 – 17 декабря 1982) – советский скрипач, педагог. Народный артист СССР (1966). Лауреат Ленинской премии (1965).

¹⁸ Рихтер, Святослав Теофилович (7 [20] марта 1915 – 1 августа 1997) – советский российский пианист. Герой Социалистического Труда (1975). Народный артист СССР (1961). Лауреат Ленинской (1961), Сталинской (1950), Государственной премии РСФСР им. М. Глинки (1987) и Государственной премии Российской Федерации (1996).

¹⁹ Виноградов, Владимир Никитич (12 [24] марта 1882 – 29 июля 1964) – советский терапевт, кардиолог. Академик АМН СССР (1944). Заслуженный деятель науки РСФСР (1940). Герой Социалистического Труда (1957).

Vladimir Yu. Grigoriev

Doctor of Arts, Professor, Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky, Moscow, Russia

[ABOUT THE NATURE OF PERFORMING MOVEMENTS]

Abstract. Lecture by professor V. Grigoriev is devoted to the problem of organizing performing movements in the process of forming the technical apparatus of a violinist. Professional movement should take place within the coordination zone. Rhythm is the most important condition for the organization of movements.

Keywords: violin performance; education of a professional violinist; performing movement; performance psychology.

For citation: Grigoriev V. Yu. [O prirode ispolnitel'skikh dvizheniy] [About the nature of performing movements]. *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii* [Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory]. 2019. Iss. 19, pp. 20–31. (in Russ.).

СОВЕТЫ МАСТЕРОВ



УДК 78.07

Дмитрий Евгеньевич Рацер

Лауреат международных конкурсов, доцент кафедры специального фортепиано Российской академии музыки им. Гнесиных (Москва, Россия). E-mail: dratser@mail.ru

ИГРА НА РОЯЛЕ: КАК ВСЕГДА БЫТЬ В НАИЛУЧШЕЙ ФОРМЕ¹

Известный концертирующий пианист делится своим личным опытом достижения и сохранения оптимальной исполнительской формы.

Ключевые слова: фортепианное исполнительство, психология музыкального исполнительства, подготовка к исполнению, преодоление эстрадного волнения.

Для цитирования: Рацер Д. Е. Игра на рояле: как всегда быть в наилучшей форме // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2019. – Вып. 19. – С. 31–36.

Мы, преподаватели игры на фортепиано, как начинающие свою педагогическую карьеру, так и «маститые» профессора, очень часто (да почти всегда) даём своим студентам совершенно правильные советы: «собери форму», «сыграй серебристым звуком», «этот пассаж должен звучать более отчётливо», «здесь у тебя грязная педаль»... А то и можем начать рассказывать как Вергилий вёл Данте по аду и освещал ему путь... А перед концертом или экзаменом следуют неизменные: «соберись», «не забудь то-то и то-то», «играй чисто» и, главное, «не волнуйся»...

Всё это правильно и неоспоримо: невозможно идти против очевидного. К сожалению, за рамками этих «верных указаний» остаётся самый главный вопрос: «КАК?» Как сделать так, чтобы всё это получилось? Чтобы и темпы соблюдались, и педаль была чистая, и (самое сложное!) чтобы студент не волновался, а был «в себе». Проведём простую параллель: каждый автомобилист понимает, что машина должна быстро заводиться, идти плавно, без рывков,

что двигатель должен работать ровно и тихо... Но, опять же, как этого добиться?

Вот для этого и существуют профессионалы, эксперты в своём деле, рассказывая, как **желаемое** превратить в **действительное**.

Посвятив всю свою жизнь изучению нашего прекраснейшего инструмента и игре на нём, я, надеюсь, накопил достаточный профессиональный багаж, которым охотно поделюсь со своими молодыми коллегами, останавливаясь порой на, казалось бы, таких мелочах, о которых мы часто просто не задумываемся, но которые могут (и оказывают) значительное влияние на процесс, называемый «игрой на рояле».

Однажды, перед каким-то своим концертом (уже будучи взрослым пианистом), я сказал своей маме: «Что-то я волнуюсь...» На что мама, профессиональная оперная певица, произнесла с улыбкой, чтобы меня как-то успокоить: «А что тебе волноваться? Произведения ты знаешь, играешь их хорошо. Так что тебе всего-то надо выйти на сцену, сыграть и уйти». Звучит прекрасно, и мы были бы счастливыми людьми, если всё было бы так просто.

¹ Статья публикуется в авторской редакции. – Прим. ред.

Обдумывание этой темы и явилось причиной рождения данной статьи, которая шаг за шагом расскажет о пианистической жизни каждого выступающего на сцене музыканта, независимо от того, студент это или уже имеющий опыт артист.

Я решил разложить свои рассуждения на три раздела, логически следующих друг за другом: 1 – *каждодневная работа*, 2 – *подготовка к выступлению* и 3 – непосредственно *день концерта*, и как, по моему мнению, стоит себя повести в такой ответственный момент.

1. *Каждодневная работа*

Начну с такого «откровения», что действующий пианист всегда должен быть в форме и регулярно (подчеркну – регулярно, т. е. каждый день) заниматься на рояле, поддерживая эту форму. Для этого утверждения есть несколько причин.

1) Преподающие пианисты (а таких большинство) всегда должны быть в состоянии показать ученику на рояле какого звукового, технического, агогического результата они хотят от него добиться, чтобы реализовать какую-то конкретную художественную идею. И, желательно, делать это не «заскорузлыми граблями», которые еле-еле двигаются. Кроме этого, в каждом фортепианном классе «проходятся» (не люблю это слово: проходить можно мимо чего-то) концерты для фортепиано с оркестром, и преподаватель должен исполнить партию оркестра и своим аккомпанементом не только не испортить выступление студента, а наоборот – обогатить его игру исполнением оркестровой партии.

2) Извините за «прозу жизни»: мы же каждое утро чистим зубы, независимо от того собираемся мы куда-то идти в этот день и с кем-то встречаться или нет. То же и с поддержанием пианистической формы. Если нет каких бы то ни было конкретных исполнительских задач, всегда желательно хотя бы пару часов уделить элементарной разминке рук – если нет своих технических наработок (что очень желательно, ибо каждый пианист знает свои слабые места), всегда можно поиграть упражнения Ганона или что-либо подобное. Сразу скажу, что я не сторонник каких-то сложных, «навороченных» упражнений, т. к. чтобы их играть, сначала надо их долго учить, как мы

учим произведения. К таким упражнениям я отношу, например, упражнения Й. Брамса или «Новую формулу» В. И. Сафонова. Я предпочитаю упражнения простые, которые буквально можно читать с листа. Это тот же сборник Ганона или тетради упражнений Ф. Листа. Причём эти «простые» упражнения я рекомендовал бы играть не только в разных тональностях, но и разными штрихами: *non legato*, *legato*, *staccato*, – для выработки одинаковой самостоятельности пальцев и чуткости ощущения клавиатуры, – а также в разной динамике: от *piano* до большого *forte* для воспитания умения владеть разными звучностями, но также и элементарной мышечной выносливости рук. Вспомним, что сам Лист писал в письме от 2 мая 1831 года Пьеру Вольфу: «Вот уже 15 дней мой ум и мои пальцы работают как проклятые. <...> Я играю по 4–5 часов в день упражнения (терции, сексты, октавы, тремоло, репетиции, каденции и т. д.)» [2, 9].

3) Ежедневной профессиональной «тренировки» требует и элементарное самоуважение. В этой связи мне вспоминаются слова из интервью Андрея Гаврилова журналу «Огонёк» [1, 29]: «Работать и содержать себя в порядке очень трудно. Даже в относительном». И это совершенно верно, ибо в основном никто не хочет заставлять себя напрягаться. Но всегда надо помнить, что «леность – враг душе и друг дьяволу», как говорили в старину.

4) Иногда случается, что требуется заменить кого-то на концерте. В наше жёсткое время это случается всё реже и реже: даже в «мёртвом» состоянии артисты не хотят терять выступление. Но подобное всё же случается. И как вы будете заменять заболевшего коллегу, если вы сами не в состоянии ровно сыграть гамму, а на октавных пассажах начнёте задыхаться? А отказ равен тому, что вас больше никогда не позовут: там стоит целая очередь готовых это сделать. Проверено.

5) Обязательно в распорядке дня пианиста (да и, наверное, музыканта любой другой специальности) должна присутствовать хотя бы самая элементарная физкультура. Не спорт – просто физические упражнения с необходимым «подкачиванием» мышц. «Лендлеры» Шуберта вы, конечно, сыграете и так, но, если, не дай Бог, речь зайдёт о сонатах Брамса, Листа, Рахманинова, где требуется недюжин-

ная выносливость и сила, начнутся серьёзные сложности и проблемы. Кроме этого, имея с собой даже нетяжёлый чемоданчик, попробуйте попутешествовать по аэропортам, часто с многочасовыми ожиданиями рейсов. Увидите, насколько это нелегко без предварительной физической подготовки. В письме С. А. Сатиной от 17 февраля 1933 года С. Рахманинов говорит именно об этом: «Следующая неделя тяжёлая. Тяжёлая, но не по количеству концертов, а по утомительным и неудобным переездам» [3, 347]. А ведь это – Рахманинов и с его-то концертным опытом.

Конечно, во главу угла ставится слышание произведения, построение формы и т. д., но играем мы всё же мышцами, и если они не готовы воспроизвести ваши идеи... Можно, думаю, не продолжать.

6) Высыпаться. Обязательно! Обратимся к роману «Графиня де Монсоро» А. Дюма, где он пишет о дуэлях: «Человек как правило дерётся плохо, если он плохо спал ночью». Концерт, конечно, нельзя назвать дракой, но «войной», пожалуй, возможно. Мстислав Ростропович как-то сказал мне: «Концерт даже в самой последней деревне – это война, которую ты должен выиграть». И речь здесь идёт не о войне с залом, с аудиторией, с инструментом, хотя подчас попадают очень «несговорчивые» рояли, требующие полного напряжения рук, внимания и, снова, нервов. Здесь мы, скорее, говорим о войне с самим собой, своим страхом, волнением, а подчас и с близким к «психозу» состоянием. Вот их-то мы и должны победить в первую очередь. А сделать это легче, если ты хорошо подготовлен, отлично выспался, имеешь свежую голову и полон физических сил.

7) Питание. Оно должно быть полноценным, дающим достаточное количество калорий для пополнения затрачиваемой энергии, но не тяжёлым, не чрезмерным. Объевшийся человек не может работать на сто процентов.

