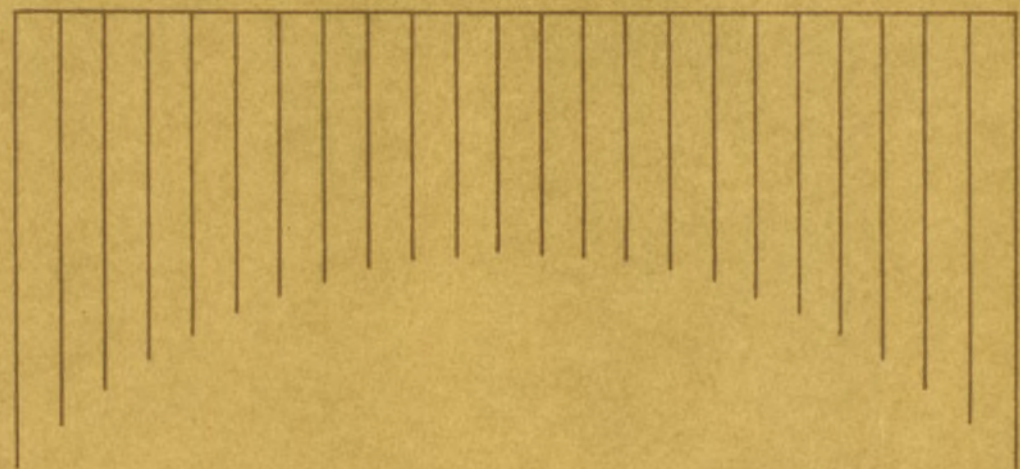
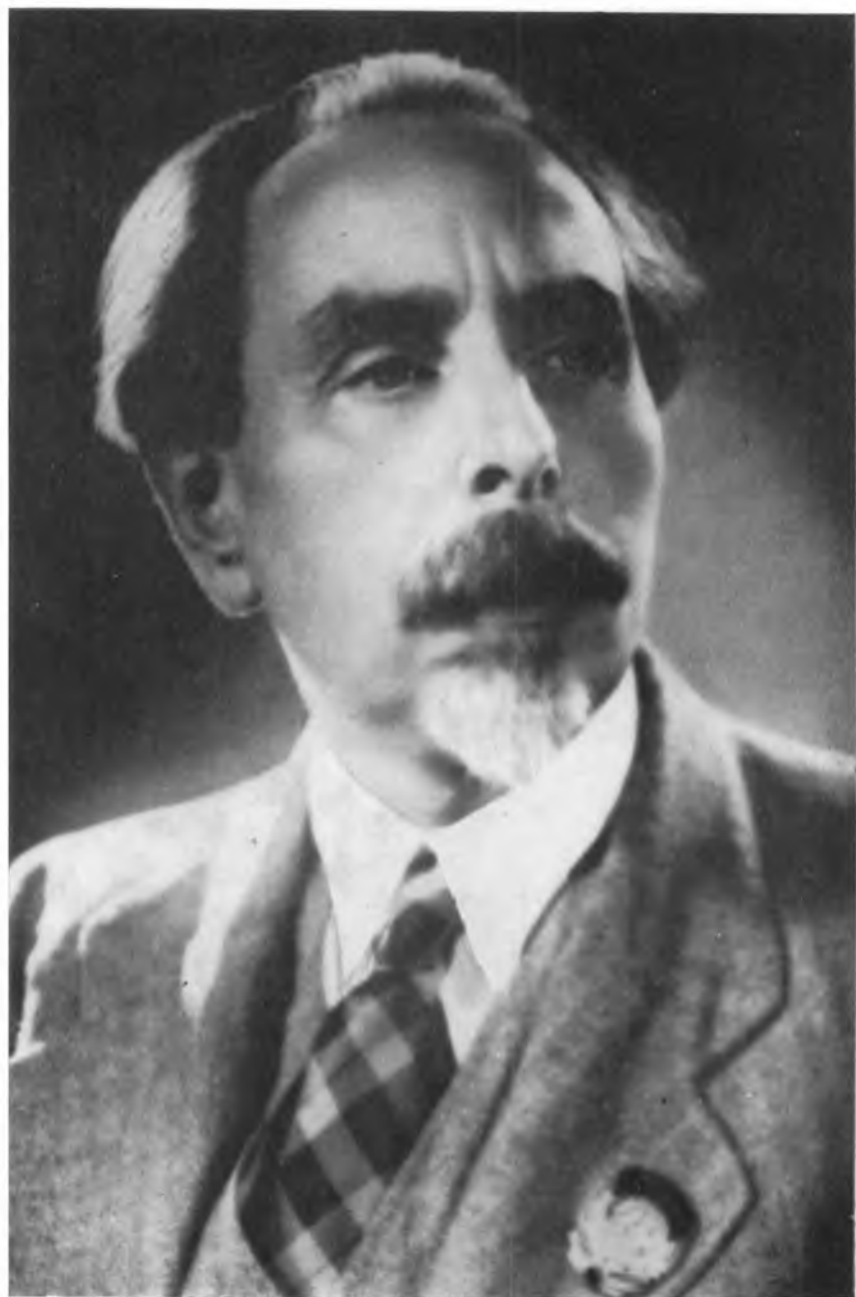


# С.Е.ФЕЙНБЕРГ





# С. Е. ФЕЙНБЕРГ

ПИАНИСТ  
КОМПОЗИТОР  
ИССЛЕДОВАТЕЛЬ



МОСКВА  
ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
· СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР ·

1984

*Редактор-составитель*

**И. ЛИХАЧЕВА**

*Редакционная коллегия:*

**В. А. НАТАНСОН  
М. Г. СОКОЛОВ  
С. Х. РАППОРТ  
Ю. Н. ХОЛОПОВ**

*Рецензенты:*

**доктор искусствоведения  
Л. А. БАРЕНБОЙМ,  
кандидат искусствоведения  
Е. Г. СОРОКИНА**

## С. Е. ФЕЙНБЕРГ

С Самуилом Евгеньевичем Фейнбергом я был близко знаком много лет. Этот удивительно разносторонне одаренный человек вызывал чувство глубокого уважения, интереса, даже восхищения. Его пианистическое мастерство потрясало искренностью, эмоционально приподнятой романтической манерой игры и вместе с тем серьезным проникновением в замысел композитора, в содержание его музыки.

До сих пор памяты талантливые, неповторимые интерпретации Фейнбергом баховских сочинений, а также тридцати двух сонат Бетховена, многих опусов Скрябина, музыка которого была особенно близка пианисту.

Всем сердцем принявший Великую Октябрьскую революцию, Фейнберг много выступал перед новой аудиторией не только с классическим, но и современным репертуаром. Он был, пожалуй, единственным из пианистов — профессоров консерватории, кому выпало счастье играть перед великим Лениным. В его концертном репертуаре были сочинения Прокофьева, Шостаковича, Мясковского, Ан. Александрова и многих других советских авторов, нередко он был и первым исполнителем их сочинений. В своей более чем сорокалетней педагогической деятельности Фейнберг также важное место отводил изучению с учениками современной музыки.

Композиторское творчество Самуила Евгеньевича находится в неразрывной связи с его пианизмом. И, конечно, предпочтению он отдавал фортепиано, которым владел в совершенстве. Его сонаты, концерты — кладезь современной и очень индивидуальной виртуозной техники. Однако не это главное в музыке композитора, а глубина и содержательность его творений — свойство, характерное для русской музыки вообще. Художник-мыслитель, Фейнберг насыщал свои произведения серьезными идеями, воплощая в них философско-поэтические концепции своего времени.

Его взгляды на искусство отражены и в многочисленных литературных трудах, посвященных теории и практике пианизма, а также проблемам музыкознания. Одно из его ранних значительных исследований — «Судьба музыкальной формы», публикуется в данном сборнике. В этой работе Фейнберг рассматривает исторический процесс возникновения, роста, созревания классических музыкальных форм. Я читал ее с большим интересом, как поэму о музыке, написанную молодым музыкантом еще до революции, с романтической увлеченностью и точностью мысли.

Кроме этой крупной работы сборник, посвященный Самуилу Евгеньевичу Фейнбергу, включает несколько статей, анализирующих его творчество, и некоторые воспоминания друзей, коллег и учеников. Думается, что они в какой-то мере помогут сохранить для нас облик выдающегося советского музыканта, много сделавшего для развития и процветания отечественного музыкального искусства.

Т. Хренников

## О КНИГЕ С. Е. ФЕЙНБЕРГА «СУДЬБА МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ»

Впервые публикуемая в настоящем издании работа Самуила Евгеньевича Фейнберга «Судьба музыкальной формы» занимает особое место в его литературном наследии. Разносторонний музыкант — композитор, выдающийся пианист, педагог — С. Е. Фейнберг также ощущал потребность в осознании явлений музыки. Ему было свойственно желание делиться мыслями об искусстве, его создателях, впечатлениями о ярких художественных событиях. Плодом этих стремлений явился ряд блестящих работ и среди них книга «Пианизм как искусство» (1966), вышедшая уже после смерти автора, заслужившая широкое признание и переведенная на ряд иностранных языков. В большинстве своем литературные труды С. Е. Фейнберга связаны с музыкальным исполнительством или представляют собой статьи, в которых мы находим суждения по сложным теоретическим вопросам музыки (см., например, статью «О содержании музыки», 1967, или многие страницы книги «Пианизм как искусство»). «Судьба музыкальной формы» посвящена прежде всего теоретическим, а также эстетическим проблемам.

Автор стремится в этой работе проникнуть в природу музыки, выявить ее место в ряду других искусств, понять ее историческую эволюцию, предвосхитить ее будущее. Многие из поднятых здесь вопросов не потеряли актуальности и в наши дни, хотя общая концепция книги и ряд ее положений далеко не бесспорны и даже неприемлемы. На ней лежит отпечаток времени, когда она была создана, того духовного кризиса, который охватил значительные слои русского общества в период, предшествовавший революционным потрясениям 1917 года.

«Судьба музыкальной формы» была написана в первом варианте в 1915 году. На долю двадцатипятилетнего музыканта, всего четыре года назад окончившего Московскую консерваторию, выпали трудные жизненные испытания. Он делает лишь первые шаги на композиторском поприще, стремясь найти свой путь в искусстве, много работает как пианист, намечая возможности выступлений перед публикой, мучительно размышляет о современной музыке, явно вступившей в какой-то критический фазис своего развития. Но начавшаяся война помешала творческим намерениям молодого музыканта. В августе 1914 года «свободного художника» С. Е. Фейнберга мобилизуют в армию. Он проходит крат-

ковременную военную подготовку и направляется в солдатской шинели на фронт. Однако в Польше, уже недалеко от боевых позиций действующей армии, Фейнберг тяжело заболевает и попадает в военный госпиталь, откуда его эвакуируют в конце концов в Подмоскowie, и он получает далее отпуск на полгода. По его окончании, весной 1915 года, Фейнберг вновь должен предстать перед военно-медицинской комиссией. Однако в госпитальном бараке он заразился брюшным тифом. Болезни не оставляли его и осенью 1915 года, и в течение последующих нескольких лет<sup>1</sup>.

Среди мучительных физических недугов творческая деятельность молодого артиста не угасла. На лето 1915 года приходится новые композиторские труды. По-видимому, тогда же была создана и концепция книги «Судьба музыкальной формы», а затем написан ее первый вариант. В нем автор пытался передать свои мысли, обращаясь к научно-теоретическому стилю изложения, пользуясь таблицами и формулами<sup>2</sup>. Впоследствии Фейнберг от них отказался в пользу большей свободы и «поэзности» языка и стиля своего труда, сохранив, однако, все его основные положения. Таким образом работа эта и в настоящем виде выражает взгляды, искания, сомнения, характерные для художественной интеллигенции предреволюционных лет.

Вспомним, что на рубеже XIX—XX веков начался общий кризис капитализма, охвативший вслед за экономикой и политикой сферу духовной жизни, в том числе и искусство. В России эти кризисные явления выступали и в особенно обнаженной, и в особенно резкой форме. Характеризуя пореформенное время русской истории, В. И. Ленин называл его периодом быстрой, тяжелой, острой ломки «всех старых «устоев» старой России», когда все перевернулось и ничего еще не устоялось<sup>3</sup>... У значительной части русской интеллигенции это время не могло не вызвать состояние нестабильности, неуверенности в настоящем, неверия в будущее, усилившееся после поражения первой русской революции. В условиях последовавшей затем реакции ее охватил глубокий духовный кризис. Одним из его проявлений явились мрачные прогнозы о гибели культуры. Этот кризис, охватив художественную жизнь, способствовал образованию и распространению в ней упаднических, декадентских и «модернистских» тенденций, что, в свою очередь, вызывало у людей, преданных великим художественным традициям, не менее мрачные представления о судьбе искусства... К ним принадлежал в те годы и С. Е. Фейнберг.

<sup>1</sup> Биографические сведения о С. Е. Фейнберге были любезно предоставлены авторам данной статьи ныне покойным братом композитора — Леонидом Евгеньевичем Фейнбергом.

<sup>2</sup> См.: Фейнберг Л. Е. Поэма о судьбах музыкального искусства (рукопись, семейный архив Л. Е. Фейнберга). Начало работы над подготовительными материалами книги Л. Е. Фейнберг датирует предположительно 1912 г. Основная версия труда создана в 1915—1917 гг. В 1918 г. С. Е. Фейнберг передал Н. С. Жилиеву (своему другу и наставнику в композиторских делах) рукопись труда, который был, очевидно, им уже вполне окончен. Машинописный вариант, с которого печатается эта книга, помечен 1924 годом.

<sup>3</sup> См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 38—39.

Ниже мы вернемся к этим представлениям. А пока заметим, что, по-видимому, как раз кризисные явления в художественной жизни и обострили мысль молодого музыканта, привлекли его внимание к глубинным процессам в развитии музыки, заставили задуматься над ее коренными проблемами, а преданность подлинному искусству — искать (хотя и не всегда находить!) решение этих проблем в опыте такого искусства.

С поразительной для молодого исследователя широтой ставит он эти проблемы, сопоставляя музыку с другими искусствами, а различные ее аспекты — друг с другом, глубоко вникая в особенности творчества Баха и Бетховена, Шумана и Листа, Вагнера и Дебюсси, Скрябина и других композиторов, в тончайшие детали соотношений между композиторским и исполнительским творчеством, в особенности исполнительства — пианистического и дирижерского, сольного и оркестрового — и активного восприятия музыки. Читатель с интересом познакомится со многими не потерявшими свежести суждениями не по годам зрелого музыканта. Но особый интерес представляет постановка им ряда глобальных для музыкального искусства проблем, над которыми и сегодня работают не только музыковеды, но и теоретики других искусств, эстетики, философы (и которые еще полностью не решены).

Прежде всего это вопрос о диалектике духовного и материального начал в искусстве. Любое произведение есть материальный предмет (вещь, подобно картине или изваянию, процесс, например, акустический в музыке, либо вещественно-процессуальное образование, как, скажем, театральный спектакль). Но в этом предмете на основе определенной системы художественного языка воплощены результаты духовной деятельности автора. В наше время не утихают споры о соотношении двух сторон произведения, о значении материального фактора в искусстве, о путях и особенностях объективации (то есть воплощения в материи произведения) созданных воображением художника образов, причем материалистическая и идеалистическая эстетика занимают и по этому вопросу нередко антагонистические позиции. Будто участвуя в спорах, С. Е. Фейнберг излагает свои представления едва ли не по всем этим вопросам, занимая позиции, весьма близкие нашей эстетической науке.

С двух сторон подходит автор к названной проблеме: со стороны творческого воплощения «внутренних образов» (результатов духовной деятельности художника) в материи произведения и диалектики духовной и материальной работы художника и со стороны творческого постижения образов слушателем, зрителем, читателем. В последнем исследователе рассмотрел два неоднородных, но органически взаимосвязанных процесса: формирование «внешнего образа» (образа материального художественного предмета и его элементов) при непосредственном созерцании этого предмета (скажем, восприятия музыкально-акустического процесса) и формирование через посредство «внешнего» главного — «внутреннего образа», то есть, как мы бы сказали сегодня, жизненного содержания произведения и уже не в непосредственном созерцании, а с помощью воображения, интуиции и других сложных действий интеллекта. «В тот момент, — пишет С. Е. Фейнберг, — когда теряется внешне осязаемый предмет восприятия, бытие искусства переносится в мир пред-



ставлений и является нам как образ внутреннего созерцания. ...Произведение искусства освещено или внешним светом объективных свойств его элементов или изнутри, работой воображения, пробуждающей индивидуальный образ».

Читатель увидит, что это «или» оказывается на страницах книги сложным диалектическим взаимоотношением двух процессов, в результате которого возникает чудо художественного воздействия. Но возникает оно по-разному в разных искусствах. Проведенное С. Е. Фейнбергом более полувека назад сравнительное исследование соотношений «внутреннего» и «внешнего» образов, «внеличного» (объективного) и своеобразно индивидуального (субъективного) начал в художественных образах, формируемых в ходе активного постижения произведений поэзии, «пластических искусств» и музыки, — без сомнения спорно в ряде слишком категоричных выводов. Тем не менее и сегодня оно необычайно интересно и свежо, поскольку органически вписывается в современные исследования творческого процесса и художественного восприятия и вносит в них немало нового.

Конечно, особенно ценны его суждения о музыке, о своеобразном соотношении «стихийной силы звука» и ее «гипнотизирующего» действия на слушателя с осознаваемым им действием «выразительных свойств» музыки, действием, которое «не подавляет воли слушателя, но убеждает его», подобно тому как «речь понятна и близка внутреннему миру человека»; о борьбе «творящей воли» музыканта с «духом вещества»; о трудностях воплощения «внутреннего образа» в музыкально-акустической материи и об исторической эволюции музыки в этом разрезе; о путях, на которых ей удалось достичь полного совпадения «внутреннего» и «внешнего» образов, о разделе между ними и о многом другом...

С. Е. Фейнберг выдвигает в связи со всем этим еще одну весьма актуальную проблему: о соотношении двух материально-языковых систем в музыке: графической (в нотной записи) и акустической. Только в последние годы был поставлен вопрос о том, что нотный текст (как и словесный текст в литературе) еще не является художественным предметом («художественным объектом», в терминологии С. Е. Фейнберга). В этой книге данный вопрос не только поставлен, но и основательно исследован. Здесь широко рассматривается взаимоотношение нехудожественной и художественной систем в музыке, а в этой связи — соотношение композиторского и исполнительского творчества, диалектика «нотной формулы» и «звучащего тела» музыки, ее исторического стремления к «последней координате» (то есть к предельно точной фиксации композиторского замысла), обладающей, однако, «исторической условностью», и не менее энергичного стремления к расширению диапазона «движущегося смысла» произведения, причем не только в трактовках исполнителей-современников, но и в исторической жизни этого произведения... И все это — не в манере абстрактно-теоретических рассуждений. Перед нами раздумья, рожденные трудностями, поисками и находками художника-мыслителя, насыщенные живым творческим опытом.

С. Е. Фейнберг исследует музыку не только «изнутри», в ее собственной стихии. Он рассматривает ее и со «стороны» — в семье искусств, сравнивая с ними и таким путем выявляя их общие черты и особую

природу музыки, что также характерно для современного подхода к ней. И отметим: до недавнего времени эти сравнения велись только по одному параметру — по характеру образного отражения действительности разными искусствами. Теперь же все чаще к нему добавляются другие параметры, в частности (что особенно важно!) характер духовно-практического воздействия разных искусств в процессе также своеобразного в каждом случае активного восприятия их произведений. И в этом плане труд С. Е. Фейнберга можно назвать полноправным участником современных исследований. Конечно, не все в его положениях представляется приемлемым, а предложенная им классификация искусств по соотношению в них «внутреннего» и «внешнего» образов страдает некоторой схематичностью, не получая достаточно убедительного обоснования. Но и спорная постановка вопроса автором эвристически важна: она вносит еще одну струю в поток современных научных дискуссий.

Мы не станем перечислять все животрепещущие, интересные вопросы, поднятые в этой книге, а тем более излагать их решение: читатель убедится, что мы не назвали большую их часть. Однако хотелось бы подчеркнуть еще раз, что на публикуемой работе лежит печать времени ее создания и той среды, в которой формировался автор и ограниченность которой разделял.

Читатель, в частности, не найдет в этой книге даже попытки анализа социальных истоков и общественно-исторических предпосылок эволюции музыкального искусства и его коренных проблем: они выводятся С. Е. Фейнбергом только из внутрихудожественных процессов, которые предстают здесь как автономные, спонтанно протекающие. Относительность этой автономии остается в сущности вне внимания исследователя, хотя он упоминает о связи интра- и экстрамузыкальных факторов в музыке и полагает нужным ее изучение. Но что же представляют собой эти внемузыкальные моменты во «внутренних» музыкальных образах? Что подразумевает автор, говоря об «интуитивно постигаемой» музыкой «эстетической сущности явлений», о «внутренних музыкальных представлениях»? Он оставляет в тени ответы на эти и подобные им же самым поставленные вопросы...И в этом сказывается влияние господствовавших в среде художественной интеллигенции предреволюционного времени буржуазных эстетических концепций, хотя мы не найдем в книге С. Е. Фейнберга и сколько-нибудь явной солидарности с ними. Нельзя не учитывать особенностей языка этой книги: его образность, метафоричность, многозначность, привлекающие своей прямо-таки художественной выразительностью, затрудняют понимание авторских идей, требуя внимательного и неоднократного прочитывания и обдумывания.

Остановимся теперь на проблеме, которая дала название книге.

Как мы уже упоминали, С. Е. Фейнберг разделял мрачные предчувствия, распространенные в то время в окружающей его среде, и опасения за судьбу подлинных художественных ценностей в условиях явного неблагополучия в мире и перед лицом нарастающих волн распада искусства. Присуща ему была и интеллигентская беспомощность перед вызванными неведомыми силами и казавшимися неотвратимыми потрясениями. В книге лейтмотивом проходит мысль: «мы у конца», мы вступили в эпоху, несущую неслыханные перемены, невиданные мяте-

жи; в последний час мы переживаем красоту музыки в органической и естественной целостности ее формы.

Эмоциональный тон работы Фейнберга перекликается с интонационной сферой определенных течений русского искусства, русской музыки 1910-х годов, условно говоря — «пламенного скрябинизма», к которому в известной степени можно отнести и творчество Фейнберга-композитора. Эта книга — не только музыковедческое исследование, но и своеобразный сказ о любимом искусстве, символистская поэма о судьбах музыки в XX веке. Здесь особенно часто точность научной мысли подменяется вольными поэтическими ассоциациями, метафорически-образными суждениями, запечатлевая в сознании читателя не трезво-рациональную музыкально-теоретическую структуру, а расплывчато-чувственный или фантастически изваянный образ поэтического воображения, о котором нельзя спрашивать. — истина это или трогаящий до слез вымысел художника.

В духе эсхатологических мотивов некоторых течений философии и искусства рубежа XIX—XX веков предрекает автор распад музыкальной формы, видя в нем одно из проявлений общего кризиса культуры. «Глухую полночь» переживают, по его мнению, пластические искусства; он говорит о гибели «художественной значимости архитектуры»; «связанный с зодчеством мир скульптуры гаснет в бесплодной галерее мертвых памятников, в противопоставлении бездушного натурализма и беллетристической идеологии». Музыка, которая относится к «более поздним проявлениям творческого духа», расцветает позже других искусств. Но теперь и в ней «мы можем заметить признаки разложения». «Музыка ощущает приближающуюся гибель».

Все это трактуется как явления «после захода солнца» — в то «позднее время», которое пронизано «ощущением упадка европейской культуры» в целом, глубокого духовного кризиса. Соблазнительно увидеть в этом отзвуки модных в то время идей близкой и неизбежной гибели цивилизации, которые особенно громко прозвучали в философии культуры Освальда Шпенглера, старшего современника Фейнберга. Есть немало оснований для аналогии между направленностью «*Untergang des Abendlandes*» (название, неточно переведенное на русский язык как «Закат Европы») и мрачными прогнозами в «Судьбе музыкальной формы». Фейнберг ведь тоже фактически говорит об упадке западной культуры, демонстрируя его на примере музыки. Более того, музыка, актуальная для современного восприятия, по Фейнбергу, охватывает примерно четыре столетия, те самые, когда с наибольшей полнотой проявился «фаустовский дух динамизма» и господства «внутреннего начала», которые, по Шпенглеру, являются сущностью культуры Запада (*Abendland*). Шпенглер также указывает на гегемонию музыки среди прочих искусств в «фаустовской (западной) культуре»... Симптоматично и совпадение дат: окончательный вариант рукописи Фейнберга относится к 1924 году: (за год до того вышли оба издания I тома «Заката Европы» на русском языке, а годом раньше — сборник «Освальд Шпенглер и закат Европы».

Однако при ближайшем рассмотрении эта аналогия оказывается поверхностной. Не только потому, что замысел книги Фейнберга в пер-

воначальном варианте уже был осуществлен за пять лет до выхода первого тома «*Untergang des Abendlandes*», но прежде всего — в иной постановке вопроса у Фейнберга в сравнении со Шпенглером. Коренная идея Шпенглера — релятивизм в трактовке ряда мощных организмов-культур (египетской, индийской, греко-римской и т. д.), каждая из которых имеет свою «душу», свой жизненный цикл развития (последний возраст каждой «культуры» — стадия «цивилизации», когда стихийная мощь органического творчества вырождается в силу механического организирования), свои формы искусства, в принципе равноправные и равноценные друг с другом. «Закат» Европы — естественная смерть всей ее культуры. В ней уже нет ничего, достойного сохранения и сожаления.

Фейнберг же сожалеет о многом: его книга — гимн великому музыкальному искусству! Он вдохновенно говорит и о нетленном его реальном идеале — в творчестве Бетховена, у которого «художественный образ делается монолитным», и «в нем одинаково подчинены: выполнение — замыслу и замысел — выполнению», который «не только мыслит музыкальными образами, но как бы населял мир плодами своей творческой фантазии».

Угрозу же музыке автор «Судьбы музыкальной формы» усмотрел прежде всего в быстро сменяющихся друг друга «новых течениях», от которых веет «падением и безжизненностью». Под их «обманчивым богатством» способов воплощения звуковых идей гнездится скептицизм, отрицающий тайное единство содержания и формы, стремящийся разрушить необходимую условность художественного восприятия, обнажить бессмысленный остов мертвого звучания. И ведь это — не придуманный (как у Шпенглера) для полноты умозрительной схемы, а действительный распад, который и в самом деле угрожал (и угрожает ныне) подлинному искусству, невысказанному без единства содержания и формы и вне глубокой жизненности.

Эту угрозу Фейнберг преувеличил, преувеличил он и силу разрушительных течений, поддавшись панике и не увидев действительно новых, живых творческих течений, идущих в русле того великого искусства, которое создавали титаны.

Даже разрушающие искусство силы имели не только реакционные социальные основания, коренящиеся в общем кризисе буржуазного общества. Основания «новых течений» коренились и в подлинных, объективных и необходимых потребностях развития искусства, хотя и раздутых, односторонне преувеличенных, а потому извращенных этими течениями. Это прежде всего потребность в создании новых художественных возможностей для выражения нового жизненного содержания, бурно изменяющегося в эпоху крутых переломов и глубочайших преобразований XX века. Установившаяся в европейской музыкальной культуре система этих средств обнаруживала свою недостаточность — ее ощущением и проникнута книга С. Е. Фейнберга. Эту недостаточность узрели и другие музыканты, преданные подлинному искусству.

За два года до окончания Фейнбергом Московской консерватории вышла книга выдающегося русского теоретика музыки, двадцать лет (1885—1905) преподававшего контрапункт в той же консерватории, теоретика, оказавшего огромное влияние на развитие русского музыка-

знания, — «Подвижной контрапункт строгого письма» Сергея Ивановича Танеева. В немногих словах, но с поразительной точностью описывает он в знаменитом Вступлении к «Подвижному контрапункту» становление, расцвет и угасание классической мажоро-минорной тональной системы и выросшее на ее фундаменте стройное здание классических автономных музыкальных форм, датируя действие этой системы примерно теми же временными пределами, что и автор «Судьбы музыкальной формы»: XVI—XIX веками (а господство — XVII—XIX веками). Танеев пишет: «Вне каденций строгое письмо не представляет подбора тонально объединенных гармоний, тональная связь может совершенно отсутствовать...»; «В музыке строгого письма... связующим началом прежде всего служил текст»; «Новая тональная система сделала возможным построение обширных музыкальных произведений, обладающих всеми свойствами правильного организма, не нуждающегося для своего скрепления в помощи текста или имитационных форм»; «Заступившая место церковных ладов, наша тональная система теперь в свою очередь перерождается в новую систему, которая стремится к уничтожению тональности и замене диатонической основы гармонии хроматической, а разрушение тональности ведет к разложению музыкальной формы»<sup>4</sup>.

Фейнберг, хотя и по-иному, ставит в сущности тот же вопрос: о недостаточности старой системы в новых условиях, что и выражается в своеобразном «распаде» музыкальной формы. Он связывает этот процесс с изменением соотношений между «внешней» и «внутренней» формой, разрушением их единства.

Поэтизирующий строй книги не позволяет с достаточной логической строгостью проследить мысли ее автора по этому поводу. Можно, однако, идя в русле его суждений, увидеть следы такого распада в современной западной музыке. Можно, например, провести далеко идущие параллели между «последней координатой» (то есть стремлением к предельной закрепощенности некогда свободной стихии ритма, темпа, динамики, ансамблевой игры) в музыке и «стадией цивилизации» (то есть этапом гибели европейской культуры, по Шпенглеру), и увидеть «окаменение» живой стихии «органического творчества», увидеть в современном оркестре «организованную массу» и «символ массы» на позднем этапе (в «старческом возрасте») музыкальной культуры (кое в чем это сравнение перекликается с образами феллиниевского фильма «Репетиция оркестра»). С таких позиций многие явления в модернистской музыке можно было бы рассматривать почти как картину «клинической смерти» музыки.

Таково, например, доведение до предела «организованности» и «закрепощения» музыкальной стихии (и сведение чуть ли не к нулю исполнительской свободы) в додекафонной и еще больше в серийной партитуре, а с другой стороны, распад этой скоординированности в пользу анархической «свободы» не слушающих друг друга музыкантов в алеаторической музыке, полное уничтожение нотного строя партитуры, подмененного указаниями композитора (скажем, Штокхаузена) о том, как проводится музыкальное «действие»; стремление к коллажу и полистилисти-

<sup>4</sup> Танеев С. Подвижной контрапункт строгого письма. — М., 1909, с. 4—6.

ке, разрушающим границы композиторской индивидуальности и допускающим любые, даже самые, казалось бы, противоестественные «сращения» — музыки И. С. Баха и танго, чистого звучания возвышенной музыки классиков и жадно-чувственной всепоглощающей оргии сонорных звучаний современной музыки и т. п.; таковы отупляющие бессмысленные и бесконечные ровные повторения в современной «физиологической» музыке, действующей, по словам А. В. Луначарского, в диапазоне от допинга до наркотика и обратно. Словом, форменный музыкальный конец света (в духе книги Х. Зельдмайра «Утрата середины»)!

К сказанному можно добавить еще и подъем внеевропейских культур, и жестокий кризис традиционного музыкального европоцентризма... Полный произвол индивидуализированной (создаваемой композитором в каждом сочинении отдельно) музыкальной формы уже демонстрирует ситуацию, когда музыкальная форма больше «не сопротивляется» — она уже погибла, либо находится в стадии умирания<sup>5</sup>.

