

## СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ СТИЛЕВОГО ПОДХОДА К ЯВЛЕНИЯМ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

*Аннотация.* В статье характеризуются принципиальные различия проявления стилиевой технологии творчества в деятельности композиторов и исполнителей.

*Ключевые слова:* стилиевой подход, фортепианное исполнительство, интонационная идея, символизм.

*Анотація.* Андросова Д. Сучасні методи стилєвого підходу до явищ музичної творчості й виконавства. У статті характеризуються принципові відмінності прояву стилєвої технології творчості в діяльності композиторів та виконавців.

*Ключові слова:* стилєвий підхід, фортепіанне виконавство, інтонаційна ідея, символізм.

*Annotation.* *Androsova D.* Modern methods of the style approach to the phenomena of musical creativity and performing. In the article basic distinctions of display of style technology of creativity in activity of composers and performers are characterized.

*Key words:* the style approach, piano performing, intonational idea, symbolism.

**Постановка проблемы.** Актуальность заявленной темы определена теоретическим ракурсом трактовки музыковедческой методологии: аналитичность в направленности на различие достоинств музыкального исполнения по 1) физической вещественности представляемого звучания, то есть по реальным эстетическим (чувственно данным) показателям как таковым, и по 2) ассоциируемой с данной вещественностью выразительных качеств, назовем их концептуально-символическими. Последним свойствен эстетизм, как идущее от абстракции установки на вещественность-признак, но не совокупную реалию инструментального вещества. Этот подход образуется на пересечении музыковедческой компаративистики и герменевтического принципа, который составляет на сегодня, с возрождением в предмете исследования духовной музыки как таковой, неизбежное дополнение вне- и над-эстетического порядка в аппарат музыкальной науки.

Объектом исследования выступает выразительность фортепианного исполнительства, предметом являются стилиевые альтернативы, образуемые традиционным эстетизмом фортепиано как «заменителя оркестра» и концептуально-символическим слышанием клавириности этого инструмента, индексирующим строй вокальности, но не более того.

**Анализ исследований и публикаций.** Методологической основой работы считаем интонационный подход школы Б.Асафьева [1] в Украине, в варианте социокультурологического его среза в работах И.Котляревского [3] и Е.Марковой [5], а также в иконическом-богослужебном его преломлении в книге В.Мартынова [6]. Практическая ценность – пополнение ма-

териалом курсов теории исполнительства в специальной музыкальной высшей и средней школах.

**Формулирование целей статьи.** Цель работы – выделить в совокупности фортепианного исполнительства указанные две стилевые тенденции, соответственно, сконцентрированные 1) в классике пианизма Л.Бетховена, господствовавшего в эпоху романтизма и бывшего базисным методом в XX веке, и 2) заявленные символизмом А.Скрябина, придавшего «иллюзорной оркестральности» классического (и романтического!) фортепиано дематериализующий его символический космизм. За этими противоположностями стоят оппозиции традиций немецкого и французского, театрализованного-симфонизированного и салонного стилей, которые в России и Украине образовали академическую и аристократически-экспериментальную сферы, из которых вторая яростно изживалась как рудимент презираемой «салонности». Но в условиях неосимволистских – неоготических тенденций поставангардного искусства, в контексте признания педагогических принципов И.Филиппа, абсолютизовавших клавирно-репетивную основу техники игры на фортепиано, возрождаются традиции салонного искусства и исполнительские приметы последнего в виде пианизма Ф.Шопена и др.

В контексте сказанного конкретные задачи работы таковы: 1) систематизировать сведения о пианистических принципах искусства Л.Бетховена и А.Скрябина как средоточиях альтернативных подходов к выразительности фортепианной игры, 2) выделить в «оркестральной клавириности» А.Скрябина признаки пианизма концептуально-символического порядка в соотношении с актуальной интонационной идеей 2000-х годов.