То же относится и к алкоголю. Без него – совсем хорошо, вы – свежи, и ваша голова работает прекрасно и чётко. Хотя и бытует мнение (даже среди некоторых врачей), что принятие малых доз алкоголя один-два раза в неделю возможно, причём предпочтение отдаётся 50 граммам хорошей водки или виски против бокала вина, ибо вино расслабляет мускулатуру, в том числе и мускулатуру рук. Не берусь су-

дить: вопрос представляется мне весьма спорным и сугубо индивидуальным. Вспомним письмо С. В. Рахманинова к В. Р. Вильшау от 15 апреля 1936 года: «К концу каждого сезона иду „под хлыстом“, т. е. так устаю, что в антрактах прибегаю к Portwein'у. Помогает, надо сознаться, плохо!» [4, 76].

8) Постараться избегать шумных компаний и большого скопления народа. Это, конечно, незаметно, но ваша нервная система от этого страдает, устаёт, хотя вы этого и не замечаете и даже можете получать удовольствие от общения. Даже электронные контакты через интернет отнимают довольно много внимания, и опять же, напрягают нервную систему. А её-то надо беречь в первую очередь.

9) Это не я сказал, хотя целиком поддерживаю рекомендацию: совершать вечерние, «предсонные» прогулки. И народу меньше, и воздух чище, и есть возможность как-то сосредоточиться. Кроме всего прочего, ходьба – лучшее упражнение для тела, действует мягко и на все группы мышц. Это могут подтвердить любые врачи.

Перейду ко второму разделу своих размышлений –

2. Подготовка к концерту

По сути, эта стадия мало чем отличается от предыдущей. Разве что она должна быть еще жёстче, еще аскетичнее, еще сосредоточеннее.

На этом этапе я советую несколько изменить стиль работы. Если на «ежедневном» этапе вполне можно себе позволить начинать работу на инструменте «в раскачку», – поиграть упражнения, гаммы и только потом переходить к работе над произведениями, – то здесь я бы посоветовал (ну, может быть, разыгравшись 5–10 минут), сначала сыграть частично или даже полностью программу, чтобы почувствовать её целиком и выявить те фрагменты, которые получаются не так хорошо. Запомнить их и уже потом начать над ними работать. Ибо здесь огромную роль играет фактор внимания и контроля, которые необходимо сохранять на протяжении всей программы.

Считаю также крайне желательным включать в своё расписание неоднократно «обкатку» программы где только возможно – в школах, библиотеках и т. д. Дело в том, что занима-

ясь в одних и тех же условиях (дома, в классе), мы даже не отдаём себе отчёта в том, что привыкаем к окружающей обстановке (сколько раз в классе я слышал удивлённое «а дома у меня вчера всё получалось»), к конкретному тембру рояля, к отдаче механики, к педали, и даже к стулу, на котором сидим. Играет роль привычка к размеру вашей комнаты, к расположению предметов мебели, к освещению. В классе же или на сцене – всё совершенно другое, непривычное. Поэтому я и считаю необходимым как бы «отделить» исполнение от внешнего окружения. Это и дают нам «обыгрывания» в разных местах.

У меня имеется определённый концертный опыт, часто я повторяю в концертах свои любимые, уже игранные произведения (что, конечно, гораздо проще, чем выносить исполняемое произведение на публику впервые), но всегда перед ответственными концертами стараюсь 2–3, а то и 4 раза обыграть их где-нибудь.

И вот наступает

3. День концерта

Возможно, я буду говорить о вещах малозначительных (на первый взгляд), о которых многие молодые исполнители даже не задумываются, но которые самым неожиданным образом могут повлиять на качество вашего исполнения.

1) Не советую спать утром слишком долго. Это слишком расслабляет и делает мышцы и мозг вялыми.

2) Не ешьте слишком плотно. Это опять же неизбежно приносит с собой некоторую сонливость. Я всегда шутливо говорю, что пианист должен быть «голодный и злой». Друзья, не надо тратить силы организма на переваривание пищи, они понадобятся для других целей.

3) Если есть утренняя репетиция, потратьте время на то, чтобы выставить удобный для вас

свет. Часто осветители говорят, что «при **таком** свете не видно лица исполнителя». Не идите у них на поводу. Сделайте себе удобно! **Вам** играть!

4) Хорошо, если после обеда удастся немного полежать (даже не поспать), а просто освободить в какой-то степени мозг от нервной нагрузки.

5) Перед выходом на сцену и на самой сцене между исполняемыми произведениями никогда не трогайте себя за лицо: оно потеет прежде всего, и ваши руки станут липкими и скользкими.

6) Возьмите на сцену платок или маленькое полотенчко. Если вы играете с оркестром, у вас будет время вытереть руки и клавиатуру во время оркестровых *tutti* или между пьесами, если концерт сольный.

7) Существует что-то вроде традиции: при игре с оркестром, когда солист появляется на сцене – он обязательно пожимает руку концертмейстеру, как бы здороваясь с ним. НИКОГДА этого не делайте: у него могут быть потные, влажные руки (он тоже волнуется), что испортит вам исполнение. Уберите руки за спину и просто поклонитесь ему. Если он не увидит ваших рук, то и свою не протянет.

8) И совсем уже «проза жизни» – всегда имейте с собой какое-то количество туалетной бумаги и кусочек мыла с полотенцем. Мы никогда не знаем, в какие условия попадём. Надо быть готовым!

9) В артистической постарайтесь включить свет, похожий на освещение в зале. Тогда глаза привыкнут, и для вас не будет шоком, если в зале будет темновато или, что гораздо хуже, слишком ярко, и клавиатура начнёт слепить.

Таковы некоторые профессиональные рекомендации, которые я могу дать, чтобы всегда оставаться в хорошей, «игровой пианистической» форме и быть всегда готовым успешно выйти на сцену.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бирюков Д. В. Чувство отвоёванной свободы // Огонёк. 1989. № 49. С. 5–7, 27–29.
2. Буасье А. Уроки Листа. Л. : Музыка, 1964. 67 с.
3. Рахманинов С. В. Литературное наследие. В 3 т. Т. 2. М. : Сов. композитор, 1980. 585 с.
4. Рахманинов С. В. Литературное наследие. В 3 т. Т. 3. М. : Сов. композитор, 1980. 574 с.

Dmitri E. Ratser

Laureate of international competitions, Gnesins Russian Academy of Music, Moscow, Russia.

E-mail: dratser@mail.ru

PIANO PLAYING: HOW ALWAYS TO BE IN THE BEST CONDITION

Abstract. The famous concert pianist shares his personal experience of achieving and maintaining the optimal performing form.

Keywords: piano performance; psychology of musical performance; preparation for performance; overcoming the stage excitement.

For citation: Ratser D. E. Igra na rojale: kak vseгда byt' v nailuchshej forme [Piano playing: how always to be in the best condition]. *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii* [Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory]. 2019. Iss. 19, pp. 31–36. (in Russ.).

REFERENCES

1. Biryukov D.V. Chuvstvo otvovannoy svobody [Feeling of conquered freedom]. *Ogonek* [Twinkle]. 1989. No. 49, pp. 5–7, 27–29.
2. Boissier A. *Uroki Lista* [Liszt's lessons]. Leningrad: Muzyka, 1964. 67 p.
3. Rachmaninov S.V. *Literaturnoe nasledie. V 3 t. T. 2* [Literary heritage, in 3 vol. Vol. 2]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 585 p.
4. Rachmaninov S.V. *Literaturnoe nasledie. V 3 t. T. 3* [Literary heritage, in 3 vol. Vol. 3]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 574 p.

К ИЗУЧЕНИЮ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО РЕПЕРТУАРА ПИАНИСТА



УДК 781.68

Мария Владимировна Гаврилова

Кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).
E-mail: maryvln@mail.ru. SPIN-код: 1270-3145

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ЗАДАЧИ ПИАНИСТА В КОНТЕКСТЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЦИКЛА М. П. МУСОРГСКОГО «КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ»

В статье определяются исполнительские задачи пианиста в контексте интерпретации цикла М. П. Мусоргского «Картинки с выставки». Автором анализируется драматургия цикла, выявляются образно-содержательные связи между пьесами, определяется объединяющая роль Прогулок, рассматриваются формообразование и темповая линия в «Картинках с выставки». Статья адресована студентам музыкальных вузов, а также исполнителям, изучающим фортепианное творчество М. П. Мусоргского.

Ключевые слова: исполнительские задачи, фортепианное исполнительство, интерпретация музыкального произведения.

Для цитирования: Гаврилова М. В. Исполнительские задачи пианиста в контексте интерпретации цикла М. П. Мусоргского «Картинки с выставки» // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2019. – Вып. 19. – С. 37–51.

Вот уже более ста лет цикл М. П. Мусоргского «Картинки с выставки» звучит на мировой сцене, являясь украшением репертуара русских и зарубежных пианистов. Сложность и многогранность структуры и содержания цикла ставят перед музыкантом серьезные исполнительские задачи. Как известно, цикл написан под впечатлением посмертной выставки картин и архитектурных проектов близкого друга Мусоргского – В. А. Гартмана. Материал выставки дал лишь самое общее направление творческой мысли композитора. На наш взгляд, Мусоргский, отталкиваясь от рисунков Гартмана, обозначил линию развития эмоционального состояния главного героя цикла, объединяющую картины в единое

целое. Такой собирательный образ включает в себя, во-первых, переживания и чувства самого композитора: это и светлые воспоминания о дружбе с Гартманом (1-ая и срединная Прогулки), образ страшного недуга, болезни, которые метафорически изображены в зловещем облике «Гнома», песнь печали и одиночества в «Старом замке», аллюзия похоронного марша в «Быдло» и т. д.; во-вторых, восприятие удивленно-восторженного посетителя выставки (слушателя); и, наконец, в-третьих, поток фантазии самого исполнителя, перевоплощающегося в персонажей пьес и вводящего слушателя в многоликий мир образов цикла. В связи с этим «Картинки с выставки» – не просто иллюстрация к выставке работ Гартмана;

жанр «Картинок» неповторим и единичен, как неповторим её замысел и история создания.

Художественная идея прочтения «Картинок с выставки» многозначна, философски глубока, должна быть сформулирована исполнителем в режиссёрском плане, по которому и будет строиться его дальнейшая работа. Мы предлагаем один из вариантов такого плана. С одной стороны, музыка «Картинок с выставки» программная (словесный и картинный компоненты), что, казалось бы, указывает на однозначность толкования, но с другой стороны, познакомившись с историей создания произведения, эмоциональным состоянием композитора в тот период, перед исполнителем возникает второй план содержания, так называемый подтекст¹, дающий возможность вариантности трактовки цикла.