По-видимому, подобная схема не противоречила бы идеям автора «Судьбы музыкальной формы», тем более, что — с какой-то стороны — она не так уж далека от действительности. Однако она, как и концепция автора в целом, страдает абсолютизацией одних (разрушительных) и невниманием к другим (созидательным) тенденциям в музыке XX века.

Важность затронутой Фейнбергом проблемы не подлежит сомнению. Речь идет о важнейшем явлении в мировой истории музыки — об эмансипации специфически музыкальных факторов формообразования, о высвобождении музыкальной формы от доминирующего влияния внемузыкальных факторов — слова, телодвижения (в танце, марше), — которые изначально были неразрывно связаны с «мелосом», собственно-музыкальным началом.

Автономизация чисто музыкальных принципов образования формы (гармонических, мотивно-тематических, музыкально-структурных) приходится на начало Нового времени в европейской музыкальной культуре и связана с прогрессивными эстетическими концепциями этой эпохи, прежде всего с утвердившимися в них требованиями музыкальной образности для воспроизведения действительности, особенно человека, с его характерными (для эпохи) отношениями к миру и к самому себе. Кульминация этих эстетических идей приходится на эпоху европейского Просвещения. Эти его принципы сказались также и в становлении относительно автономной, рационально выверенной, развивающейся по относительно самостоятельным внутренним музыкальным законам музыкальной формы.

Получив бурное развитие с конца XVI века, в основном — в XVII веке (и в последующие эпохи) принцип автономной музыкальной формы привел к неслыханным ранее художественным результатам — высокой и чистой, идейно-богатой и эмоционально-глубокой музыке *per se*, более не обслуживающей слово, не регулируемой движением танца или марша, но с неслыханной прежде глубиной выражающей в звуковой структуре человеческую жизнь. Высочайшие памятники этой автономной музыкаль-

<sup>5</sup> См., например: Хиндемит П. Умирующие воды. — Сов. музыка, 1967, № 5.

ной формы — «Хорошо темперированный клавир» Баха, квартеты, симфонии, концерты и сонаты Моцарта и Бетховена, фортепианные поэмы Шопена, симфонии Чайковского и т. д. Автономность музыкальной формы стала доминирующим принципом даже в вокальной, сценической, танцевальной музыке (в «Страстях по Матфею» Баха, операх Моцарта и Чайковского, балетах Чайковского и Прокофьева и многих других).

Душа автономной формы, удивительное музыкальное чудо — мажор-минорная функциональная тональность — одновременно и элементарно проста и невероятно сложна. Она оказалась способной скрепить огромное здание классической формы квартета и симфонии.

Кризис, о котором идет речь, охватил лишь данную систему, но никак не музыку в целом (и потому мы будем брать это слово в кавычки). И связан он отнюдь не с перенапряжением «последней координаты», как полагает Фейнберг. Конечно, судьба партитуры также яркий показатель «кризиса» музыкальной формы. Но много важнее другое: кризис классической тональности. Не случайно Шенберг, отказавшийся от структурных функций тональности в «атональный период», обратился к немusикальным средствам скрепления музыкальной формы, прежде всего к словесному тексту («Лунный Пьеро», «Ожидание»). Веберн все свои атональные инструментальные сочинения писал как миниатюры (не требующие сложной развернутой музыкальной архитектоники), а знаменитая атональная опера Берга «Воцтек», с ее крупными и достаточно автономными музыкальными формами (например, все пять картин II акта — цельная пятчастная симфония из Allegro, фантазии с фугой, классического типа Largo, жанрово-танцевальной части и финального рондо) на проверку оказалась тональным сочинением. Лаконичные, но поразительно точные слова Танеева (в цитированном Вступлении к «Подвижному контрапункту») предельно ясно обрисовывают причины кризиса музыкальной формы при обогащении гармонии, достигающем степени растворения классической тональности. А вот свидетельство из нововенской школы о судьбе музыкальной формы и о причинах ее кризиса: «Все произведения, созданные в промежутке между исчезновением тональности и становлением нового двенадцатитонового закона, были короткими, необыкновенно короткими. Большие вещи того времени все «держались» на тексте, то есть на чем-то немusикальном <...> С отказом от тональности было утрачено важнейшее средство построения более продолжительных сочинений <...> Лишь когда Шенберг сформулировал закон, опять стали возможными более крупные формы»<sup>6</sup>.

Парадоксальное сходство точек зрения Веберна и Танеева (нет нужды доказывать то, что два музыканта ничего не знали о взглядах друг друга) при резком различии их вкусов и художественных установок может служить свидетельством истинного понимания причин кризиса классических форм. Она — в кризисе артикуляционных формообразующих

<sup>6</sup> Веберн А. Лекции о музыке. Письма. — М., 1975, с. 78. По мысли Шенберга, принципы додекафонной композиции призваны вновь дать возможность композитору писать в классических крупных тональных формах — сонатной, рондо, адажио (сложной трехчастной с эпизодом, трехчастной с переходами). В частности, одновысотность серии может использоваться как аналог однотональности.

свойств старой тональной системы. По мере прогрессирующего обогащения состава внутритональных элементов (звуков, интервалов, аккордов) пропорционально уменьшаются возможности контраста между тональностями и соответственно слабеет конструктивное значение тонального развития, модуляции как основы формообразования, контрастов тональных структур различного звукоряда. Если у Бетховена смена одного звука в основном тональном звукоряде (например, при модуляции из C-dur в G-dur) уже дает эффект сильнейшего движения, опрокидывания основ, свержения с престола, то в музыкальной системе со всеми двенадцатью опорными ступенями в пределах тональности никакие звуки уже не могут быть новыми и не остается никаких новых средств звукоряда для создания какого бы то ни было движения, обновления, контраста. Музыкальная форма в этих условиях не может осуществляться естественным путем, она начинает задыхаться и погибает.

Фейнберг отчасти имеет в виду и эту сторону проблемы (например, когда он пишет о том, что музыка начинает искать опоры в средствах других искусств), однако не углубляется в нее и не исследует подробно, а описывает ряд параллельных явлений. Но главная его ограниченность в другом: за кризисом классической музыкальной формы он не увидел новых путей ее развития, новых плодотворных тенденций.

Так, например, Фейнберг не учел возможностей новой тональности (хотя они проявляются и в его собственном композиторском творчестве, как и у его современников). Новые артикуляционные возможности заключаются в индивидуализации тональных структур и, в частности, в возможности создания сильных противопоставлений благодаря последованию резко контрастных структур-разделов формы. Классический образец музыкальных форм подобного типа — крупные композиции великого современника Фейнберга Сергея Прокофьева; назовем первые части его Шестой, Седьмой и Восьмой фортепианных сонат, а также их финалы. С величайшей внутренней убежденностью в неисчерпаемости возможностей музыкальных форм классического типа строит Прокофьев мощные и прочнейшие конструкции своих произведений, самым убедительным образом опрокидывая любые мрачные прогнозы относительно «гибели музыкальной формы». То же можно было бы сказать и о крупных формах в симфониях Шостаковича — Пятой, Седьмой, Восьмой, Десятой.

Упускает Фейнберг и другую теоретическую перспективу, логически вытекающую из его собственного анализа процесса эволюции и «гибели» музыкальной формы. Этот анализ свидетельствует о том, что речь должна идти не о гибели формы как таковой, а только того типа ее, который, обретя автономность на грани XVI—XVII веков, господствовал на протяжении примерно трех столетий. Но мы не найдем на страницах этой книги ни надлежащей постановки вопроса о возможности другого типа (или других типов) музыкальной формы, ни, естественно, каких-либо научных (или хотя бы поэтических) разработок этой проблемы и соответствующих прогнозов.

Впрочем, не чрезмерно ли требование прогнозирования новых норм музыкального мышления и новых ритмических, сонорных или каких-ли-



бо еще форм в условиях начала XX века, особенно, если оно предъявлено двадцатипятилетнему музыканту, едва вступившему в этот век?.. Ведь книга С. Е. Фейнберга, кроме всего прочего, исторический документ. И она отражает смятение некоторой части художественной интеллигенции и кризис всей духовной жизни русского общества того времени, кризис, который был преодолен Великой Октябрьской социалистической революцией, открывшей новую эпоху в истории мировой культуры. Думается, что восторженное отношение молодого музыканта к Октябрю не в последнюю очередь было вызвано пониманием ее очистительной силы, того могучего стимула к обновлению всей русской жизни и новому расцвету искусства, который она принесла России и всему человечеству.

В то же время книга С. Е. Фейнберга содержит важный материал для изучения истории русской музыки и русской музыкальной науки. При всех своих слабостях и противоречиях она ставит и решает научные вопросы огромной важности, представляет собой попытку охватить всемирно-исторические процессы развития музыкального искусства, с большой силой отражает мучительную ситуацию кризисных явлений в музыке XX века, что не потеряло актуальности и до настоящего времени. Мы уже подробно говорили о современном звучании многих положений книги, о том, что она и сегодня может быть активным участником научных дискуссий при научной разработке животрепещущих теоретических и практических проблем музыкального искусства. Книга написана сильно, ярко, языком, далеким от «суконных» выражений, присущих многим музыковедческим трактатам. Наконец, «Судьба музыкальной формы» представляет особый интерес для всех, кому дорого личность и творчество замечательного советского артиста, художника, мыслителя — Самуила Евгеньевича Фейнберга.

*От редакционной коллегии*

**С. Е. ФЕЙНБЕРГ**

---

## **Судьба музыкальной формы**

### **Введение**

Современное художественное сознание мыслит музыку как основную стихию искусства, интуитивно постигаемую эстетическую сущность явлений, не требующих доказательств или сложной цепи выводов для обоснования внутренней, исконной, непосредственной убедительности музыкального впечатления. Сила стихийного воздействия музыки такова, что она препятствует точному анализу восприятия; поэтому теоретик-исследователь склонен видеть в ее слагающих элементах нечто данное а priori, аксиоматичное. Ее формы не могут быть выведены из внешних данных видимого мира; наоборот, звучание лежит в корне многообразных художественных выражений других искусств. В самой сущности звуковой формы скрыты начала всех проявлений и видов художественного творчества. В соединении с другими искусствами музыка поясняет единством и непреложностью своего содержания множественность разъединенных, дифференцированных форм. Этим объясняются слова Бетховена: «Musik ist höhere Offenbarung, als alle Weisheit und Philosophie» \*. Вся сложная теория музыки есть учение о звуковых формах. Музыка не выводит своих законов из общих положений или из эмпирических данных звука, она постулирует аксиомы звучности, являющиеся непосредственными данными, безоговорочно принятыми за основу дальнейших выводов сложной концепции звуковых построений. И музыка никогда полностью не сливается с другими формами искусств: звучание дает только реакцию от соприкосновения с чуждыми элементами и остается верным своим основным свойствам.

Если это так, то нужно осторожно относиться к этому чуждому миру неразгаданной природы звука. Субстанциальная непроницаемость грозит вторгнуться в мир явлений, и нам становится понятной страстная обвинительная речь Толстого в его «Крейцеровой сонате». Его предостережение, направленное против могущественной силы музыкального воздействия, до некоторой степени совпадает со словами Платона, также недоверяющего опасной выразительности музыкальной формы и считаю-

\* «Музыка — более высокое откровение, чем любая мудрость и философия» (здесь и далее звездочкой отмечены примечания редколлегии).

щего необходимым изъять из художественного обращения некоторые, «опасные для общественной нравственности», музыкальные лады.

Наоборот, идеи Ганслика стремятся возратить музыкальной форме ее самодовлеющую ценность. Его теория еще более подчеркивает замкнутость звуковых представлений, и, в противоположность Толстому, он совершенно исключает возможность проникновения чистой логики звуковых построений за пределы самодовлеющей, замкнутой сущности музыки. Учение Ганслика указывает на ложное представление о той опасности, которой подвергается эмоциональный мир человека от вторжения враждебной стихии звучания. Музыка не может перешагнуть своих границ: она остается внутри замкнутой области звуковых соотношений. Но тот и другой взгляд подчеркивает невыводимость существа музыкального произведения из чего бы то ни было, лежащего вне его природы.

Таким образом, музыка представляется сознанию как искусство, постигаемое вне каких бы то ни было условных форм восприятия, непосредственно впечатляющее, стихийно воздействующее. Вы вправе поэтому ожидать, что звуковая форма, очищенная от наслоений эпохи, несоединяемая ни с чем и сама по себе представляющая исконный, внутренне постигаемый мир звучания, будет наиболее прочным и непреходящим выражением творческого гения. Она должна соединить народы, объединить отдаленнейшие планы исторической перспективы. Как «радость» финального хора Девятой симфонии Бетховена, музыкальное произведение должно было стать гимном солидарных устремлений человечества, соборным действием, не знающим препятствий разъединяющего пространства и времени, монолитной, хотя и подвижной, пластикой, по своей стойкости соперничающей с гранитными памятниками циклопических построек и египетских пирамид.

Но в действительности мы видим явления, не согласующиеся с этим взглядом на музыку: музыкальная история почти мгновенна, и по сравнению с другими искусствами музыкальное восприятие оказывается наиболее обусловленным местом и временем. Проникая в наследие, оставленное историей музыки, взор исследователя достигает только определенной глубины исторической перспективы: можно насчитать, пожалуй, не более четырех веков музыкального творчества, плоды которого могут быть художественно восприняты и оценены современным музыкальным сознанием. Актуальность музыкального произведения, подверженная испытанию временем, оказывается наименее устойчивой, и звуковая форма, в изменчивой критике чередующихся поколений, сравнительно быстро тускнеет и теряет свою жизненность. Для нас потерян ключ сложной символики нидерландских контрапунктистов. По мере удаления в глубь истории, музыка теряет одну за другой координаты, определяющие звуковой образ: уничтожается линейная система, и мы лишаемся точных обозначений высоты звука и его длительности.

Грядущие судьбы музыки также влекут за собой неумолимое движение по пути распада основных слагающих элементов звуковой формы. Историк музыки, прикрепленный силою свойств и способов восприятия к моменту настоящего, должен ощущать себя выброшенным на спасительный остров, отовсюду размываемый хаосом, полным условного, загадочного и неопределенного.

Возможность широких исторических параллелей, доступная знатоку пластических форм, для музыкантов представляется почти недостижимой. В способах восприятия живописи, архитектуры и скульптуры не наблюдается столь глубоких изменений, непреодолимого сдвига, который налагает запрет на все, удаленное от нас во времени. Эпоха Ренессанса сумела творчески впитать в себя элементы античной пластики, от которой она была отделена промежутком в две тысячи лет.

Несмотря на противоположность творческой идеи Микеланджело и Праксителя, произведения обоих живут в нашем сознании в одном плане: мы ощущаем в них предшественника и последователя, но они не исключают друг друга. В галерее старых мастеров их творения могут быть поставлены рядом, и чем более непосредственным будет эстетическое восприятие, тем менее оно будет ощущать, как нечто разрушающее, пролегающую между ними историческую дистанцию. Более того: живое современное чувство часто с особенной чуткостью и силой обращается к миру пластических форм, созданных давно минувшими эпохами и отдаленными народами. Ориентализм и стремление к экзотике, все виды неопрimitивизма, возврата к старым образцам, бесчисленные нити всевозможных влияний, направленные из глубины веков, пронизывающие современные изобразительные искусства, — являются признаком непосредственной стойкости, глубокого исторического упорства, свойственного произведениям пластических искусств.

Памятник архитектуры стойко выдерживает напор временного потока: он является перед нами лишь снаружи покрытым пылью веков, и сила впечатления углубляется от сознания непоколебимости идей пластической формы.

Время, измеряемое в пластике как вчера и сегодня, для музыканта является огромным историческим промежутком. Только знакомый строй форм и точно определенная в своих законах звуковая последовательность выделяют концепцию музыкального произведения из хаоса шумов.

Малейшее отклонение от лада или привычных норм звукового выражения сейчас же порождает неясность восприятия. Поэтому время, ломая основные устои музыкальной формы, уносит вместе с измененным образом живой дух этого искусства. Воспринимая музыкальное произведение прошедшей эпохи, современник с трудом находит в нем художественные стимулы, составляющие подлинное музыкальное впечатление.

Еще более непрочность материала музыки становится заметной по мере пространственного отдаления от центра данной художественной культуры. Русская музыка находится на грани, отделяющей европейскую художественное сознание от других музыкальных культур, путь к постижению которых закрыт для непосредственного восприятия. В то время, как современное чувство пластики легко совмещает в нашем представлении наряду с романским или готическим стилем образы индусской архитектуры и формы китайской пагоды; в то время, как мы можем проследить взаимодействие самых отдаленных художественных проявлений изобразительного искусства, — характер нашего музыкального восприятия оставляет нас в недоумении перед тайной, скрывающей эстетическую

ценность музыки чуждых народов<sup>1</sup>. Как будто для современного сознания затерян ключ в сокровищницу звуковых идей, отделенных не только временем, но и пространством. Мы видим, что нераскрытый символ, как слово незнакомого языка, лежит в основе этих замкнутых музыкальных систем. Тем самым мы принуждены искать и в нашей музыкальной культуре аналогичный, заложенный в ней первичный замысел, лежащий, как предпосылка, в основе привычно звучащего здания, впечатление от которого неразрывно связано с мыслью об искусстве, наиболее непосредственно и стихийно воздействующем.

Таким образом мы приходим к заключению, что музыкальная форма скрывает в себе условный момент восприятия. Ее материал является не первичной, непосредственно воспринимаемой сущностью искусства, а тайнописью условных обозначений, вторичным воплощением первоначального замысла, чем-то опосредствованным и условным. Шопенгауэр невольно поддался обманчивой вкрадчивости звучания: холодное прикосновение призрака он принял за подлинное сущее; условное начертание символа — за истинную реальность замысла. Не только он, но и весь XIX век находится во власти гипнотизирующей силы симфонизма. И если теперь раскрывается мнимость и иллюзорность звуковых элементов, то нам все еще кажется, что это явление случайное, не затрагивающее онтологию музыкальной формы.

Музыка представляется теперь в другом аспекте, как материя искусства, оторванная от первоначальной идеи, сочетавшей в нераздельной целостности смысл и звук. Но достигая в симфонических формах предельной пластической воплощенности, звук продолжает хранить следы неуловимой скрытой символики. Поверх внешне осязаемой материи искусства в воображении проносится умолкнувшее слово, как знак таинственного пророчества, смысл которого проявляется в нашем сознании в тот момент, когда свершаются предрешенные судьбы искусства. Живой для внутреннего созерцания символ замыкает круг музыкального воздействия. Им отмежевывается область данной музыкальной культуры от всего, что внеположно ей в пространстве и во времени, и каждый способ звукового выражения трансцендентен по отношению к другим художественным культурам. Условность звукового образа является причиной его непроницаемой замкнутости и отчужденности.

В истории художественных форм нет ничего более поражающего, чем этот, запаздывающий в веках расцвет музыкального искусства. Я уверен, что в данном случае мы не заблуждаемся, обманутые исторической перспективой, где все отдаленное часто принимает характер меньшей значимости. Наоборот, мы ясно осознаем отделенное столетием творчество Бетховена узлом сходящихся нитей прошлого и расходящихся — будущего. На грани XVIII и XIX столетий стесненный поток музыкального искусства расширяется, и звук неожиданно раскрывает до сих пор не-

<sup>1</sup> Сравните, например, непосредственность, с которой мы воспринимаем образы японской деревянной гравюры XVII—XVIII веков, с вполне «непонятной» для нас старинной японской музыкой.

осуществленную потенциальную энергию. По отношению к другим искусствам, расцвет которых повторяется в веках, в тысячелетиях, музыку бесспорно можно отнести к более поздним проявлениям творческого духа: ее апогей близок к нашему времени и совпадает с декадансом и возрождением пластических форм. Вторая половина XIX века представляется нам периодом гибели художественной значимости архитектуры. Связанный с зодчеством мир скульптуры гаснет в бесплодной галерее мертвых памятников, в противопоставлении бездушного натурализма и беллетристической идеологии, весь быт теряет свои красочные покровы, и на фоне полного искажения пластических форм одна живопись продолжает трагический путь, отмеченный колебанием между гениальным и мраком негативных исканий.

В это позднее время, переживаемое нами, пронизанное ощущением упадка европейской культуры, в час, который является для жизни искусства даже не вечером, а глухой полночью, цветение музыкального стебля еще не закончено. Ствол, корни которого глубоко уходят в средневековье, дает новые произрастания. Время падения ценности пластических форм — в прошлом веке — для музыки совпало с высшей точкой художественных достижений, и только теперь мы можем заметить признаки разложения, грозящие гибелью единству творческого замысла. Даже в области более поздних течений, в конце XIX века, композитор продолжает творить непосредственно, еще вполне доверяя материалу искусства и не считая нужным подвергнуть скальпелю холодного анализа переданные ему историей и получившие столь блестящее подтверждение в творчестве классиков законы искусства. «Строгий стиль», говоря образно, кладется в основу композиторского искусства. Художественная мысль не может иначе себе представить законы построения звуковой формы, как чем-то исконным и аксиоматично непреложным. Скепсис отрицающих исканий, теоретизм и уничтожающий анализ, заставляющий разлагаться красочную палитру живописи и разрушающий живую органичность пластических форм, — все еще чужды природе музыкального творчества. Среди всеобщего упадка музыка продолжает жить отблесками дневного света и жизненностью своего мощного стебля, прорезающего эпоху Возрождения, соединяя ночь цветения с темными пророчествами средневековья.

Орбита музыки теперь нам представляется наклоненной к плоскости, на которой лежат пути других искусств, их связь мыслится как связь иррациональная, дающая в результате соотношений — несовпадение. И все же, вопреки непосредственно принимаемой реальности музыкальной формы, вопреки праздничному наряду современного оркестра, вопреки почти пространственной устойчивости и симметрии пропорций, запоздалое мгновение истории искусств! — поздний час появления симфонизма, — выдает его призрачность, его атрибуты видения, оживающего на затемненном фоне распада изобразительных форм. Поэтический образ звучания, некогда живший в сознании композитора и воспринимавшийся внутренним слухом, фантастическая греза глухого мечтателя внезапно населила мир плодами творческого воображения, фантомами, которые философская мысль наделила признаками подлинно сущей реальности.

Диалог двух голосов в ранних попытках контрапункта впервые дал образ мелодии, обращенной к своей внутренней сущности. В дальнейшем развитии полифонии, достигшей чудовищной схоластической сложности голосоведения, творческая мысль пытается разрешить загадку самодовлеющего звучания, «гармонии, которая говорит сама собой», по выражению Гете. Музыка стремится отмежевать специфическую область, лежащую в недостигаемости изменчивого мира явлений. На грани XVI века отдельные голоса сливаются в единую гармонию, в которой музыка стремится найти вневременной момент, прочный базис, могущий придать звуковой форме иллюзию телесности. Симфонизм впитывает в себя пространственную закономерность архитектурных форм; он поглощает и присваивает выразительность и динамику пластики и предает всю яркость, все многообразие вещественных форм во власть зыбких и непрочных звуковых представлений.

Несмотря на то, что музыка обогащается заимствованным содержанием, непримиримость с духом новой эпохи является для нее роковым свойством: что-то в сердцевине основного стержня искривилось и оказалось расшатанным. В начале нашего века музыка одновременно выдает свою дурную заимствованную вещественность и обманчивую мнимость. Мы замечаем разложение субстанциальной неделимой целостности звучания: нарушается свободное движение и текучесть звука, композитор теряет власть над тайной воплощения, его мысль застывает в неподвижности стиля. Музыкальный образ кристаллизуется в ряду несвязанных, разъединенных, бессмысленных звучаний, музыка возвращает пространству его вещественность в разрозненном виде омертвевших фрагментов, — отдельных деталей когда-то гармонически сочетавшихся идей.

В другом, противоположном направлении композитор замыкается в мире внутренних звуковых представлений: он идеализирует свой замысел, отказываясь от воплощения. Он превращается в мечтателя, подавленного силой обманчивого воображения<sup>2</sup>. Можно заметить, что искусство было близко к тому, чтобы расколдовать условный образ звучания, но этому помешал суеверный фетишизм, пугающийся омертвевшего вещества, принимающий неодухотворенный звук за символ реального бытия. Отсюда возникли приемы декоративного и программного стиля, стремящиеся во что бы то ни стало утвердить конкретность музыки. С другой стороны, композитор наделяет реальную пустую формулу воображаемой звуковой идеи мнимой конкретностью, не замечая пропасти, разделяющей внутренний и внешний мир. Итак, в наши дни композитора подстерегает или дурной идеализм, или излишняя вещественность.

В дальнейшем будут вскрыты пока еще с трудом уловимые признаки разложения форм. В них я вижу пророчество о гибели музыки — искусства парадоксального по природе своего материального выражения. Эти симптомы приподнимают завесу над стихийными силами музыки, которая воспринимается, может быть, наиболее непосредственно, но в действительности проникнута условностью и иллюзорной реальностью.

<sup>2</sup> Например — поздние произведения Скрябина.

## Пластика и искусство внутреннего образа

Причиной обособленности того или иного искусства обычно является материал, которым пользуется художник. Вместе со способами выражения, будь то краска, мрамор или глина, звук или слово, каждое искусство отграничивает свою область и замыкается в только ему свойственных формах художественного воплощения.

Но в искусстве можно наблюдать два совершенно различных творческих метода. В одном случае воля художника стремится к полной объективации замысла: она ищет вещественных предметных форм для выражения творческих идей, и в этом случае реальный пластический образ является конкретным пределом для смутного, неосознанного лирического порыва. Эту форму художественного творчества можно назвать методом искусства внешнего образа или пластикой, в противоположность способам художественного выражения, связанным со словом, для которых эстетическое бытие переносится во внутренний мир. Второй метод обладает способностью вызвать новый круг представлений внутри отдельного сознания, побуждая фантазию к творческой активности. Подобно резцу скульптора, открывающему в глыбе мрамора скрытый в ней пластический образ, слово создает в замкнутом интеллектуальном мире ряд новых переживаний и представлений. В дальнейшем, будучи связующим звеном, передаваясь от поколения к поколению и от человека к человеку, оно расширяет свое содержание, объединяя недоступную внешнему созерцанию внутреннюю духовную жизнь.

В слове находит выход трагически уединенный мир отдельного существования. Тем не менее посредством словесного выражения человек ничего не может так передать или перенести во внешний мир с той бесспорной конкретностью, как это доступно пластике. Область слова строго ограничена пределами внутренних переживаний и внутри живущих образов. Поэтому каждую форму словесности нужно считать, в противоположность пластике, центростремительным искусством, всецело обращенным внутрь интеллектуальной жизни.

Отношение замысла скульптора к внешней пластической форме представляется нам как ряд концентрических кругов, в то время как в каждом произведении словесности, в каждой записи стихотворения, в каждой книге мы имеем замкнутый интеллектуальный мир, имеющий одну точку касания с образом, возникающим в фантазии, — один момент объективации и осуществления замысла, лишенный протяженности.

Под протяженностью я буду подразумевать свойство элементов искусства, удлиняющих линию соприкосновения воли художника и материального образа, доступного внешнему созерцанию.

Чем менее условны свойства материи искусства, тем более удлиняется линия его объективного воздействия. Протяженность элементов обратно пропорциональна символичности материала. Соотношения тяжести и сопротивления, свойства мрамора в архитектуре и скульптуре так же, как законы перспективы в живописи и химический состав клеток — все эти неизбежные качества материала удлиняют момент объективного воздействия художественного произведения. В пластике фантазия, про-



бужденная внешним созерцанием, первоначально задерживается законами искусства и по многим стадиям проходит линию протяженности элементов, чтобы затем снова погрузиться в глубину созерцающего сознания. Наоборот, все условное, что мы находим в искусстве (заложенный в замысле сложный символизм многих произведений, программность музыки, отвлеченная тема скульптурной группы), сокращает линию соприкосновения воли художника и возникающего субъективного представления.

В тот момент, когда теряется внешне осязаемый предмет восприятия, бытие искусства переносится в мир представлений и является нам как образ внутреннего созерцания.

Итак, произведение искусства освещено или внешним светом объективных свойств его элементов, или изнутри, работой воображения, пробуждающей индивидуальный образ. Произведение пластического искусства в восприятии также бывает затемнено облаком субъективизма; но сквозь неясный контур отчетливо проступают характерные вещественные свойства его элементов.

Поэзия же имеет только одну точку, прикрепленную к поверхности объективного, а именно слово, и ни одного элемента, освещенного извне. В прозе ритм стиха приостанавливает свое движение. Даже самый звук слова умолкает: во внешнем плане искусства не остается ни одного свойства, имеющего протяженность, доступного внешнему созерцанию. Условный символ управляет возникающим внутренним образом, и только на периферии искусства, в бестелесной схеме повествования соприкасаются поэтические идеи. Абсолютная проза, не содержащая в себе пластических элементов звука, может быть переведена на иностранный язык почти без ущерба для содержания, и этим подчеркивается условная ценность звучности и ритма речевой выразительности.

Музыка должна быть противопоставлена словесным формам. Ее материал обладает такой же реальностью, как и вещество пластических искусств. Законы гармонии могут быть так же выведены из акустической природы звука, как и формы пластики из физических свойств материала. Элементы звучания, рассматриваемые на периферии искусства как объективно воздействующие (внешне созерцаемые), обладают не меньшей протяженностью, чем краски, состав мрамора и соотношение масс в скульптуре, живописи и архитектуре. Звуки имеют меру и вес, и в этом смысле воздействие музыки всецело подчиняется нормам искусств, прикрепленных к реальной данности.

Музыку и поэзию объединяет временная природа этих искусств. Эстетические события того и другого искусства разворачиваются на одной родной канве. Поэтому необходимо отграничить свойства музыкального и поэтического времени, так как этим самым мы проникаем в пластическую сущность музыкального звука, столь отличную от внутреннего образа поэзии.

Достаточно мысленно воспроизвести мелодическую линию, чтобы ясно ощутить, что все ее элементы как бы одновременно даны в особом временном протяжении, непроницаемом отделенном от всего иного, что также обладает длительностью. В первых тактах музыкального произ-

ведения гениальная интуиция могла бы предвидеть черты заключительных аккордных разрешений. Перед композитором в одно мгновение развертывается музыкальная ткань, которую слушатель воспринимает последовательно. Если для поэта отдаленные события повествования смутно различимы («...И даль свободного романа я сквозь магический кристалл еще не ясно различал»), то законы музыкальной формы требуют особой зоркости, так как каждая музыкальная фраза является залогом будущих повторений, и каждая звуковая последовательность входит в общую симметрию целого построения.

Музыка расширяет момент настоящего, так как ее формы, начиная с небольшой прелюдии и кончая величественными контурами симфонии, захватывают у времени все более широкую область, превращая ее в пространственную протяженность. Соната подчинена законам пластической симметрии: мы одновременно ощущаем восходящую линию экспозиции и нисходящую — репризы.