**Результаты исследования.** Человечеству открыты два альтернативных пути познания мира: обобщение чувственного опыта («позитивного» знания), создающее основания рационалистически-логическому подходу, – и приобщение к Высшему знанию внелогического порядка, открывающегося ищущему уму и Верующему сердцу. Понятийное мышление в рационалистической системе порождает эстетическое качество чувственно явленной красоты, истоком и стимулом которой выступает высокая абстракция Идеального, недоступного чувственному опыту, но постигаемого как Красота. Эта последняя – есть Красота Духовная, которая составляет детище религиозного видения мира, возобновленного из небытия в искусстве на пороге Новейшей истории. И хотя классический период музыкального искусства (а также литературы и изобразительных сфер!) совпадает с апогеем развития европейского рационалистического принципа, все же кульминационной точкой этого благодатного для творчества – и особенно для музыки – периода стал «век романтизма», 19-ый век, оказавшийся на грани рационалистической и «пострационалистической»-символистской культурных парадигм.

Разочарование в фортепианном искусстве как «заменяющем оркестр» (что было безусловным достоинством и качеством вообще фортепиано в ряду других клавиров!) демонстрирует К.Дебюсси, когда ставит в вину бетховенским Сонатам их «оркестральность» (!?), он видит в этих сочинениях «переложения с оркестра» (что, впрочем, верно... Д. А.), им, по мнению К.Дебюсси, «не достает «третьей руки», то есть настоящей пианистичности» [6, с.142].

Торжествующий Рацио в музыке – это оплот академизма, Венский классицизм. Антитезой последнему выступает символизм А.Скрябина. Художественно апробированное Венской школой фортепиано очевидно утверждалось в параллель оркестральности, а высшим проявлением фортепианной выразительности стала его способность «заменителя оркестра», то есть разноликой тембровой массы функционально организованных оркестровых групп.

Символизм же в фортепианном проявлении скрябиновского искусства обращен был к альтернативам – над-оркестральной «грандиозности» и «дематериализованной утонченности». И если некоторое время назад указание на «мистицизм» А.Скрябина звучало уничижительно и ставило под сомнение эстетически-художественное достоинство его творчества, то в современной религиозно-философской литературе читаем: «...мистицизм – основа мировосприятия, и без него ум впадает во тьму отвлеченности и ненужной философии...» [10, с.180]

Сопоставление текста А.Скрябина из «Поэмы экстаза», выполняющего функцию эпиграфа к Пятой сонате, с фразеологией сочинений Григория Богослова или Дионисия Ариопагита, позволяет осознать общий исток идей-Откровений их творчества: «...Приди, невечерний свет! Приди, истинная надежда всех стремящихся к спасению! Прииде, лежащих пробуждение! Прииде, мертвых воскресение!..» [10, с.195]

«Я к жизни призываю вас, скрытые стремленья!

Вы, утонувшие в темных глубинах

Духа творящего, вы, боязливые

Жизни зародыши, вам дерзновенье я приношу.» [10, с.91].

Направление символизма составило базисное качество модерна начала XX столетия, образовало «герметистскую» линию в период экспансии авангарда в 1910–1920-е и в 1950–1960-е годы, будучи отвергнуто «антиромантической» волной «новой молодежи» 20-х годов, – и с новой энергией восстановилось в профессиональной и популярной сфере в эпоху поставангарда, по Е.Марковой, в «неосимволистском» ключе «неоевропоцентризма» [5].

С именами символистов К.Дебюсси, А.Скрябина, фактически соотносимого с ними «неоромантика» Ч.Айвза связаны наиболее радикальные открытия минувшего столетия [2]. К.Дебюсси и Ч.Айвза Р.Рети и ряд других авторов ставят в центре генеральных стилевых преобразований музыки XX века [7], тогда как глубинность воздействия А.Скрябина на мировую

музыку и мировой авангард определен его воздействием на О.Мессиаана – «отца авангарда 50-х – 60-х годов».

Только в связи с творчеством А.Скрябина осознается высказывание Г.Эймерта – «корни мирового авангарда в России» [11]. И в этом плане символично приглашение на выставку в Брюсселе в 1958 году, куда съехались звезды мировой элиты авангарда, включая Дж.Кейджа, П.Шеффера, М.Кагеля, Л.Берио, А.Пуссера и др. – М.Скрябиной, дочери творца «Прометейя» и «Предварительного действия» Мистерии [11, с. 57].