Начинаются «Картинки с выставки» с эпической и мужественной **Прогулки B-dur**, рисующей образ самого Мусоргского – «моя физиономия в интермедах видна» [3, 139], его дружбу с Гартманом. Своеобразная, характерная ладовая интонация Прогулки родственна – духовно и музыкально – знаменному распеву. Далее тема Прогулки, появляясь как своеобразная «связка-интермеда» между пьесами, раскрывает то или иное эмоциональное состояние героя (просветление в As-dur после «Гнома», призывность в H-dur после «Старого замка», смирение в d-moll после «Быдло»).

Ключевая интонация Прогулки (трихордовая попевка) встречается и в других пьесах, образно трансформируясь. Приведём наиболее характерные примеры. Так, в средней части «Гнома» трихордовая попевка с уменьшёнными интервалами как бы «скукожилась» от боли и страдания (пример 1). В «Старом замке» она звучит в ракоходном движении, повествуя о невозможности что-либо изменить, и даже последующая модификация интонации (ход на квинту) не преодолевает одиночество (пример 2). В «Быдло» попевка передаёт состояние глубокой скорби о потере близкого человека (пример 3). В «Двух еврея» и «Лиможском рынке» лейтинтонация встречается кратковременно, лишь напоминая о своем существовании. В бравурной теме «Бабы-Яги» попевка звучит в ракоходном движении, здесь злые силы словно «издеваются» над человеческой

сущностью (пример 4). И, наконец, в «Богатырских воротах» лейтинтонация Прогулки утверждается и провозглашает победу светлого начала (пример 5). Исполнителю важно уловить все эти интонационно-смысловые изменения и донести их до слушателя.

Цикл состоит из десяти разнохарактерных пьес. В связи с этим моментальное переключение (слуховое и пианистическое) в новый мир следующей пьесы является одной из главных задач исполнителя. Поэтому воображаемый образ каждой пьесы должен быть рельефным, «осязаемым», необходимо «слышание» с ясностью каждой детали. Это будет определять качество художественного творчества, убедительность трактовки.

Пьеса «**Гном**» должна ворваться внезапно, словно грозный рок в образе гнома насильно внедряется в жизнь героя и влечёт за собой боль и страдания. Важно, чтобы сопоставление получилось эмоционально-действенным и впечатляющим. Для этого необходимо создать для слушателя иллюзию бесконечно длящегося шествия в Прогулке, не замедляя ход на последних тактах. Однако именно здесь исполнитель должен предслышать первые звуки «Гнома» и мысленно готовиться к ним. Этот стык труден и пианистически: после мощных и полнокровных аккордов Прогулки руки моментально должны перестроиться на ломаную фигуру «Гнома» – это первоначально можно поучить с остановкой. Для того чтобы не скомкать первый оборот пьесы, его необходимо играть «на дыхании», с волевым посылом в каждую ноту. Звучание этой изломанной фигуры напоминает устрашающий хохот Мефистофеля. После беспомощного плача и отчаянного вопля в среднем разделе пьесы с точки зрения развития образа важную роль играет последний пассаж, символизирующий «конец конца», устремлённость в небытие, в никуда... Он должен звучать угрожающе, непоколебимо. Технически очень труден: важно проучивать медленно на крепких пальцах. В быстром темпе чаще всего комкается предпоследний такт. Для этого можно выделить сильную долю данного такта (пример 6).

В **Прогулке As-dur** – герой будто бы пытается вернуться к жизни, очнуться после пережитого потрясения, поэтому звук должен быть тёплый, «успокаивающий», пальцы мяг-

кие, с глубоким погружением в клавиатуру. Раскрывать содержание длинными фразами, не дробить, разворачивая перед слушателем широкое пространство.

Тёплые интонации Прогулки оборачиваются глубокой тоской, одиночеством «пустой» квинты «**Старого замка**». С одной стороны, важно заворочить слушателя печальным пением одинокого страждущего голоса. С другой, владеть слушательским вниманием на протяжении всей пьесы: исполнитель предельно сосредоточенно должен вести бесконечную мелодическую линию, где-то «чуть-чуть»² развивая (например, т. 21–23), где-то, наоборот, уходя (т. 26–28), оставаясь при этом в рамках одного состояния.

Убедительная интерпретация «Старого замка» требует собранности от исполнителя. Но нельзя быть внимательным «вообще»³, с психологической точки зрения важно сконцентрироваться на развитии различных элементов фактуры (мелодии, подголоска и т. д.), уметь охватить целостную музыкальную мысль. Здесь может помочь метод работы «каркасами», своего рода гармоническими конспектами, когда играется не вся музыкальная ткань, а только смены гармоний, при этом контур мелодии остаётся узнаваемым (пример 7). В конечном варианте слух будет опираться на «конспектные», главные звуки и вести линию уже не по слогам, а более крупными отрезками, фразами. Сложность режиссёрского выстраивания «Старого замка» заключается в постоянных повторах элементов песенной формы. Поэтому важно продумать сюжетную линию развития, чтобы избежать надоедливой монотонности.

Прогулка H-dur вносит действенное начало, призыв к преодолению одиночества. Характер звучания – торжественный, гимнический, для этого тонус рук должен быть упругим, собранным. В конце Прогулки происходит перелом, попытка вновь развеять грусть героя теперь уже через скерцо-сценку из детской жизни следующей пьесы, являющейся своеобразным интермеццо (как затем и «Птенцы») в драматургической линии развития всего цикла.

«**Тюильрийский сад**» – обаятельная миниатюра, смысл которой заключается в искренности её речевых интонаций: это и нежная

жалоба, и картинка разгорающейся ссоры, и явные наставительно-ласковые интонации увещевания. Исполнителю не следует увлекаться слишком быстрым темпом. Необходимо раскрыть всю психологическую прелесть этого номера, завораживая слушателя невесомой прозрачной звуковой атмосферой. Пальцы для этого должны быть лёгкими, но очень точными. Для обаятельного колорита важную роль играют «пассажи-пробежки», сложность которых заключается в замысловатом рисунке. Здесь можно посоветовать поучить группами (сначала по 4 ноты в группе, затем по ½ такта), поиграть крепкими пальцами, но с живой интонацией, реагируя на все повороты мелодии. Важно почувствовать своеобразие настойчивой нисходящей хореической интонации в верхнем голосе. Для убедительного исполнения необходим точный упругий ритм, реакция на капризную гармонию, где лидийский мажор с #IV ступенью воссоздаёт атмосферу детской игры.

Следующая пьеса «**Быдло**» ярко контрастна предыдущей, без подготовки, *attacca* погружает слушателя в мрачное гнетущее состояние (грузные басы, тяжёлое неповоротливое движение, плотная звучность). Основой оstinатной интонации в басу (в левой руке) является хореический оборот из предыдущей пьесы, изложенный в обращении. Медленная поступь «пустых» октавных ходов в низком регистре (своеобразное шествие) сопровождает скорбно трагическую тему и почти точно совпадает с оборотами аккомпанемента похоронного марша из сонаты № 2 Ф. Шопена. Таким образом, пьеса «Быдло» после «Старого замка» является в драматургической линии цикла следующей ступенью развития горестного состояния героя.

С точки зрения формообразования, для целостного охвата цикла необходимо ощущение эмоциональной связи между этими пьесами. Это проявляется, во-первых, в общей тональности *gis-moll* с одинаковыми отклонениями – *cis-moll* в средней части (пример 8), причём и в том, и в другом случае аккорд представлен в мелодическом положении терции; во-вторых, в сходстве фактуры – одинокий, «покинутый» голос поёт на фоне гипнотически однообразного ритма басов; в-третьих, в близости темпов – $\frac{6}{8}$ «Старого замка» и $\frac{2}{4}$ «Быдло»

соответствуют друг другу (единица пульсации по $\frac{1}{2}$ такта).

Как и в «Старом замке», в «Быдло» много повторов, одинакового материала, поэтому особенно важно продумать сюжетную линию развития. Здесь есть подсказка Мусоргского: кульминация пьесы (динамизированная реприза) выписана в октавном удвоении, а дальнейший спад – вновь одногласно. Таким образом, создаётся почти зримый сценический эффект приближения-удаления.

Прогулка d-moll как бы олицетворяет слёзы героя, состояние просветлённой печали. Аккорды должны быть кристально отточены по вертикали, для этого рука – тяжёлая, весомая, пальцы нацелены на точный контакт с поверхностью клавиши, что даст глубину, чистоту и серебристость тембра.

Скерцозный мотив **«Балета невылупившихся птенцов»** «проклёвывается» в предпоследнем такте Прогулки и сразу же вносит лёгкость, игривость. Прихотливость «Птенцов» заключается в острых форшлагах и особом штрихе, при котором в руках должно быть ощущение «высыпания». Если крайние части пьесы рисуют танец с прыжками, то трио – птичью песнь. В этом смысле сложна трель в правой руке – «петь» её нужно непрерывно, без заметных остановок, с помощью разворотов кисти, выстраивая цельную фразу. Главный герой романа Т. Манна «Признания авантюриста Феликса Круля» считал, что хорошая шутка получается только тогда, когда в неё вкладываешь всю свою серьёзность. Так, во второй фразе трио важно подчеркнуть жалобную, просящую, «прихрамывающую» ритмоинтонацию.

Следующая пьеса **«Два еврея, богатый и бедный»** вызывает в памяти слова самого Мусоргского: «Не музыки нам надо, не слов, не палитры и не резца... мысли живые подайте, живую беседу с людьми ведите, какой бы сюжет вы ни избрали для беседы с ним! Красивенькими звуками не обойдётесь...!» [3, 134]. Перед слушателем должна развернуться сцена диалога национально-жанрового толка. Возможно, что Мусоргский исходил здесь из психологического состояния героя, когда в период душевных терзаний острота собственных переживаний придаёт особую напряжённость восприятию конфликтных жизненных событий.

Пьеса интересно выстроена по форме и развитию идей. Сначала перед слушателем поочерёдно представляются образы богатого и бедного евреев. Тематизм богатого еврея основан на интонациях восклицания и в лаконичной манере высказывания уверенного в себе человека. Сама тема изложена двухгласно в октаву: важно, чтобы левая рука, сохраняя окраску нижнего регистра, не «забивала» правую. Особую выразительную роль играет пунктирный ритм, вариантность которого вносит разнообразие повелительных интонаций. Это словно выписанное *rubato*, и очень важно найти выразительную манеру произнесения, соответствующую каждой длительности (32-я – острей, повелительней; 16-я – тяжеловесней, значительней). Ярким контрастом предыдущему должна прозвучать речь бедного еврея: сочетание плача (хорал в средних голосах) с ритмо-остинатной, причитающей, «приниженной» фигурой верхнего голоса, которую важно играть продуманной аппликатурой. Возможен следующий вариант – 1 321 232, который удобен тем, что на сильную долю приходится 3-й палец, далее пальцы идут по порядку, а вспомогательный мотив играется соседними 2-м и 3-м пальцами.