Анализ большинства музыкальных произведений предоставляет нам богатый материал, указывающий на власть пространственных законов над временной природой музыки. Однако чередование в вариационной форме является уступкой расширенного настоящего по отношению к прошедшему и будущему. Цепь вариаций постепенно уводит музыкальную идею от ее законченной, пространственной формы. Фигурация разрушает контуры мелодии, незаметно видоизменяя основные темы произведения. Здесь отчетливо проступают свойства поэтического времени — необратимость и неповторяемость, столь противоположные сонатной симметрии. В пространстве отдельные элементы могут быть перенесены и симметрично построены, время же всегда разрушает, прибавляя новые черты, внося изменчивость, текучесть и нарушая постоянство пространственной формы. Архитектурный мотив неизбежно повторяется в противоположность теме, которая может раствориться в разработке, подчиняясь закону размывающего ее временного потока.

Вариационный метод композиционного построения развертывает перед слушателем целый ряд портретов одной и той же музыкальной идеи, постепенно отодвигаемой временем из прошлого в будущее. Таким образом художественный замысел устремлен к раскрытию внутренней постигаемой сущности, по отношению к которой каждая вариация, так же как и сама тема, мыслится только как приближение.

Пока звучит отдельная вариация, временной поток приостанавливает свое движение (для этого момента время есть только порядок восприятия единого музыкального образа); но как только умолкла вариация, сознание стремится нагнать утерянный временной промежуток. Было бы, может быть, парадоксальным, но вместе с тем вполне точным выражением смысла вариационной формы считать, что промежуток между отдельными пространственно законченными звеньями соседних вариаций занимает большее место в области чистой временной длительности, чем само течение музыкальных звуков. Поток времени прерывается неделимыми фрагментами общей концепции, подобно стрелке больших часов, движущейся скачками.

В песне с повторяющейся мелодией свойства поэтического и музыкального времени являются нам в постоянном соприкосновении. Одна

и та же мелодия варьируется поэтным развитием текста: она увлекается временным потоком и вместе с тем представляет собой некоторое устойчивое единство среди многообразия поэтических образов. Можно считать, что происхождение вариационной формы вытекает из сущности куплетного построения песни. Дух поэтического поэмого времени властвует над вариационной формой. Поток времени вторгается в музыкальное пространство, пронося звуковую идею по ступеням вариаций и придавая характер поэмности композиционному развитию звукового образа. Баллада Шопена представляет собой особую музыкальную форму, и ее повествовательный характер зависит от сложного сцепления сонатного и вариационного метода.

Еще одно свойство музыкального времени является его неотъемлемым, только ему присущим качеством: все многообразие и делимость музыкального ритма исчезли бы вместе с отзвучавшим и неповторимым звуковым образом, если бы музыкальное время не было измеримо. Самые характерные свойства метра, сложная гамма длительностей легко укладываются в упорядоченную систему нотной схемы. Неразрешимой проблемой всегда остается вопрос, фиксируется ли вполне свободный замысел композитора в нотных временных обозначениях, или сама закономерность записи является стимулом строгого ритмического построения музыки.

Поэтическая форма поддается влиянию пространственных свойств музыки в такой же мере, как мы это видели в обратном воздействии, то есть в проникновении поэмого времени в статичность звукового образа. Так, например, в повторяющейся строфе или стихотворной симметрии нужно усматривать подчинение поэтической формы законам пространственного толкования. Допуская некоторую остановку и прерываемость временного потока, рифма соединяет одной звучащей нотой два стиха и создает образ музыкального единства в непрерывной сменяемости поэтического ритма. Поэтому, если я строго ограничиваю сущность того и другого времени, то этим устанавливаются основные устремления двух искусств в их наибольшем противополжении друг другу. На практике, в каждом реальном произведении мы наблюдаем смешение этих свойств, образующих сложное сплетение, не всегда поддающееся анализу.

Идеальным выражением музыкального времени нужно считать замкнутый мелодический период, дающий цельную линию, все составные элементы которой воспринимаются как обнаружение вне времени существующей звуковой данности. Если представить себе оцепеневший мир, в котором мгновенно прекратились все жизненные процессы, то для сознания, постепенно скользящего по ландшафту неподвижных масс, он явился бы как образ музыкального движения. Ритм мелодии есть продвижение в заранее осуществленной пространственной данности музыки. Певец, взявший первый звук мелодии, неизбежно приходит к заключительному кадансу. Последняя нота фразы в музыкальном пространстве совпадает с первой. Искусство своим практическим опытом пытается разрешить проблему длительности и одновременности. Композитор, соединяющий заключительную партию экспозиции с началом разработки, превращает пространственное движение в непрерывную текучесть времени. Потому что экспозиция должна быть монолитна, а разработка — ва-

риационна. Аккорд fortissimo в Шестой симфонии Чайковского, неожиданно разрывая музыкальную ткань, переносит темы экспозиции в новую область изменчивого временного потока и предает их во власть драматической коллизии разработки.

Для сонатной формы типичен перевод главной темы из мажора в минорный лад, так как смысл разработки, противоположный симметричному построению репризы, — внести изменчивость в неподвижную рамку звуковой статике.

Эволюция сонатной формы расширяет область разработки, стремящейся захватить и пространство репризы. Для современных форм сонатного Allegro характерна некоторая ущербность симметрии. У Шопена в Сонате b-moll романтическая стихия поэзного времени нарушает повторность главной партии. Это явление связывает сонатную форму Шопена с его балладами, так что в этом своеобразном сплетении сонатного и вариационного метода мы должны усматривать влияние поэтического времени, разрывающее статические контуры неподвижных пластических элементов музыки.

Все эти соображения я должен был выдвинуть, чтобы строго отграничить вещественные свойства звука. Итак, мы видим, что даже время, враждебное методу пластических искусств, в музыке приобретает характер движения в осуществленной пространственной данности. Действительно, если заменить материал пластических форм свойствами разрешающих диссонансов и закономерностью ритмических повторений, то мы имеем право отнести музыку к искусствам конкретного вещественного воплощения.

В танце с необходимостью осознается прикрепленность звука к пластическому движению. Здесь эта связь является неоспоримой, так как мы непосредственно ощущаем внутреннее родство двух искусств: линия мелодии как бы поясняет и сковывает своей закономерностью движение танца. Храм пространственно заполняется звуками органа: под влиянием музыки архитектурный мотив углубляется дополняющим измерением звука. Музыка вовлекает неподвижные формы архитектуры в движение по новой орбите, линия которой продиктована звучанием. Статические массы одного искусства получают сдвиг под влиянием другого, и таким образом интуитивно постигается единая сущность внешне разъединенных форм. Фантастический ракурс праздничных полотен Тьеполо оживляется музыкой, придающей реальность движению его воздушных персонажей. Звучание охватывает все большую и большую область пластических форм, заставляет всю конкретную данность искусства внешнего образа подчиниться своему ритму.

Музыка — это искусство, странствующее в мире данности. Музыкальное произведение звучит каждый раз в новом месте и при других условиях. Но звуковой образ не враждебен окружающей его обстановке: он стремится слиться с родственным миром пластических форм. Благодаря воздействию других искусств увеличивается протяженность звуковых элементов: дух музыки обречен странствовать по незнакомой стезе пространственно воплощенных идей.

Театральный занавес представляет собой принципиальную грань, от-

деляющую музыку от конкретного жизненного содержания драматического действия. При первых звуках увертюры слушатель испытывает смутное волнение, объясняющееся внутренним тяготением музыкального замысла к полному вещественному воплощению. Символическая отдаленность музыки от образов реального бытия только подчеркивает стремление к предметности и конкретному выявлению замысла. Скрытый за занавесом мир представляется нам тающим в себе множественность реальных воплощений, конкретизирующих единый музыкальный замысел. Таким образом нами осознается не только пластическая природа звука, но и его тяготение к конкретной данности вещественных форм. Секунда, звучащая у гобоя с кларнетом, является нам как бы порожденной внешним миром, и в этом сочетании звуков неподвижная сущность материи приобретает движение в музыкальном времени. Даже внешний вид оркестровых инструментов таит в себе образ возникающей мелодии и символизирует прикрепленность музыки к установившимся формам материи.

То, что я должен противопоставить пластическим искусствам и музыке в тех ее свойствах, благодаря которым она к ним примыкает, есть искусство внутреннего образа. Оно раскрывается эпически, через рассказ, повествование или символику. Здесь формой творческого метода является способ повествования, порядок обнаружения внутреннего замысла.

Слово, как выразитель поэтического образа, почти совершенно лишено протяженности в мире пластического воплощения. Оно может быть или знаком — условным символом иероглифа, или же звуком, обладающим такой же призрачной реальностью для чувственного восприятия, как и для внутреннего слуха.

Вещественная звуковая данность слова все время поглощается условными свойствами восприятия. В звуке слова мы различаем не то, что дано, но элементы, привычные для слуха вследствие повторности впечатления, и этим объясняются трудности и препятствия, которые встречает на своем пути исследователь словесных форм. Вещественный символ слова является в реальном мире не имеющим меры и веса, так как длительность, интонация, тембр — все эти координаты, устанавливающие конкретность звукового образа, для словесных форм не более, чем субъективные признаки. Начертание не совпадает с произношением, и объективное содержание звука противоречит восприятию. Стихотворный ритм поэзии только иллюзорно протекает в реальных единицах длительности. Он весь пронизан призрачностью того субъективного времени, в котором развивается внутренний образ поэзии, но поэтическое время всегда в прошлом, так как апостериори субъективно воспринимается в зависимости от протекающих событий. Поэтому поэтический ритм стиха все время ретроспективно восстанавливается в нашей памяти, и в этом случае не звук измеряется длительностью, но последняя выводится как закономерный метр из непостоянных данных декламации.

Симметрия стихотворного метра отстает от уходящих мгновений реального звучания. Упорядоченная стройность созвучий образует отдаленный, смыкающийся по мере удаления конкретных данных ритма ряд,

обязанный своей гармоничностью свойствам временной перспективы. На первом плане разбросаны в случайных соотношениях звуковые элементы поэтической декламации, но в отдалении произвольные пропорции длительностей сливаются в цепь метрически соединенных слогов. Жизненный пульс ритмических колебаний в поэзии не совпадает в своем темпе с идеальной схемой стихотворного метра. Последний образует только закономерный фон, на котором ярко выделяется асимметрия и индивидуальная свобода декламационной интерпретации. Тяжелые шаги материализующегося в пространственную законченность метра не поспевают за несдержанным темпераментом лирической выразительности слова. Во внешней форме стиха можно подметить характерную особенность, отличающую движение поэтического образа: чем далее от нас уходят в прошлое события повествования, тем большей телесностью и жизненной конкретностью облекаются они в воспоминании. Для памяти, восстанавливающей отдельный факт отдаленного прошедшего, реальные данные смешиваются с воображаемыми, и таким образом стирается грань внутреннего образа и внешнего чувственного восприятия. Звуковые данные стиха подчинены тому же закону: поэтический образ кристаллизуется в прошлом так же, как ритм стиха, организующийся в сомкнутые ряды на отдаленном фоне временной перспективы.

Все эти соображения указывают на то, что звук слова лишен протяженности, свойственной материалу пластики. Искусство внутреннего образа даже в своем наиболее вещественном воплощении — в стихе, приближающем звук слова к музыке, все же пользуется только иллюзорными данными звуковой выразительности. Ритм стиха подчинен законам субъективного восприятия и осуществляется более как внутренний звуковой образ, нежели его внешнее выявление.

В истории развития звуковых форм нужно усматривать некоторую связь момента, когда поэзия перестала пользоваться определенной мелодической линией или, иначе сказать, оторвалась от своего музыкального корня, что можно считать началом современного стихосложения, лишенного музыкальных координат, — с возникновением инструментальной музыки, приведшим к сложным симфоническим формам. В музыкальной драме Вагнера поэтический образ снова стремится к воссоединению с первоначальной музыкальной стихией. Но здесь потенциальная напряженность двух полюсов исторически разъединенных форм творческого бытия — мифа и музыки — достигает предельной степени, и мы являемся свидетелями, как природа отяжелевшей (в процессе развития абсолютной инструментальной музыки) звуковой формы, приобретшая наибольшую протяженность в мире бытия пластических искусств, снова воссоединяется с первобытной мифической поэзией. Внутренний образ пробуждается этим «стихийным ростом самодовлеющих сил звучания», на что философ указывает, цитируя слова пробуждающегося раненого Тристана: «Die alte Weise; — was weckt sie mich?»\*. Когда Парсифаль приводит слова: «Erlöse, rette mich aus schuldbefleckten Händen!»\*\*, эта

\* «Напев старинный... зачем будит он меня?»

\*\* «Избавь, спаси меня от рук запятнанных грехом».

цитата является для него выражением внутреннего образа. Но вместе с тем мелодия голоса в этот момент получает в музыке наиболее пластическое воплощение, так как она совпадает с темой виолончелей, в то время как на всем протяжении оперы тема лейтмотива звучит независимо от вокальной партии. В это мгновение вся мировая материя говорит устами Парсифаля, и в искусстве Вагнера инструментовка этой фразы является мощным проникновением пространственной стихии в мир поэтических представлений.

На этом примере выясняется свойство активного мужественного начала поэтической идеи, стремящейся овладеть материей ставшего мира. Образ поэзии тяготеет к реальной правде жизненного опыта, как эпитафия или аллегория, раскрывающая свой смысл в действии и судьбе отдельных вещей. Идея поясняется на примере, который входит с необходимостью в предначертанный ею круг.

Великие образы поэзии, будучи эпитафией к исторически разрастающейся мировой данности, приобретают все более углубляющийся смысл и новое значение по отношению к обогащенному жизненному опыту. Тень Гамлета растет и ширится в веках, так как контуры внутреннего поэтического образа проецируются на экране исторической данности, удаленной сменой эпох.

В другом, диаметрально противоположном направлении распространяется влияние пластического произведения. Оно исторически «отстает» и получает новые наслоения под влиянием возникающих вокруг него иных чуждых культур. Пластическая форма обрастает поэтической легендой, отражающей в себе внутренний мир сменяющихся поколений. Как «обратный эпитафия» она служит вечным примером и непреходящим символом для потока возникающих и гибнущих идей внутреннего образа. Поэтому стиль в зодчестве, как искусстве наиболее материальном, является самым устойчивым: произведение архитектуры должно пережить мир зажженных в сознании человечества представлений. Оно менее подвержено разрушающему влиянию времени, чем продукты скульптурного или живописного творчества. Материальные формы этих искусств несут на себе следы запечатленного поэтического образа, и в статуе или картине линии внешнего и внутреннего мира не пересекаются, а образуют сложное сплетение.

Старинное здание, как крепость, охраняет зыбкие образы внутренней росписи. Реставрация статуи невозможна, потому что каждая линия, изгиб скульптурного произведения неповторимы, в то время как архитектурные обломки античного храма ретроспективно возвращают наше сознание к первоначальным идеям художественного стиля. Признаки разрушения придают архитектурным формам поэтический колорит: среди древних руин легче расцветает легенда внутреннего образа. Мы ощущаем дуновение времени на формах материально-пространственного искусства, как бы принципиально ему неподвластного, и, таким образом, во внешнем мире создается иллюзия опоздированного прошлого.

Исходя из основного свойства материала, принимая за основной признак протяженность элементов искусства, большую или меньшую вещественность, я должен противопоставить архитектуре прозаическое повествование.

Звук слова умолкает и сливается с безмолвием идеи. Слово теряет во внешнем мире даже призрачную опору стиха, придававшего поэтическому ритму иллюзию реальной музыкально-пространственной длительности. Произнесенный или начертанный звук — для прозаического изложения тождествен. В рассказе метод развертывающегося сюжета обращен к внутреннему образу, имеющему свое субъективное пространство и субъективное время, в котором развертываются события повествования. Если звук слова и ритм поэзии все же обладают признаками реально данного пластического материала искусства, то для прозы слово является только символом, ограничивающим и формирующим поэтический образ. Прозаический рассказ дает только последовательность событий, объем внутреннего содержания; поэтому субъективная фантазия читателя или слушателя оказывается как бы в центре граненого хрустала, отражающего все бытие мира преломленным в четком логическом рисунке понятий.

Для музыки время является только порядком обнаружения данного во вне реальности звукового образа (это поясняется хотя бы свойствами зеркального контрапункта, допускающего перемену в направлении мелодии). Главное же свойство рассказа — это необратимость развития сюжета, сложная причинная цепь событий, приводящая к развязке.

Восприятие идеи, как чисто умозрительной абстракции, вне конкретного содержания представлений, чуждо природе мышления. Далее, в своей наибольшей оторванности от мира реальных форм, идея пробуждает в фантазии смутные образы, ощущаемые сознанием, как прибой хаоса, стремящегося заполнить пределы отвлеченной мысли. Сила ограничения, пробуждающая деятельность фантазии, выражается не только в красочности и изобразительности рассказа. Условность, лежащая в основе каждого художественного произведения, является добровольно принятым ограничением, одухотворяющим материю искусства. Фантазия художника рождается вместе с внутренним запрещением, теоретически отделяющим область его искусства от всего в природе, что неподвластно творческой воле. Ограничение так же пробуждает к жизни материальное естество пластического произведения, как отвлеченная идея, наполняющая мир первобытного человека мифологическими представлениями. Абстрагирующий процесс интеллекта таит в себе возможности грядущих воплощений.

В этом сила ограничения. Она является углубленным руслом фантазии, могущей иссякнуть на бесконечной равнине неопределенного. Цепь событий повествования, направление рассказа, сложное соотношение идей — все это образует рамку внутреннего образа в поэзии. Вместе с точностью схемы расцветает жизненное содержание, сотканное из легкого вещества воображаемой конкретности. Красочность образа находится в прямой зависимости от четкости описания, от бестелесности линий, обрамляющих рисунок и ограничивающих область бытия изнутри возникающих представлений.

Представляя определенное направление творческой мысли, ограничительная сила идеи увеличивает потенциальную мощь художественного замысла, стремящегося выявить себя в конкретной форме. Все явления природы, не получившие точной грани соприкосновения с внут-



ренным миром человека, испытываются им как прибор волн первичного хаоса, заполняющего сознание, противопоставляющее этому натиску метод логической концепции и упорядоченный строй понятий. Таким образом внешний и внутренний мир являются нам в своей постоянной антиномичности абстрактного и конкретного, теории и вдохновения, художественного замысла и его воплощения.

Я еще раз должен вернуться к свойствам художественного материала, связанным с протяженностью элементов. Независимо от постоянного субъективного корректива, который вносится сознанием во все воспринимаемые явления, необходимо точно отделить реальную данность художественного объекта от усложненного фантазией, умноженного индивидуальными чертами, преломленного поэтического синтезированного образа, а именно: разграничить в искусстве форму, доступную чувственному восприятию, от внутренне переживаемых художественных ценностей.

Поэзия переносит бытие и построение художественного объекта в интеллектуальный мир, создавая новое субъективное время и пространство: только тогда, когда индивидуальная воля вызывает к жизни поэтический образ, он действительно возникает в сознании. Актуальность слова есть формальное начало в искусстве. В слове не заключено подлинное бытие пластического материала: его сила в воздействии и управлении возникающими в фантазии образами.

Это становится особенно ясным при сравнении с нотной записью, также не представляющей художественного объекта, но таящей в границах условных начертаний истинное бытие музыкального произведения. Поэма нуждается в исполнителе, как и записанное музыкальное произведение. В поэзии эту роль берет на себя фантазия, создающая внутреннепоэтический образ. Сила исполнительского дарования заключается в способности выявить сокрытый звуковой феномен, в то время как жизнь поэтического произведения пробуждается, получая завершение и точность в границах литературного повествования. Не только впечатление от прочитанной поэмы различно, но каждый читатель, благодаря субъективным свойствам воображения, как бы видит перед собой другой мир оживающих представлений.

В этом смысле литературная критика подвергает произведение вдвойне субъективной оценке, так как весь комплекс художественных представлений, будучи по существу субъективным, рассматривается как эстетический объект исследования. Поэзия не живописует образами, как принято считать, но формует в сознании возникающие представления. Тем не менее именно этот мир субъективно возникающих образов мы должны считать художественным объектом нашего восприятия, так как он конкретизируется в нашем сознании и наделяется подлинной одухотворенностью на определенном плане временной перспективы, не различающей пределов реального и воображаемого.

Впечатление от пластического произведения также неизбежно включает субъективный момент восприятия. Но в данном случае воображение подчинено законам художественного материала. Фантазия сдерживается реальной формой. Получая внешний импульс, субъективное восприятие подчиняется протяженности элементов искусства. Поэтому

импульс в поэзии предельно сужен, но вместе с тем раскрывает простор для изображения. Все концентрируется в одном мгновении пересекающейся линии творческого замысла и возникающего образа. Способ повествования или письменная запись соединяют фантазию автора со скрытым источником субъективных представлений; но область соприкосновения этих двух чуждых миров, как точка касания окружности, не имеет протяжения. Звучность стиха, в которой можно было бы усмотреть пластические свойства поэзии, в действительности не дает реального звукового образа.

Поэзия не владеет даже необходимым аппаратом для фиксации музыкальных элементов стиха. Система стихотворного метра указывает только на последовательность звука, не пытаясь закрепить длительность отдельных слогов. Все необходимые меры звука, принятые музыкальной записью, отвергаются поэтическим методом изложения; поэтому метрическая стопа может быть воплощена в бесконечном количестве реальных длительностей. Мелодия, написанная на текст, не искажает метрической записи стиха, так как поэтическая форма соединяет в себе все множество могущих возникнуть звуковых воплощений, даже если они противоречат друг другу.

Достаточно взять несколько романсов, написанных на одни и те же слова, чтобы убедиться, что стихотворение — так же, как и слово по отношению к содержимой в нем мысли, — есть только объем, вместилище звуковых образов.

Если все же произвол композитора, пишущего на данный текст, ограничен, то это происходит лишь от того, что он умозаключает к звучности стиха, основываясь на внутреннем содержании поэзии. Кроме того, закономерная смена ударных и неударных слогов предполагает скрытый декламационный замысел, схематически намеченный стихотворным метром. Упорядоченность и напевность стихотворной речи, ее сходство с мелодическим рисунком является лишь иллюзией, так как фиксация звуковых элементов в романсе так же чужда и неожиданна по отношению к метрической схеме стиха, как роль, созданная актером, воплощающим в действии образ, взятый из романа.

Здесь всегда вносится принципиально новый момент протяженности. Мелодия или ритм романса не может быть воплощением музыки стиха, и в этом сказывается характерная особенность поэзии, одновременно обращенной своим содержанием к субъективной творческой фантазии, а звуковой формой стиха — к внутреннему музыкальному образу. В тот момент, когда бесплотный мир поэтических представлений находит выражение в звучащем слове, неосознанный художником, скрытый для анализирующего сознания творческий путь поэта приводит его к таинственной грани, отделяющей пластическое воплощение от внутреннего образа.

До сих пор лира символизирует мнимую реальность стихотворного звучания, и в то время как в народной песне мелодия является неотъемлемым спутником поэтического творчества, в современном стихе мы можем усматривать только тяготение к пластическому звучанию. Поэтому можно предположить связь в истории искусства между созданием нового стихосложения и развитием инструментальной музыки. Здесь пути ис-

куства расходятся, так как звук углубляет свое содержание, независимое от слова, а поэзия отбрасывает мелодию, являющуюся музыкальным элементом стиха.

Монументальные формы симфонии, в которых абсолютная природа звука нашла высшее завершение, вобрав в себя все из творческого родника, питающего искусство реальной данности, представляет собою предельное удлинение протяженности пластических элементов слова. Музыка вторгается в область других искусств и своим мощным развитием затмевает другие формы пластики. Вместе с этим переломом в восприятии звука поэзия лишается музыкальных координат, и с этого момента метр превращается в мертвую схему, скрывающую живое движение ритма. Но вместе с тем, этот же момент можно считать решающим для развития инструментальной музыки, разрывающей тесную связь идеи и ее звукового отображения: внутренние свойства звучащего материала приобретают самодовлеющее значение, и постепенно призрачный образ стихотворного звучания отлагается в мире реальных ценностей, приобретая свойство пластических форм.

Внутренний образ, оторванный от основного стержня музыки, получает новое движение по отношению к новым формам музыкального воплощения. Поэтическая идея в дальнейшем развитии абсолютной музыки является в некотором отдалении, проникая своеобразным символизмом, свойственным только этому ряду искусства, во все виды музыкального творчества.

Эта отдаленность идеи внутреннего образа в дальнейшем росте инструментальных форм, когда каждый звук проникнут непонятной, но вместе с тем необходимой отвлеченной формулой, смысл которой неразрывно связан с воспитавшей музыканта художественной культурой, производит неотразимое и подавляющее впечатление безумной речи. Музыка свободно сдвигает завесу обычных представлений и перед слушателем раскрывается мир, построенный по новым законам и в новых соотношениях, не охватываемых разумом. Таким образом, звук, не отбрасывая своих выразительных свойств или речевой природы, связанной со словом, то есть тех свойств, которые музыка наследует от поэзии, отрывается от основного стержня идеи, и музыка превращается в язык иррациональный, нечеловеческий.

В обыкновенной песне или романсе чаще всего встречается такое соотношение музыки и текста, в котором каждому слогу соответствует отдельный звук мелодии. Этот род песни особенно тесно слит со стихотворной формой поэзии. Современный романс, стремящийся к полному слиянию с музыкой стиха, должен был бы придерживаться этого соотношения, как правила, так как каждое нарушение единства стихотворного метра и мелодии в настоящее время ощущается особенно остро. При таком способе воплощения элементы напевности стиха фиксируются в мелодии песни и линия их протяженности удлиняется.

Народное творчество дает часто пример двух или нескольких звуков, спетых на один слог. И это можно считать проникновением инструментальных форм мелодии в песенный склад. Крайнее выражение влияния чисто музыкальных форм мелодии мы видим в колоратурном пении, когда голос совершенно утрачивает речевую выразительность, превра-

щаясь в лепную фигуру, узорное украшение оркестрового сопровождения. Инструментальный характер мелодии — это фантастическая форма, которую принял образ стихотворного звучания, проецированный в чуждом ему мире протяженных элементов искусства. Как тень, принимающая очертания не только отбрасываемого ее предмета, но и контуры окружающей обстановки, так и проекция поэтической идеи в реализующем отображении инструментальной музыки неизбежно дает несовпадение внутреннего образа и пластического выражения, или, иначе сказать, отдаление идеи от основного замысла.

Поэтическая фантазия народной песни вьется вокруг основного стержня — напева, не исчерпывая его содержания, так как корни мелодии теряются в отдаленном и противоположном полюсе искусства — пластической данности звука.

Такое же круговое движение, какое мы можем наблюдать в куплетном развитии народной песни, в противовес ему, получает музыкальное воплощение по отношению к неподвижной идее внутреннего образа, выражаясь в многообразии музыкальных форм, объединенных одним поэтическим сюжетом. Это еще раз подчеркивает неприкрепленность смысла и звука, представляя собой пример окружности, каждая точка которой может стать центром нового круга.

Прочность изреченного в поэзии в противоположность неприкрепленности звукового образа в музыке зиждется на таинственной и тесной связи идеи и ее выражения. Здесь оба полюса искусства соединяются мгновенным разрядом, неуловимым сознанием. Единственность и неповторимость поэтического выражения оставляет в истории неизгладимый след, и тайна художественного воплощения является залогом непреходящей ценности всего того, что высказано словом.

Вагнер, придавший мелодии наиболее инструментальную форму, вместе с тем счел необходимым отделить от нее слово, ощущая внелогическое, сверхречевое существо музыки. Невольно он здесь постигает основную антиномию музыкальной выразительности и самодовлеющего звучания. Музыкально выраженным может быть только живой порыв, движение человеческой души, в то время как в самодовлеющем звучании дана нам вещественная природа мира. В этом случае звук так же неотделимо налагается на пространственную сущность вещи, закончившей процесс становления, как лирический порыв внутреннего образа поэзии, сливающийся в одно целое с выразительными свойствами стиха.

Пока движение мелодии незапоминаемо и неповторимо, Ганс Сакс говорит о песне Вальтера: «Ich kann's nicht behalten und auch nicht vergessen»\*. Поскольку лирический порыв мелодии близок призрачному облику стихотворного звучания, обреченного умолкнуть и не повторяться, мы ясно ощущаем выразительные свойства звуков и их движение, исходящее от лирического замысла. Поэтому форма баллады Шопена находится внутри временного потока: она осуществляет процесс становления. В противоположность этому лейтмотив Вагнера дает образ ставшего: он звучит неподвижной формулой среди возникающей и гиб-

\* «Я не могу запомнить, но также и забыть».

нущей мелодии становления. Часто даже внешний, зрительно осмысленный облик лейтмотива зиждется на фундаменте вагнеровской гармонии, раскрывая во времени смысл одновременного звучания. Сонатная форма бетховенской симфонии воздействует на воображение слушателя, как застывший временной поток. Все элементы ее имеют свойства трехмерных масс и так явно противоречат природе времени, что кажется, будто ход часовой стрелки приостанавливается течением таинственного сплава пространственно-временных форм. Перед нами возникает образ вечности, и только в силу условности разделения временных и пространственных форм мы обречены замкнуть определенный круг становления.

Как я уже говорил, сложность и подвижность соотношений идей (внутреннего образа и звукового выражения) являются причиной непрочности музыкального построения. Постоянное вращение валов движущегося смысла создает зыбкость и изменчивость музыкальных представлений и толкований, особенно ощутимых при выходе из сферы влияния замкнутой художественной культуры. Наоборот, нетленные образы поэзии сохраняются в памяти человечества благодаря вечному возникновению стихотворного выражения. Только в постоянной изменчивости форм дано нам сохранить первичную идею замысла.

Эволюция в истории музыки вместе с удлинением протяженности звуковых элементов вносит новые измерения гармонии и контрапункта, являющихся вневременными пространственными моментами формы.

Речевой характер звучания сохраняется только в мелодической линии, но этот новый язык перерастает соотношение идей, являясь вневременным выражением ставшего пространственного мира. Оставаясь прикрепленной к миру данности, материя музыки сохраняет связь со своим первоначальным источником, выражая лирическое движение внутреннего образа. Таким образом, элементы звука переживают двойное рождение, одновременно являясь в освещении временного и пространственного бытия. Неутраченная связь музыки с поэтической идеей, дающая сложное подвижное сцепление замысла и воплощения, пронизывает ткань произведения скрытой или движущейся символикой. Как отдаленное эхо доносится к нам смутный, неясно улавливаемый смысл звучания, напоминающий слово чуждого языка.

Если бы музыка была только пластическим образом, ее произведения пережили бы века, как памятники звуковой архитектуры.

Но неприкрепленность символизма музыкальной выразительности всегда влечет за собой грядущую отчужденность и непонимание. Поэтому музыка в ряду других искусств является наиболее призрачным выражением человеческого гения. У нее нет истории: музыкальное произведение все обращено к настоящему, к эпохе, его создавшей.

Блуждание смысла в сокровенных тайниках материи музыки разрушает ее ткань. Оно всегда бывает внедрением лирического движения — языка души — в соотношение масс неорганической природы. Музыка, как здание, хранит внутри своих покоев живопись внутреннего образа и только окаменевшими ликами кариатид обращена к миру данности. Она есть пример процесса становления во вневременном времени (звуковом пространстве) и вместе с тем — постоянно осуществляющийся в движении смысл ставшей природы вещей.

Пульсирующий в пределах данной эпохи, приноровленный к определенным требованиям восприятий, движущийся смысл музыкального произведения сейчас же теряет жизненную силу и замирает, сдвинутый в исторической перспективе. Подобно маятнику, сохраняющему плоскость качания, лирический замысел противоречит сдвинутой временем обстановке новой эпохи. Живое обиталище духа превращается в музей — хранилище отживших форм выражения.