С символизмом связаны «планетарные» и «космические» музыкальные акции прошедшего века. К «планетарным» относим «Предварительное действие» А.Скрябина и «Вселенскую симфонию» Ч.Айвза, обе 1915 года, обе постановочно принципиально *неосуществимы*. «Космизм» музыкальных акций заложен в скрябиновской идее Мистерии – и в продолжениях ее русскими и другими композиторами. В.Холопова, обобщая характеристику названного музыкального «космизма», непосредственно ссылается на А.Белого как идеолога и теоретика символизма, а также на «футуриста» В.Хлебникова, сама идея творчества которого («Будущее...») иначе, чем в *символической* подаче не могла реализоваться [9, с. 38–39].

Вывод высокоталантливой исследовательницы феномена музыки, в том числе на этапе проявления его в XX в., таков: «Стремление к космизму, божественности, предельности и запредельности в музыке, поэзии и в других искусствах породило то направление в русской культуре первых десятилетий XX в., которое И.Вышнеградский назвал «Сверхискусство». И ведомо оно было музыкой – это созвездие мистерий А.Скрябина, И.Вышнеградского и Н.Обухова» [9, с.39]. Совершенно в духе символистского отождествления искусства и религии выстроена И.Вышнеградским концепция «нового искусства»: «Новое искусство станет новой Религией, новым откровением, а исполнение – новой Литургией, и новое искусство превратится в Сверхискусство...» [9, с.40].

Единственной завершенной автором и поставленной оказалась – мистерия И.Вышнеградского «День бытия» (1916 – 1939 написана, 1978 поставлена). Музыкальный «космизм» оказался продолженным О.Мессиааном («Турангалила»), другом И.Вышнеградского. Все названные авторы обращались к фортепиано – но отнюдь не в качестве «заменителя оркестра», ибо и этот последний (оркестр) неадекватен был в массе представлять *непостижимое* величие Космоса. «Малые мистерии» И.Вышнеградского, составившие основу композиции «Хореографический акт», написаны, в ее музыкально-звуковой части, для чтецов, ударных и фортепиано. Ясно, что фортепианная «совокупность» в массе бессильна «заместить» большой оркестр, как и чрезвычайно большой оркестр неспособен представить *musica mundana*. Фортепианный ансамбль *символизирует* надличностный, «надсолистский» принцип выражения, в тембральности представляя специфику своих тембров-регистров в их сосредоточенности на пред-

ставительстве своей специфики и в абстрагированности от органно-оркестральных ассоциаций («новая литургийность» внецерковного и внехудожественного толка!?).

Заметим, для советской культуры все три названных В. Холоповой создателя «русского космизма в музыке» были закрыты для познания-признания: абсолютно недоступным по политическим мотивам было творчество И. Вышнеградского и Н.Обухова, по эстетико-идеологическим линиям непризнаваемой была символистская ипостась А.Скрябина. Фактически все в наследии автора «Прометей», что создавалась «после Четвертой сонаты», было табуировано. Хотя символистские моменты были неизбежны в творчестве авторов, рассматривавшихся под знаком социалистического реализма. И эти наблюдения обобщены в работе А.Лосева «Символ и реалистическое искусство...» [4].

Символизм в произведениях А.Скрябина, как и других авторов, причисляемых к символизму, обнаруживается в избыточности смысловой нагрузки – касательно образов-абстракций, среди которых особое место принадлежит идее «экстатического», запечатлевающей некоторые существенные стороны духовной музыки, но представленная у данного автора в контексте внецерковном и тем более внеконфессиональном, что создает многозначную недосказанность символа («знак с бесконечным рядом значений...» по А.Лосеву [4]).

Скрябиновская экстастика имеет свою проекцию на трактовку выразительности фортепиано. Напоминаем, что из-за травмы правой руки после попытки играть «глубоким» звуком композитор-пианист на всю жизнь чувствовал опасность «шеренагрузки» правой руки. Соответственно, для него естественной была опорность левой руки, что чрезвычайно расходилось с «праворучными» традициями русской пианистической школы и что естественно сближало А.Скрябина с «клавиризмом» пианистических традиций Франции и отчасти Ф.Шопена. Не забываем, что хроматические гаммы Ф.Шопен «играл чаще всего тремя последними пальцами».