Кульминация пьесы – в третьей части, где Мусоргский сталкивает обе темы, в результате чего они изменяют свой характер, переосмысливаются. Ещё более весомо и властно звучит тема богатого еврея, перенесённая на октаву ниже. Тема бедного еврея становится назойливой: идёт яростный спор. Большую сложность представляет репетиционная октава, короткие мотивы которой должны исполняться приёмом своеобразного «рикошета» с пружинящей кистью. Трудность в синхронизации возможно преодолеть игрой с остановками по левой руке (см. пример 9). Заключительная реплика после «стонущего» варианта интонации Прогулки, явно сказанного «сквозь зубы», принадлежит богатому еврею. Последнее слово осталось за ним.

Большая **Прогулка B-dur** является «водоразделом» в драматургии «Картинок с выставки». Это последняя Прогулка⁴: во второй половине цикла время как бы сжимается, пьесы следуют одна за другой, возрастает интенсивность контрастов и сопоставлений разных образов. Сочной, яркой, кипящей жизнью за-

рисовке «Лиможа» противостоят образы смерти, философского осмысления в «Катакомбах»; запредельным, трансцендентальным образами, ассоциирующимся с вознесением души, в пьесе «С мёртвыми на мёртвом языке» противопоставлен жуткий натиск нечисти в «Бабе-Яге». И весь этот клубок противоречий, нагнетаемых к концу, «развязывается» в катарсисе восторженно-колокольных «Богатырских ворот».

Несмотря на внешнее тождество большой Прогулки (В-*dur*) с первой, она имеет целый ряд отличий от неё (в проекции на «Богатырские ворота»). Все одnogолосные проведения заменены октавными удвоениями, что сообщает теме значительность; средняя часть изобилует движением восьмыми, особенно в басу, усиливая устремлённость; многие такты переставлены или пропущены, что вносит эффект прерывающейся речи. В целом, Прогулка как бы подытоживает большой этап развития, предшествующий ей.

«**Лиможский рынок**» в контексте только что прозвучавших сумрачных, драматичных пьес – сочная, яркая картинка, возможно, напоминающая сцену из «Травиаты», когда в комнату больной Виолетты в окно врывается шум весёлой толпы. По контрасту с душевным состоянием героя, раскрытого в «Двух еврейях», в пьесе «Лиможский рынок» исполнителю необходимо добиться жизненной образности; сделать эту толпу одушевлённой, характеристичной, акцентировав в ней элементы юмора. Не стоит трактовать «Лимож» лишь как виртуозную токкату, теряя при этом отдельные тембры, вскрики, возгласы. Первый такт пьесы сразу должен заявить о себе полнокровной тональностью *Es-dur*, ярким объёмным звуком. В следующем такте важно обратить внимание на появление лаконичного тематизма (пример 10), рисунок которого как бы кружит, вьётся вокруг толпы (это необходимо почувствовать для цельности фраз).

В интонационном воплощении выпуклых, почти портретных характеристик большое значение имеют штрихи (хореические лиги, упругое репетиционное *staccato*), рельефность полифонических переключек, интонационная активность всех голосов аккордовой фактуры. Технически трудное сопровождение можно поучить группами (по 4 ноты в группе), обязательно доводя вес руки до конца группы,

чтобы рука шла только вниз, не отскакивая от инструмента. Все сложные позиционные, тональные стыки учатся с остановками, накрывая и предслыша следующую позицию, что обеспечит удобство в конечном варианте. Последний «улетающий» пассаж нужно играть по верхнему голосу; поучить можно аккордами, форшлагами.

«**Катакомбы**» – переломный момент в драматургии цикла: смертельные удары судьбы опустошают внутренний мир, навевают пессимистические мысли о бренности жизни... Тянущиеся звуки гула вечности должны ошеломить слушателя. Здесь можно провести параллели с упадническими настроениями, неверием в человека, болезненностью в цикле «Фриз жизни» норвежского живописца Э. Мунка; с темами космоса и вечности в фортепианной сонате № 6 А. Н. Скрябина.

В пьесе «С мёртвыми на мёртвом языке» наступает своего рода избавление, просветление, когда, наконец, после долгих мучений душа отделяется от тела. Здесь жизнь и смерть не имеют границ, это прощание с человеком. Интонация Прогулки звучит размеренно, умиротворённо, утратив торжественность и праздничность. Особое внимание нужно уделить мерцающему свету тремоло правой руки, которая должна быть абсолютно свободной, передающей вес то в 1-й, то в 5-й палец. Причём, для более матового тембра 1-й палец должен играть чуть глубже, а 5-й – слегка приглушённое, создавая полифонические линии.

До того, как попасть в вечное блаженство, душа испытывает мытарства, одно из которых показано в пьесе «Баба-Яга», где мы вместе с героем погружаемся в мир нечисти. Поэтому исполнение должно «обжигать» слушателя настырными акцентами, хлесткими форшлагами в колесе непрерывающегося стремительного движения. Первая часть пьесы – своеобразный гротескный танец-полёт, в колдовских остигатных ритмах которого присутствует нечто бесовское и злое – вроде шабаша ведьм, по духу близкого симфонической картине Мусоргского «Ночь на Лысой горе».

Раскрытие сюжета должно трактоваться в действии, в необычайно динамическом становлении. Большое внимание нужно уделить работе над октавами. Для объёмного звука

важно ощутить упругую пружину в запястье, которая даст импульс на следующий звук. В медленном темпе нужно добиться сочного форте с «глубокой» опорой, далее, чтобы сдвинуть темп, – поучить группировкой «броском»: сначала по две, затем по четыре октавы, с остановкой между быстрыми группами. В тактах 25–30 необходимо выстроить длинную линию аккордов с форшлагами, чтобы они не звучали статичными выкриками. Четырёхтактовые танцевальные попевки (т. 33–40) нужно активно вести к последней четверти, которую лучше играть *subito*. Нисходящий мартельятный пассаж должен звучать со «свистом», для этого его необходимо выучить сначала в унисон, а затем – «форшлагами» (пример 11). В целом, для яркого впечатления пьеса требует смелости, риска и бескомпромиссности в исполнении. Средняя часть «Бабы-Яги» сумрачна и настороженна – своего рода гадание на костях⁵. После возвращения фантастического полёта первой части звучит заключительная «фортепианная каденция»: сначала обрушивается вниз, а затем, стремительно взвываясь, уносится навсегда...

И, наконец, перед слушателем возникает образ величественный и совершенный – образ **«Богатырских ворот»**. Это символ любви, победы, веры. Торжественное оркестровое звучание фортепиано сходно с колокольным звоном, симфоническим полотном. Достигнуть объёма в звучании аккордов исполнителю поможет «красочная» педаль, которую нужно брать с басового форшлага, плавно подменяя на сменах гармоний, контролируя слухом постепенное обогащение звучности обертонами, чтобы каждый последующий аккорд как бы «вырастал» из предыдущего.

Сосредоточенно и отстранённо должна прозвучать вторая тема пьесы – это молитва за упокой. В исполнении важно обратить внимание на её хоровой склад: строгую синхронность в звучании аккордов, выравнивание тембров голосов. Следуя указанию *senza espressione*, восходящую линию нужно фразировать скупно, без «наплывов».

Повторное проведение начальной темы «обрамляется» монолитным потоком гаммообразного движения в октаву, которое нужно сыграть «на распев», «на одном дыхании», что поможет подчеркнуть ликующий характер

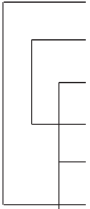
звучания. Следующий далее «колокольный эпизод» должен покорить слушателя разнообразием и мощью звучания: от тихого, мерного благовеста до праздничного перезвона всех колоколов церковной звонницы: больших и малых, высоких и низких. Кода-апофеоз объединяет и главную тему финала, и элементы колокольного звона, и, в какой-то мере, тему молитвы. Широкий метр 2/2, изложение темы в триолях половинными нотами воплощает характер гимна, заключительного общего «Слався».

Таким образом, в драматургии цикла «Картинки с выставки», с одной стороны, прослеживается тесная связь между пьесами: введение Прогулок, тематическое родство пьес, интонационно-смысловые арки. С другой стороны, есть внутреннее симфоническое развитие: накопление контрастных образов, постепенное нарастание звучности, завоевание фактурного пространства, приводящее к финальному апофеозу – «Богатырским воротам» – торжеству светлого начала, но с драматургической развязкой, переломом в восьмом номере цикла – пьесах «Катакомбы», «С мёртвыми на мёртвом языке», где после страшного предзнаменования происходит своего рода вознесение души.

Кратко проанализировав некоторые направления работы над драматургией «Картинок с выставки», следует перейти к вопросу о воплощении цельности цикла, умении выстроить пьесы в увлекательную сюжетную линию. Сначала рассмотрим образно-содержательные связи между пьесами и объединяющую, «цементирующую» роль Прогулок, затем проанализируем возможный план темповой линии цикла.

Отталкиваясь от вышеприведенного драматургического плана развития, попытаемся суммировать образно-содержательные связи цикла в таблице 1, опираясь на формообразующие, фактурные, интонационные и тональные особенности пьес. Так, сходство «Гнома» и «Двух евреев» основывается на смысловых параллелях определённого эмоционального состояния (боль, страдание, унижение, гнев), переживаемого разными персонажами. Это проявляется, во-первых, в трёхчастности обеих пьес, где вторые разделы передают боль героя (в «Гноме» это выражается в беспомощных интонациях плача, в «Двух евреев» – в мольбе,

Таблица 1

Образно-содержательные связи		Тонально-функциональные признаки	
	Гном	es	Тональности диатонического родства
	Старый замок	gis	
	Тюильрийский сад	H	
	Быдло	gis	
	Балет невылупившихся птенцов	F	
	Два еврея, богатый и бедный	b	
	Лимож. Рынок	Es	
	<u>Катакомбы.</u> <u>С мёртвыми на мёртвом языке</u>	<u>h</u>	Тональности хроматического родства
	Баба-Яга	C	
	Богатырские ворота	Es	

причете униженного), во-вторых, в злобных или повелительных интонациях первых частей, которые изложены унисоном в октаву и должны исполняться схожими пианистическими приёмами.