Не касаясь ценностей погибшей античной музыкальной культуры, что можно считать жизненным и активным для современного музыканта в богатейшей эпохе средневекового контрапунктизма? Сама теория музыки, столь убедительная и необходимая для данного времени и связанная с определенным звуковосприятием, в историческом аспекте представляется чудовищным противоречием: парадоксальным сводом законов, уничтожающих друг друга, или символом материи, отрицающей себя.

Звуковой образ стиха постоянно возникает, храня в своей изменчивости единство поэтического замысла. Сила звуковых форм в музыке выражается сдвигом основ искусства. На обломках гбнущих музыкальных культур возникают новые пласты звучания, обнажая первоначальный остов этого искусства — неприкрепленный символизм, колеблющий незыблемость вещественного воплощения. Также музыкальную культуру можно уподобить процветшей в веках легенде поэтического замысла. Она — живая листовенная крона, корни которой затеряны в глубине перспективы. Образ музыки — возникающий и гбнущий звук слова. Ее корень — движущийся смысл.

Для того чтобы с большей ясностью определить положение музыки среди других искусств, нужно указать на то место, которое занимает каждый вид художественного творчества в иерархии разъединенных форм воплощения. Эстетика имеет два полюса: логически конкретной идеи и материально конкретной формы. В первом случае я имею в виду абсолютную прозу, во втором — чистую пластику. Вся область художественных явлений представляет собою постепенную скалу различных проявлений, соединяющую оба полюса. Таким образом каждое искусство захватывает только часть общеэстетического содержания. Восприятие художественного произведения возможно только тогда, если созерцающий субъект восполняет мысленно недостающие части целого здания. Этим объясняется, что художественное впечатление связано с мгновением, раскрывающим для внутреннего постижения целостность художественной концепции.

Но из этого положения вовсе не следует необходимость закрепления различных формальных моментов искусства. Наоборот, сила художественного воплощения связана со стойкостью формы, выдерживающей множественность толкования. Каждый вид творчества как луч прожектора освещает часть материи искусства. В этом месте сосредоточиваются объективные достижения художественного произведения. Нам неизвестен путь художника, приведший его к данному способу выражения. Эта темная область лирического движения замысла остается скрытой для восприятия, как окружающие воздвигаемое здание леса, отнимаемые по окончании постройки. Постепенная градация способов воплощения, начиная от строгих очертаний смыслового замысла и

кончая вещественностью пластики, в каждом конкретном произведении имеет несколько недостающих мест, нарушающих непрерывность ряда. Предмет восприятия дается, таким образом, в окружении пустоты невоплощенных ступеней искусства.

Идея синтетического искусства стремилась заполнить пробел художественной формы посредством соединения и прикрепления различных видов творчества. Но в этом нет необходимости: сознание само заполняет предоставленные ему пределы. Неподвижная форма оживает для художественного созерцания только в том случае, если она окружена колеблющимися отзвуками, внутренне постигаемыми. Поэзия наполнена движущимися образами так же, как пластика скрытым символизмом. В архитектурном мотиве сливается множественность скульптурного жеста. Каждая художественная форма есть синтез неосознанного хаоса, через который проходит фантазия, получая точность и объективность на определенной грани художественного материала.

Произведение искусства отделено чертой, за которой с необходимостью начинается раздробление образа в индивидуальном преломлении восприятия. Недостаток воплощенного замысла обнаруживается в том случае, если разложение формы происходит в замкнутом кругу, ограниченном данным видом искусства. Наоборот, вполне закономерным и необходимым в искусстве является расширение содержания по мере удаления от фиксируемой воли художника, от области материального выражения. Точный смысл идеи вызывает колеблющийся образ поэзии. Отчетливо воспринимаемая линия архитектуры пробуждает в другом полюсе художественного бытия смутное представление пластически воплощенной мысли.

С особой интенсивностью это соотношение статических и движущихся сил ощущается в противопоставленных стихиях искусств внутреннего и внешнего образа. Сопоставление выразительности камня в зодческом символе и поэтической идеи, устремленной к конкретизации образа, являет собою основную проблему, дробящую всю область художественных проявлений на отдельные виды искусств. Новое откровение гениального творца выходит далеко за пределы узких рамок, отмежованных художественным материалом, и вызывает глубокие потрясения в чуждых, незатронутых планах искусства.

Таким образом, зарождение искусства, которому суждено было занять нейтральное положение пространственно-временной формы, было вызвано усилившимися колебаниями незакрепленных элементов художественного материала. Прежде чем занять центральное место и выразить всю примиряющую силу гармонии, нужно было, чтобы в искусстве окончательно отмежевались враждебные силы и произошла полная дифференциация творческих методов, чтобы вражда перешла в тайную склонность и чтобы непримиримость хранила в себе неосознанное тяготение к противоположному. Торжественные звуки полифонии могли родиться только после наступившей тишины, когда умолк голос поэзии, и стих утерял вещественную протяженность.

Музыкальный образ песни незаметно сохраняется в рукописном фолианте. Набор стиха в книге обезличивает его музыкальное содержание. Быстрота, с которой распространяется печатное слово, лишает его пер-

воначальной звуковой выразительности. Вместе с изобретением механического оттиска ослабевает голос певца, который не может преодолеть дальность расстояния, отделяющего звук его лиры и воспринимающее сознание. Поэзия укрепляет свое обособленное положение в сфере интеллектуального бытия, ограждаясь от проникновения пластики звучания: ее образ становится строже — более непримиримым по отношению к изобразительным формам. На заре книгопечатания создается сложный узел, завязка трагедии, в которой принимают участие спутанные и противоречивые силы отдельных художественных проявлений. К этому же времени я отношу замысел системы нотации, создавшей музыкальное искусство в его современном значении. Музыка должна была связать непримиримые стихии враждебных искусств, — занять доминирующее положение в иерархии разъединенных творческих проявлений. В музыке звук должен был реабилитировать себя: выйти из положения «сомнительного материала», обманчиво заменившего вещественность пластики. Этот выбор был сделан с интуитивной безошибочностью и гениальной прозорливостью, — со всей силой веры в непогрешимость догмата, на которую было способно средневековое мышление. На время звук должен был уступить свое конкретное вещественное содержание, чтобы быть замененным книжным символом нотописи. Однако нотная книга выделяется из других книг: ее содержание перерастает поэтическую идею внутреннего образа, будучи обращено к грядущей пластике звучания. В нотной записи повествовательная стихия книги пробуждает к жизни конкретность звукового материала. Это искусство одновременно вырастает в почву поэтического замысла и пластического воплощения: оно должно слиться посредством гармонии полярно разъединенные импульсы художественного творчества, центростремительные и центробежные силы искусства. В музыке примиряются: символ и воплощение, идея и вещь, внутренний и внешний мир.

Этот замысел может быть объяснен как стремление остановить движение стихии в провалах, не затронутых художественной формой. Все другие попытки объединить различные виды искусств лишь поверхностно сближают непримиримые свойства художественного материала: они являются только иллюстрацией одних форм другими. Здесь достигается кажущаяся прикрепленность и неподвижность стихий, по существу своему изменчивых и непостоянных.

Музыка стремится к нерасторжимому синтезу, внутреннему тождеству и адекватности идеи внутреннего и внешнего образа.

Но трагедия этого искусства заключается в том, что когда были отняты последние леса, скрывающие воздвигнутое здание, его материал оказался недостаточно прочным. Обнаружилась шаткость подведенного фундамента. Музыкальная форма снова выдает подвижность только на время скованной материи. Ее единство оказалось призрачным.

Перемещение центра сознания изнутри во вне лежащий мир пространственной данности явственнее всего выражается в танце. Пока индивидуальное сознание ощущает тело, как выражение единой внутренней воли, все силы живого организма направлены на борьбу с физическим свойством вещества. Каждое телодвижение преодолевает силы тяжести, сопротивления, инерции, как лежащие вне нас законы неорга-



нической природы. Движение танца начинается только с момента раскрепощения этих сил, когда сознание перестает противопоставлять себя внешнему миру и уступает природным стихийным свойствам. В танце ускользает и уносится личное начало, подпадая под власть неорганизованных стихий.

Опьянение выражается в потере чувства равновесия: и таким образом человек как бы невольно признает чуждое его природе и неподвластное его воле происхождение силы тяжести.

Поскольку танец есть жест или мимика, он выражает личное начало, но в своем стихийном пластическом движении он является раскрепощением неорганических сил в живом организме. Нимфы и дриады являются в пляске, так как они олицетворяют свойства и движения вещества. Для пляшущего сатира стирается грань индивидуального бытия. Начиная от марша торжественных процессий и кончая сложным движением хоровода, танец является действием, не подчиненным отдельной воле человека.

Тот же переход от индивидуального к соборному, от личной воли художника к воздействующему материальному образу неизменно сопутствует процессу пластического воплощения. Скульптурный замысел, высеченный в камне или вырезанный на дереве, неизбежно несет для своего создателя новые свойства, скрытые в самом материале. Творчество скульптора — это борьба внутреннего образа с пляшущей нимфой камня или дерева. Египетская статуя неотделимо прикреплена к архитектуре храма, выражая этим скованность скульптурного материала. В ней одновременно создается и разрушается внутренний образ замысла. Улыбка архаической статуи таит в себе неизбежное противоречие творческой мысли и материальной формы. От древнего изображения всегда исходит таинственное веяние глубочайших творческих антиномий, и в самом скульптурном веществе переживается нами дремотная жизнь дриады. В ряде кариатид или в аллее египетских сфинксов проявляется оркестровое действие пластики: взмах множества смычков. Соборное начало танца более всего выражается в скульптурном повторении. Дальше оно получает движение в линиях архитектуры: пляске нимф, осуществляющих дух камня. Множественность и повторяемость архитектурного мотива есть коллективное пластическое действие. Греческая кариатида врастает в архитектурную форму: ее движение цепенеет, возвращаясь к свойствам вещества, его вызывающего. Скульптурный образ является микеланджеловским «пленником», пытающимся сорвать пространственные оковы материи.

Множественность и повторяемость пластического образа раскрывает нам смысл симфонизма. Сущность оркестровой музыки становится понятной как макрокосмическое отображение индивидуального жеста. Повторность скульптурного изображения враждебно осуществляющей себя во времени лирической мысли. Лицо сфинкса — это звучащая пространственно воплощенная мелодия. В ней индивидуально возникший творческий порыв находит внешнее отображение. Голова сфинкса прикреплена к звериному туловищу — стихийному движению музыкальных масс, явленному в иррациональной выразительности оркестровых тембров. Эти звуки говорят звериным языком. Мелодия же есть слово

сфинкса, так как она представляет собою разумное начало музыки, окаменевшее в пластике звучания.

Аллея сфинксов осуществляет оркестровое действие симфонии — множественность хорового начала. Повторность скульптурного ряда сфинксов переходит в архитектурную повторность колонн с капителью, проросшей цветком лотоса. В каждой колонне одушевленное, но внеличное начало растения прикреплено к неорганической массе: таким образом колонна является внутренним сфинксом храма. Узорная капитель — это прообраз грядущей готики контрапункта: в уходящих и пересекающихся линиях свода явит она нам смысл имитационных противоречий. Колонна как внутренний сфинкс храма соединяет в себе внеличный контрапункт капители, покоящийся на неподвижной базе гармонии. Сдержанный в преддвериях храма свет свободно падает в очищенное пространство внутреннего двора. Здесь движение масс приостановлено, как в генеральной паузе или фермато, когда прерывается поток заговоренного музыкального времени.

Вся масса звукового здания сдвигается стрелкой часов макрокосма, возобновивших свой ход. Начинается стремительность коды. Повторность колонн переходит в лабиринт дурной множественности. Темные залы египетского храма скрывают в себе архитектурно неосознанный хаос первичного смысла материи. Отсюда доносится рев жертвенного зверя — голос природы, чающей воплощения.

В древней трагедии затерянная в пространственном мире личность трагического героя возвышается над индивидуальной природой человека. Становясь на котурны, актер превышает свой рост индивидуума, в то время как неподвижная маска скрывает его лицо, — тленный образ отъединенного существования, находящегося во власти временного потока. Вступая в единоборство с судьбой, с осуществленным, с пространственными силами материи, необходимо защитить себя непроницаемым панцирем: нужно скрыть временной образ становления перед грозной опасностью ставшего пространства. Древний хор в своем пластическом движении осуществляет пространственные силы природы: нимф и дриад — душ неорганизованных стихий. Орфей осторожен: он не снимает пространственной маски, скрывающей временной лик искусства внутреннего образа. Иначе он будет уничтожен стихийными силами раскрепощенного вещества. Для героя греческой трагедии лирический порыв его души закрыт трагической маской судьбы. Она есть изображение в пространстве завершеного круга становления. Трагический актер не расстается с фетишем пространственной роковой неизменности.

Современное сопоставление музыки и драмы порождает три типа оперы, которая может быть фантастической, трагической или может принять наиболее противоречивую форму музыкальной комедии, вскрывающей парадоксальное соотношение звуковыражающего и звучащего.

Фантастика — это только праздничный наряд симфонизма. Она не дает объяснения, будучи лишь переизбытком творческих сил, вышедших из границ музыкального воплощения. Подобно тени, принимающей разнообразные очертания, фантастика не отстает от бешеного всадника му-

зыкального времени: в этом можно видеть своеобразный параллелизм звучащего и представляющегося воображению.

Музыкальная драма в трагическом действии дает одушевленный поэтический образ в процессе становления, на фоне оживших в музыке неорганических масс. Душа припадает к миру ставшего, внимая голосу оркестра. Таким образом, трагический герой окружен замкнутым миром звукового свершения; он находится в заговоренном кругу судьбы, где парк прядут нить мелодии, последний каданс которой обусловлен ее возникновением. Для героя опасно связать свою свободную волю с нитью мелодии. В ней он находит сверхличное бытие: мелодия — его судьба. В звуках оркестра оживают таинственные переходы древнего храма, предопределяя движение души в новом мире, оцепеневшем и скованном музыкой.

Итак, звучание оркестра дает герою трагедии сверхличное бытие, и нить мелодии является для него судьбой. В тот момент, когда таинственные голоса грядущего переходят в мелодию судьбы, спадает бранный покров непрерывного временного процесса, уничтожаются иллюзии осуществляющегося, и жизнь заканчивает предопределенный круг бытия. Гадающая Кармен прислушивается к голосам оркестра, в звуках музыки для нее раскрывается непоправимость звучания, роковая прикреплённость каждого поступка к стержню косных пластических форм. Она с трепетом следит за колебанием маятника движущегося смысла и в гадании перед ней является множественность возникающих существований, обреченных подчиниться неподвижности пространственной симметрии.

Единственное спасение для хрупкой жизни, затерянной в мире сбывшихся тайн пространственного бытия, это — поставить строгую грань между собою и внешним миром: не слышать голоса музыки или вовремя раскрыть, объяснить тайну звучащего вещества. Между актером и зрителем непреодолимой преградой является звучащий оркестр, внятный для зрительного зала и молчаливый — для сцены. Звуки оркестра ничего не говорят герою трагедии: он не должен их слышать, он их не понимает. Только в момент пророческих озарений и предчувствий раскрывается завеса молчания, и образы сцены приходят в соприкосновение с голосами оркестра. Трагическая развязка драмы лежит в проникновении звучащих масс за запретную линию рамп. Стихийный прибор вещественного звучания, природа пространственных форм, движущихся по новой орбите музыки, переходит ограждающую черту внутреннего образа. Изольда, умирая, одна слышит голос мелодии, чуждая скорби окружающего ее молчаливого мира. Герой музыкальной драмы так же глух к звукам оркестра, как актер греческой трагедии, пренебрегающий словами предостерегающего его хора. Брангена слишком поздно открывает тайну напитка королю. Эта тайна уже прозвучала. Брангена должна была раньше постигнуть, что судьба Изольды в заговоренном кругу мелодии.

Смысл вещей втайне суров. Мелодия есть слово застывшей мысли сфинкса. Нельзя остановить предопределенного движения осуществленной пластической данности музыкальной формы. Слова Татьяны «Ах! Счастье было так возможно, так близко» являются протестом живой природы становления: души, срывающей трагическую маску судьбы. Смысл

этих слов повторен в наивной фразе Брангены: «Des Trankes Geheimnis entdeckt' ich dem König» \*, но в этот момент проходит в оркестре первоначальный лейтмотив, подчеркивая роковую свершенность и неумолимость симфонизма. Заколдованный напиток мелодии губит не только Изольду, его жертвой падает также Зигфрид, которому дано только перед смертью расколдовать чары, осмыслить темное движение вещества, и только в последнее мгновение душа его расцветает новым образом становления.

Парадоксальная двойственность пространственной сущности музыкальной формы, останавливающая течение времени, противоречие лирического движения в музыке и статических масс оркестрового звучания наиболее поражает нас в музыкальной комедии. Начиная с простой народной песни, припев которой выходит за пределы логического развития сюжета, часто превращаясь в ряд лишенных определенного смысла звуков, и кончая однообразным повторением слов литургии в католической мессе мы видим, что содержание слова, захваченного внелогическим движением мелодии, перерастает его первоначальное значение. Прикрепление слова к музыке почти всегда до некоторой степени обесмысливает его, так как скрытый символизм звучания заставляет слово приходить в сложное и многообразное соприкосновение с движущимся внутренним образом звучания.

Сцепление музыки и слова всегда таит неожиданность. Музыка Моцарта не изображает комическое; звуки «Дон-Жуана» почти так же серьезны, как музыка моцартовского Реквиема; но прикрепленное слово каждый раз порождает внезапную множественность связанных музыкой идей. И в их многоликости лежит новый источник музыкально комического. Взятые в отдельности слова арии Лепорелло, так же как и музыка этого места, еще не вызывают улыбки, но их соединение образует противоречие лирически выраженного словом и скрытого смысла звучания. Одна и та же фраза, неожиданно повторенная при другой обстановке, может неожиданно вскрыть заложенный в ней элемент комизма. Таким образом, музыка Моцарта представляет собою строгую рамку, в окружении которой развивается комизм ситуаций его оперы. Сущность комического рождается в противоположении пространственной законченности музыкальной формы и лирического развития действия.

Это противоречие в «Мейстерзингерах» Вагнера достигает еще большей остроты и силы. Если в трагедии действия актера должны быть ограждены от музыки линией молчания, которой является рампа, то причиной всех комических положений в «Мейстерзингерах» является рыцарь фон Штольцинг, который весь во власти звучащего оркестра. Зритель ощущает остроту противоречия только до тех пор, пока он не вслушивается в голос звучащей стихии. Когда во втором акте Ева, обращаясь к Вальтеру, обнажившему меч в порыве слепой ярости, в простых словах указывает ему на успокаивающую будничность обстановки, ее слова являются голосом «идеального зрителя», избежавшего подавляющих чар оркестра.

\* «Тайну напитка я королю открыла».

В противоположность трагедии зрительный зал музыкальной комедии образует новую запретную зону, недоступную звукам музыки. Только в молчании лежит источник комического. Наоборот, поддавшийся обаянию мелодии зритель вновь находит в себе сочувствие романтическому пафосу героя, и в этой постоянной сменяемости настроения нужно видеть объяснение странного феномена, связанного с восприятием комической оперы, когда смешное не вызывает улыбки.

Рог ночного сторожа, как голос, безучастный к развитию драмы, «не строит» с вагнеровским оркестром. Но музыка призрачных ночных видений возникает для внутреннего слуха Вальтера, как эхо, отразившее чуждый и странный звук безмолвного мира. Неожиданное повышение тона отмежевывает бездушность трезвого, холодного восприятия от сцены, наполненной и углубленной звучанием. На протяжении всей оперы торжественные события одного праздничного дня пронесаются перед зрителем, сопровождаемые таинственными голосами Ивановой ночи.

Приключения Дон-Кихота, осуществляющего в будничной жизни темные порывы лирических видений, дают нам вечный прообраз высококого комизма: пример несоответствий в колебаниях движущегося смысла, разрушающего целесообразность отдельных поступков. Сущность трагедии лежит в области, далекой от наивной доверчивости безумного мечтания. Анализирующий ум Гамлета отрицает реальность призрака. Поэтому только смерть раскрывает перед ним звучащую стихию, и он умирает, внимая приближающимся трубным возгласам войск Фортинбраса. Гибель Макбета также связана с головокружительным видением ожившей природы, движущейся по новой орбите звучания.

Сдвиг реальных плоскостей, как следствие вращения внутреннего ядра музыки, является причиной смены света и тени музыкальной драмы. Зрительный зал попеременно погружается в ослепительное звучание оркестра и в молчаливый мир сцены. Таким образом, в смене дня и ночи, в приглушенных или ярких огнях рамп, скрыта основа трагической оперы и музыкальной комедии. Сложное сцепление движущихся валов скрытого смысла порождает и ту и другую форму. Повторяющийся текст литургии незаметно переходит в комическую арию Моцарта, фантастически и кощунственно претворяясь в нелепое перечисление Дон-Жуанова списка.

Неприкрепленность смысла и звука всегда порождает поэтому двусмысленную улыбку древнего изваяния. Сверхречевой замысел музыки рождает безумие, в котором сплетаются Флорестан и Эвзебиус шумановских видений. Музыку можно или принять, или отвергнуть. Принимая ее, мы проникаемся серьезностью звуков: отвергнутая мелодия вызывает улыбку. Но двойственность музыки, ощущение зыбкости основ скрытого символизма ужасает, как лик Медузы, явившейся перед очами Макбета в движении неодушевленной природы.

### Теория мнимых элементов

Несмотря на то, что музыка теперь является наиболее актуальным искусством, неотделимым от быта современного человека, вопреки непосредственному захватывающему впечатлению, которое мы получаем от

лучших произведений композиторов, необходимо признать, что смысл этого воздействия до сих пор скрыт для анализирующей мысли. Непосредственная ясность и отчетливость восприятия противоречит сложности и трудности, которую встречает теоретик, пытающийся постигнуть методы этого искусства, вовлекающего в свой круг массу слушателей, безраздельно преданных созерцанию звукового образа.

Но не только тайна стихийного воздействия музыки скрыта для нас: в то время, когда материал других искусств строго определен и ограничен, нужно признать, что вопрос о художественном объекте музыкального восприятия не только не разрешен, но даже не был поставлен с достаточной точностью.

Если мы возьмем знакомое произведение, например, прелюдию Скрябина, то в чем мы должны усматривать в данном случае предмет эстетического созерцания? В нотной ли записи или на концертной эстраде, где исполнение предоставлено индивидуальному толкованию? Или же, наконец, в постепенном меркнущем в памяти слушателей образе авторского исполнения? Несовпадение звучащего в исполнении автора произведения и его нотной записи естественно возбуждает проблему об уточнении нотного письма, и как будто неоспоримой является мысль, что современная музыка нуждается в более гибких и уточненных способах фиксации звука.

Но музыкальная практика противоречит этому, казалось бы, вполне закономерному разрешению проблемы. Нередко бывают случаи, когда замысел композитора может быть с большей точностью и полнотой записан в пределах обычной нотной системы, но автор как бы сознательно уклоняется от излишне точной фиксации звукового образа. Иногда запись почти очевидно противоречит звучанию, и это несоответствие кажется загадочным и неразрешимым. Таким образом, вопрос здесь лежит гораздо глубже, чем его ставят теоретики, стремящиеся к уточнению музыкальной нотации. В этой плоскости он неразрешим, так как этому противоречит повседневный опыт работы композитора, в противовес тенденциям усложнения, часто упрощающего систему нотных координат. В этом случае сложность звучания идет вразрез с простотой записи, и это противоречие прежде всего необходимо разрешить для постижения поставленной проблемы о предмете музыкального восприятия.

Музыка среди других искусств резко отличается специфическим свойством, которое нужно определить как принципиальную возможность совпадения воспринимаемого извне и воображаемого звукового образа. Не только способность точно расслышать и разложить на отдельные элементы воспринимаемый звуковой комплекс, но, главным образом, так называемый внутренний слух играет огромную роль во всем, что касается музыкального творчества и исполнения.

Воображаемая мелодия есть точный отпечаток звучащей. Если от первой до последней ноты мы воссоздадим в нашей памяти образ звучащего произведения, то для нашего внутреннего слуха он явится таким же реальным и отчетливым, как для слушателя, воспринимающего внешний феномен. Шуман сказал, что идеальный музыкант должен обладать способностью при слушании симфонического произведения мысленно воссоздать все знаки партитуры. Самый факт сочинения без инструмента,

когда композитор творит, не сверяя воображаемый образ с реальным звучанием, указывает на силу и точность внутреннего слуха музыканта и на власть художественной фантазии над внешним оформлением замысла. Музыку нужно определить как тождество внутреннего и внешнего образа. То, что отличает звуковую форму среди других искусств, является совпадением данных чувственного восприятия и воображаемого звучания. Творческий замысел стремится найти во внутреннем звуковом образе конкретные данные, незаметно и безущербно переуплощающиеся в реальные элементы звукового материала. В своем обратном воздействии на фантазию слушателя музыка создает в субъективном мире представлений четкие точные пропорции музыкальной формы. Музыкант постулирует звучание как неизбежное следствие внутреннего постижения звуковой архитектоники.

Если бы в других искусствах можно было найти такое же тождество пластического материала и представляемого образа, то такой метод нужно было бы по существу назвать музыкальным. Музыку не столько отличает беспредметность звуковой формы, или ее временная протяженность, сколько адекватность внутренне и внешне воспринимаемых данных, которая примиряет антиномичность творческих устремлений различных искусств. В тождестве материала музыки платоновская идея не воплощается как в пластической форме, но ищет совпадения, — случайного земного отблеска, обусловленного двойственной природой музыки. По отношению к звуковому материалу композитор и импровизатор являют собою совершенно различный творческий уклон: первый всецело исходит от видения внутреннего слуха, в то время как второй вынужден непосредственно создавать звучащую стихию. Задача композитора сводится к точной фиксации в нотной записи своей фантазии. В противоположность импровизации, напоминающей работу скульптора, добывающего из глыбы мрамора идеальную форму, композитор все время соприкасается с зыбкой поверхностью представляемого звукового образа. Он принужден замедлить стремительное движение звукового потока, не сдерживаемого границами физической природы звука. Свободный путь воображения должен быть подчинен педантичной закономерности нотной системы.

Таким образом, звуковой материал ограничен комплексом нотных обозначений: не только высота звука, но длительность, тембр, сила, — все эти свойства темперируются системой нотных координат. Запас возможных звучаний, из которых черпает фантазия композитора, обусловлен уравнивающими и нивелирующими свойствами записи. Этим объясняется то обстоятельство, что при попытке записи народной песни музыкант встречается с непреодолимыми препятствиями, так как свободный склад народного напева не поддается фиксации в системе нотных знаков. Поэтому история музыки есть вместе с тем и история нотной записи. Наряду с эволюцией форм растут ограничительные тенденции темпериации. Можно с уверенностью сказать, что инструментальная музыка не могла бы достичь сложности и совершенства симфонической формы, если бы звуковой материал не был бы заранее ограничен нотной системой посредством отбора конечного ряда элементов из бесконечной гаммы нетемперированного материала. Несмотря на полноту и точность внутрен-

него слуха, когда представление о звуке почти переходит в иллюзию реального звучания, момент осуществления замысла привносит новые черты, часто неожиданные для самого творца произведения. Не говоря уже о том, что звуки воображаемый и улавливаемый слухом, как внешний феномен, принципиально различны, и поэтому иной путь воздействия в том и другом случае отличается не только степенью впечатления, но и качеством; исполнение, как новая стихия, обогащает и преобразует фиксированный в записи замысел композитора, и произведение, явленное нам в живом образе реального звучания, мы воспринимаем, как творчески дважды рожденное.

Нередко исполнитель так глубоко и полно раскрывает замысел композитора, что произведение звучит, как вновь созданное. Творчество исполнителя не только дополняет замысел композитора. Стремления того и другого часто бывают противоречивы, так как каждый до некоторой степени посягает на чуждую ему область: исполнитель, когда он меняет замысел произведения, и композитор, ограничивающий свободу толкования педантичной точностью записи. Для композитора может быть обидным, если силой воздействия на слушателя он слишком обязан исполнителю. В свою очередь последний теряет творческий интерес к произведению, не предоставляющему достаточной свободы индивидуального толкования. Для того и другого является вопросом художественного такта умение не перейти за грань подвластной ему области, будь это излишнее перегружение нотными указаниями или же вторжение в мир творческих идей автора.

Это противоречие целеустремлений приводит нас к заключению, что в нотной записи, как в фокусе, сходятся лучи творческого замысла для того, чтобы снова расплыться во множественности звукового воплощения. Иначе говоря, зафиксированная музыкальная идея представляет собою множимое, дающее различные произведения от умножения на субъективные свойства фантазии композитора или на свободу исполнительского толкования. Оба эти произведения не только различны. Они с трудом соизмеримы. При соотношении они дают остаток. Система нотных координат стремится как можно точнее уловить звуковой образ, то есть уменьшить эту разность.

Тем не менее, композитор должен ощущать в записанном произведении некоторый абсолют, так как фиксированный музыкальный образ предъявляет требования не только по отношению к исполнению, но также к творческому замыслу, ограничивая свободу фантазии. Нотный символ служит выражением внутреннего звучания в такой же мере, как слово, скрепляющее развитие поэтического образа.

Проблема неточности нотных обозначений аналогична, таким образом, ограничительным нормам языка, которым подчиняется поэт. Слово создает единство во множественности возникающих представлений. И, вопреки изменчивости внутреннего образа, слово имеет закономерную устойчивость, ибо каждое словесное выражение лишено протяженности, как точка соприкосновения активной воли художника и воспринимающего сознания. Здесь рождается поэтическая идея как момент пересечения многообразия творческой фантазии и множественности индивидуального восприятия.



Поэтическое произведение поэтому есть продукт предельного напряжения объективирующих сил творческой воли. На поверхности, соединяющей две бездны, уходящие в глубину индивидуальных противоречий, находится все, что может быть выражено условным символом.

Но этим же объясняется точность и непреложность нотной записи. В изменчивости и непостоянстве авторского исполнения мы констатируем сложность и многообразие первоначальных истоков художественной фантазии. Можно с уверенностью предположить, что то же произведение по прошествии некоторого времени будет иначе исполнено самим автором. Но если бы первоначальная рукопись была затеряна и композитору пришлось ее восстановить, то можно утверждать, что новая запись неизбежно совпадет с первой, так как она представляет собою абсолют, по отношению к которому каждое изменение является отклонением от единого — в судьбе произведения — момента, совпадающего с наибольшей объективизацией художественного замысла.

Живое исполнение, будь оно даже авторским, никогда не следует с педантичной точностью указаниям записи. Ритм исполнителя всегда тяготеет в сторону от стрелки, определяющей абсолютное время. Но в постоянной изменчивости звучащий образ хранит целостность первичного замысла. Отклонение только подчеркивает силу и точность нотной записи — власть изреченного в нотном символе над звучащей стихией музыки. Сила воздействия и убедительность ритма связаны с его отклонением от абсолютного нотного времени. Слушатель непрерывно восполняет непосредственные данные звука: он как бы мысленно записывает произведение. Если нить, связующая абсолютное звучание и отклоненный волей исполнителя образ, порвется, то живой ритм произведения превратится в хаотическое произвольное движение, не подчиненное отчетливой закономерности.