Восприимчик шопеновской педагогики и стиля игры – К.Микули, воспитавший корифеев шопеновской фортепианной школы А.Михаловского, М.Розенталя, П.Кочальского, младших современников А.Скрябина. Сам К.Микули был известен в России – но не принимался окружением А.Рубинштейна и кучкистов: для польского мастера существовали три почитаемых имени – И.С.Баха, В.Моцарта и Ф.Шопена [5, с.403]. Он не желал знать ни Р.Вагнера, ни И.Брамса, из которых первый составил предмет уважения Петербургской школы, а второй – Московской во главе с П.Чайковским. Этот экскурс в шопеновский стиль игры существен в связи с «шопенизмами» в игре А.Скрябина – и в связи с тем, что салонная деликатность звукоизвлечения была расценена им самим как «недостаток», отчего и была осуществлена его неудачная попытка заиграть «по-сафоновски», то

есть в стиле «силового», так называемого «русского», а по истокам – листовского, пианизма, представителем которого был В.Сафонов.

В результате – воспоминания М.Пресмана, который в целом уничтожительно высказывался о пианизме великого композитора-пианиста: «Не обладая от природы крупными виртуозно-пианистическими данными...» [8, с.34]. Но ведь была и другая позиция – Н.Зверева, опытного педагога и прекрасного пианиста, который ценил пианистический талант А.Скрябина выше композиторского, – хотя этот последний, как самоочевидный, не обсуждался [8, с.32–33]. Известен громадный успех Скрябина в Париже в 1905 г., где его пианизм оценен как «блестящий» [8, с.228], а также последующие триумфальные выступления, как за границей, так и в крупнейших городах России.

Это был пианизм «полетный», использовавший «вторую клавиатуру», то есть игру на приподнятой кисти, что идет от староклавирной традиции мелизматической игры. Но С.Михайлов справедливо усматривает в этих признаках – национальные традиции. А глубинный аспект этой традиции – поднят в трудах Б.Яворского, большого энтузиаста национальных русских корней фортепианного наследия А.Скрябина [8, с. 65].

Символизм фортепиано у А.Скрябина, таким образом, обнаруживается по следующим показателям.

1) в атрадиционалистских «инверсиях праворучной игры» в пользу «рассредоточенной» фактуры (ср. «рассредоточенный тематизм» в характеристике плотности семантической нагрузки авангардной музыки XX века), в основном, трехстрочной по нотной записи (иллюзорная «трехручность» исполнительских усилий), что принципиально отлично от quasi-оркестральной плотности фактуры листовской традиции;

2) в обращенности к традициям салонного исполнительства, противостоявшего театрализованности постлистовской эстрады и концентрировавшего принципиальную «недосказанность», некоторую «зашифрованность» выражения, восходившую генетически к духовным стимулам этого рода искусства, взращенного в условиях культа Православной Галлии первохристианских времен;

3) в категорическом неприятии «звукового натурализма» представления образа величия и т. п. посредством динамического «нажима» игры forte (Ф.Шопен, бывший источником скрябиновской стилистики, не выносил «избыточно громкого звучания фортепиано, называл его тявканьем пса»), – отсюда принципиальный символизм эффeктов скрябиновской «высшей грандиозности».

Данная характеристика пианизма А.Скрябина, как одного из последовательных пролонгаторов символистского метода в инструментальном творчестве (ибо для К.Дебюсси это последнее реализовывалось, по классификациям, прежде всего, французских музыковедов как «импрессионизм») выстроена для построения рабочей гипотезы символистского прин-

ципа использования инструментализма. Символизм в вокальной музыке обнаруживается – проще и органичнее – через опору на символистскую поэзию, которая риторикой надобыденного и внетеатральной патетикой произведения текста «отгораживалась» от оперной типологии вокализации.