Следующая пара – «Старый замок» и «Быдло» – объединяются в динамическом становлении внутреннего переживания героя: от глубокой печали и одиночества до гнетущей скорби погребального шествия.

«Тюильрийский сад» и «Птенцы» в драматургической линии развития являются как бы интермедийными номерами, попыткой отвлечь героя от страданий. Своеобразной «точкой отсчёта» здесь является лейтинтонация Прогулки, воплощающая эмоциональное состояние героя. Так, в «Птенцах» интонация «завуалирована» форшлагом (пример 12), а в «Тюильрийском саду» она звучит в несколько изменённом виде, к тому же не полностью, – только её вторая половина (пример 13). «Лиможский рынок» в этом смысле стоит несколько «особняком», несмотря на всю свою живость и красочность, являясь сюжетным развитием действия: здесь лейтинтонация Прогулки приближена к основному варианту (пример 14).

Пьеса «Катакомбы» не имеет себе аналогов, являясь, как уже отмечалось ранее, переломным моментом в драматургии и в тональном

плане цикла: до этого развитие происходило в тональностях диатонического родства, после восьмого номера – в тональностях хроматического родства⁶.

«Баба-Яга» и «Богатырские ворота», кардинально противоположные в образном отношении пьесы, объединяются через «путь» героя: прохождение испытаний «низшего круга» обязательно для определения в царство вечного блаженства.

Неповторимой особенностью формообразования «Картинок с выставки» является тесное взаимодействие в них Прогулок с остальными номерами цикла. Прогулки – это и исходная точка (пролог – 1-ая Прогулка), и итог всего цикла (интонации Прогулки в «Богатырских воротах»). От 1-ой Прогулки через весь цикл перебрасывается интонационная арка к грандиозному финалу.

С одной стороны, Прогулки выполняют своеобразную рефренную функцию, причём если в начале цикла принцип чередования Прогулок с остальными номерами полностью соответствует структуре обычного рондо, то впоследствии план лепки формы как бы укрупняется: Прогулки сначала трижды идут к пьесам подряд, далее так же трижды – к пьесам через одну, после чего всё замыкает финал, таким образом подразделяя цикл на следующие части: 3+6+1 (таблица 2).

Таблица 2

Прогулка /B-dur/		
	1. Гном	}
Прогулка /As-dur/		
	2. Старый замок	
Прогулка /H-dur/		
	3. Тюильрийский сад	}
	4. Быдло	
Прогулка /d-moll/		
	5. Балет невылупившихся птенцов	
	6. Два еврея, богатый и бедный	}
Прогулка /B-dur/		
	7. Лиможский рынок	
	8. Катакомбы	
С мёртвыми на мёртвом языке		}
	9. Баба-Яга	
	10. Богатырские ворота	}

С другой стороны, Прогулки, «реагируя» на эмоциональное состояние каждого номера, выстраиваются в своеобразный вариационный цикл со своими тональными закономерностями (таблица 3), который нужно «вмонтировать» в драматургию всего произведения.

Таблица 3

Название	Тональность	Функция
Прогулка № 1	B	D к № 1 (es)
Var. I	As-Es	D к № 2 (gis)
Var. II	H	к Т № 3 (H)
Var. III	d	как Т (VI) к № 5 (F)
Большая прогулка	B	D к № 7 (Es)
Var. IV /С мёртвыми.../	d/H	послесловие к № 8
Var. V	Es	Внутри fin. (Es)

«У каждой человеческой страсти, состояния, переживания свой темпо-ритм», – говорил К. С. Станиславский [цит. по: 4, 14]. В связи с этим важной и сложной задачей исполнителя в интерпретации «Картинок с выставки» является правильный выбор темпа, выстраивание

единой темповой линии в цикле, умелое и соответствующее характеру музыки использование агогических отклонений.

Темп создаёт как расчленённость музыкальной формы, так и её монолитность, внутреннее единство отдельных частей и их связи друг с другом. «Темпо-ритм пьесы и спектакля, – писал К. С. Станиславский, – это не один, а целый ряд больших и малых комплексов, разнообразных и разнородных скоростей и размеренностей, гармонически соединённых в одно целое... Предание говорит о том, что наши великие предшественники Щепкин, Садовский, Шумский всегда приходили на сцену заблаговременно до выхода, чтобы успеть прислушаться к тому, в каком темпе идёт спектакль. Вот одна из причин, почему они всегда приносили с собой на подмостки жизнь, правду и верную ноту пьесы и роли» [цит. по: 4, 46]. Так и в «Картинках с выставки» – при выпуклости и разнохарактерности номеров в цикле должен сохраняться единый темповый стержень. Для этого нужно продумать кратность темповых соотношений между частями (см. таблицу 4).

Варианты этих соотношений существуют в некоторых редакциях, например, В. Мержа-

Таблица 4

Название пьесы	Единица пульсации	Примерное темповое соотношение со <u>следующей</u> пьесой	Смена метра
Прогулка / B-dur /		 = 	6/4 – 3/4
Гном	такт	 = 	3/4 – 5/4
Прогулка / As-dur /		 = 	6/4 – 6/8
Старый замок	½ такта	 = 	6/8 – 5/4
Прогулка / H-dur /		 = 	5-4/4 – C
Тюильрийский сад	½ такта	 = 	C – 2/4
Быдло	½ такта	 = 	2/4-5/4
Прогулка / d-moll /		 = 	5 – 3/4 – 2/4
Балет невылупившихся птенцов	такт	 = 	2/4 – C
Два еврея, богатый и бедный	½ такта	 = 	C – 5/4
Прогулка / B-dur /		 = 	5/4 – C
Лимож. Рынок	½ такта	 = 	C – 3/4
Катакомбы	такт	 = 	3/4 – 6/4
С мёртвыми на мёртвом языке	½ такта	 = 	6/4 – 2/4
Баба-Яга	такт	 = 	2/4 – C
Богатырские ворота	такт	–	C

нова и др. Смысл данной таблицы в том, что она позволяет проследить и охватить сквозную темповую линию в целом. Необходимо учитывать, что темповые соотношения, приведённые в таблице, условны и могут корректироваться в той или иной мере образным содержанием каждой пьесы. Немаловажно также отметить перемены метра, так как в этом случае организующая роль определённости соотношений длительностей и единиц пульса особенно важна. Остановимся подробнее на некоторых более сложных примерах. Кроме этого постараемся рассмотреть и систематизировать и другие важные элементы организации времени (ферматы, агогику и др.).

При выборе темпа в начальной Прогулке B-dur следует обратить внимание на следующие особенности. С одной стороны, переменный размер со свободным и неравномерным чередованием акцентов, как в старинных русских протяжных песнях, указывает на мягкое и «напевное» движение в Прогулке; трихордовые попевки, вариантность повторов, свойственные русскому народному фольклору, требуют более подробного звучания каждого мотива. С другой стороны, торжественная фанфарная тональность B-dur и танцевальные мотивы в середине (действенный ритм восьмых) вносят устремлённость и энергию в движение. Таким образом, исполняться Прогулка долж-

на не быстро, но и не медленно (примерно $\text{♩} = 104$), разворачивая перед слушателем бескрайние широкие просторы, вызывая ощущения поступи, торжественной, неторопливой устремлённости. Единица пульсации по ♩ , что сохранится во всех последующих Прогулках, кроме «С мёртвыми на мёртвом языке».

Темповое соотношение Прогулки и «Гнома» примерно $\text{♩} = \text{♩}$ (или, для удобства, $\text{♩} = \text{♩}$), единица пульсации по такту, причём несовпадение метра в этих пьесах будет вносить особую сложность. Фермата во втором такте после ломаной фигуры должна увеличивать продолжительность *des* на один такт, но для усиления эффекта внезапности вторжения нового материала возможно её увеличение до двух и даже трёх тактов: важно сохранить ощущение продолжающейся пульсации. В переходе к средней части «Гнома» (*tempo mosso*) темповое соотношение будет примерно $\text{♩} = \text{♩}$, единица пульсации останется та же. Постоянные перемены метра, связанные со вторжением первоначальной фигуры «Гнома», можно поучить с заполнением крупных длительностей более мелкими, чтобы все стыки были «прошиты» внутридолевой пульсацией⁷. *Accelerando*⁸ в третьем разделе (с трелями) не должно быть слишком резким и сильно выбиваться из единого темпового стержня. В этом «завывании злых духов» важно почувствовать постепенность нагнетания. При всей устремлённости заключительного пассажа нельзя потерять чёткого ощущения трёхдольной пульсации, тогда темповое соотношение со следующей Прогулкой *As-dur* ($\text{♩} = \text{♩}$) получится естественным.

«Тюильрийский сад» вступает практически в том же темпе, что и Прогулка *H-dur* ($\text{♩} = \text{♩}$), но исполнение этой пьесы не должно быть метрически «квадратным». Здесь в силу «капризной» гармонии, извилистых пассажей необходима тонкая агогическая нюансировка, особенно ярко проявляющаяся в средней части.

Прогулка *d-moll* с вопросительными паузами, интонациями размышления должна звучать более свободно, по контрасту с остиатностью предыдущего ей «Быдло» ($\text{♩} = \text{♩}$).

После стонущей, «сползающей вниз» интонации и внезапного решительного возгласа в коде «Двух евреев» тема Прогулки *B-dur*

как бы отстраняет этот конфликт и вновь даёт импульс движению ($\text{♩} = \text{♩}$).

В последнем пассаже «Лиможского рынка» важно энергично вести контур мелодии в верхнем голосе, отталкиваясь от сильной доли такта, которая находится в нижнем голосе, тогда страшная статика начала «Катакомб» прозвучит особенно впечатляюще ($\text{♩} = \text{♩}$). И, наконец, «Богатырские ворота» в сопоставлении с «Бабой-Ягой» должны звучать более величественно, неторопливо ($\text{♩} = \text{♩}$). Таковым представляется для нас возможный план темповой линии цикла.

Таким образом, для глубокого и содержательного воплощения образов цикла «Картинки с выставки» исполнителю необходимо: 1) формирование целостной драматургии, основанной на выявлении второго плана содержания, так называемого подтекста (в данной статье предлагается художественная идея, имеющая в основе линию развития эмоционального состояния главного героя цикла, объединяющая картины в единое целое); 2) подробный анализ интонационно-смысловых связей, «жизни» и образной трансформации трихордовой попевок Прогулки в пьесах цикла; 3) продумывание разнообразия оркестровой палитры звучания инструмента с учётом эмоциональной контрастности номеров, требующей быстрой перестройки состояний, моментального переключения в новый мир следующей пьесы; 4) решение пианистических задач, исходя из чёткого представления образно-смысловой, звуковой цели и общей концепции; 5) выстраивание цельного музыкального полотна, исходя из эмоциональных связей и тематических арок между пьесами, из взаимодействия Прогулок с остальными номерами цикла; 6) продумывание темповой линии «Картинок с выставки»: установление единицы пульсации в пьесах и темповых соотношений между ними.