Захватывающая сила виртуозного исполнения предполагает в слушателе сознание трудностей, преодолеваемых артистом. Если пассаж, представляющий некоторую сложность для исполнения, облегчить и таким образом выключить преодолеваемое виртуозом препятствие, то в результате может получиться впечатление, напоминающее подмену архитектурной детали раскрашенным картоном. Степень отклонения от абсолютного музыкального образа, аналогично этому явлению, неизбежно входит в художественное восприятие; но она ограничена законами художественной свободы, и задача артиста — не допустить, чтобы в сознании слушателя нарушилась связь между реальным звучанием и схемой нотной записи.

Фиксированный музыкальный образ представляет собою абсолютное течение звукового потока, не встречающего сопротивления в реализации звука. Препятствием, ускоряющим и тормозящим это движение, является воля исполнителя и технические способы выполнения замысла. Таким образом, ритм произведения испытывает целый ряд возмущений, отклоняющих его орбиту, но в своей изменчивости звучащий образ сохраняет первичные данные нотной записи, как волнообразное движение жидкости, не нарушающее уровня поверхности. Если поэтический образ осознается в пределах словесного выражения, то для музыки художественное восприятие начинается только с момента, когда звучащая сти-

хия преломляется в представлении слушателя как отклонение от объективированного в нотной схеме творческого замысла.

Именно это преломление нотного замысла в вещественности звука лежит в основе музыкального восприятия и дает нам ясное понятие о художественном объекте в музыке. Этим подчеркивается двойственность музыкальной формы: постоянно растворяющийся в конкретной данности звучащего произведения идеальный образ. Когда связь единого замысла и множественности его воплощений в реальном звучании нарушена, от слушателя ускользает предмет восприятия. Истинное бытие музыкального произведения лежит, таким образом, в плане проникновения фиксированного автором абсолютного музыкального образа в стихию реального звучания. Взятая в отдельности нотная схема, или, тем более, свободное отображение ее в исполнении, не представляют собой музыкального произведения, но во взаимодействии этих сил, в результате проникновения одной стихии в другую, рождается художественное восприятие. Каждое произведение может быть записано только одним способом. Запечатленный музыкальный образ не совпадает с звучащим, но схема нотной записи остается незабываемой, так как фиксируется не изменчивость формы, а то, что скрывается под ней как идеальный синтез бесчисленных воплощений. В процессе записи музыкального произведения мы угадываем его основную канву: от следствия мы заключаем к причине.

Как каждое совпадение, тождество внутреннего и внешнего образа в музыке скрывает в себе опасность возможных отклонений. Незыблемость и цельность музыкальной формы обманчивы, так как малейшее несоответствие двух чуждых стихий искусства нарушает характерную черту примиренных звуком противоположных творческих устремлений и лежит препятствием на пути утверждения художественного бытия музыки, жизненность которой всецело зависит от равнодействующей, объединяющей пространственные и временные свойства восприятия. Уже в первой главе намечались основные тенденции звуковой формы к воссоединению пространства и времени в образ музыкального движения, являющийся последовательным обнаружением неподвижных масс звучания. Для того чтобы еще более ярко представить себе предмет музыкального восприятия именно таким частным случаем неотделимого наложения противоположных начал, кроме музыки нигде более не совместимых, необходимо с неуклонным вниманием проследить разъединяющие моменты в области пространственных и временных элементов искусства.

Музыкальная фраза, несмотря на то, что сознанию она является нераздельной, в действительности представляет собою ряд, имеющий только одну точку в реальном звучании — момент настоящего. Все, что отзвучало, живет только в воспоминании, в то время как дальнейшее течение мелодии есть только предчувствие следующих за этим мгновением звуков. Поэтому восприятие уже слышанной раньше мелодии и незнакомой принципиально различны. В знакомой мелодии слушатель как бы на расстоянии сразу схватывает ее целостность. Пользуясь терминологией Гильдебрандта<sup>3</sup>, можно сказать, что закрепленный памятью устойчи-

<sup>3</sup> «Проблема формы в изобразительном искусстве» [М., 1914].

вый комплекс звуковой формы представляет собою «далекой музыкальный образ», мгновенно схватываемый сознанием, как линия рисунка или общая концепция архитектуры. Тем не менее время препятствует синтетическому восприятию музыкальной формы. Связь отдельных фрагментов зависит от процесса апперцепции звуковых представлений; слушатель все время принужден заключать от звучащих в настоящем элементов к прошедшим и будущим. Характер и смысл отзвучавшего ряда меняется в зависимости от новых данных, воспринимаемых слухом. Fortissimo предыдущих тактов усиливается от контраста следующего за ним piano. Синкопа в начале произведения выясняется только с того момента, когда на сильное время впервые падает акцент. Напряжение органного пункта вызвано ожиданием или предчувствием его разрешения. Самое название прерванного каданса указывает на то, что музыкальные события имеют свою последовательность, которая может быть нарушена.

Развертывающаяся во времени музыкальная форма противоречит пространственным явлениям. Если все же в музыке мы находим те же законы, которые управляют пластической формой, то это только указывает на то, что в частном случае, вследствие тождества внутреннего и внешнего образа, смысл развития во времени звуковой пластики получает пространственный характер. Но архитектурная симметрия и закономерность противоречит изменчивой стихии звучащего произведения, и только в моменте наибольшей объективации звукового образа в фиксированной схеме нотной записи композиция вновь обретает неподвижность и точность статической формы.

Ошибка некоторых исследователей музыкального ритма заключается в том, что вместо изучения абсолютных свойств нотных длительностей они стремятся измерить всю бесконечную изменчивость отклонений в исполнении звуковой стихии. Конечно, в нотной записи часто имеются сокращения. И такие указания, как, например, «*doppio movimento*» или «фермата», требуют расшифровки для того, чтобы была правильно восстановлена точность схемы. Но нередко обозначение, удлиняющее продолжительность звука, является только ремаркой автора, указывающей на способ исполнения. Так, в *accelerando* или в *ritardando* мы имеем пример авторского указания на необходимость отклонения от абсолютной значимости нотных длительностей.

Итак, основным свойством событий, развертывающихся во времени, а в частности, по отношению к потоку звуковой стихии, является апперцепция представлений, мгновенно уходящих из реального мира в область отражений, живущих в памяти. Каждый данный звук, улавливаемый слухом, нужно рассматривать в цепи движущихся элементов, как момент настоящего, от которого мы заключаем к прошедшему и будущему музыкального образа. Этот момент никогда не бывает равнозначим членом ряда. Его значение подчеркивается реальностью явления, воздействующего на отдельные планы звуковой перспективы. В процессе восприятия музыкального произведения яркое мгновение осуществленного звука непрерывно движется, меняя точку созерцания. Таким образом, для слушателя целостная картина музыкальной формы представляется изменчивой. Очертания формы струятся в прозрачной атмосфере

отдаленных временем плоскостей, напоминая отраженный в воде, колеблющийся образ.

Отсюда можно заключить о том огромном влиянии, которое имеет для восприятия наше представление о звуке. Звучащий и воображаемый звуки находятся в такой тесной связи, что влияние не подлежит сомнению. Прослушав ряд звуков, взятых вне определенного звукоряда, мы посредством внутреннего слуха корректируем их, так что они представляются определенно интонированными. В фортепианном изложении симфонии воображение воссоздает краски оркестра. Стоит только мысленно выделить отдельный звук в аккорде, чтобы получить впечатление некоего акцента. Мелодия мысленно дополняется гармоническим сопровождением. Самые способы исполнения, как аппликатура, движения руки, преодолеваемая трудность — все это влияет на восприятие звука.

Но нас в данном случае интересуют не только эти факты, указывающие на гибкость и податливость звучащей стихии. Не только формулирующая сила представлений. Нам важна творческая идея композитора, не воплощенная в исполнении, и тем не менее влияющая на музыкальное восприятие, как идеальный звуковой образ.

Обычный взгляд на объект музыкального созерцания, считающий все элементы музыки нераздельно заключенными в звучащей стихии, с трудом улавливает существенное различие, отделяющее непосредственно данные звуки от мысленного корректива, сопутствующего восприятию. Я даже думаю, что некоторые примеры, помещенные мною ниже, могут показаться парадоксальными вследствие привычки смешивать реальные свойства звука с воображаемыми. Поэтому моей задачей в дальнейшем будет выделить эти свойства в качестве мнимых элементов. Для этого прежде всего необходимо пересмотреть значение нотных координат в зависимости от того, воплощаются ли они в реальном звучании или представляют собою отвлеченный корректив, необходимый для восприятия.

По отношению к непосредственно данному звуковому материалу музыкальная идея, фиксированная композитором посредством нотного обозначения, может или дополнять слуховое впечатление или находиться по отношению к нему в некотором антагонизме, противореча некоторым свойствам реального звука. В первом случае звучащий феномен остается в нашем сознании неприкосновенным, и меняется только форма восприятия, аналогично схематическому рисунку, попеременно представляющемуся взору то выпуклым, то вогнутым. Для объяснения роли дополняющей непосредственное восприятие звуковой идеи я остановлюсь на следующих примерах.

Увертюра Шумана к «Манфреду» начинается с ряда синкопированных аккордов. В звуковом содержании музыки не имеется опоры на сильной части времени, позволяющей непосредственно воспринять этот ряд, как синкопированный.

Поэтому необходимо предварительное знание записи композитора, чтобы получить верное впечатление от музыки.

В Фантазии ор. 17 того же автора мы встречаем такую фразу:



Она может прозвучать для слушателя так, как это указано ниже:



Таким образом, положение тактовой черты и здесь является решающим для определения звукового образа в нашем сознании.

В финале Концерта Шумана трехдольный метр второй темы финала воспринимается с некоторым напряжением внимания; поэтому нет никакого сомнения в том, что для слушателя, незнакомого с нотным рисунком, эта тема примет двудольный характер, а именно:



Если, с одной стороны, трехдольность в музыке этого места связана с общим метром финала, то, с другой стороны, нужно указать, что для восприятия, склонного упрощать абсолютный музыкальный образ, будет гораздо более легким предположить здесь обыкновенное ускорение темпа. Любопытно отметить, что этой тенденции к упрощению мысленного рисунка, наблюдаемой у малоискушенного слушателя, можно противопоставить стремление музыканта усложнить непосредственно воспринимаемую ткань произведения. Так, например, часто замечается обратный случай, когда воспринимается синкопировано, или, вообще говоря, усложненно, то, что автором задумано более примитивно. Во всяком случае, в очень многих примерах мы видим, что музыкальное впечатление, будто бы почерпнутое нами в самом звуковом материале, в действительности является результатом предварительного изучения нотного рисунка.

Остановимся еще на нескольких примерах:

Шуман. Соната f-moll, 3-я вариация

4 *Passionato*





В первом из этих примеров акцентируется постоянно слабая часть времени, и для слушателя эффект непрерывных синкоп таким образом пропадает. Аналогичное явление мы можем наблюдать в «Паганини» из шумановского «Карнавала».

Этюд Шопена дает образец призрачных триолей в фигурах правой и левой руки, так как реально, или для непреднамеренного восприятия, ритм безусловно должен звучать, как шестичетвертной. Стремление исполнителя облегчить сложную задачу восприятия и прийти на помощь слушателю, оттенив посредством акцента сильную часть времени, в данном случае, как и во многих других, обречено на неудачу, ибо пианист тем самым вторгается в чуждую область идеального звучания. От исполнителя требуется не только умение воплотить в звуке нотную схему, но и интуитивное постижение запретной грани, за которую не должен переходить реализованный звук. То, что здесь дано композитором в нотном символе и живет в воображении музыканта, для непосвященного слушателя должно остаться скрытым, так как интуиция исполнителя не позволяет ему раскрыть условно скрытые элементы абсолютного звукового образа.

Кроме вышеуказанных примеров мы иногда встречаемся с такими, где вследствие некоторого несовершенства восприятия слушатель не в состоянии уловить утонченной делимости ритма, ускользающей от внимания даже при точном воплощении в звуке (например: Шопен. Скерцо b-moll; Бетховен. Соната op. 106, Интродукция к фуге).

Невозможность для слуха уловить ритмическую структуру этих примеров приходится объяснять свойствами восприятия, упрощающего идеальную схему.

До сих пор я указывал на те явления, когда воображение слушателя дополняет данные реального звучания. В этих примерах наше представление о звуке является истолкователем звукового феномена. Здесь мы еще не встречаем элементов борьбы: противоречия звучащего по отношению к звуковой идее. Аналогично этому восприятие глубины в рисунке не противоречит непосредственному зрительному впечатлению, а дополняет его, перенося данные нам плоскостные элементы в область пространственных представлений. Противоречие рождается в том случае, когда мнимый и реальный образы находятся в пределах одной и той же звуковой координаты, как, например, звучащая пауза, или усиление, указанное в записи, которому соответствует в реальном воплощении ослабление звука. Призрачная трель или невыполненное *sforzando* превращаются таким образом в мнимые оттенки, являющие собой в та-

кой же мере воображаемый звук, как и воображаемое молчание, и образуют противоречие абсолютного и реального звукового образа. Музыкальная литература дает нам бесчисленное количество таких противоречий. Изобретение педали неожиданно придало четким контурам, разделявшим возникновение и прекращение звука, неопределенный характер: музыка заполнилась смутными отражениями отзвучавших голосов. Для многих произведений так называемое сильное и слабое время стало лишь абстрактной схемой, скрывающей обратный символ реального звучания. Помыслы композитора с этого момента обращены к идеальному образу, и мы все чаще и чаще наблюдаем несоответствие нотных указаний и авторского исполнения.

Перейдем теперь к рассмотрению ритмических отклонений. В последних тактах бетховенского «Кориолана» мы имеем постепенное замедление стремительности первоначального темпа без указания на *ritardando*, иначе сказать — зафиксированное замедление:

Допустим, что этот пример записан иначе, так что нотное замедление заменено посредством *ritardando*.

Даже если исполнение во втором случае совпадает с первым, нельзя отрицать различного смысла той и другой записи. У Бетховена нотное обозначение указывает на постепенное замедление длительностей, зафиксированное в идеальном звуковом образе, которому соответствует — при самом точном исполнении — естественно возникающее успокоение в реальной временной протекаемости звука. Искусственная запись, изменяя, уравнивает абсолютные нотные длительности, предлагая исполнителю сделать замедление по своему усмотрению, что прибавляет к восприятию новый момент отклонения.

Таким образом, в *ritardando* нужно усматривать власть нотного символа над действительной продолжительностью звука — своего рода заклинание звучащей стихии музыки. Внутренняя логика замедленного темпа представляет собою постепенное увеличение длительностей, входящих в равную систему абсолютных временных единиц. Характерно, что

необходимость такого замедления прежде всего замечается в конце произведения, где оно приобретает особый смысл, так как исполнитель, останавливая движение звукового потока перед возвращением в круг объективно реального течения времени, подчеркивает этим идеальную природу нотных величин.

Обратное явление можно наблюдать в стремительной коде, когда абсолютная протяженность идеального времени постепенно разгружается от вещественной долготы звука. При *accelerando* каждый новый такт уменьшается, освобождаясь от тяжести реального времени. Если отяжеление звуковых масс, сопровождающее *ritardando*, представляет собою постоянное увеличение относительного веса нотных единиц, то для *accelerando* свойственно освобождение идеального времени от реальных длительностей — постепенное освобождение звука.

Разбросанные на протяжении произведения более мелкие и длительные ускорения и замедления являются не только следствием индивидуальной интерпретации, но подчинены некоторой закономерности: увеличению относительного веса абсолютного времени в определенном месте соответствует облегчение нотных единиц в другом. Общим законом этих отклонений можно считать стремление каждого произведения к сохранению весовой значимости абсолютных длительностей, или, иначе говоря, принцип устойчивости общей длительности произведения. Авторские ремарки, указывающие на ускорения и замедления, не меняют смысла абсолютных длительностей, так как композитор, таким образом, сам является истолкователем собственного произведения. Но часто в этих указаниях замечаются противоречия по отношению к действительной продолжительности звука, и этим самым автор выдает свою симпатию, склоняющуюся в сторону идеального звучания. Поэтому от исполнителя можно требовать некоторой осторожности к авторским указаниям, так как творческий замысел в целом может лежать в плоскости, несколько отдаленной от реального воплощения.

Следующую степень ритмических отклонений условно назовем «*gubato*», нарушающее «закон сохранения времени». При таком исполнении происходит резкий сдвиг абсолютных ритмических стоимостей, так что слушатель теряет возможность мысленно восстановить нотный рисунок. Хотя Скрябин говорил, что в свободе ритмического толкования исполнитель не должен переходить границ, связывающих реальное движение с нотной схемой, тем не менее для музыкантов, слышавших его игру, не подлежит сомнению, что если бы была сделана попытка, руководствуясь скрябинским исполнением, восстановить точные пропорции записи, то такой опыт был бы обречен на неудачу.

Здесь мы достигаем крайней степени свободы ритмической интерпретации. Артист в своем исполнении вплотную подходит к роковому вопросу об объективной ценности индивидуального истолкования. Нужно точно установить границы субъективной интерпретации в исполнении, так как за ними теряется власть музыкального образа над слушателем и начинается явление своего рода солипсизма, при котором обманчивая иллюзия скрывает от артиста подлинные свойства звука. Следствием этого является разъединение эстрады и аудитории. Звуко-



вая стихия, вызванная к жизни исполнителем, лишается необходимой четкости, не достигая воспринимающего сознания, так как воображение исполнителя находится во власти мнимых звуковых представлений.

Свободное толкование замысла композитора не всегда является следствием произвола исполнителя. Метрический рисунок нотной записи сам по себе обладает особенностями, апеллирующими к отклоненной стихии воплощенного звучания. Если идеальный образ в его цельной гармонической концепции безусловных, абсолютных геометрических пропорций с необходимостью возникает из изменчивых, преходящих данных восприятия, то с такой же неизбежностью цепенеющий в оковах метра замысел композитора раскрепощается в живом многообразии индивидуального претворения. Он тает и растворяется, как граненый кристалл, и чем сильнее оцепенение неподвижной записи, тем более растут в ней потенциальные центробежные устремления.

Как уже было сказано, композитор в противовес утонченному бытию подлинного ритма упрощает свою запись. Ему необходимо подвести строгий фундамент метра и его противопоставить расшатывающей силе ритмических отклонений. Живая и разнообразная делимость звука заменяется застывшими формами, выражающимися в окочении и однообразии движущихся метрических единиц.

Вместе с увеличением свободы толкования в музыке наблюдается возвращение от ритма к метру: от разнообразия нотного рисунка к мертвой схеме. Постоянство метрической формулы противопоставляется многообразию воплощений. Единство и идеальная простота записи охраняет воспринимаемый образ от хаоса множественности. Тактовое обозначение при ключе, являющееся простым арифметическим выводом и суммированием бесконечного разнообразия ритмической делимости, превращается в основную предпосылку музыкального движения. Синтаксис музыкальной фразы неотделимо налагается на метрическую схему, как мы видим у Скрябина в прелюдиях op. 11 (№№ 1, 6, 14, 16, 18, 19).

Здесь наблюдается коренное изменение координат музыкальной длительности. Ритм Первой прелюдии Скрябина мог бы быть записан только посредством пятидольного тактового обозначения. В своих основных чертах первая связанная группа предreshает следующие ритмические образования, обрекая первоначальную фразу, построенную на пяти нотах с характерным помещением тактовой черты в середине группы, на постоянное повторение. Способ записи механизмуется. Прежде бывшее излишним и являвшееся как бы некоторым плеоназмом нотной записи, обозначение при ключе теперь выдвигается на первый план, как единственное измерение ритмического движения.

Замечательно, что именно это, прежде ненужное в музыкальной практике, измерение — для поэзии является единственным и основным способом определения закономерности стихотворного ритма. Стопа, полсенная в основание метра в поэзии, есть не что иное, как нотное тактовое обозначение, с помещенной внутри или вне группы слогов тактовой чертой. Таким образом, предмет музыкального восприятия, все более и более перенося объект художественного созерцания во внутренний мир звуковых представлений, незаметно меняет способы фиксации звукового образа и переводит смысл нотных обозначений на язык поэти-

ческой записи. Основным элементом стихотворного метра — это количественно определенный и повторяющийся ряд ударных и неударных слогов, в то время как в музыке тактовым обозначением в несколько расширенном смысле этого термина нужно считать основную схему метрически тождественного ритмического построения, являющегося группой однородных по длительности нот с указанным тактовой чертой сильным временем.

Не только формально, но в самой сущности художественного восприятия мы видим основной закон, определяющий переход музыкального движения в стихотворный метр и обратное: претворение поэтического ритма в мелодию. В анализируемой прелюдии свойственная музыкальной форме делимость нотных единиц превращается в неделимое тактовое обозначение; последнее же представляет собою метрическую схему стиха. Поэтому в данном случае мнимым элементом музыки нужно считать схему стихотворного ритма. Наоборот, в звучности поэтической декламации отчетливо воспринимается неподвижная канва ритмизованной речи, а именно — стихотворный метр, являющийся нотным тактовым обозначением. В силу этого координата долготы звука, данная в тактовом обозначении, отражающем в нотных терминах смысл стихотворного метра, проникает в неосознанный мир стихотворных длительностей в качестве идеального музыкального образа.

Сравнивая основные свойства стопы и тактового обозначения, можно подметить характерные черты различия в способе фиксации ритма в поэзии и музыке. Стопа немислима вне упорядоченной системы периодически повторяющихся ударных слогов; для музыкального же толкования реальная воплощенность в звуке сильного времени не существенна. Сильное время в музыке с необходимостью вытекает из повторяющихся групп однородных временных единиц, являясь отражением воображаемого стихотворного метра. Реальная сущность координаты превращается в мнимую — в зависимости от точки зрения, с которой мы рассматриваем ее смысл.

Я уже указывал на пример, при котором тактовое обозначение незаметно переходит в метрическую схему стихосложения. Вместе с этим явлением наблюдается изменчивость в характере нотных обозначений. Они превращаются в блуждающие координаты, попеременно воплощающиеся в звуке или идеализируемые, в зависимости от их перехода из области музыки в область поэзии.

Сфера стихотворного звучания является «миром загробных представлений» музыки; и такой же мир теней видит поэзия в звуковых константах, воплощенных музыкой. Выразительность музыкальной формы почти непосредственно заставляет ощутить присутствие произнесенного слова поэтической речи. Это чувствуется тем сильнее, чем более в музыке замечается блуждание стихотворно-нотных координат. Невоплощенное в звучании, сильное время, являющееся «немым ударным слогом» стихотворения, указывает на поэтический генезис тактовой черты и воспринимается внутренним слухом музыканта как логическое ударение смутной, неосознанной поэтической идеи.

Диалектика звуковых форм в музыке и поэзии может быть пояснена следующим наблюдением.

Допустим, что наш слух воспринимает ряд равных по длительности и силе звуков. Пусть их число симметрично: например 4, 8, 16. В этом случае бессознательно вносится внутренний корректив, дополняющий непосредственные данные воображаемым разделением на сильное и слабое время. Обратное этому явление наблюдается при восприятии симметрично акцентуруемых, но произвольных по длительности звуков, которые отлагаются в ряд закономерных ритмических единиц.

Это свойство, корректирующее непосредственно воспринимаемые звуковые впечатления, лежит в основе антиномии музыкальных и стихотворных форм и выражается в общем законе, согласно которому реальные данные стихотворного ритма являются мнимыми элементами музыки, и, наоборот, основные временные координаты музыки представляют собою идеальные данные поэтической формы.

Упрощение нотной записи, выражающееся в замене ритмической делимости неподвижной схемой, является причиной «этюдности» многих композиций. Этюд, как форма неделимого и неизменчивого движения, все более и более выдвигается на первый план. Это все та же тенденция выйти из рамок нотной записи — стремление перейти от ритмической делимости к стихотворно-музыкальному тактовому обозначению.

Современная музыка на протяжении произведения часто непрерывно меняет обозначение метра. Эта замена большей частью, не влияя на реальное течение звуков, все время указывает на то, что смысл произведения, рассматриваемый на фоне мнимого стихотворного звучания, меняется. Моцарт или Бетховен оставляют незыблемой основную схему, несмотря на то, что на этой канве развертывается бесконечное разнообразие синтаксических форм. Их смысл черпается слушателем в самой стихии звучания. Для баховской фуги не существенно совпадение начала фразы с началом такта. Для современной же музыки необходим постоянный корректив тактового обозначения, так как вместе с его заменой в музыку вносится новая стопа стихосложения, и ритм произведения приобретает разнообразие усложненной стихотворной формы.

Прежде всего музыка отбрасывает координату стихосложения — сильное время, превращая воплощенный акцент тактовой черты в мнимый. Все элементы, дополняющие музыкальное восприятие, рассмотренные в этой главе в начале и связанные с положением тактовой черты, раньше других, более основных устоев музыкального ритма, уходят в небытие идеализированного звукового образа. Сущность блуждающей координаты заключается в том, что знак тактовой черты попеременно указывает в музыке мнимое ударение и в поэзии мнимую долготу звука. Наблюдая постепенное оцепенение в делимости ритма и растущую вместе с этим силу отклонения, можно заметить, что характер «*rubato*» приближается к декламационной свободе.

Принцип невоплощенной длительности лежит в основе стихосложения. Музыкальный ритм менее парадоксален в своих отклонениях, так как нотная запись еще не достигает абсолютной простоты стихотворного метра. Чем ближе схема музыкального ритма к тактовому обозначению, тем более приближается «*rubato*» к анархическому произволу декламации. Наоборот, усложненный стихотворный метр предполагает проникновение элемента уточненной длительности в невесомые абстракции

основных единиц стихосложения. Блуждающая координата одновременно указывает на цельность и дифференцированность, единство и разделенность звукового образа в музыке и стихе.

В своей слитности поэзия и музыка образуют непроницаемую субстанцию звучания. Можно сказать, что нет ни одного события в музыке, которое не отразилось бы в поэзии и, наоборот, в каждом моменте музыкального звучания пробуждается призрачный образ стихосложения, вызывая в воображении потусторонние представления лирической выразительности слова.

Как реакция на схоластическую метричность нотной записи, музыка ищет усложнения самой ритмической схемы. Временные формы, сдерживаемые метрической формулой, находят новые пути обогащения ритма. Творческая мысль стремится снова обрести утерянную делимость временных единиц. Вместо постепенно разворачивающегося разнообразия длительностей композитор одновременно сочетает различные метры. Реприза Шестой сонаты Скрябина дает пример утонченного и фантастического соединения метрических схем. Здесь смысл ритмических изменений развернут в перспективе одновременных сочетаний: в наложении метрических пластов.

До сих пор история музыки в силу необходимости должна была ограничиться исследованием сохраненных временем нотных записей. Звучащее произведение умирает вместе с вдохновением исполнителя. Если гениальная интуиция все же пытается восстановить стиль прошедшей эпохи, то живой образ воплощенного в звуке произведения во всяком случае не может быть предметом теоретического исследования.

Реставрация в каждой области искусства с трудом может избежать опасности, являющейся следствием незаметного влияния, которое оказывают даже на самую осторожную и тщательную работу по восстановлению первоначальных форм произведения новейшие тенденции и личный вкус реставратора. Тем более это сказывается в музыке, не имеющей почти никаких точных данных для воспроизведения отзвучавшего и погибшего вместе с утерянными способами исполнения произведения. С трудом можно себе представить ту неизмеримую пропасть, которая отделяет современное исполнение классической музыки от подлинной игры Баха или Бетховена. Свойство звука, адекватно воспринимаемого как внешний феномен и образ внутреннего звучания, и соответствующее этому стремление исполнения отвести звучание в область небытия идеального образа набрасывают постепенно сгущающуюся тень, скрывающую объективную значимость произведения.

Чрезмерная выразительность музыкальной фразы, скрытый речевой смысл звуковых сочетаний, костенеющий в оковах метра живой ритм музыкального произведения — все это является тем отдаленным голосом, «*Stimme aus der Ferne*» \* Шумана, зовущим музыку вернуться к первоначальной поэтической форме. Но если историческое разъединение инструментальной музыки и мелодии стиха было необходимо и пло-

\* «Голос издалека».

дотворно для раскрытия пластической мощи и богатства звука, то этот зов есть не что иное, как голос прообраза, разрушающий множественность звуковых воплощений: воскресший смысл идеи, чуждой конкретной данности звука. В пластику музыкальной формы врывается неожиданно хор немых потусторонних отзвуков, приоткрывая завесу над грядущей судьбой музыки, идущей по роковому пути уничтожения вещественности звука. Это — голос чуждой, враждебной музыке стихии; он измеряется другими координатами; им управляет иная закономерность. Выразительность мелодии обманывает композитора, так как музыка лишается устойчивости вещественных форм; она вся пронизана тайными токами мнимых потусторонних звучаний. Ее звуки не воспринимаются более в этом мире сбывшихся конкретных форм. Каждый умерший в музыке звук снова воскресает в стихе, и, таким образом, язык поэзии оказывается для музыки губительным.

Вместе с прикреплением временной природы музыки к пространственным формам пластики неизмеримо вырастает амплитуда колебаний движущегося смысла. Лихорадочный пульс претворенного и скованного пространством времени грозит разрушить прочные устои инструментальной музыки. Редкие отклонения оркестрового ритма не могут ослабить основного компромисса времени, остановленного музыкой. Вихрь неприкрепленных идей затмевает строгую логику пластической формы. Сквозь внешне ощутимую стройность геометрических пропорций все более явственно проглядывает двусмысленная улыбка сдвинутых идей внутреннего образа. Живой мир разъединенных и неповторимых образов, вся сущность вечно возникающей, развернутой в процессе становления жизни с чудовищной силой рвется обратно в родную стихию времени, в область неизмеримого, неосознанного.

Романтизм начала XIX века зиждется на этом стремлении времени вырваться из сжимающих тисков пространства. Фантастические гротески Гофмана проникнуты эмоцией неподвижных инструментальных форм музыки. В поэтическом мире Гофмана голос звучащей пространственной данности проникает в пределы внутреннего образа и создает таинственные персонажи неподвижных кукол, оживленных волшебством. Эти маски одинаково готовы выразить радость и горе, как актеры, незаметно претворяющие легкую комедию в трагическую развязку.

Необходимо снять обманчивую маску, скрывающую внутренний образ поэзии, нужно услышать слово, искаженное косной пластикой звучания, и для этого прежде всего уловить невнятный шепот скрытой в музыке поэтической речи.

Внутренний слух музыканта притупляется от слишком внятных звуков оркестра, поэтому композитор заставляет умолкнуть в звучащей стихии все то, что воплощает в ней речевые координаты. Акцент замирает в музыке для того, чтобы прозвучало иное сильное время — ударение осмысленной человеческой речи. Движение стихийного ритма неодоушевленных пространственных сил приостанавливается в *ritardando*, чтобы дать место иному, потустороннему ритму стихотворного метра. Музыка стоит перед опасностью небытия: ее звукам грозит молчание немых координат. Но всем этим жертвует композитор ради об-

манчивой мечты, сулящей ему, что в этой тишине он услышит, наконец, скрытое слово музыки.