Итак, символистским принципом использования инструментализма (и вокала) в XX столетии является смысловая «сверхзадача» в трактовке тембральной «вещественности» инструментов (и голосов), коль скоро в выразительном плане их семантика избыточна и в массивности-плотности несоотносима с семантическими выходами их как носителей знаковой нагрузки (ср. в этом плане с определением А. Лосевым символа как «знака с бесконечным рядом значений», либо с «символизмом» как основой смысла духовной музыки).

«Антисимволизм» в трактовке средств выразительности, инструментальных в первую очередь, обнаруживается в полюсах «подражания-изобразительности» конкретике звуковых проявлений через музыкальную тонность либо в «авыразительности» заявляемых тембров, которые означают самих себя. «Антисимволизм» в подобной формулировке приложим к характеристике как традиционалистской, так и авангардной музыки разной стилевой направленности, хотя противостояние этих последних символистскому принципу как таковому является относительным: исторический генезис музыки в ритуально-религиозных актах определяет всеприсутствие музыкального символизма в музыкальном творчестве. То, что мы выделяем как специально символистский принцип, есть констатация интенсивности проявления во внецерковном искусстве того, что составляет его органику в духовной сфере («подражание ангелопению» – неслышимому и ненаблюдаемому...).

Символистская нагрузка высока в футуристическом искусстве – несмотря на откровенно светский характер направления, которое, тем не менее, апеллирует к «вере» – как компоненту представлений о «выразительности Будущего». Футуризм Э. Вареза является хрестоматийной данностью, хотя, по словам его супруги и единомышленника в творчестве, «от этого ненавистного ярлыка он всячески открещивался» [11, с. 77]. Однако, по словам той же Л. Варез, «он (Э. Варез – Д. А.) постоянно мыслил в том же направлении, что и футуристы». И добавляла: «он восторженно разделял многие из постулатов Ф. Т. Маринетти, провозглашенных в его работе «Футуризм»...» [11].

Открытия Э. Вареза в области «монотебрального» оркестра очевидны, хотя в теоретическом плане недостаточно осознанны и классифицированы. Главное, что следует выделить в классике его стилевого открытия («Интегралы» для 11 духовых и ударных, «Ионизация» для ударных и сирены, др.) – это избыточность обозначающего в программе по отношению к звуковой вещественности как таковой. Соответственно, у Э. Вареза мы не находим звучностей «ударно» трактуемого фортепиано – последнее слыш-

ком конкретно и бытово обращает нас к повседневности джазовых ассоциаций. Э. Вареза как раз и роднит со А.Скрябиным (и заодно и с прямыми последователями его – И.Вышнеградским и О.Мессианом, П.Булезом как воспитанником О.Мессиаана) игнорирование джазовости как музыки бытия-быта, при том что у К.Дебюсси, у одного из истоков скрябиновского искусства, мы находим ссылки на джазовые звучности. Но все же символистские слагаемые творчества Э.Вареца генерируются его футуристическими утопиями, тогда как А.Скрябина – И.Вышнеградского – О.Мессиаана интересовали мистериальные действия, утопичность реализации которых не соотносима с утопией представлений о будущем футуристов.

В музыке И.Вышнеградского и О.Мессиаана фортепиано занимает специальное место – «не солирующего солиста», в фактуре представляя звонно-пассажный «репетивный» (по И.Филиппу!) комплекс «надсубъективного» смысла и одновременно лишенный предметной объектности, заявляя славильную звонность, что не есть ни «выражение», ни «изображение» по традиционным меркам, но абстракция Торжества. В этом – символизм фортепианных звучаний у данных авторов, сочетающих чембальноцимбальный колорит не ради театрального воспроизведения «голосов и лиц», но ради внесения экстазности в гимническую абстракцию композиций. В этом же направлении выстроен пианистический запас минималистов – от Ф.Ржевского до Т.Райли и С.Райха. Современный чембальнофортепианный «перебор» образует смысл пианистических композиций этих двух последних, Т.Райли и С.Райха, требующих от пианиста особого рода свободы кистевых движений, исключаящих игру «тяжелой» рукой и органично включающих эффекты «второй клавиатуры» в духе клавишных композиций и моторики «флейтовых» фортепиано.