Завершить повествование хотелось бы самобытными словами самого Мусоргского, который советовал А. Голенищеву-Кутузову, работавшему над драматической хроникой «Смута», «вчитаться, пронюхать, по всей подноготной прошествовать и перекинуть мозгами, да не раз, не два, а и сотню раз – буде сподобится» [3, 177]. Эти слова весьма актуальны и в работе над циклом «Картинки с выставки».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ К. С. Станиславский называл подтекст явной внутренне ощутимой жизнью, «которая непрерывно течёт под словами текста, всё время оправдывая и оживляя их» [6, 492].

² «В искусстве „чуть-чуть“ решает всё, если не „чуть-чуть“ – тогда ноль», – говорил Ф. Шаляпин [5, 148].

³ «Рисовать – значит соображать. Никогда не рисуйте молча, а постоянно задавайте себе задачи», – писал русский живописец П. Чистяков (1832–1919) [8, 295].

⁴ Прощальное проведение Прогулки в пьесе «С мёртвыми на мёртвом языке», где её тема как бы переосмысливается благодаря мерцающему колориту октавного *tremolo* в высоком светлом регистре.

⁵ М. В. Юдина сравнивает эту часть с образом колдовского озера: «Нет больше Бабы-Яги... Удары клюка и ступы оборачиваются сладкогласными зовами, наподобие образа Лорелеи, но не на Рейне, а в нашем русском дремучем бору, на берегу неожиданно возникшего пруда, затянутого ряской, наполненного переплетающимися скользкими стеблями водяных лилий...» [2, 292].

⁶ Подробнее см.: [7, 29].

⁷ Данным методом необходимо проработать все метро-ритмически трудные места: темповое соотношение «Старого замка» и Прогулки Н-dur, где 6/8 меняется на 5/4; «Птенцов» и «Евреев», где относительно сильная доля приходится на заливованную ноту и т. д.

⁸ «Il rubamento di tempo в патетическом стиле является славной кражей, которую позволяет себе опытный певец с условием, что талант и вкус сделают красивое возмещение», – писал в 1723 году итальянский певец Пьетро Този, см.: [1, 57].

ЛИТЕРАТУРА

1. Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1974. 336 с.
2. Мария Вениаминовна Юдина: Статьи. Воспоминания. Материалы / сост. подгот. текста и примеч. А. М. Кузнецова ; общ. ред. С. В. Аксюка. М. : Сов. композитор, 1978. 416 с.
3. Мусоргский М. П. Письма и документы / собрал и подгот. к печати Н. А. Римский-Корсаков при участии А. Н. Комаровой-Стасовой. М. ; Л. : Гос. муз. изд., тип. Печатный двор в Ленинграде, 1932. VIII, 579 с.
4. Назайкинский Е. О музыкальном темпе. М. : Музыка, 1965. 95 с.
5. Никулин Л. «Воспоминания о Шаляпине» // Новый мир. 1945. № 2–3. С. 142–148.
6. Станиславский К. С. Работа актёра над собой. Дневник ученика Ч. 1 и 2. М. : Искусство, 1951. 666 с.
7. Холопов Ю. Мусоргский как мастер музыкальной формы // Музыкальная культура XIX–XX вв. М., 2002. Вып. 2. С. 456–483.
8. Чистяков П. П., Савинский В. Е. Переписка: 1883–1888 гг.: Воспоминания. Л. ; М. : Искусство, 1939. 328 с.

Пример 1



Пример 2



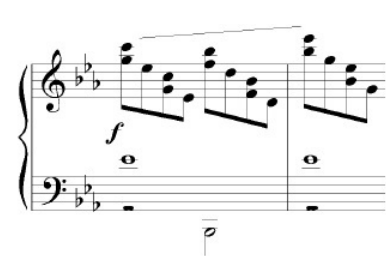
Пример 3



Пример 4



Пример 5



Пример 6



Пример 7



и т. д.

Пример 8



Пример 9



и т. д.

Пример 10



Пример 11



и т. д.

Пример 12



Пример 13



Пример 14



Maria V. Gavrilova

Candidate of Pedagogical Science, associate professor, Ural State Conservatory named after M. Mussorgsky, Yekaterinburg, Russia. E-mail: maryvlan@mail.ru. SPIN-код: 1270-3145

PERFORMING TASKS OF THE PIANIST IN THE CONTEXT OF INTERPRETATION OF M. P. MUSSORGSKY'S CYCLE "PICTURES AT THE EXHIBITION"

Abstract. The article defines the pianist's performing tasks in the course of interpretation of M. P. Mussorgsky's cycle "Pictures at the Exhibition". The author analyzes the dramaturgy cycle, reveals figurative and meaningful connections between pieces, defines the unifying role of Walks, describes the shaping and tempo line in "Pictures at the Exhibition". The article is addressed to students of music college and conservatory and to artists who study the piano works of M. P. Mussorgsky.

Keywords: performing tasks; piano performance; interpretation of a musical piece.

For citation: Gavrilova M. V. Ispolnitel'skie zadachi pianista v kontekste interpretatsii tsikla M. P. Musorgskogo "Kartinki s vystavki" [Performing tasks of the pianist in the context of interpretation of M. P. Mussorgsky's cycle "Pictures at the exhibition"]. *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii* [Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory]. 2019. Iss. 19, pp. 37–51. (in Russ.).

REFERENCES

1. Barenboym L. *Muzykal'naya pedagogika i ispolnitel'stvo* [Music pedagogy and performance]. Leningrad : Muzyka, 1974. 336 p.
2. Mariya Veniaminovna Yudina: Stat'i. Vospominaniya. Materialy [Articles. Memories. Materials; comp. and ed. A. M. Kuznetsov, ed. by S. V. Aksyuk]. Moscow : Sovetskiy kompozitor, 1978. 416 p.
3. Musorgsky M. P. *Pis'ma i dokumenty* [Letters and documents; comp. and eds. by N. A. Rimsky-Korsakov and A. N. Komarova-Stasova]. Moscow ; Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, tipografiya Pechatnyy dvor v Leningrade, 1932. VIII, 579 p.
4. Nazaykinsky E. *O muzykal'nom tempe* [About the musical tempo]. Moscow : Muzyka, 1965. 95 p.
5. Nikulin L. «Vospominaniya o Shalyapine» ["Memories of Chaliapin"]. *Novyy mir* [New world]. 1945. No. 2–3, pp. 142–148.
6. Stanislavsky K. S. *Rabota aktera nad soboy. Dnevnik uchenika Ch. 1 i 2* [The actor's work on himself. Student's diary]. Moscow : Iskusstvo, 1951. 666 p.
7. Kholopov Yu. Musorgskiy kak master muzykal'noy formy [Mussorgsky as a master of musical form]. *Muzykal'naya kul'tura XIX–XX vv.* [Musical culture of the XIX–XX centuries]. Moscow, 2002. Iss. 2, pp. 456–483.
8. Chistyakov P. P., Savinskiy V. E. *Perepiska: 1883–1888 gg.: Vospominaniya* [Correspondence: 1883–1888: Memoirs]. Leningrad ; Moscow : Iskusstvo, 1939. 328 p.

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ



УДК 78.071

Александр Самойлович Надельсон

Скрипач и альтист Симфонического оркестра г. Хайфа (Хайфа, Израиль).

О СТУДЕНЧЕСКОМ АНСАМБЛЕ СТАРИННОЙ МУЗЫКИ УГК

Ансамбль старинной музыки – яркая страница истории Уральской консерватории 1970-х годов. О создании и деятельности ансамбля рассказывает один из участников этого коллектива, выпускник 1976 года А. С. Надельсон.

Ключевые слова: Уральская государственная консерватория, студенческий ансамбль старинной музыки, Е. А. Рубаха.

Для цитирования: Надельсон А. С. О студенческом ансамбле старинной музыки УГК // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2019. – Вып. 19. – С. 52–54.

В связи с прошедшим восьмидесятилетним юбилеем нашей консерватории мне хочется рассказать об одном примечательном явлении в её жизни – ансамбле старинной музыки УГК.

Его появление обязано случаю. Это было в 1974 году. Наша группа прослушивала в кабинете звукозаписи Вторую симфонию Брамса. В заключительной партии финала звук внезапно прервался. Продолжая её петь, к нам вышел оператор студии Женя Рубаха¹ (он тогда ещё учился в консерватории). Я подхватил, и мы вместе пропели заключительные пассажи.

Познакомившись, мы обнаружили общие интересы. А в разговоре с теоретиком Валерием Макаровым² у нас возникла идея организации ансамбля старинной музыки. Эту идею с нами разделили моя однокурсница, скрипачка Ира Мичурина³, младший нас по курсу альтист Эдик Миллер и виолончелист Серёжа Пешков⁴.

В консерватории нашёлся электроорган «Prelude» производства ГДР. Женя с Валерием стали его осваивать. И мы вместе начали репетировать. А 10 июня 1974 года в Малом зале

консерватории состоялся наш первый концерт, в котором прозвучали сонаты и трио-сонаты Баха, Генделя и Пёрселла.

Позднее мы привлекли в наш ансамбль новых студентов, что позволило увеличить его состав и сыграть «Serenata notturna» Моцарта, где Валерий Макаров исполнил партию литавр, концерт для органа Генделя, где солировал Валерий, концерты Вивальди «Весна» и «Осень», в которых солировали Ира Мичурина и Миша Щербаков⁵. Для исполнения этих произведений потребовался дирижёр, роль которого впервые и с успехом исполнил Женя Рубаха.

Репетировали мы вечерами после всех занятий, часто вплоть до закрытия консерватории. И в конце каждого семестра мы выступали с новыми программами в Малом и Большом залах консерватории. В нашем ансамбле раскрылись исполнительские способности музыковеда Жени Рубахи и теоретика Валерия Макарова. А большие знания в области старинной музыки, которыми они обладали, делали их, по сути, руководителями нашего ансамбля. Женя занимался организацией репетиций, концертов, записей, а также ведал органом,



В. П. Макаров и Е. А. Рубаха
(фото 1976 г.)



А. С. Надельсон и Е. А. Рубаха на репетиции
(фото 1970-х гг.)

его переносами и сохранностью. Он добился, чтобы для инструмента сделали деревянный чехол. Валерий настраивал орган. Все мы участвовали в составлении программ.