Шуман напрасно в своих более поздних произведениях заставляет тускнеть краски оркестровой палитры, в чаянии уловить внутренним слухом гласные произнесенной речи. Противоречивые образы его *Humoresques* вызывают неясный «внутренний голос» (*Innere Stimme*). И в тот момент, когда мнимые фрагменты идеального звучания, наконец, сливаются в цельную мелодию, воспринимаемую поверх звучащей стихии музыки, Шуман все же слышит «песню без слов». Это возвращение музыки к своему первообразу — стремление снова соединить разведиженный смысл звука — еще более подчеркивает фантастичность и обманчивость первоначального замысла, лежащего в корне этого разъединения: неприкрепленный символизм разрушает пластическую форму, но еще более губительным для музыки является обманчивая иллюзия, обещающая воссоздать первоначальное слово. В тот момент, когда оно прозвучит, музыка перестанет существовать.

### О последней координате

Я еще раз должен подчеркнуть важность указанных явлений, так как они вытекают из самих свойств музыки: из ее двойственной данности как фиксированного образа и отклоненной звучащей стихии. Таким образом, превращение нотных координат в мнимые элементы, сопутствующие музыкальному восприятию и меняющие своей противоречивостью впечатление от непосредственных данных звука, заставляет подвергнуть переоценке сущность двух взаимодействующих сил, образующих художественный объект в музыке.

Если живой процесс становления — индивидуально воспринимаемое движение музыкальной стихии — дан нам только в исполнении, то внутренняя закономерность звуков, симметрия и абсолютная, непреходящая ценность композиционных построений — закреплены в фиксированном замысле. Раз и навсегда установленная автором нотная формула представляет собою пространственную рамку, в которую заключен постепенно тускнеющий, разъедаемый и подтачиваемый временными свойствами восприятия музыкальный образ. В этом смысле каждое исполнение разрушает абсолютную форму. Целостность композиционного построения постепенно расшатывается отклоняющими силами реализованных звуковых масс. Исполнитель как бы разменивает на мелкие ценности отдельных мгновений абсолютный смысл музыкальных идей. Когда произведение исчерпает все скрытые в нем возможности, оно, как стертая монета, теряет свой смысл.

Начав с интерпретации, исполнитель незаметно вторгается в запретную область фиксированных автором музыкальных идей. Он пробует сначала крепость колонн, поддерживающих здание, но только в разрушении познаются все взаимодействующие силы, образующие свою внутреннюю организацией цельный композиторский замысел.

Принимая положение о двух стихиях, образующих художественный объект музыкального произведения, мы должны отсюда вывести

возможность всех соотношений этих слагающих сил. В частности, необходимо проанализировать момент полного совпадения при наложении абсолютного звукового образа на реально данный; или, иначе сказать, разрешить проблему тождественности фиксированной схемы и звучания. Точность записи так же, как и температура звукового материала в пределах нотных обозначений, может стать конечной целью всех устремлений, заложенных в основе координированной системы звучания. Поэтому, если, с одной стороны, сила, организующая хаос явлений, а именно — температура звукового материала, вместе с изобретением точного метода записи приближает нас к слиянию отдельных образов внешнего и внутреннего слуха, то, с другой стороны, превращение нотной координаты в самодовлеющую абсолютную ценность, явленную вне ее воплощения в звуке в качестве мнимого элемента восприятия, нужно считать признаком упадка, декадансом определенной системы, завершающей замкнутый круг музыкальных идей.

В мнимости и противоречивости музыкальных представлений скрывается опасность вырождения звуковых форм, не тяготеющих к реальному воплощению. Пока не завершён процесс полной температуры звукового хаоса, мысль композитора пребывает в сумеречном состоянии, во власти романтической мечты о реальной данности звука. Композитору не достаёт технических средств, чтобы с достаточной полнотой овладеть звуковой стихией. Посредством нотных символов композитор только повествует о долженствующем возникнуть музыкальном образе.

На этой ступени музыка находится только в преддверии полной организации звукового хаоса. Нужны были огромные творческие усилия и зоркость изобразительной интуиции, чтобы окончательно овладеть неорганизованной стихией материи искусства и создать последнюю координату нотописы, прочно устанавливающую в мире воплощенных звуковых идей неуловимый образ, воспринимаемый внутренним слухом композитора.

Реальный звук обладает рядом свойств, которые должны быть упорядочены и фиксированы посредством нотных обозначений. Сначала изобретается линейная система, определяющая высоту звука; затем, посредством мензуральных знаков, уточняется его длительность; вслед за этим — тактовая черта определяет слабое и сильное время. Этими знаками уже закреплены главные контуры звукового образа. Остается установить тембровые соотношения, динамические оттенки, и, наконец, освободить ритм произведения от индивидуального произвола интерпретации. Это достигается посредством партитурного способа записи. Поэтому мы говорим, что в симфоническом произведении, завершающем эволюцию инструментальных форм музыки, существеннейшим свойством его нужно считать последнюю координату, исчерпывающую относительный метод нотной записи.

Оркестровое произведение отличается, таким образом, от сочинения, написанного для отдельного инструмента, не только сравнительным богатством средств, но и принципиально, так как, будучи предназначено для массового исполнения, оно тем самым не поддается индивидуальному истолкованию. Пока не установлены последние знаки партитуры, музыкальный образ живет в сознании композитора, как видение

поэта, связанное неразрывными нитями с его субъективной творческой волей. Последняя координата заканчивает все приготовления, необходимые для перехода стихии внутреннего образа во внешний мир явлений. С этого момента композитор сам подчиняется неуловимому движению звуков, вызванных к жизни творческой фантазией. Последняя координата дает возможность предельной объективации в музыке. Благодаря этому в области звучания достигается фантастическое слияние внешнего и внутреннего образа, пространственной статики и изменчивых временных форм, поэзии и пластики. Последняя координата является необходимым условием перехода внутреннего образа в мир неподвижной данности, окружающей человека.

Именно в этом переходе нужно усматривать специфический характер музыки, соединяющий два основных противоположных метода в искусстве. Идея последней координаты была положена в основу первых грубых и неточных попыток нотописания. Поэтому расцвет симфонизма явился осуществлением надежд, взлелеянных на протяжении длительного исторического процесса, и оркестровое произведение, сочетающее в себе всю сложность и многообразие пространственных и временных форм, объединившее пластику неподвижного вещества с напряженной устремленностью внутреннего поэтического образа, нужно рассматривать, как сбывшееся пророчество, положенное в основание первого закрепленного в записи звука.

Каждое записанное произведение есть только замысел, ожидающий своего завершения в реальной данности звука. В этом смысле исполнение представляет собою судьбу зачатой композитором творческой мысли. При воплощении творческого замысла всегда присутствует некоторый «литературный остаток», как пролог к действию пьесы. Творить самое действие дано композитору только в партитурном приеме записи, теснейшим образом сближающем внутренний и внешний музыкальный образ.

Оркестровое произведение дает высшее соединение двух творческих методов музыкальной мысли, идущей от замысла и приемов импровизации. В партитурном письме каждый нотный знак не только объективирует волю композитора, но определяет конкретную данность звука. Окончательно устанавливая звуковой образ, последняя координата тем самым угадывает судьбу произведения в реальном звучании.

Инстинктивное противодействие исполнителя, выражающееся в превращении нотной координаты в мнимую, — есть следствие неразгаданного композитором звучания. Такое исполнение выходит из границ реально воспринимаемого звука и напоминает излишнюю риторику героев драматического действия, заменяющую пространственным монологом недостающий в пьесе пролог.

Смысл нотных знаков в этом случае не может быть воплощен, иначе реализация звука принесет собою неожиданно новые черты неразгаданной и неуловленной внутренним слухом композитора стихии.

Последняя координата в ряду мнимых элементов является первой, но нельзя отрицать и дальнейшее проникновение мнимости, подтачивающей корни искусства. Это явление грозит уничтожением реальности звука. Оно гораздо глубже и симптоматичнее, чем это может казаться,



так как указывает на изживающую себя координированную систему звуков.

Нужно ясно себе представить, что ни один метод искусства не дает возможности художнику адекватно воплотить в конкретной форме внутренний замысел. Работа над пластическим материалом представляет собою борьбу творческой воли с сутью вещества. Природа пластики импровизационна, так как каждый новый удар резца, каждый новый мазок кисти зависит от того чуждого, но угадываемого начала, являющегося свойством конкретных данных материала. В области внутреннего мира человека пластический образ всегда будет жить чуждой жизнью вещества, как случайный странник — вестник враждебной стихии. Пластическая форма возникает с настойчивостью, напоминающей о непостижимом для восприятия, абсолютно конкретном составе материи.

Только музыке доступно перевести всю сложность звуковых представлений и связанных с ними идей внутреннего образа — на язык реализованных, воплощенных форм. Оркестровое произведение одновременно существует и в мире идей, и в мире конкретной данности: его образ не искажается при переходе в новую, преломляющую среду. Наоборот, вся торжественность этого перехода, когда последняя координата своей реализующей силой снимает последние покровы нотной символики, и музыкальное произведение, как здание, очищенное от лесов, впервые является взору, как нечто, имеющее бытие, независимое более от творческой воли композитора — весь пафос партитурного способа описания внутреннего звукового замысла заключается в тождественности звуковой идеи и ее воплощения.

### Вещественный и идеальный остаток в музыке

Мы различаем два характерных способа воздействия музыки на слушателя: в первом мы видим стихийную, подавляющую силу звука, заключающуюся в подчинении динамике музыкальной формы. Под влиянием этого, как бы гипнотизирующего действия музыки, слушатель должен отказаться от индивидуальной логики и закономерности своих мыслей и даже воли, чтобы отдаться иной закономерности и чуждому индивидуальной воле смыслу движения звуков. Захваченное сложным механизмом звучания сознание подчинено вращению движущегося смысла музыки. Время, измерявшееся биением индивидуального пульса, находится во власти качающегося маятника музыкального ритма. Это свойство музыки, главным образом, воздействует на волю, подчиняющуюся стихийной активности звука.

Смысл музыкальной фразировки, логика мелодии, почти граничащая с речевой выразительностью, противоположны внелогическому воздействию звуковых масс. Выразительные свойства музыки осознаются, как более родственные индивидуальной природе человека. Они не подавляют воли слушателя, но убеждают его, как речь понятная и близкая внутреннему миру человека. Указанному мною различию между

стихийными и выразительными свойствами музыки можно было бы придать значение некоторой метафоры или попытки охарактеризовать по существу своему не поддающиеся описанию черты музыкального восприятия. Но за этим различием мы ощущаем изменение в самом составе материи искусства, порождающее тот и другой способ воздействия музыки.

Таким образом, восприятие музыки находится в прямой зависимости от положения слагающих сил, образующих художественный объект. Когда мы замечаем, что звук скрипки или голос певца выразительнее звука органа, то это зависит от свойств материала, заключающего в себе определенный эффект. Но причиной выразительности звука является не только его тембровая окраска. Нужно найти некоторые общие основания, от которых зависят выразительные и стихийные свойства музыки.

Неорганизованный мир звуков представляет собою необработанный материал, из которого выковывается координированная система музыки. В первичной, неурегулированной никакими законами звуковой стихии чудится нам смутно первоначальное речевое начало: голос стихий говорит «понятым сердцу языком». Звуковой образ, освещенный изнутри светом сознания, не совпадает с темными предсказаниями грядущего звучания. Невоплощенный и неразгаданный композиторский замысел неизбежно обнаружит присутствие неорганизованных стихий.

Последняя координата стремится осветить путь предстоящего звуковой идее странствования по орбите материи искусства. Но все же остаются затемненными таинственные провалы и трещины, где притаилась реальная данность звука. Темная судьба звука может стать роковой для светлого замысла. Освещенная заревом последней координаты, стихия симфонического звучания является голосом нечеловеческим, не до конца укрощенным лирой Орфея. Огонь, пожирающий материю, растет и захватывает все большую область неосознанных свойств звука. Сгорание темных элементов звучания в огне последней координаты составляет сущность неотразимого действия музыки. Все то, что не подверглось очистительному огню, томится в преддверии воплощения. Именно этот, забытый композитором, мир возможных звучаний говорит на неуловимом, но близком душевному миру языке, называемом музыкальной выразительностью. В музыке всегда остается незатронутой целая область, лежащая по ту сторону последней координаты и представляющая собою свойства звука, не поддающиеся точной фиксации. Незаметные усиления и ослабления звука, вибрация струнных, так же как и индивидуальный тембр голоса у певца — все эти свойства, не захваченные еще фиксированным образом, но тяготеющие к новым координатам, являются элементами музыкальной выразительности.

Волны звуковой стихии выходят за грань фиксированной схемы, и, как в средневековой юбилляции, присоединяют ликующий голос природы к свершившемуся воплощению.

Но сопутствующие им темные, неразгаданные свойства материи иногда остаются безучастными свидетелями тайны воплощения. Эти свойства звука не тяготеют к грядущей светлой координате. Они выражают только косность и неподатливость стихии. Звуки органных регист-

ров бессмысленно длятся, но не образуют гибкой линии музыкальной фразы, доступной струнному инструменту. Своей статичностью они препятствуют речевой экспрессии мелодии. Их сила не зависит от напряжения исполнителя, и таким образом, звук органа остается верен только себе, являясь для слушателя в тусклом освещении неодолимой материи.

Было бы заблуждением утверждать, что звук есть голос только одушевленной природы; в такой же, если не большей мере, характер звука определяет строение вещества. Через звук опознаем мы сплав металла, пористость дерева или плотность мрамора. Зрение и осязание только в совокупности дают представление о составе материала в то время, как звон металла, завывание ветра, шум морского прибора — все эти звуки в одном концентрированном ощущении дают представление о свойствах вещества, участвующего в явлении. Во всех случаях, когда необходимо узнать состав вещества, мы заставляем предметы звучать. Каждому данному состоянию материи, будь это натянутая струна, камень, сплав металла или столб воздуха, присуще неотъемлемое от его структуры индивидуальное звучание. Уловленный ухом звук сейчас же пробуждает в нашем сознании представление звучащего предмета. Глухой, неясный звук так же воздействует на воображение, как неясное зрительное впечатление, за которым может таиться враждебная реальность. Единственное и неповторимое положение волокон дерева или забытый состав лака составляют тайну звука старинной скрипки. Характерный звон гонга зависит от неизвестного сплава металла.

Отсюда мы должны заключить, что не только каждой вещи присущ индивидуальный, ей одной свойственный звук, но что в звучании с необходимостью познается предмет, что каждое сложное соотношение оркестровых красок выдает состав звучащего вещества. Отдельный инструмент оркестра независимо от того места, которое он занимает по отношению к целому произведению, обнаруживает свое собственное специфическое тяготение к конкретной природе материи, обуславливающей звучание. Именно эти косные силы вещества, не охваченные точной координированной системой, могут остаться безучастными свидетелями в общем хоре гармонически слитых голосов в то время как все иные свойства звука сгорают в очистительном огне последней координаты.

Заглушенные звуки литавр при переходе к финалу Пятой симфонии Бетховена испытывают состав новой, рождающейся материи. Посредством этих осторожных ударов композитор стремится проникнуть в тайну непостижимой и недоступной восприятию абсолютной конкретности. В этом поразительном звуковом откровении так же, как и в начале Девятой симфонии, Бетховен достигает нового этапа на пути проникновения в материальную сущность звука. Но уже здесь можно заметить трещину, грозящую цельности музыкального восприятия. Слишком настойчиво и тревожно ощущается на этих примерах темная стихия звука, не поддающаяся нормирующей температуре. Еще один шаг на этом пути, и нам уже слышится темный мир стихий вагнеровского оркестра. Далее, у Дебюсси музыка теряет логическую концепцию: в безучастном движении его «Облаков» звуковые образы проходят перед слушателем, как тени чуждого мира, неосознанных призрачных субстанций.

Я уже определил последнюю координату как завершающую ту систему обозначений, которая устанавливает положение внутреннего музыкального образа. Посредством последних нотных символов композитор угадывает судьбу замысла в его реальном воплощении. Но когда композитор подходит вплотную к чистой пластике звучания, к окончательному вещественному оформлению замысла, он всегда имеет дело с некоторым вещественным остатком, не поддающимся учету и составляющим для музыки область смутных гаданий и предчувствий.

Мало ощутимые факты, окружающие мелкими незаметными событиями основную стержень жизненного пути, обыкновенно не замечаются человеком до тех пор, пока он испытывает власть воли над судьбой: только ослабленная жизненная энергия склонна в мелочах находить суеверные признаки. С того момента, когда композитор перестает верить в исчерпывающее воплощение музыкального замысла, он становится фетишистом. Перелом, наметившийся уже в творчестве Бетховена, влечет музыку по пути суеверного фетишизма. Отныне реальные данные звука, являвшиеся конечным устремлением координированной системы — момент наибольшей объективации воли художника — скрывают чуждый и враждебный мир конкретной данности. Внешняя грань внутреннего замысла приобретает неожиданно самодовлеющую ценность. Прежде смелый в выборе материала художник теперь осторожно прислушивается к звучанию, не доверяя скрытой за звуком вещественной стихии. Композитор бдительно охраняет музыкальный образ от скрытых для внутреннего слуха сил, воплощающих нотный символ. В своей мастерской он пылливо анализирует состав звучащего вещества, прислушиваясь с тревогой и надеждой к оркестровым тембрам.

Для творчества остается еще один метод, охраняющий внутренний замысел произведения, а именно: отдаление реального воплощения или идеализация фиксированного образа. Иначе сказать, необходимо превратить последнюю координату в мнимую, и, таким образом, добиться свободы творческой воли от подчинения вещественной стихии. В противном случае музыка обречена на пустую изобразительность, — лирический порыв, отяжеленный излишней образностью звука. Мнимая координата никогда не может быть воплощена: она является пределом реального звучания. Здесь мы получаем тот идеальный остаток, смысл которого неотделимо связан с неполным воплощением фиксированного замысла.

Постепенно мнимые элементы проникают глубже в сердцевину координированной системы. Вместе с этим композитор все более замыкается в круг музыкальных идей, непретворимых в живую стихию звука. Вещественность звучания тщательно оберегается исполнителем от воссоединения с координатами нотной записи: индивидуальная интерпретация сознательно раскрепощает звук от оков темперации. Поэтому слушатель воспринимает реальный звуковой образ, как отклоненный от идеальной схемы, но тяготеющий к абсолютному пределу. То, что закреплено композитором в его записи, не конкретизируется в исполнении: музыкальное представление парит над реальными ценностями звука, создавая обманчивые фигуры мнимых элементов. Зыбкость и призрачность декоординированных звучаний прихотливо сплетается с точ-

чностью фиксированного плана и лепит в воображении мимолетные формы, улавливаемые в движении облаков или в случайном профиле горного пейзажа. Мы получаем, таким образом, «идеальный остаток», имеющий столь важное значение при восприятии музыки.

Творчество Шумана в этом освещении представляется двуликим: оно бледнеет вместе с уточнением ритма. Фантазия Шумана теряет свою жизненность от близости последней координаты оркестра. Для Шумана время не представляет собой бесконечно делимого многообразия. Его ритмы — это схемы, мертвеющие при воплощении. Наоборот, вместе с удалением конкретного момента возрастает творческая энергия шумановского вдохновения. Пафос этого творчества заключается в разведении слагающих сил музыки. Следствием этого является взаимное тяготение отдаленных элементов, вызывающее особую выразительность, присущую шумановской мелодии.

Итак, мы видим, что стихия звучащего вещества, не поддающаяся огню последней координаты, образует некоторый осадок внутреннего образа, отяжелевшего в чуждой среде конкретного бытия. Этот остаток является следствием несовпадения абсолютного и реального звучания.

Если в декоординированной или раскрепощенной звуковой данности и замечается тяготение к точным обозначениям или пределам звучания, то этим обнаруживаются невоплощенные выразительные свойства музыки — идеальный остаток нотной схемы. В тех же случаях, когда за звуком раскрывается природа вещей, когда звучание является только показателем или симптомом «некоторого состояния материи», в этом мы усматриваем косность реализованного звука — вещественный остаток в музыке. И тот и другой нарушают беспрепятственный переход внутреннего образа во внешний мир явлений. Они туманят зеркальную поверхность неискаженных отражений. Образ гармонии, переходя в новую среду, преломляется и искажается. Поэтому несовпадение замысла и воплощения подчеркивает субстанциальную отчужденность пластики и искусства внутреннего образа. Стройный план нотной схемы, сдвинутый в новой преломляющей среде, выдает присутствие враждебных сил вещества.

Единая стихия музыки разделяется на две отчужденные области. Соответственно этому метод композиции направляется по двум различным путям. Творческая мысль композитора или погружена в суеверный фетишизм звучания: композитор более доверяет еще неосознанной «черной магии» тембровых соотношений, чем символу нотных обозначений, или, противоположно этому методу, композитор идеализирует нотный замысел. Тогда ему чужда изысканная лаборатория современных оркестровых красок. Все более и более вникая в абсолютный смысл нотных схем, он отодвигает момент воплощения, как суетный и ненужный. Музыканты того и другого лагеря не понимают друг друга: здесь намечается тот раскол, который лежит в основе современных течений. И если мы теперь стоим перед лицом вырождения крайних индивидуалистических тенденций фортепианной музыки, то, с другой стороны, современный оркестр грозит выйти из рамок темперированной системы, так как новые методы инструментовки не поддаются коррективу внутреннего слуха.

Последняя координата дает музыкальному произведению наибольшую вещественность и реальность. До того момента, пока композитор не закончил сложной схемы партитурной записи, музыкальное произведение живет, как поэтический образ, неотъемлемо принадлежащий внутреннему восприятию. Воля художника владеет каждой деталью будущих звуковых соотношений. Малейшее изменение замысла отражается в сдвиге общего плана; и, таким образом, вся сложная сеть нотных обозначений все еще подчинена индивидуальному вдохновению — повествовательному началу искусства внутреннего образа.

Но вместе с последними знаками партитуры произведение выходит за грань субъективных представлений. Оно получает силу объективности. Поэтому воля и все индивидуальные помыслы подчиняются приведенному в движение механизму звучания. В это мгновение видение поэта достигает силы галлюцинирующего воображения. Творение не принадлежит более своему творцу. Оно нарушает индивидуальные запреты и переходит во враждебный лагерь объективности. Неотделимая от формы интерпретация поколеблена пестротой мнений, гулом близящейся многоликой толпы. Единый замысел и единое авторское толкование превращаются в движущийся смысл, или в неприкрепленный символизм звучания. Личность композитора расплывается в множественности идей конкретного бытия, и, таким образом, он является одним из многих, одним среди толпы, подчиненной динамике скрытых идей музыкальной формы.

Но последний знак партитуры показывает, что все приготовления закончены, и музыкальное произведение наделено самодовлеющей силой бытия. Его реальность отныне не зависит более от воли композитора, энергия воплощающей координаты и адекватность звуковых представлений и будущего звучания обеспечивает зеркальную точность отраженного в вещественной данности звука внутреннего образа. Урегулированная температурой сложная гамма звуковой палитры является залогом непреломляющей, очищенной среды, в которой индивидуальный замысел не встречает сопротивления.

Только реализующей силе последней координаты — вневичной сорборной стихии оркестрового исполнения — может доверить композитор свои затаенные помыслы и хрупкий, внутренне созерцаемый музыкальный образ. Все, что в исполнении носит характер индивидуального, затемняет зеркальную поверхность. Будучи по существу своему предназначено для массового исполнения, оркестровое произведение тем самым избегает искажающего субъективного толкования. Как в скульптурном повторении можно проследить архитектурную идею симметрии, так и в принципе оркестровой множественности нужно усматривать стихийное начало внеиндивидуального бытия. Губительная для единства восприятия двойственность внутреннего и внешнего звукового образа прекращается здесь тождеством идеального замысла и его выполнения. Два неукротенных духа, олицетворяющих враждебные силы, склоняются перед подлинной мощью реального звучания. Их союз теперь не может быть расторгнут, так как будущее звучание с неизбежностью вытекает из смысла нотных обозначений. И, обратно, можно утверждать, что знаки партитуры, тесно связанные с реальной данностью звука,

приводятся в движение вместе с течением музыки. Партитурное письмо достигает небывалой точности повествования: оно является книгой средней книги, непосредственно переводящей описательную символику идей внутреннего образа на язык пластических форм. Поэтому, когда приводятся в движение отдаленные планы конкретного звучания, когда симфонизм раскрывает глубины трехмерных пространств, в это мгновение в книгу бытия вчерчивается трагический знак макрокосма.

Скрытая за звуком вещественная данность с неизбежностью принимает участие в общем замысле. Это — хвалебные голоса матери, присоединяющиеся к общему хору. Праздничное действие музыки заключается в добровольном отказе от индивидуальной воли, в отдании себя во власть уже невраждебной стихии звука. Судьба замысла разгадана, и сознание торжественно ждет свершения предначертанного. Трагическая развязка в музыке принимается так же безропотно, как и светлые звуки последних аккордовых разрешений. В соборном действии оркестра все предreshено, и поток звучания неумолимо уносит каждый жизненный порыв в бездну пространственного небытия. Для поэзии сочувствие природы человеческому переживанию только метафорично; для музыки — участие звуковых масс в общем замысле является необходимым: оно спаяно с лирической мыслью произведения, и выражение индивидуального страдания или радости скрыто маской звучания.

Обычный взгляд на ценность субъективного момента воплощения не совпадает, таким образом, со свойствами музыки, обусловливающими ее сильнейшее воздействие на слушателя. Необходимо отказаться от предрассудка, усматривающего прямую зависимость музыкального впечатления от индивидуально преломляющей силы исполнения. В действительности мы видим, что последняя координата расширяет сферу восприятия: она увеличивает аудиторию концертных зал, так как смысл оркестрового произведения звучит независимо от отдельного исполнения.

Роль дирижера сводится к объединению фрагментов соборного действия: он призван организовать стихии массового действия. Цель дирижера заключается не в том, чтобы внести в произведение свое, индивидуальное толкование, но, наоборот, заставить каждого исполнителя отказаться от субъективных устремлений, идущих вразрез с общей концепцией произведения. Он внимательно вслушивается в звучность каждой группы оркестровых масс, чтобы не дать выделиться индивидуальному голосу во вред солидарности всех составных элементов. Внося в исполнение личную интерпретацию, дирижер затемняет смысл оркестрового произведения, сила воздействия которого связана с наибольшей объективацией творческого замысла.

Сущность банального заключается в том, что обособленное переживание беспрепятственно делается достоянием многих. Субъективная трактовка дирижера, сейчас же воспринятая исполнительской массой, обнаруживает этим самым неглубокий исполнительский замысел. Она превращает стихию симфонизма в салонный оркестр, послушный ритмическому произволу первой скрипки. Истинное призвание дирижера заключается в полном отрешении от субъективных тенденций и случайных отклонений личного темперамента. Он должен подняться до

высоты «идеального слушателя», захваченного смыслом соборного действия.

Противодействуя коллективным устремлениям оркестра, дирижер умалляет значение оркестрового произведения, превращая всеобъемлемость внеличного воплощения в камерный стиль — для немногих. Фортепианная прелюдия живет только в многообразии индивидуального истолкования, но симфоническая форма дана нам в совершенстве фиксированного образа: она прочно прикреплена к миру звуковой данности последними знаками партитуры, и дирижеру остается выполнить предначертания записи. Все его внимание должно быть направлено не на стремление дать в исполнении больше того, что заключено в партитуре, но к выявлению всех ее деталей так, чтобы при наложении фиксированного образа на звучащий получилось полное совпадение.

Задаче дирижера нужно противопоставить смысл солирующего инструмента. Развитие фортепиано совпало с усилением индивидуалистических тенденций в музыке. Творчество Шопена, Шумана, Скрябина неотделимо связано со свободой субъективного воплощения. Постепенно фортепиано занимает в музыке доминирующее положение: воля исполнителя освобождается от связанности ансамблем, и музыкальное искусство обречено в вечной импровизации сохранять ценности идеальных элементов. Композитор замыкается в кругу субъективных звуковых представлений. Он отдаляет момент свершения. Стихийная сила последней координаты переходит в тяготение музыкальных масс, отклоненных индивидуальным преломлением. Вместо всеобщности симфонической формы остается только иллюзорная общезначимость идеального образа, так как мнимость координат уничтожает реальную данность звука.

Наиболее ярко это соотношение индивидуального и внеличного начала музыки выражено в форме фортепианного концерта. Фраза солиста, повторенная оркестром, вырывается из области субъективных переживаний; она приобретает всеобщность оркестрового звучания. В *tutti* солист по необходимости должен подчиниться объективной стихии музыки: оркестр поясняет слушателю лирическое переживание солиста, — он является посредником между индивидуумом и воспринимающей массой. Не напрасно поэтому сравнивают среднюю часть Четвертого концерта Бетховена с «Орфеем», так как в ней противопоставленность внеиндивидуальной природы оркестра отдельной личности, затерянной среди объявляющей ее данности звука, достигает предельной дифференциации. Воля исполнителя обращена к неумолимым силам соборного начала: она умиротворяет стихии внеличного воплощения. Подобно актеру греческой трагедии, внемлющему словам хора, солист окружен вещими голосами оркестра. Эти формы объединяет прорицающая и вместе с тем утешительная сила неизбежности, расширяющая границы отдельного существования до величия сверхиндивидуального бытия. Для лирической мысли, погруженной в созерцание внутреннего звукового образа, реплика оркестра, отражающая субъективный мир видений, является залогом общезначимости. Повторенная оркестром фраза есть участие многих в переживании одного, — космический отзвук трагически замкнутого индивидуального существования. Но оркестр не должен копировать интерпре-



тацию солиста; он только закрывает трагической маской и защищает пространственным щитом внутренний образ от неизведанных глубин космоса.

Форма концерта в одинаковой мере освобождает музыку от суеверного фетишизма звучания и от дурной идеализации замысла. Концерт смягчает неизбежный диссонанс, являющийся следствием нарушенного тождества. Покров мнимости рассеивается в оркестровом *tutti*; искривленная траектория времени выпрямляется посредством достигнутой соборным исполнением средней амплитуды качания ритмического маятника. Все избегнувшие воплощения элементы замысла восстанавливаются и очищаются от туманящего четкий облик реальной данности дурмана солипсизма. Представленная здесь в своих наиболее удаленных — и вместе с тем узаконенных формой концерта — противоположениях, основная антиномия музыкального материала примиряет чуждые стихии: звучания и звукового представления, мнимых и реальных элементов восприятия, времени и пространства.

Уступая в *tutti* неизбежности звучания, солист завладевает личной инициативой в «каденции», где фиксированный звуковой образ переходит в свободную импровизацию. Перед тем, как изречь окончательный приговор, хор дает возможность высказаться солисту. Необыкновенно символичным должен представляться в истории музыки тот факт, что именно Бетховен, завершивший процесс материализации звуковой идеи, уничтожил свободную каденцию и этим как бы лишил последнего слова осужденный индивидуализм.

Таким образом концерт для солиста с оркестром есть форма состязания индивидуального начала с внеличным. Противопоставленность стихий снова зовет к единению, к общим принципам основных музыкальных идей, — к освобождению от частных и отдельных замкнутых субстанций, будь то свойство мертвых вещей или одушевленного сознания.

### **Распадение внутреннего тождества координированной системы**

Трудно установить, какие свойства звука, фиксируемые в нотной записи, могли приобрести в различное время значение последней координаты, закрепляющей в схеме нотных знаков внутренний музыкальный образ. Эта проблема связана с вопросом о том, что является раньше, — свойство звука или его нотация: предшествует ли определенная длительность и точная делимость ритма изобретению мензуральной системы или обратно, — первая есть следствие последней. Вполне возможно предположить, что в зависимости от имеющих в распоряжении способов фиксации звука меняется мирозерцание художника и пробуждается сознание новых ценностей, улавливаемых усложненной системой знаков.