**Выводы и перспективы дальнейших исследований.** Обобщая сказанное, отмечаем:

1) исключительную значимость для музыки XX века символистского «образа мира», при том, что символизм как доминирующее в ряду иных направлений локализовано искусством начала столетия, но составив реальную почву для всех атрадиционалистских направлений художественной сферы прошедшего века. в том числе одного из наиболее последовательно-радикального – футуризм;

2) символистский принцип понимания творчества оказался в оппозиции реалистически-натуралистическому подходу, что идеологически однозначно зафиксировала советская доктрина категорического неприятия символизма при том, что «продолжения» последнего в экспрессионизме и примитивизме в тех или иных тонах трактовались как более «гуманистические», что совершенно справедливо в сравнении с Одухотворенностью символизма;

3) символизм как направление инструментального творчества, наиболее последовательно реализованного в искусстве А.Скрябина, компози-

тора и исполнителя, обнаруживает свою очевидную проекцию на фортепианную стилистику, «снимая» стереотип пианистической классики «оркестральности» выражения – в пользу «клавирной простоты» клавесинно-органной выразительности звучания фортепиано, даваемого не изобразительно-подражательно, но «индексно», с помощью «значимых признаков» (преломление «террасной динамики» старых клавиров в соотношении эффектов «высшей утонченности – высшей грандиозности», например, у А.Скрябина);

4) футуристическая версия проявления «атрадиционного («нескрябиновского!») фортепиано, имеющая место в творчестве Э.Вареца, культивирует, помимо «натуральности ударного комплекса», присущего фортепиано в параллель к его джазовой трактовке, символику представительства им инструментализма «музыкальной цивилизации в целом, при том что эпицентром последней справедливо обозначена «фортепианная кантиленность», тогда как именно последней, устами Ф. Бузони, отказано в реальности выразительного бытия;

5) символизм фактурного выражения фортепианной звучности в музыке скрябиновской традиции (И.Вышнеградский – О.Мессиа́н – П.Булез), а также независимо от них утверждающихся минималистов (Ф.Ржевский – Т.Райли – С.Райх) обнаруживается в специальной звуковой абстракции репетивности-репетитивности, в которой теряет смысл оппозиция право- и леворучной игры, поскольку мелизматика клавирной-клавесинной традиции, моторика «легких» фортепиано и совокупная «чсмбальная» репетивность выводят на славильно-звонную однообразность-экстазность пользования фортепианными регистрами и необарочной динамикой пространственных эффектов.

#### Список використаних джерел

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Борис Асафьев. – М. – Л.: Музыка, 1971. – 379 с.
2. Кассу Ж. Энциклопедия символизма / Ж. Кассу; [пер. с франц.] – М.: Республика, 1999. – 412 с.
3. Котляревский И. А. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания / Иван Котляревский. – К.: Музична Україна, 1983. – 158 с.
4. Лосев А. Символ и реалистическое искусство / Алексей Лосев. – М.: Музыка, 1990. – 194 с.
5. Маркова Е. Н. Неоевропоцентризм и неосимволизм начала XXI века / Елена Маркова // Неоевропоцентризм: музыкальная культура на рубеже столетий. – Одесса: Астропринт, 2006. – Книга 1. – С. 76 – 128.
6. Мартынов В. Конец времени композиторов / В. Мартынов. – М.: Русский путь, 2002. – 295 с.
7. Рети Р. Тональность в современной музыке / Р. Рети; [пер. с англ.] – Л.: Музыка, 1968. – 131 с.
8. Рубцова В. А. Н. Скрябин: [монография] / В. Рубцова. – М.: Музыка, 1989. – 416 с.
9. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: Музыкальное произведение как феномен / Валентина Холопова. – М.: Печатики, 1990. – 256 с.
10. Уотс А. Миф и ритуал в христианстве / А. Уотс; [пер. с англ.] – К.: «София»; М.: ИД «София», 2003. – 240 с.
11. Schaffer B. Klasycy dodekafonii. Czeszc historyczna. In 2 v. – Krakow: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964. – V. 1. – 183 s.