В первые годы в нашем ансамбле, кроме упомянутых выше участников, играли скрипачи Алла Смирнова⁶, Оля Кондина⁷, Лёня Элькин⁸ и Костя Зюмбилов⁹, альтист Володя Зворыгин¹⁰, виолончелистки Галя Тесля¹¹ и Ира Новикова¹², контрабасист Женя Пузиков¹³, флейтисты Лёня Солнцев¹⁴ и Миша Токарев¹⁵. В Ариях Баха и в «Stabat Mater» (оригинальная версия) Перголези с успехом солировали скрипачка Оля Кондина (сопрано) и пианистка Вера Лобковская¹⁶ (альт). Среди исполненных нами произведений запомнились также моцартовские церковные сонаты с Ирой Мичуриной

и Аллой Смирновой и его же флейтовый квартет с Лёней Солнцевым.

Это были первые годы существования нашего ансамбля. Мы были полны энтузиазма. Любовь к музыке спланивала нас. И совместное музицирование было для нас большой радостью. В дальнейшем состав ансамбля обновился, деятельность его расширилась, репертуар обогатился масштабными и редко исполняемыми сочинениями. Поэтому мой рассказ требует продолжения. По инициативе и при деятельном участии музыковеда Евгения Рубахи некоторые записи ансамбля были переписаны на CD¹⁷.

В заключении мне хочется пожелать, чтобы эти записи тиражировались и распространялись.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Рубаха, Евгений Анатольевич (1952–2010) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки УГК им. М. П. Мусоргского, руководитель Ансамбля старинной музыки.

² Макаров, Валерий Петрович (1950–1982) – преподаватель кафедры теории музыки Уральской консерватории, участник Ансамбля старинной музыки.

³ Мичурина, Ирина Михайловна – артистка группы первых скрипок оркестра Большого театра.

⁴ Пешков, Сергей Фёдорович (1953–2018) – заслуженный артист РФ, профессор, заведующий кафедрой струнных инструментов УГК им. М. П. Мусоргского.

⁵ Щербаков, Михаил Александрович – главный дирижёр и художественный руководитель симфонического оркестра Самарской филармонии, народный артист России.

⁶ Смирнова, Алла Валерьевна – доцент кафедры струнных инструментов Уральской консерватории.

⁷ Кондина, Ольга Дмитриевна – российская оперная певица (сопрано), народная артистка России, лауреат международных конкурсов, солистка Мариинского театра.

⁸ Элькин, Леонид Евсеевич – скрипач, лауреат международных джазовых фестивалей, преподаёт в Уральском музыкальном колледже, г. Екатеринбург.

⁹ Зюмбилов, Константин – скрипач, выпускник Уральской консерватории. Проживает в Мексике.

¹⁰ Зворыгин, Владимир Анатольевич – артист группы альтистов Уральского академического симфонического оркестра.

¹¹ Тесля, Галина – артистка группы виолончелей Уральского академического симфонического оркестра.

¹² Новикова, Ирина – виолончелистка, выпускница Уральской консерватории.

¹³ Пузиков, Евгений Григорьевич – контрабасист, артист Екатеринбургского камерного оркестра В-А-С-Н.

¹⁴ Солнцев, Леонид Александрович (1950–2011) – преподаватель по классу флейты, г. Пермь.

¹⁵ Токарев, Михаил Николаевич – флейтист, артист камерного оркестра «Эрмитаж», г. Санкт-Петербург.

¹⁶ Лобковская, Вера – пианистка, выпускница Уральской консерватории 1976 г.

¹⁷ Диск с произведениями И. С. Баха в исполнении ансамбля старинной музыки под руководством Е. А. Рубахи (записи 1975–1981 гг.) выпущен в 1995 г. фирмой Ural (звукорежиссёр – В. Сермягин, реставрация – В. Келлер).

Alexander S. Nadelson

Violinist and violist in the Symphony Orchestra of Haifa, Israel.

ON THE EARLY MUSIC ENSEMBLE OF THE URAL STATE CONSERVATORY

Abstract. The Early Music Ensemble is a bright page in the history of the Ural Conservatory of the 1970^s. Alexander Nadelson (1976 graduated) is one of the members of this collective and he tells about the creation and activities of the ensemble.

Keywords: Ural State Conservatory; student's Early Music Ensemble; musicologist E. A. Rubacha.

For citation: Nadelson A. S. O studencheskom ansamble starinnoj muzyki [On the Early Music Ensemble of the Ural State Conservatory]. *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii* [Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory]. 2019. Iss. 19, pp. 52–54. (in Russ.).

Александр Самойлович Надельсон

Скрипач и альтист Симфонического оркестра г. Хайфа (Хайфа, Израиль).

ВСПОМИНАЯ ДРУГА

На основе личных впечатлений автор рассказывает о жизни и деятельности музыковеда Евгения Рубахи (1952–2010), профессора кафедры истории музыки Уральской консерватории.

Ключевые слова: Уральская государственная консерватория, Е. А. Рубаха, музыковедение, исполнительство.

Для цитирования: Надельсон А. С. Вспоминая друга // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2019. – Вып. 19. – С. 55–99.

В этой статье мне хочется рассказать о музыковеде Евгении Рубахе¹, с которым меня связывала многолетняя тесная дружба. Случай моего знакомства с Женей Рубахой я описал в заметке «О студенческом ансамбле старинной музыки УГК»². Ансамбль, который мы организовали, сблизил нас и сдружил. В то время Женя завершал свое обучение в консерватории и работал оператором в студии звукозаписи под началом Виталия Сермягина³, а я находился на середине моего консерваторского пути.

Наш ансамбль стариной музыки очень вдохновлял Женю, давал ему возможность реализации своих знаний и исполнительских способностей на практике. Надо сказать, что ему приходилось преодолевать большие трудности, связанные с организацией концертов, репетиций, сохранением органа и его переносом. Иногда это просто портило его настроение. Зато когда что-то получалось или когда у нас открывались какие-то возможности, он по-детски радовался, буквально летал. И вообще, я думаю, само общение в ансамбле, которое позволяло ему выходить из своего кабинетного состояния, обусловленного его специальностью, очень радовало его и вдохновляло. Он всегда принимал деятельное участие в вечеринках, которые мы проводили в общежитии после наших концертов.

Работая в студии звукозаписи, Женя способствовал пополнению фонотеки консерватории. В частности, узнавал о редких записях, имевшихся у преподавателей, спрашивал у владельцев разрешение и переписывал. Он



Е. А. Рубаха (фото 1970-х гг.)

сделал записи всех концертов нашего ансамбля, благодаря которым мы, его участники, имели неоценимую возможность слышать себя со стороны и таким образом учиться. Женя прекрасно владел техникой звукозаписи. Имея в своём распоряжении два гигантских стационарных магнитофона, он проделывал чудеса. Например, мог убирать шумы или даже исправлять фальшивые ноты. Кроме всего прочего работа в студии давала ему возможность прослушивать много записей выдающихся исполнителей. Делал он это часто – через открытую дверь соседней со студией крохотной торцовой комнатки второго этажа, печатая на пишущей машинке очередной текст. Слу-

шал он музыку на большой громкости, так что, поднявшись на второй этаж, уже можно было её услышать. На мой вопрос о громкости он отвечал, что так лучше выявляются все обертоны.

Женя был неординарным человеком. Это выражалось даже в его внешнем облике. Высокая, несколько грузная фигура, напоминающая корифеев дирижерского искусства – Клемперера или Бруно Вальтера. Походка чуть вперевалочку. Спокойная, несколько замедленная речь. Глубокий, мягкий, баритонального тембра голос. И большие чёрные глаза, которые открывались, когда он снимал очки во время еды в столовой. Направленные на слушателя, они словно подчёркивали значимость того, о чём он говорил.

Женя был наполнен музыкой, связан с ней постоянной внутренней работой. Но он не был закрыт для людей. И мне кажется, что интересный ему разговор даже на обычные темы, был для него своего рода отдохновением.

Было что-то детское в его характере. Может быть в непосредственности, которая проявлялась у него в общении с близкими ему по духу людьми, а также в его реакциях на те или иные жизненные ситуации. Всё это мне было близко в нём. Женя был верным и отзывчивым другом. Все мои просьбы он выполнял. Выкупал для меня пластинки серии «Из сокровищницы мирового исполнительского искусства», переписывал для меня записи нашего ансамбля и записи из фонотеки консерватории.

После моего окончания консерватории в 1976 году и отъезда из Свердловска мы с Женей продолжали видеться. В том же году он с нашими друзьями пианистом Борей Бородиным⁴ и теоретиком Валерием Макаровым⁵ гостил у меня во Владикавказе. Затем мы вместе совершили путешествие через Тбилиси к Чёрному морю и отдыхали в Туапсе. А через три года я поступил в заочную аспирантуру Уральской консерватории и, приезжая на сессии, всегда жил в комнате с Женей и пианистом Мишей Уманским⁶ в общежитии на улице Щорса. Это было вновь обретенное время непосредственного, радостного общения.

Женя обладал разносторонним музыкальным дарованием. Наиболее полно оно проявилось в музыковедении. Его талант исследователя музыки, думаю, стимулировался его слушательскими увлечениями и был связан

с его музыкально-исполнительскими способностями. Женя записал в своем исполнении ряд клавирных сонат (записи эти, насколько я знаю, еще не увидели свет), в ансамбле старинной музыки начал дирижировать, петь. Музыку он «слушал» ушами исполнителя. Знал огромное количество музыкальных произведений, их интерпретации, сравнивал их. Изучение музыки основывалось у него на живом её восприятии. А великолепное знание первоисточников, в том числе и на иностранных языках, углубляло его исследования. Всё это, включая превосходное владение словом, делало его работы живыми и интересными не только для профессиональных музыкантов, но и для любителей музыки.

Важно отметить также, что музыкально-исполнительская природа таланта Жени выявилась в ряде его работ. Например, в статье с парадоксальным названием «Писал ли Моцарт медленные части?» [2] он, исследуя жанровую природу моцартовских сочинений и приводя множество примеров, убедительно доказывает ложность традиционных темпов исполнения музыки великого композитора.