Средневековой спор «о совершенном и несовершенном времени», придавший нарождающейся проблеме метрических обозначений характер теологических дискуссий о двудольном и трехдольном такте, был вполне естествен для той эпохи, так как с изобретением точной нотации длительности в музыке открылись столь широкие перспективы делимости

и разнообразия звукового движения, что теоретик невольно останавливал свое внимание на всех возможностях стихийного раскрытия природы звука, вытекающих из узаконенной в обиходе музыканта системы знаков.

Каждый способ фиксации вызывает, таким образом, у музыканта долю познания пробужденных знаком от небытия скрытых свойств звука, пребывающих в состоянии дремлющих неопределенных сил до тех пор, пока мысль не внесет в новую область схематической закономерности. Не случайным поэтому в искусстве является все то, что создает прочность материала и утверждает незыблемость формальных свойств. Иероглиф, дающий только изображение слова, но не его звук; забытый античный напев; блекнувшие краски живописи и, в противоположность этому, дошедшая до нас прелесть древнего стиха или прочность каменного изваяния — все это указывает, что в различное время человечество считало необходимым закрепить различные формы художественных проявлений. Невозможно усматривать лишь простую случайность в записи гомеровского эпоса. Если до нас дошла только схематическая формула древнего гекзаметра, но не распев поэтической речи, то в этом нужно усматривать свойство эстетического сознания, в каждую эпоху по-своему выделяющего основы художественного материала. Фиксация творческого замысла не является произвольным актом, доносящим произведение отдаленным потомкам, но необходимым следствием, вытекающим из монументальности художественной формы.

Прочность камня в такой же мере рождает творческую мысль архитектурного замысла, как и нотная запись, одаряющая свойством непреходящей ценности зыбкий материал звука. Поэтому можно предположить, что в античной культуре — музыки, как искусства монументального, не существовало. Наоборот, рост музыкальных форм вместе с уточнением способов нотации звука указывает на то доминирующее положение, которое заняла музыка в развитии европейской культуры.

Ценным в искусстве является лишь то, что переживает эпоху; поэтому художественное творчество всегда устремляется к материалу, дающему уверенность, или хотя бы иллюзию уверенности в незыблемости способов воплощения. Именно в этом смысле я утверждаю, что линейная система создает и организует точное соотношение интервалов, и нотация метрической долготы звука вызывает к жизни все богатство ритмического разнообразия музыки. Продолжив эту мысль, мы приходим к заключению, что для Баха, не указывавшего обозначений темпа, медленность или быстрота звукового движения не имели того существенного значения, которое они приобрели для Бетховена, необыкновенно точно фиксировавшего все оттенки ритма.

Таким образом, нотация звука является залогом его ценности в качестве монументального материала искусства. Иначе мы были бы принуждены в записи музыкального произведения видеть случайный акт, как в отметке для памяти или наброске из дневника. Для композитора запись его произведения имеет не только служебное значение: она не только облегчает задачу памяти или служит способом, дающим возможность передать музыкальный образ, но самый материал музыки отбирается и координируется в пределах нотной системы. Композитор

мыслит лишь теми звуками, которые укладываются в систему нотации, и этим самым как бы производит отбор монументального материала. Только то, что прочно и неизменно, может приобрести художественную значимость. Отсюда необходимо заключить, что темперированная звуковая система является следствием свойств записи. Иначе говоря, каждая нотная координата таит в себе скрытые возможности будущего роста музыкальных форм.

Однако даже наиболее усложненная система нотации не в состоянии охватить всего многообразия звучания. Полное тождество фиксированного и звучащего образа принципиально не выполнимо, как совпадение общего с частным, абстрактного с конкретным. Поэтому последняя координата устанавливает это единство лишь условно — в том плане, который в данный момент определен нашим представлением о звуке. Если для нас дважды прозвучавшая симфония тождественна, то это нужно понимать как равенство свойств звука, являющихся существенными для эстетического сознания. Музыкальное произведение представляет собою живописный образ мозаики, живущий независимо от конкретной данности каждого отдельного камня, входящего в состав целого.

Многообразие замысла всегда соприкасается с множественностью воплощения. Творческий процесс стремится найти зеркальную плоскость, отражающую ту и другую природу художественной формы. Идея произведения едина, поскольку она объединяет множественность индивидуального бытия вещей. Но законченная пластическая линия также отражает бесчисленность вызываемых ею представлений. Камни цветной смальты могут меняться, сохраняя обобщенную изобразительность мозаики, в то время как отдельный камень в качестве материала может войти в любую композицию. Мы можем сравнить эту основную проблему формы в искусстве с соотношением между характером человека и его поступком: характер определяется множественностью однородных проявлений, но каждый поступок, в зависимости от обстоятельств, может быть отнесен к различным побуждениям.

Историческое развитие системы звуковых координат постепенно уточняет и вместе с тем сужает рамки реального выполнения замысла. Это выражается в уточнении и в новых линиях, проведенных на сетке нотной схемы. Продолжив наше сравнение, нужно сказать, что в музыке наблюдается постепенное измельчение составных камней звуковой мозаики. Благодаря реализующему внутреннему образному смыслу последней координаты, музыка устремлена к монолиту — к пластике неподвижного вещества.

Исполнение записанного произведения всегда вскрывает подвижность звучания, непрочно укрепленного системой нотных обозначений. Поэтому последняя координата до известной степени условна: ее присутствие — только показатель нашего восприятия, не нуждающегося в дальнейших сдвигах пластического материала.

Такой реализующей музыкальный замысел координатой в свое время могло быть точное определение высоты звука, представляющее конкретному исполнителю множественность ритмических колебаний, не фиксируемых и не осознаваемых композитором. Далее, впервые введенное мензуральной системой обозначение длительности представляет все же звуку

изменчивость в тембровой окраске. Ранние попытки многоголосия или стихия одновременного звучания, раскрытая музыкальной гармонией, — все это было значительными моментами в истории музыки, когда перед сознанием музыканта звуковой образ являлся очищенным от прежних заблуждений, как бы накануне разоблачения последних тайн звука.

В каждую из этих эпох музыка, как искусство, в котором роковым образом связаны вещественное звучание и внутренняя звуковая идея, переживает кризис; и если мы теперь останавливаем наше внимание на грани XVIII и XIX столетий, то причиной этому служит постепенное накопление нотных координат, достигшее в это время своего крайнего предела. После Бетховена мы должны констатировать упадок в точности нотной записи, наблюдаемый в явлении мнимых элементов или дурной идеализации прежде воплощавшихся в звуке обозначений.

Часто по отношению к бетховенской записи приходится отмечать его поразительное умение точно указать способы исполнения. Динамические оттенки его музыки отчетливо зафиксированы и предьявляют строгие требования по отношению к исполнителю. Невольно напрашивается сравнение с указаниями романтиков, часто противоречащими реальному звучанию. У Бетховена, в противоположность неопределенности в записи позднейших композиторов, даже партия солирующего инструмента, как, например, в его фортепианных произведениях, представляет собою «партитурный метод» фиксации, то есть такой способ обозначений, при котором звуковой образ с необходимостью вытекает из нотной схемы.

Если высота звука и его длительность представляют собою меру звука, то в тембровой окраске дано нам его третье измерение: с этого момента плоскостной образ приобретает массивность трехмерных тел. Музыка находит реальную глубину прежде призрачной перспективы. Тембровая раскраска звука существовала, конечно, до бетховенской партитуры так же, как высота звука — до линейной системы или длительность — до изобретения мензуральных знаков. Но в музыке Бетховена впервые с такой силой неизбежности ощущается прикованность звука к его тембру. Краска лишается подвижности по отношению к мелодии: каждая партия может быть исполнена только данным инструментом с присущими ему особенностями вещественного звучания. Музыкант научается различать индивидуальные голоса природы: мелодия говорит на языке родственного ей тембрового колорита. Хор голосов, слитых в одной гармонии, превращается в соединение первобытных сил, различаемых в звуках оркестра.

Инструментализм Бетховена носит глубоко отличный от всего предшествовавшего ему в музыке характер. Для Бетховена окраска звука явилась третьей координатой, придавшей музыкальной ткани тяжесть трехмерных масс. Ощущение нового пространственного измерения и вещественности музыкального образа символически дано Бетховеном в чисто архитектурном построении финала Третьей симфонии. Здесь отдельно закладывается фундамент музыкального здания в виде предварительного движения басового голоса, на котором постепенно воздвигается мелодия — тема. До Бетховена средствами каждого инструмента музыки пользовались для наиболее целесообразного воплощения мелодии. Ина-

че сказать, музыкальная фраза находила в инструменте подходящее тембровое и техническое выполнение. С этого момента природа инструмента завладевает мелодией: скрытый за звуком смысл вещей проецируется на двухмерной плоскости музыкального рисунка. В теме натуральных валторн фортепианного концерта Es-dur или pizzicato из Scherzo Пятой симфонии плоскостное представление звука является только тенью, отброшенную на экран, трехмерным телом подлинной реальности. Узор мелодического рисунка для Бетховена есть следствие вещественности звучания, и, таким образом, в музыке пробуждаются новые, скрытые силы природы звука.

Если до Бетховена мысль композитора была погружена в созерцание видения внутреннего образа, то теперь впервые звуку придается вещественность пластической формы. Музыкальное зодчество перерастает звуковую поэзию. Творческое вдохновение в реальном бытии вещей находит последнюю и точную грань лирического порыва. На этой черте прекращается распыление единого замысла в множественности воплощения; художественный образ делается монолитным, и в нем одинаково подчинены: выполнение — замыслу, и замысел — выполнению. Здесь не может быть сомнения в подлинной конкретности художественного произведения, так как звучание неизбежно вытекает из свойств фиксированного образа, и каждый нотный знак представляет собою точное отображение конкретных свойств звука. Смысл творчества Бетховена заключается в раскрытии тайн будущего звучания. Его предельно точная запись угадывает судьбу нотной схемы в ее конкретном воплощении. Бетховен не только мыслил музыкальными образами, но как бы населял мир плодами своей творческой фантазии. Он является подлинным реалистом, титаном, поборовшим в себе индивидуальное начало, чтобы придать призрачным покровам музыки прочность и общезначимость твердых архитектурных масс. То обстоятельство, что композитор благодаря усиливавшейся глухоте был лишен возможности чувственно воспринимать звук, указывает на силу и зоркость его фантазии, утверждающей тождество внутреннего и внешнего мира. Ему дано было разрешить загадку искусства, являющегося предутренним видением, одновременно освященным внутренними образами поэзии и мерцающими отблесками начинающегося дня.

Враждующие силы на мгновение соединились в творчестве Бетховена; но далее начинается разъединение и разложение основных свойств звука. Действительно, полное совпадение реального и внутреннего образа могло осуществиться в историческом процессе только один раз, как свершение скрытых для художественного сознания, но внутренние закономерных устремлений искусства. Не только все творчество Бетховена, — каждое его произведение с трудом удерживается на этой грани, за которой полнота воплощения и реальность звукового образа переходит в фетишизм и программность, и где последняя координата граничит с мнимыми звуковыми представлениями. Это колебание неизбежно является в эпоху, завершающую эволюционный процесс в искусстве. Каждая лишняя деталь, неверно проведенная линия могут нарушить полноту и совершенство форм; малейшая уступка укрепленных позиций грозит грядущим.

декадансом. Поэтому можно предположить, что Бетховену не были чужды сомнения, связанные с пророческим духом искусства. В его произведениях можно найти примеры, предугадывающие творчество Шумана, Шопена и Вагнера. Последний период его творчества обращен к новой, идущей на смену, эпохе. Девятая симфония или фортепианная соната ор. 106 являются величественными произведениями, оторванными от места и времени своего возникновения, — образами будущего звучания. В этих произведениях к хвалебному гимну титанических творческих сил, победивших материю искусства, впервые присоединяются скорбные предчувствия грядущего разъединения.

После Бетховена начинается разложение спаянных элементов звука. Музыка выдает призрачность и чуждость искусно сочетавшихся идей. Те же свойства музыкальной формы, которые порождали единство внутреннего и внешнего образа, теперь создают двойственность, нарушая целостность замысла. Несовпадение внутреннего тождества вызывает вещественный и идеальный остаток. Музыкальное время отделяется от музыкального пространства. Субъективно воспринимаемая длительность первенствует над адекватными мерами звука. Звуковая мозаика уступает неповторимому изгибу мелодии. Мнимость завладевает реальностью нотных координат. С другой стороны, трехмерная телесность звука вызывает фетишистское преклонение перед скрытою в звучании вещественностью, — поверхностно эстетскому любованию самодовлеющей окраской звука.

Чтобы ясно осознать дальнейший сдвиг в природе музыкального времени, нужно на мгновение представить себе разрозненный мир, в котором все реальные свойства вещественности сохранены, и только временные соотношения находятся во власти произвольных представлений. Рычаг времени поколеблен неосторожным движением: отдельные фрагменты звучания проносятся в сознании; они плывут, как образы фантазии, не спаянные одновременностью и совпадением. Их движение не имеет направления: они сменяются, как иллюстрации в общей концепции поэмы. Для сознания, заключенного в мире реальной данности, звуковой образ наделяется трансцендентным, умопостигаемым бытием, и пространственное построение музыкальной формы переходит в бесконечную мелодию Вагнера, сущность которой выражена в приведенных выше словах Ганса Сакса, которые характеризуют песню Вальтера как неотступно преследующий его звуковой образ, который невозможно фиксировать мыслью.

С этого времени музыка тяготеет к поэзии, к изобразительности, к драме, так как, теряя собственную меру, музыкальная форма ищет опоры в другом искусстве. Для мелодии Листа характерна остановка на заключительной каденции: его творческая воля колеблется перед тем, как придать художественной мысли законченную форму. Музыка Листа в этот момент приближается или к схематическому решению формальной задачи, или к отказу от полного воплощения музыкальной идеи. Неожиданная *fermata* выражает испуг мелодии перед реальностью звучания.

Итак, с этих пор мудрость теоретика является необходимым посредником между грезой поэта и конкретным воплощением художественной идеи. Во втором действии «Мейстерзингеров» Вальтер принужден

подчиниться советам опытного учителя: он подвергает музыкальный образ схоластической симметрии, и абстрактная педантическая мысль является здесь связующим звеном, соединяющим замысел и воплощение. Отвлеченная схема Ганса Сакса служит тяжелым испытанием для вдохновения Вальтера: «окончательная редакция» песни получает несколько искусственный характер, свойственный художественной форме, в которой можно отметить условный момент воплощения. Это не есть примирение мудрости и вдохновения, но компромисс, на который идет художник, чтобы разрушить образовавшееся средостение, разделяющее две стихии прежде слитой формы.

Композитор ищет сюжетной концепции, оправдывающей развернутый во времени поэтический образ. Сдвинутые детали музыкальной формы, разъединенные вещественные фрагменты звучания нуждаются в контролирующем плане. Необходима авторская ремарка, указывающая время, протекшее между отдельными действиями драмы. Последовательность и одновременность звуков могут быть объяснены только «литературно», так как архитектоника симфонической поэмы не вытекает непосредственно из данных музыкальной формы. Поэтическая легенда подобно «машине времени» ускоряет и замедляет музыкальные события.

Параллельно с этим явлением происходит схематизация композиционного построения: композитор стремится найти опору для нагроможденных им в субъективной временной перспективе музыкальных образов. Композиция выходит из границ чисто звуковой логики. Для того, чтобы снова собрать разъединенные части в единое целое, нужно схематизировать замысел. Мелодия все более и более тематизируется, превращаясь в абстрактную формулу, связующую поток сменяющихся звучаний. Такую тему, являющуюся как бы отвлеченной идеей произведения, мы находим в листовской «Faustsymphonie» или берлиозовском «Гарольде в Италии».

Музыкальная форма Вагнера проникнута поэтической идеей: его музыка всегда является разработкой, но не экспозицией, — именно той частью сонатной формы, которой завладело чистое время. Сонатная разработка находит естественное продолжение и завершение в вагнеровском тематизме и мастерстве, с которым он варьирует основные элементы мелодии. Так, например, трагическая интродукция к третьему акту «Тристана» представляет собой диатонический вариант основной хроматической темы. Оба варианта мелодии объединяет только направление звуковой линии, как отвлеченная предпосылка реального звучания. Абстрактная идея лежит в основе изменчивого тематизма, а также управляет движением вещественных комплексов звучания. Отяжелевший в конкретной изобразительности, расширенный мелодический ход, принявший более определенную ладовую конструкцию, проходит в представлении слушателя, заставляя всю полноту чувственного восприятия звучания служить временной природе нарастающих событий.

Увертюра к третьему акту «Мейстерзингеров» ни в каком случае не может быть воспринята, как пространственная форма звуковой архитектоники. Здесь дается картина внутреннего переживания, — безмолвной мысли, погруженной в самоанализ. Тема виолончелей прорезает звучащий хорал, и чувствуется углубленное размышление, рожденное зам-

кнутостью и уединением, на фоне которого разворачиваются объективируемые воображением звуки.

Ганс Сакс сравнивает свое творчество с песней Вальтера. Музыка дает свой образный контекст двух самодовлеющих звуковых образов. Как при всяком сравнении, отдельные черты углубляются и складываются в новые представления, удаляемые внутренним голосом от их реальной формы. Хорал Сакса и песня Вальтера являются здесь измененными под влиянием душевного переживания. Песня Вальтера не следует за хоралом, как это должно быть в чисто пространственной форме. Музыка постепенно претворяет один образ в другой. Это то действие, которое производит сознание, внося субъективный корректив в полученное извне впечатление, разлагая таким образом целостный мир внешнего опыта.

Самым характерным для вагнеровской формы нужно считать отсутствие точных линий и строгих контуров, свойственных пространственной наглядности. Разделенность, как линия, присущая пространственному представлению, чужда вагнеровскому звукоощущению. Яркие образы его музыки произвольно сплетаются и уносятся, как видения реального мира, отраженные в душе, погруженной в созерцание. Вагнер стремится утвердить и закрепить свой тематизм, противопоставленный им бесформенной текучести времени. Он должен претворить звуковой образ в прочную форму, могущую противостоять напору размывающей волны. Таким образом лейтмотив является новым словом, соединяющим своей конкретностью внешний мир с звуковым образом, и как бы идейно защищенным от уничтожающего действия непрерывной изменчивости.

Другой путь, также направленный к сохранению целостности замысла, композитор находит, превращая реальные координаты в мнимые. Поэтому музыкант, стремящийся остаться в пределах своего искусства, принужден к идеализации абсолютного музыкального образа, заключенного в границах нотной записи. Поэтическое время, вторгающееся у Листа, Берлиоза и Вагнера в их общую концепцию, у Шопена и Шумана разрушает самую ткань произведения. Меры длительности, силы и тембра превращаются в отвлеченные идеи, смысл которых проносится поверх реального звучания, являясь необходимым коррективом подлинных свойств звука.

Вместе с развитием индивидуализма композитор теряет последнюю координату партитурной записи. Шопен создает призрачный оркестр в «Allegro de concert»; музыка Шумана сторонится оркестрового воплощения: в его симфониях мы видим то же колебание перед вещественностью звучания, которое останавливает на каденции движение листовской мелодии.

В XIX веке музыка, как пластическое искусство, переживает кризис. Романтизм Листа и Шумана тесно связан с укорачивающейся протяженностью формальных элементов. Искусство, потерявшее опору вещественности, принуждено искать контакта с поэзией для сохранения целостности замысла. Поэтическое время вторгается в область трехмерных звуковых масс и разлагает музыкальную форму, отнимая у нее ценность объективной значимости. Внутренний образ, не проецируемый на плоскости реального бытия, теряет свою наглядную убедительность: худож-



ник все более и более прислушивается к внутреннему голосу, не достигающему силы вещественного звучания и общезначимости объективной формы. Его речь обращена внутрь: она не выходит за черту лирического порыва. Музыка становится свободно-элегичной, как выражение внутренней мысли, не подчиненной силам необходимости, связанным с пластическим воплощением и конкретным звучанием. Теряя протяженность своих координат, музыка умолкает, превращаясь в условный язык немых буквенных обозначений. Все тот же неизменный родник музыкального искусства не в силах более заполнить прежней глубины водоема, поверхность которого испаряется кипучей стихийностью последней координаты.

Единство музыкального образа расшатывается движущимся смыслом скрытых звуковых символов. Музыка устремляется к новому слову, чтобы связать обветшалую форму, разрушенную в огне последних свершений. Неприкрепленность смысла и звука находит в программности необходимое скрепление идеи и воплощения. Музыка обнажает застывшие контуры, и только усилием мысли мы вновь воссоединяем неподвижную вещественность формы с прежней кипучестью звука. В то же время фантастические образы Шумана возникают в разреженной атмосфере, как туманные эманации конкретного звучания. Это — бестелесные видения субъективной фантазии, корректируемые свойствами восприятия.

Таким образом перед нами встают или косные формы, покинутые живой стихией звука, или затемненные в своих очертаниях, рождающиеся на мгновение в индивидуальной интерпретации музыкальные наброски. Новая лирика умаляет величие пластической формы. Музыка становится более интимной. То, что раньше было выражением духа, становится языком души, чуждой стихийности космических переживаний и мощного устремления к реальности и общезначимости.

Волна индивидуализма захватила музыку Скрябина, обманув его призрачной грандиозностью тени, отброшенной его самобытным творчеством в бесконечно отдаленной перспективе. Хотя я не могу согласиться с мнением, что Скрябину было чуждо оркестровое воплощение, все же нужно признать, что большинству его музыкальных идей присущ замкнутый мир субъективных переживаний. Его шестизвучная гармония является надежной опорой против хаоса нетемперированных звучаний. В схеме он ищет спасения против раскованных духов современной гармонии. В его творчестве мы видим то же условное единство, которое вызвал к жизни листовский тематизм и лейтмотив Вагнера. Композитор боится принять и использовать для своего отъединенного творчества все многообразие чувственного опыта. Для него формула, скрепленная отвлеченной мыслью, является иллюзией самоутверждения, так как посредством схемы он очерчивает круг, отделяющий его творчество от всего внеличного, что мощно врывается в замкнутый мир. Скрябин не столько чуждается оркестровой звучности, сколько инстинктивно стремится избежать ансамбля, как коллективного действия. Наоборот, в своих фортепианных произведениях он расширяет колористические возможности инструмента. Его индивидуализм не признает обычных ограничений фортепианной звучности. Взятый им на фортепиано звук как бы стремится к дальнейшей конкретизации, не считаясь с реальным ограничением тем-

бра, как луч, пронизывающий зеркальную поверхность и не нашедший плоскости с достаточной силой отражения.

Вместе с тем Скрябин, как исполнитель, дает новый образ артиста, со свободой, почти граничащей с произволом, разрешающего проблему воплощения нотных координат. Современный Скрябину исполнитель был часто поставлен в противоречивое и парадоксальное положение художника, обращающегося в своем искусстве ко многим, но замкнутого в мнимости и иллюзорности звукового образа. Внутренний замысел пластической формы принимает очертания галлюцинаторного видения, и пророческий голос поэта является проповедью солипсизма, отрицающего величную действительность. Весь пафос скрябинской мечты заключался именно в этой переоценке индивидуального начала в творчестве. Поэтому одиночество, замкнутость музыкального переживания являются неизбежным следствием исторически перебродивших сил индивидуализма, вышедшего за грань подвластной ему области.

Следующим этапом проникновения в природу звучащей материи после оркестра Бетховена можно считать инструментовку Вагнера. Широкие мазки бетховенской палитры, стремящейся взять от звука все типичное и характерное, благодаря чему его партитуру можно почти угадать, исходя из общих звуковых идей симфонии, распыляются и индивидуализируются Вагнером, как неделимые и замкнутые элементы, не допускающие обобщения. Вагнер сохраняет природную косность отдельных красок оркестра. Его партитура представляет собою сдвиг от соборного оркестрового начала к замкнутости самодовлеющего звучания. Уничтожается закономерность темперированной палитры бетховенского оркестра. Сомкнутые ряды объединенных тембров распыляются на отдельные голоса составных красочных элементов. Партитуре угрожает удлинение вертикальных линий; конечные данные отобранного звукового материала переходят в бесконечную цепь самодовлеющих звучаний, превращая вещественную конкретность каждого мгновения музыки в неповторимый пластический изгиб. Целые числа оркестровых линий дробятся посредством *triple* струнных. Музыка стремится усилить видовые признаки каждого тембра, и ее конечной целью становится своеобразие индивидуального звучания солирующего инструмента. Этот процесс противоположен объединению оркестровых масс классического оркестра.

В этом особенно отчетливо ощущается вещественный остаток, так как единый замысел не может вместить подавляющего разнообразия оркестровых красок.

Косность оркестрового звучания оживляется теперь или потусторонним светом абсолютной конкретности пластического материала, или же мертвеет в своей неподвижности, так как индивидуализация оркестровых тембров есть изъятие вещественных свойств звука из общего хора, слитого в единстве замысла. Если Бетховен в своих творческих устремлениях обращается к пространственному воплощению внутреннего образа, то Вагнер разлагает звучащую стихию и дает ее нам в бесконечной изменчивости оркестровой краски. Каждый отдельный инструмент противопоставляется Вагнером соборному началу оркестра, где каждый обособленный тембр является следствием распада масс на составные эле-

менты вещественного звучания. Все неповторимое и неподдающееся обобщающим нормам получает, таким образом, характер разрозненных вещественных знаков, начертанных на неподвижной поверхности, как след, проведенный рукою времени.

Процесс восприятия вагнеровской музыки представляет собою поэтому непрерывное оживление затвердевших форм вещества, окаменевшей фетишей звучания, несущих на себе печать неповторимого переживания. Творчество Вагнера связано со своего рода антропоморфизмом или олицетворением, по существу своему, пространственных образов. В них оживают первобытные силы природы и восстанавливается исторический процесс, образующий наслоения и окаменелости.

Но вместе с тем дух музыки с этого момента весь проникнут многоликостью материальных форм. Это есть переоценка крайних устремлений звукового воплощения. Поэтому единый творческий порыв распадается в множественности звуковой палитры, теряясь в полярно противоположном индивидуальном бытии вещей. С этих пор музыка навсегда замыкается в загадочной улыбке архаической статуи, символизирующей власть материи над внутренним образом художника. Поэтическому времени суждено отныне вечно стремиться оживить застывшую маску музыкальной формы, и оно мощно вторгается в искусство звука, унося неподвижный смысл вещей в область новых, чуждых музыке, представлений.

Пределы музыкального искусства суживаются одновременно со стороны воплощения и со стороны замысла. Ущербность музыкальной формы одинаково урезывает глубину внутреннего образа и величие воплощения. Вещественный и идеальный остаток постепенно сокращает область конкретного музыкального содержания.

Если у Скрябина можно констатировать призрачность реального звукового воплощения, то для Дебюсси характерной чертой становится оторванность его звуковых образов от лирического порыва. Созданные бесстрастной фантазией, они зарождаются и сменяются, как самодовлеющие, ничем не связанные звучания. Их отличительным свойством является безразличие ко всему и несопряженность, объединяющие эти фантомы чистого созерцания с видениями усыпленного Фауста или возникающими в безрадостной душе лермонтовского Демона. Эти образы представляют собою внутреннее движение стихии, данной нам в отвлеченном внеличном созерцании, чуждом субъективных устремлений и переживаний. Музыка Дебюсси является образцом абсолютного музыкального эпоса. Отдельные картины, живописуемые композитором, проносятся перед нашим воображением, свободно переходя от прошедшего к будущему, не спаянные логикой диссонанса и его разрешения. Дебюсси одинаково чужды мощное напряжение органного пункта и внезапная остановка прерванного каданса. Его музыка дает нам более чем эпос: она мыслится как бы вне времени, так как его мелос допускает перестановку отдельных звуковых образований, теряя направление звукового потока. В музыке Дебюсси впервые уничтожается логическая связанность звуковых сочетаний. В этом смысле целотонная гамма явилась новым ладом, давшим канву для его статической гармонии.

Фетишизм Дебюсси склонен проходить мимо предохраняющих знаков и предвестий. Без волнения читает он в форме вещей их судьбу, как линию, проведенную временем. Для него красота звучания ценна, как игра стихий, дающая случайный мимолетный образ. Углубляясь в состав звучащей материи, он довольствуется повторением манящего его фантазию призрака, пока не исчерпается наслаждение, вызванное созерцанием чуждого мира. Его искусство легко увлекается движением танца, сплетается в живопись симфонического изображения, или иллюстрирует сменяющийся фон драмы, так как безвластное течение его музыки замедляется и ускоряется вместе с живым биением ритмического пульса других искусств. В нем нет тайнописи и враждебных сил скрытого символизма. Искусство Дебюсси как предсонная греза легко проносится и исчезает в сознании. Эта музыка не превращает своих координат в мнимые, ибо каждый даже идеализированный знак нотной записи является скрытым смыслом звучания. Но музыке Дебюсси так же не нужна скрытая логика событий, как и их явная закономерность. Его творчество не стремится внести в область чистого созерцания момент личного переживания и субъективных представлений.

Образы Дебюсси можно определить словами Лермонтова:

Час разлуки, час свиданья  
Им не радость, не печаль,  
Им в грядущем нет желанья,  
Им прошедшего не жаль...

За ними скрывается безумие усыпленной совести. Внимание стражи, охраняющей границы искусства, отвлечено, внося опасность чуждого вторжения.

Не случайно в гетевском «Фаусте» Мефистофель говорит, что видение чистого созерцания — это деяние самых малых из подвластных ему духов. За ними в искусство врываются более страшные демоны дурной вещественности, отравляющие мелодию. Движения ее парящих крыльев становятся порывистыми и неверными, как у смертельно раненой птицы.

Отравленность звука уже прежде замечалась в музыке Вагнера и Листа, отяжелевшей вследствие увеличения в ней вещественного содержания. Теперь линия мелодии порывиста и угловата. Напрасно приветствуют, как признак здоровья, квадратные и бездушные формы современного метра. Безжизненный ритм следующего за метрономом исполнителя есть только искусственный прием, маскирующий жест манекена. Он еще сильнее подчеркивает распад музыкальной формы, чем романтический пафос свободной интерпретации. В то же время величавые звуки оркестра заполняются звериными голосами материи, обезумевшей от прикосновения последней координаты. Запах несгоревшего вещества исходит от этого нового симфонизма, в котором атрофирована совесть контролирующей мысли и смысл воплощенной идеи. Делаясь все более и более изобразительной, музыка становится «по ту сторону добра и зла», нарушая категорический императив обособленной художественной формы. Ее звуки могут все выразить. За образами чистого созерцания сле-

дует моральная индифферентность, отвергающая различия прекрасного и безобразного, гармонии и хаоса, консонанса и жесткости случайных сочетаний. Бесстрастный лик искусства выражает угрюмое безразличие: для художественной формы теперь «все дозволено», и, таким образом, композитор испытывает все краски и жизненные состояния с холодным вниманием эстета, бестрепетно обнажающего материю искусства.

Стремление музыки к всеобщности, — к точности всеобъемлющих абстракций, ее необычайная техника, связующая бытие вещественных форм с небытием внутренних отвлечений, скованы вязким и бесплодным движением конкретности. Беспредметность всепримиряющего синтеза переходит в случайную связь вещественного звучания. Задачи музыки становятся все более специальными и прикладными.