Вообще вопросы интерпретации всегда интересовали Женю. В связи с этим позволю себе процитировать большой отрывок из письма, которое Женя написал мне 26 апреля 1988 года. Мой вопрос касался исполнения барочной музыки: «Дорогой Саша! Никак не могу собраться написать – время, здоровье и т. д. Кроме того ты озадачил меня своим вопросом – коротко на него не ответишь, а длинно не хватит пороку. Сейчас сижу и слушаю CD, подаренный мне Зетелем⁷ – концерты Вивальди в исполнении Штутгартского камерного оркестра п/у Ханса Дзанотелли (солисты не указаны). Диск бракованный, поэтому очень дешёвый (серия „Реппу“). Вибрация скромная, но есть, темпы более традиционные. Струны, видимо, частично металлические, а может перлоновые. Конечно, мне как слушателю приятнее и интереснее слушать оригинальный инструментальный, когда на нём хорошо и со вкусом играют. Но в условиях, когда узкая специализация на музыке определённого периода невозможна, на это приходится плюнуть. Главное, всё-таки, не тембр, а манера и вкус, хотя есть вещи невоспроизводимые на современном инструменте в принципе. Поэтому я полагаю, что воспроизводя

на современных инструментах верные темпы, ритм, динамику, фразировку, вибрацию, штрихи, баланс и создавая в конечном итоге нечто художественное, рождающее у слушателя впечатление о той эпохе (неважно, правильное ли оно на 100%) и о замысле автора, мы свою задачу в основном выполняем. В последнее время меня очень волнует импровизационная свобода исполнения, внутреннее движение и целеустремлённость, поэтому волей-неволей я обращаюсь к старым романтическим образцам, даже при исполнении классической и барочной музыки – конечно с поправками. Из современных музыкантов выше всего ставлю Джона Элиота Гардинера⁸, который одинаково изумительно дирижирует и мадригалами Монтеверди (у него свой хор), операми и танцами Люлли и Пёрселла (свой барочный оркестр), „Страстями“ Баха, „Торжественными мессами“ Бетховена и Берлиоза (свой „революционный и романтический оркестр“), операми Мессаже и «Военным реквиемом» Бриттена – и стильно, и сильно, и вдохновенно. Пожалуй, он такой один. А мы можем лишь стремиться к этому приблизиться. Вот и всё».

Женя преподавал в консерватории (в разное время также в училище, колледже и ССМШ): читал лекции, проводил семинары и экзамены, готовил дипломников к защите, работал с ассистентами, сидел на приёмных экзаменах, выезжал на государственные экзамены. По линии кабинета звукозаписи и студии «Урал» делал многочисленные записи и участвовал в изготовлении компакт-дисков (выполняя заказы и отзываясь на просьбы) звучащих учебных пособий (делал аннотации к ним), концертных программ педагогов, консерваторских концертов, филармонического оркестра, оперных и балетных спектаклей. Занимался технической работой с записями (монтажом, реставрацией, оцифровкой) и ещё многим другим. Это была совершенно немыслимая нагрузка для Жени. Он очень уставал. В то же время это была профессиональная работа, к которой Женя был призван. И иногда она его увлекала. Однако её объём при неадекватной материальной компенсации очень удручал Женю, влиял на его здоровье. Что помогало Жене преодолевать эти трудности? Я думаю, его творческое отношение к работе, осознание того, что он нужен. И всё же Женя был, прежде всего, учёным



*Е. А. Рубаха за роялем
(фото конца 1970-х гг.)*

с оригинальным мышлением, обширными знаниями и глубоким пониманием музыки. Однако на научную работу у него оставалось мало времени и сил. Конечно, им было написано немало статей, которые были опубликованы (и не опубликованы) в различных вузовских сборниках и центральных изданиях. Но публикации эти стоили больших усилий и по существу не оплачивались.

Вот что писал мне об этом Женя в своём письме от 24 мая 1997 года: «У меня вышли за это время две статьи: „Вальсирующий Бах“ в Красноярском, очень внешне убогом сборнике 1996 г. Я её написал в 1984, пытался пристроить в разных местах, даже перевёл на английский язык; будем считать, что публикация состоялась. Но я имею лишь 1 экз. из 200; а другая – о роли странствующих еврейских и цыганских оркестров (и вообще в профессиональной музыке). Имею только 2 экз., жутко дорогие (по 20 тыс.), так что выслать не могу... Я же понял, что издавать что-то в чужих сборниках – слишком дорогое удовольствие. В „Музыкальной жизни“ не платили, но хоть печатали бесплатно».

Подобные проблемы коснулись даже его наиболее объёмной и значительной работы



*Е. А. Рубаха с родителями
(фото 1990-х гг.)*

«Оратория Г. Ф. Генделя „Самсон“. Как исполнять музыку Генделя» [1]. В связи с этим хочется процитировать фрагмент его письма от 30 сентября 2001 г.: «Нынешним летом я очень нуждался в отдыхе и не отдохнул почти совсем. Июль и пол-августа я просидел за компьютером и столом с клеем и ножницами, создавая макет своей книги. Я уже было собирался отложить это на осень, но поняв, что с сентября цены резко поднимутся, изнасиловал себя в очередной раз и сдал в издательство макет „в последний момент“. Выпустили неважно, тираж до сих пор не весь у меня – часть переделывают, да и то, что получил я, разумеется, целиком не просматривал. Стоили эти 200 экз. 13000 руб. (из тумбочки, как всегда). Вернутся ли мне они, не знаю. Моя работа тут, разумеется, полностью бесплатная... В книге, думаю, тебе особенно интересна будет вторая часть. Она написана для „Русской книги о Генделе“ в 1985–6 г., но она, книга уже никогда не выйдет. Редактировать старый текст почти не пришлось – всё остаётся в силе. Обрати внимание на обложку – тоже сам „рисовал“ – издательский дизайнер только раскрасил».

Женя очень надеялся на договор по разработке учебного пособия на мультимедиа-дисках по истории еврейской музыки (совместный проект Уральской консерватории с Кембриджским университетом). Работа в этом проекте могла бы материально обеспечить Женю. Как он писал: «Этим можно было заниматься до смерти (т. к. объём большой), получая 300–400 \$ (долларов) в месяц, что для России

более чем достаточно» (письмо от 25 сентября 2000 года). Но, к сожалению, проект этот не получил объявленного финансового и технического обеспечения. Женя был далёк от прозы жизни, вернее, от её прозаических законов. Характер у него был не пробивной и лишённый всякой амбициозности. Поэтому его исключительный талант нуждался в особом внимании, особом отношении, особой оценке. А его исполнительские устремления, в частности, дирижёрские – поддержки. К сожалению, всего этого он не имел.

После моего окончания аспирантуры в 1982 году, мы с Женей больше не виделись, но продолжали активно переписываться. Женя писал письма на одном дыхании, живо, интересно. В них он делился со мной своими радостями и печалью, новостями в работе и в консерватории, музыкальными впечатлениями, бытовыми неурядицами, проблемами со здоровьем. Женя сочувствовал моим трудностям и утратам, поддерживал мои творческие начинания, радовался моим успехам. В 2000-х годах Женя потерял родителей и остался один. Состояние его здоровья ухудшилось. Но музыка продолжала радовать его, давала силы.

В одном из последних писем он прислал мне огромный список записей, которые ему удалось найти и переписать. Преодолевая болезни, Женя, как и все, жил в суете, но духовно возвышался над ней. И его аура распространялась на всех, кому посчастливилось с ним общаться.

Таким был музыковед Евгений Рубаха.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Рубаха, Евгений Анатольевич (1952–2010) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, руководитель Ансамбля старинной музыки.

² Заметка опубликована в данном выпуске в разделе «Страницы истории Уральской консерватории».

³ Сермягин, Виталий Яковлевич – заведующий кабинетом звукозаписи УГК в 1968–1988 гг.

⁴ Бородин, Борис Борисович – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского.

⁵ Макаров, Валерий Петрович (1950–1982) – преподаватель кафедры теории музыки Уральской консерватории, участник Ансамбля старинной музыки.

⁶ Уманский, Михаил Анатольевич (1955–2017) – пианист, педагог, заведующий кафедрой фортепиано Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского в 2007–2017 гг.

⁷ Зетель, Исаак Зусманович (1925–2011) – кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор, с 1951 по 1992 год работал в Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, с 1973 года заведовал кафедрой методики, педагогики и специального фортепиано. С 1992 года проживал в Кёльне (Германия).

⁸ Гардинер, Джон Элиот (Sir John Eliot Gardiner, род. 20 апреля 1943) – британский дирижёр, один из крупнейших интерпретаторов музыки барокко.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рубаха Е. А. Оратория Г. Ф. Генделя «Самсон». Как исполнять музыку Генделя. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2001. 257 с.

2. Рубаха Е. А. Писал ли Моцарт медленные части? // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2016. Вып. 12. С. 58–72.

Alexander S. Nadelson

Violinist and violist in the Symphony Orchestra of Haifa, Israel

REMEMBERING THE FRIEND

Abstract. The author tells on the basis of personal impressions about the life and work of musicologist Evgeny Rubakha (1952–2010), professor of the Department of Music History of the Ural Conservatory.

Keywords: Ural State Conservatory; E. A. Rubakha; musicology; music performance.

For citation: Nadelson A. S. Vspominaya druga [Remembering the friend]. *Muzyka v sisteme kul'tury : Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii* [Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory]. 2019. Iss. 19, pp. 55–59. (in Russ.).

REFERENCES

1. Rubakha E. A. *Oratoriya G. F. Gendelya «Samson». Kak ispolnyat' muzyku Gendelya* [Oratorio G. F. Handel “Samson”. How to perform the music of Handel.]. Yekaterinburg : Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, 2001. 257 p.

2. Rubakha E. A. *Pisal li Motsart medlennyye chasti? [Did Mozart write slow parts?]. Muzyka v sisteme kul'tury : Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii* [Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory]. 2016. Iss. 12, pp. 58–72.

Научное издание

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

Научный вестник Уральской консерватории

ВЫПУСК 19

Рекомендовано к изданию Редакционно-издательским советом
Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского

Выпускающий редактор *Б. Б. Бородин*
Ответственный за выпуск *А. Б. Бородин*



Цена свободная

Редактура англоязычных текстов *Л. И. Кручининной*
Корректор *Е. М. Олову*
Компьютерная верстка *А. Ю. Тюменцевой*
Нотная графика *А. Б. Бородина*
Дизайн обложки *А. Г. Коробовой*

Подписано в печать 03.03.2020 г. Дата выхода в свет 12.03.2020 г. Формат 70×90/16
Бумага «Познак». Гарнитура *Alegreya*. Печать офсетная. Усл. печ. л. 4,84. Уч.-изд. л. 5,12
Тираж 100 экз. Заказ № 77

Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского
620014, Екатеринбург, просп. Ленина, 26.

Типография ООО «ЮНИКА»
620027, Екатеринбург, ул. Московская, 29.
Телефон: +7 (343) 371-16-12. E-mail: contract@yunikaprint.ru