То, что мы сейчас переживаем в современной музыке, можно назвать запоздалым ренессансом, пытающимся восстановить утерянные свойства звука (симптоматично, что уже через сто лет после смерти Бетховена музыка снова пытается припасть к живой струе классицизма). Дурная идеализация координат, под знаком которой прошла так называемая романтическая эпоха в музыке, и отяжелевший в своей неподвижной конкретности звук, не подвластный более творческому замыслу, — вот два пути, по которым шло фатальное разложение основных слагающих сил музыки. Борьба между направлением «психологизма» и ревнителями самодовлеющего звучания есть, в сущности, лишь прикрытая вражда идеализированного, растворившегося в индивидуальном, музыкального представления — с потерявшим подлинный смысл, вещественно отяжелевшим звуко сочетанием. Но если одно из этих направлений стремится снова оживить и вдохнуть новое жизненное содержание в обесмысленную вещественность звучания, то это искусство напоминает угловатое движение марионетки, управляемой скрытыми пружинами бездушного механизма.

В современных произведениях можно проследить своего рода музыкальный кубизм, выражающийся в нарушении непрерывности линий. Сотканный из отдельных непроницаемых субстанций звучания музыкальный образ распадается на мертвые фрагменты, не спянные общим планом.

Отбрасывая мнимость элементов, музыка не возвращается к живому движению объективированной воли художника, — к жесту, полному величия и значимости. Наоборот, утратив первичный смысл звукового выражения, она вся подчинена законам косной материи, и самым характерным ее свойством делается механичность. Музыкант ощущает себя, как зритель, очутившийся на сцене и внезапно постигающий всю условность расписанных декораций: он видит тайного механика, приводящего в движение скрытый символизм звуковой выразительности, — нити и пружины, прикрепленные к сложному механизму; и прежнее впечатление непосредственного восприятия уступает гнетущему сознанию разочарованию обманутого зрителя.

В таком положении находится невольный свидетель ускоряющегося темпа исторического процесса, внезапно развернувшего перед ним все обаяние, и вместе с тем, иллюзорность звучания. Тщетно он пытается остановить свое внимание на безвозвратно ушедших из его поля зрения художественных ценностях: его кругозор сжат кипящей стремитель-

ностью сменяющихся форм этого странного искусства, не имеющего истории и остановившегося перед грозной пустотой грядущего разрушения. Новые течения, быстро сменяющие друг друга, обнаруживают своей антиномичностью отсутствие веры в условный догмат. Падением и безжизненностью веет от этого многообразия форм и искусственных систем темперации, пытающихся заменить строгие законы гармонии. Под этим обманчивым богатством способов воплощения звуковых идей гнездится скептицизм, отрицающий тайное единство содержания и формы, стремящийся разрушить необходимую условность художественного восприятия, обнажая бессмысленный остов мертвого звучания. Композитор сдвигает грубо намалеванные полотна, и перед ним раскрывается зияющая пустота разоблаченного символа.

Кажущееся спасение неоклассицизма и восстановления утерянных ценностей для него невозможно, так как призрачная сущность искусства неожиданно отодвигает даль исторической перспективы, и близкая по времени эпоха представляется бесконечно удаленной. Вместо живого художественного впечатления мы вступаем в хранилище мертвых отзвучавших форм.

Композитор вплоть до конца XVIII века ощущал непрочность своих созданий. Это выражалось в сочинении пьес «на данный случай», причем отчетливо сознавалась прикрепленность музыкального произведения к месту и времени. Каждый город, церковь, двор имели своего композитора. Нотная запись имела служебное значение как закрепление импровизации — непрерывного потока новых звуковых образов, возникших в определенной обстановке и связанных с условиями повседневного быта. Музыканту того времени было чуждо раздвоение музыкальной формы, разделение на фиксированный замысел и индивидуальное преломление его в интерпретации исполнителя.

Теперь способность к импровизации почти утеряна, но прежде — этот необычайный дар сохранять все мгновения времени, заполняя их совершенством пластической формы, не прерывая и не ослабляя порыва вдохновения, являлся первым условием музыкального призвания. Необыкновенная плодовитость баховского творчества дает представление о гениальной фантазии, заполняющей все бытие краткой человеческой жизни величественным звучанием. Сама полифония Баха является мерой творческого воображения — предельной сложностью формы, которую может охватить мысль в одно мгновение. К каждому новому праздничному дню Бах создавал новую музыку. Таким образом, его жизнь проникнута торжественными звуками импровизации, непрерываемой на протяжении всего творческого пути.

Античная трагедия создавалась также, чтобы быть один раз исполненной. Для древнего сознания торжественность воплощения была связана с неповторимостью драматического действия. Тем не менее прозвучавший стих Эсхила оставил неизгладимый след на всем античном искусстве. Если жест актера неповторим, то его выразительность передана в движении скульптуры. Если умерла древняя мелодия, то мы можем прочесть пластику ее формы в линиях архитектуры, — в складках одежды статуи Победы, слетающей, как вечно жизненный гимн радости и торжества.

Таким образом, в Греции музыка была окружена формами поэзии и пластики. Они являлись необходимым окаймлением, конкретными аналогами и вещественными примерами беспредметного звучания мелодии. Если мы теперь обратимся к эпохе, раскрывшей смысл самодовлеющих ценностей инструментальной музыки, а именно к XIX веку, то в чем мы должны усматривать отраженное влияние музыки? Где найдем мы памятники зодчества, скульптуры и поэзии, на которых запечатлено дыхание мелодии? Мы можем судить об огне прометеевских гимнов по образам поэзии Эсхила и формам античной пластики. Какое же представление вынесут потомки, когда нельзя будет больше восстановить тождество внутреннего и внешнего образа в музыке Бетховена и Вагнера, и они будут судить о ней по сохранившимся программам или псевдопоэзии вагнеровских текстов? До них дойдут только отрывки из книг об искусстве, обманутом мнимой реальностью последней координаты, отвергнувшем вещественность форм и погруженном в созерцание случайных совпадений.

Музыканту не доступна утешительная роль искусствоведа — хранителя неподвижных ценностей до их нового воскрешения в грядущей эпохе возрождения. Многоликость музыкальных форм, их скрытый движущийся смысл и мнимость фиксированных координат оставляет в его душе лишь смятение, вызванное пронесшимся призраком, загадочно соединившим в себе внутренний и внешний образ художественного бытия.

Это единство нельзя более восстановить: невозможно снова связать узлы расходящихся нитей. Поэтому для музыки никогда не откроется Александрийская эпоха спокойного любования накопленными сокровищами искусства. Никакая теория или интуиция не способна разгадать первичный замысел, заложенный в основе этого бурного расцвета забытого человечеством символа, пробудившего к жизни тщетное стремление к предельной объективации внутреннего порыва.

Связь с другими искусствами не спасает обманчивых свойств музыкальной формы: она только на время сдерживает ускользающую материю звука. Смысл замкнутой координированной системы не совпадает со всеобщей историей искусств. Другие искусства могут дать только аналогию звуковых образов, но никогда не найдем мы здесь подлинного сходства или внутреннего сродства. Весь пафос музыки заключается в тождестве пластической формы и скрытой идеи звучания: ее трагедия — в неизбежности грядущих несовпадений, в невозможности восстановить первоначальное единство. Если художественному творчеству, заключенному в строгие рамки отъединенного материала других искусств, суждено вечно возвращаться к исходной точке узаконенного движения, то путь музыки описывает параболу, пересекающую их орбиты. По этому пути музыка приходит к нам от бесконечно отдаленных истоков лирического переживания и уходит, теряясь в множественности пластического воплощения.

# СТАТЬИ

И. УХОВА

---

## Фортепианные сонаты С. Е. Фейнберга

Творческое наследие Самуила Евгеньевича Фейнберга включает произведения разных жанров: три фортепианных концерта, сонаты, прелюдии и другие миниатюры для фортепиано, скрипичную сонату, песни, обработки народных мелодий и фортепианные транскрипции сочинений других авторов. Особое внимание привлекают двенадцать фортепианных сонат — большой цикл, как в фокусе, собирающий в себе характернейшие приметы творческой индивидуальности и эволюции композитора, образный мир его музыки.

Их место в истории русской и советской фортепианной сонаты значительно и интересно. Двенадцать сонат С. Е. Фейнберга охватывают большой период времени — начиная с 1915 года, когда была написана Первая соната, и до 1960, — года создания Двенадцатой сонаты, — демонстрируя самым широким планом не только эволюцию индивидуального художественного стиля, но, через него, и некоторые общие тенденции в развитии этого жанра.

Конец XIX — начало XX века стали для русской музыкальной культуры эпохой расцвета жанра фортепианной сонаты. Именно этот жанр как нельзя лучше воплотил в себе веяния времени — вновь усилившуюся тягу к философским, общечеловеческим проблемам и тенденцию осой психологизации искусства, повлекшую за собой оживление черт романтического мировоззрения в творчестве самых разных художников.

Предельное обострение всех противоречий общественной жизни, предчувствие грядущих социальных взрывов оказали решающее влияние на духовную жизнь России рубежа столетий. Прежде всего это проявилось в повышении внимания к глобальным, обезличенным вопросам, решаемым, однако, в ином, по сравнению с XIX веком, плане — не столько в социальном, сколько в обобщенно-философском аспекте. Так, в творчестве самых разных художников отчетливо проступает интерес к проблемам жизни и смерти, смысла и цели человеческого существования, темам гибели мира и трагической обреченности человечества. Это ощущается в поэзии Блока и Брюсова, в музыке Метнера, во Второй сонате для фортепиано Мясковского, в «Апокалипсисе» Лядова.

Возрождение романтического мировоззрения, а вместе с ним и некоторых романтических стилевых признаков, способствовало активизи-



зации инструментальных жанров, особенно фортепианной сонаты. Она в полной мере могла вместить то глубокое и сложное содержание, которое наполняло искусство того времени, сочетать психологизм, романтическую обостренность настроений с обобщенно-философской проблематикой. Наконец, немаловажным обстоятельством надо считать то, что жанр фортепианной сонаты давал широкий простор для решения проблем профессионального мастерства, пристальное внимание к которым ощущается у русских композиторов конца века. На первый план выступают композиторы-пианисты, в совершенстве владеющие инструментом, во всем мире прославившиеся как блестящие исполнители, прекрасные интерпретаторы не только своей, но и чужой музыки.

Через много лет после расцвета романтической сонаты в Европе Россия дала миру прекрасные, неповторимые ее примеры: в самом начале века — сонаты Скрябина, Рахманинова, Метнера; чуть позже — Прокофьева, Мясковского, Ан. Александрова и других советских композиторов, в том числе и С. Е. Фейнберга.

Среди двенадцати его сонат нет двух похожих сочинений. В их многообразии проявляется множественность творческих интересов Фейнберга, а также степень его углубленности в данную конкретную образность, поглощенность одной идеей и полнота исчерпания ее в одном сочинении. Словно части большого двенадцатичастного цикла, сонаты следуют друг за другом в соответствии с логикой духовной эволюции человека и художника.

Мир первых сонат Фейнберга находится в русле общих романтических идей начала века. В патетических взрывах Третьей и Шестой, в неистовости Четвертой сонаты слышны отголоски настроений, волновавших и Мясковского, и Метнера, и Лядова — трагической неизбежности смерти, сомнения в прочности человеческого существования перед лицом мировых катаклизмов XX века.

Мир образов и идейное содержание сонат Фейнберга достаточно характеризуют эстетические убеждения их автора — стремление сохранить в звуках откровение человеческой души от грозящих ей бесчувственности, бездуховности. Анализируя некоторые тенденции в развитии культуры, С. Е. Фейнберг приходит к грустным выводам: «Делаясь все более избирательной, музыка становится „по ту сторону добра и зла“... Бесстрастный лик искусства выражает угрюмое безразличие: для художественной формы теперь „все дозволено“. Композитор испытывает все краски и звуковые сочетания с холодным вниманием эстета, бестрепетно обнажающего материю искусства. Отныне музыка тяготеет к точности универсальных абстракций»<sup>1</sup>. Все творчество Фейнберга, ярко романтическое по своей природе, — это непрерывное сопротивление сухому рационализму, утверждение музыки как искусства, обращенного прямо к человеку и «непостижимого вне каких бы то ни было условных норм восприятия, непосредственно впечатляющего, интуитивно воздействующего»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Фейнберг С. Е. Судьба музыкальной формы.

<sup>2</sup> Там же.

Путь Фейнберга-композитора начинается в 1915 году сочинением двух одночастных фортепианных сонат, обозначенных автором как опусы первый и второй. Написанные в год смерти Скрябина, они овеяны преклонением перед его гениальной исключительностью, перед «грандиозностью тени, отброшенной его самобытным творчеством в бесконечно отдаленную перспективу»<sup>3</sup>.

Образный мир первых сочинений Фейнберга проникнут скрябинскими токами неудержимого стремления, порыва, напряжением экстатического свечения тем идеала, грезами фантастической полетности и бесплотного парения. Влияние Скрябина ощущается в сходстве драматургических концепций («сквозное развитие, устремленное к конечной вершине, утверждению итогового образа»<sup>4</sup>), в строгой ясности контуров формы, в самом складе фактуры (полифоническая и тематическая насыщенность при одновременной прозрачности и рассредоточенности). Впечатление сходства композиторских стилей дополняет обилие чисто скрябинских ремарок в сочинениях Фейнберга (*impetuoso*, *lanquido*) и откровенные стиливые реминисценции (разделы *volando*: преддыкт к репризе Первой сонаты, побочная партия репризы Второй сонаты).

\*

Словно отворяющаяся заветная дверь Первая соната, ор. 1 (1915), являет взору прекрасные дали творческих свершений: последующие одиннадцать сонат, наверное, превосходят ее и образной яркостью, и глубиной замысла, и техническим совершенством, но они не уничтожают этим ее очарования — ее свежести, искренности, ее неповторимого чувства удивленного открытия мира.

В этой сонате есть что-то от первого весеннего дня — одновременно и солнечного, и пасмурного; когда небо, затянутое серой пеленой, радуется ожиданием еще скрытого солнца, а ветер пахнет свежестью и пробуждением; когда все вокруг — рождение и становление, все — будущее, и в то же время, все — торжество и данность. Все средства музыкального языка Первой сонаты подчинены единой цели: созданию прихотливого настроения, постоянно колеблющегося между радостью и грустью, между светом и тенью, устремленного только вперед образа весеннего обновления и конечного его торжества.

Драматургия сонаты близка скрябинскому типу — трансформации лирической темы в утверждающе-повелительную. Сквозная вариантность тематизма, тональная и гармоническая неустойчивость экспозиции неумолимо влекут ее к единственной ясной опоре — теме заключительной партии (см. пример 1).

Собирая в себе нити тематического, тонального, образного развития, эта тема с упоительной силой звучит затем в коде Первой сонаты, окруженная ореолом фигураций.

<sup>3</sup> Фейнберг С. Судьба музыкальной формы.

<sup>4</sup> Месхишвили Э. О драматургии сонат Скрябина. — В кн.: А. Н. Скрябин. М., 1973, с. 495.

1 Tranquillo

*espressivo e cantando*

Вторую сонату, ор. 2 (1915), отличают небольшие ее размеры, а главное — редкий у Фейнберга несколько элегический оттенок высказывания.

Ведущий образ сонаты можно определить как романтическое стремление в неизвестность, длительное, неиссякаемое движение. Воплощением его становится основной мотив-тезис сонаты, помещенный в первом такте главной темы, а принцип монотематизма позволяет распространить его действие на все сочинение:

2 Allegro leggiero e cantabile

*m. s.*  
*p*

Музыкальный язык сонаты обращает на себя внимание тщательностью отделки. Это касается не только богатой, изощренной фактуры, но и обилия полифонических приемов, своеобразия ладовых красок.

Полифонические подголоски создают всю ткань сонаты, оплетая собою тему-мелодию. Насыщенная полимелодическая фактура изобилует стреттными проведением тем, имитационными ответами, сжатиями и увеличениями, контрапунктическими сочетаниями нескольких вариантов мотива. Ее строение приближается к скрябинскому: глубокий бас, мелодия, парящая в верхнем регистре, и кружево фактурных подголосков в средних голосах.

Устремленность, порывистость основного образа подкрепляется ладовой окраской тем. На всем тональном плане сонаты лежит отблеск колебаний мажора и минора, темы лишены ладовой определенности не только в разработке, но и в обычно устойчивых разделах формы — экспозиции и репризе.

Словно в бесконечном стремлении к свету, к счастью, в погоне за ускользающей Синей птицей, неудержимо летит вперед легкая ладья Второй сонаты. И обретая покой лишь в устойчивости последних тактов коды, иссякает элегически-трепетный ток сонаты, обращаясь в удаляющееся воспоминание.

Скрябинские влияния, столь ощутимые в первых двух опусах Фейнберга, в дальнейшем ослабевают. Уже в Третьей сонате, ор. 3 (1916), совершенно очевидной делается склонность Фейнберга к сумрачным и скорбным образам, к трагедийной концепции сонаты, гораздо больше роднящая это и последующие его сочинения с миром музыки Мясковского, Метнера и, может быть, даже Шостаковича, нежели со скрябинской музой.

Третья соната — пример сравнительно редкого у Фейнберга многочастного программного цикла. Расширение композиционного объема здесь, на первый взгляд, вызвано увеличившейся широтой охвата явлений, многоликостью образов и углубляющимся контрастом между ними. Три части цикла — Прелюдия, Траурный марш и Соната — заключают в себе традиционные для циклического сочинения антитезы скорби и действительности, импровизационности и логической строгости, порывистости и отрешенности. И все же, в самой последовательности частей есть нечто необычное: в сонатном цикле, как правило, отсутствует прелюдия, а сама сонатная форма находится на первом месте и является основным узлом действия, самой весомой по смысловой нагрузке частью — своего рода вершиной-источником цикла.

Третья соната Фейнберга являет собой прямо противоположный тип. Сонатная форма здесь помещена в конец, как цель, к которой стремится все развитие. Она не итог и не заключение: третья часть в данном сочинении — собственно соната, тогда как первые две — лишь постепенное к ней приближение. Прелюдия и Траурный марш образуют две ступени восхождения к вершине (Сонате), путь постепенно концентрирующейся мысли. Таким образом, трехчастность данного цикла возникает не из стремления охватить как можно более широкий круг контрастных идей, а из желания углубиться в одну из них. Это подтверждается особенностями формообразования, тематического развития и интонационными связями частей.

Основной мотив сочинения, своего рода *idée fixe* всей Третьей сонаты в наиболее завершенном виде звучит в финале:

## 3 [Allegro appassionato]



Появляясь там впервые, он кажется нам неким призраком смерти, своеобразным Dies irae XX века. Для обычной образной характеристики новой, пусть даже очень яркой, темы впечатление уж слишком определено и настойчиво: мотив словно хранит в своей интервалике закодированное содержание. Истоки этой необычной образной предопределенности — в происхождении самого мотива из темы Траурного марша (равномерно сокращающейся интервальной раскочки первого ее такта, многократно и неизменно повторяющейся):



Лейтмотив третьей части лишь возрождает уже сложившиеся образные ассоциации и называет главных «действующих лиц» трехактной драмы. И Прелюдия, и Траурный марш, и Соната объединены идеей битвы с неизбежным, неодолимым, противоборством человеческого сознания со смертью.

Трудно представить две столь контрастные части, как Прелюдия и Траурный марш. Они противоположны друг другу по образам, настроению, по замыслу и конечной цели. И все же последовательность их закономерна. Прелюдия — монолог души, смятенный и молящий, стремительный, безумно настойчивый и все же никнувший. Человек словно сталкивается с тем, что нельзя изменить, но с чем невозможно примириться. Начало Траурного марша противостоит Прелюдии своей объективной строгостью. Словно хор греческой трагедии, он комментирует происходящее. Сосредоточенная отрешенность, предопределенность Траурного марша более всего выражается в скупости его средств. Оставлено лишь самое необходимое: формула шестивия и неровные шаги аккордов с остановкой на первой доле.

Лапидарная формула марша, благодаря краткости и повторяемости, отчетливо врезается в память. Аккорды, первоначально принимаемые слухом за гармоническое сопровождение запаздывающей мелодии, постепенно осознаются как самостоятельное целое, и их верхний голос, с этого момента превращающийся для слуха в мелодию, остается в со-

знании как тема похоронного марша. Появляясь потом в несколько измененном виде (в свободном обращении) в третьей части в качестве основного мотива, она уже имеет для нас определенную и точную образную характеристику — тема смерти.

Отвлекаясь от мрачных мыслей, оставляя позади бурные вспышки Прелюдии, тягостную безнадежность Траурного марша, сознание обращается к сосредоточенности раздумья. Стихийные чувства первых частей оказываются бессильны, лишь разум и упорная действенная борьба финала может стать преградой фатальным силам. Лирическая окраска тем финала постепенно меняет свой оттенок от взволнованной, не свободной еще от скорбных нот главной темы к светлой, отрешенно-спокойной диатонике побочной. Два этих образа составляют всю суть экспозиции:

5 *Allegro appassionato*

6 *Lento*



Поначалу развитие главной темы не таит в себе ничего неожиданно-го. Лишь там, где заключительная партия переходит в связующий раздел к разработке, интонации темы начинают постепенно менять свое обличье. И перед нами во всей своей безжалостной определенности пред-стает основной мотив сонаты — трансформированная тема Траурного марша. Как злая усмешка, звучат его ровные и острые стаккато. Орга-нично включенный затем в тему разработочной фуги, он заполняет цен-тральный раздел финала, придавая ему характер неудержимого шествия темной силы:



Драматизм разработки заслоняет и уводит в прошлое лирические образы экспозиции. Мрачная тень фуги встает над репризой: основной мотив сонаты усиливает здесь беспокойство главной темы финала, пре-вращаясь в ее остигатный фон. Главная тема сильно сокращена. Но самое кардинальное превращение претерпевает тематизм Сонаты именно в побочной партии: бесстрастные переливы струящегося диатонического потока этой темы обнаруживают свое родство с начальным звеном темы фуги (см. примеры 6 и 7).

Перед заключительной партией ненадолго воцаряется спокойствие. Но оно ненадежно. Кода Сонаты становится последним этапом борьбы между главной темой, неотвязным ритмом основного мотива и обрывка-ми темы фуги.

Соната не заканчивается победой ни одной из этих тем. Она словно воплощает вечность процесса борьбы.

Четвертая соната, ор. 6 (1918), — одно из самых своеобразных и сложных сочинений Фейнберга. Эпиграфом к ней могли бы стать стро-

ки Блока: «Ветер, ветер — на всем божьем свете». Вся соната — словно грозное дыхание бури. Сумрачный и мятежный ее мир — отражение впечатлений трудного, беспокойного времени: война, голод, разруха, ломка старого и рождение нового мира.

Новизна Четвертой сонаты ощущается прежде всего в характере ее тематизма.

Здесь нет протяженных тем-мелодий, нет даже столь типичного для композитора короткого и запоминающегося основного мотива-тезиса, из цепи преобразований которого складывается протяженная тема. Единицей тематизма здесь остается мотив, но способ тематической организации напоминает пестрые узоры мозаики. Таков, например, раздел побочной партии (*Poco languido*), представляющий собой поток отдельных мотивов, постепенно накапливающих энергию, но так и не складывающихся в тему.

Фактически, за исключением темы главной партии здесь нет ни одной законченной мелодии, однако, и ее внутренние связи непрочны:

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music. The first system is marked 'Presto impetuoso' and 'p rubato'. It features a complex rhythmic pattern with quintuplets and triplets. The tempo changes to 'poco rall.' and then 'a tempo'. The second system is marked 'poco rall.' and continues the complex rhythmic patterns. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Порывистое, вихревое движение, составляющее суть образа, легко в дальнейшем разрушает ее цельность, и тема распадается на отдельные звенья-мотивы.

По общему сумрачному мироощущению Четвертая соната близка Третьей. Только там перед нами предстает «трагедия отъединенного человеческого существования», сопротивляющегося безумию и смерти, а тут летопись целого поколения, картина грандиозной бури, разметавшей, разрушившей старый мир. «Восемнадцатый год кончался, пронесся диким ураганом над Россией. Темна была вода в осенних хмурых тучах»<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Толстой А. Н. Хожение по мукам, кн. 2. — Л., 1977, с. 574.



Четвертую и Пятую сонаты разделяет промежуток в три года. Сравнительно небольшой, он все же значителен: при едином образном строе и стиле, различия между Четвертой и Пятой сонатами достаточно заметны.

Ярче всего это проявляется в принципах формообразования. Первые четыре сонаты оправлены в строгие и изящные рамки классической сонатной формы. Их отличают ясные разграничения трех крупных разделов: повторение экспозиции отмежевывает ее от разработки (его нет лишь в Четвертой сонате), обязательный доминантовый предыкт и следующее за ним почти точное воспроизведение начальных тактов сонаты определяют рубеж разработки и репризы.

Внутри разделов царит такой же порядок. Главная партия экспозиции пишется в форме сложного периода повторной структуры, второе предложение которого выполняет функции связующей (самостоятельные связующие темы редки — примером может быть лишь Вторая соната). Побочная партия определена тонально и тематически, от главной ее отличает бóльшая краткость, некоторая неустойчивость, нередко — структурная незавершенность; в Первой и Четвертой сонатах к этому перечислению можно добавить еще мотивную многосоставность. Все эти черты обуславливают необходимость тесного союза побочной партии с заключительной — лишь в ней она находит завершение и цель своего развития. Экспозиция, таким образом, делится на две части: главная-связующая и побочная-заключительная, что способствует гораздо бóльшей динамичности экспозиции, сосредоточенности контрастов.

В числе особенностей разработок и реприз первых четырех сонат в первую очередь заметна та же структурная ясность и стремление к объединению мелких единиц в более крупные.

Почти всем разработкам свойственна тяга к сравнительной самостоятельности, к превращению почти в эпизоды в форме. В Первой сонате разработка начинается резкой сменой темпа от Allegro экспозиции к Andante, а сам разработочный раздел заменяется сопоставлением двух сфер: лирического Andante и Scherzando Doppio movimento — далекой жанровой трансформации побочной темы.

В разработке Второй сонаты развивается контрастный экспозиции образ, истоки которого — в некоторых тематических образованиях связующей и заключительной партий, подвергнутых такому образному переосмыслению, что узел контраста переносится на грань элегической лирической экспозиции и неровной по дыханию неуравновешенно-мрачной разработки.

В Третьей сонате на месте разработки находится монументальная трехголосная fuga, окруженная вступительным разделом и заключительным доминантовым предыктом, напоминающая разработку лишь своим волновым строением средней части и мотивно-разработочным характером завершающих эти волны разделов, где сложное плетение полифонии уступает место энергичному и страстному монологу.

По существу, лишь разработка Четвертой сонаты полностью оправдывает свое название, переплавляя в себе отдельные мотивы главной темы, поражая своим напряженным интонационным развитием и беспрерывными нервными переменами темпа.

Таким образом, в трех случаях из четырех разработочный раздел играет еще и роль недостающей в цикле самостоятельной части — медленной лирической или шутивого скерцо, мрачной и напряженной средней части, контрастирующей двум элегическим, или сложной, одновременно и философской, и действенной фуги. В этом своем качестве разработка становится более цельной, одушевляясь единым образом, выполняя особую задачу дополнения идейно-смыслового облика сонаты.

Много общего и в тональных схемах сонат. Их отличает та же классическая строгость и единообразие, что и ранние сонаты Скрябина и почти все сонаты Метнера.

Тональный план экспозиции укрепляет уже упоминавшееся деление на два крупных раздела — главная-связующая и побочная-заключительная. Так, связующая представляет собой цепь модуляций в сторону доминантовой тональности или (как во Второй сонате, где она имеет самостоятельную тему) доминантовый предыкт к тональности побочной партии. Второй раздел скрепляется иным способом: новая тональность сферы побочной партии устанавливается, как правило, лишь в конце экспозиции, то есть в заключительной партии. И в этом случае побочная партия либо представляет собой доминантовый предыкт к устойчивой тональной опоре заключительной, либо колеблется в переменах переменности, как во Второй сонате.

Тональные планы других разделов сонат не менее традиционны — доминантовый предыкт завершает разработочные «блуждания», подготавливая тональную и тематическую репризу, тонический органний пункт служит опорой для гармонии завершающих разделов сочинения.

Принципы формообразования, определившие особенности строения и логику первых четырех сонат, таким образом, следующие: четкие границы, делящие сонату на три крупных раздела; наличие и в экспозиции и в репризе всех четырех партий, сгруппированных попарно; стремление разработки к самостоятельности, вплоть до превращения в эпизод; строгое и точное начало репризы, повторяющее начало экспозиции; устремление всего движения к концу сочинения, к итоговому его разделам.

Начиная с Пятой сонаты, композитора увлекает идея более свободного обращения с формой; схема формы перестает быть единой — в последующих сочинениях едины только тенденции индивидуализации сонатности. Многие привычные для Фейнберга признаки сонатной формы постепенно исчезают: разрушается четкая разграниченность крупных разделов, необязательными становятся самостоятельная побочная тема, а также тональная замкнутость и полнота репризы.

Период «огненного потока в гранитном русле» кончается в Четвертой сонате. Уже в Пятой, и тем более в Шестой, берега не выдерживают его напора, и кипящая лава образов разрушает гранит, пробивая в твердой породе свой путь, каждый раз новый.

В Пятой сонате, ор. 10 (1921), композитор практически отказывается от самостоятельных тем связующей и побочной партий, сохраняя лишь основные образные, тематические и тональные опоры экспозиции — главную и заключительную партии. Длительный промежуток между крайними точками экспозиции заполняется стремительным полноводь-

ем главной темы. Отсутствие же лирической темы призвано компенсировать медленное вступление *Andante tranquillo*, повторяющееся в начале репризы.

Решительным звучанием начальной нисходящей квинтовой интонации главная тема отменяет все сомнения, колебания вступления:

Стихийность, которая так ясно ощущалась во вступлении, исчезает вместе с только что прозвучавшей первой ясной и резкой интонацией главной темы, словно говорящей: «Вперед, не оглядываясь и не сомневаясь, не теряя хладнокровия и не ожидая пощады». И в этом безоглядном стремлении нет ни отдыха, ни перерыва: дробясь в осколках мотивов, почти растворяясь в гуле катящейся звуковой лавины *Prestissimo possibile*, тема главной партии заполняет экспозицию и, накапливая мощь, энергию в почти безостановочных гармонических эллипсисах и модуляциях, влечет ее прямо к утверждающему пафосу заключительной:

Таким образом, традиционная функция экспозиции меняется: она не только не сталкивает противоборствующие силы, но даже не противопоставляет могучему порыву главной темы сколько-нибудь достойного противника, тем самым отодвигая момент появления контрастного образа вглубь, на грань крупных разделов.

Четко отделенная от предыдущего раздела, разработка (*Quasi una cadenzia*) поначалу выглядит как эпизод. По сравнению с яркими полными энергии темами экспозиции, его музыка кажется бесплотной тенью, взволнованным, но неразборчивым шепотом, обрывающимся в кульминации резкими ударами аккордов. Несмотря на все усиливающуюся резкость, почти жестокость троекратных ударов, еще трижды возобновляется тревожный шепот.

Но разработка Пятой сонаты не превращается этим в отчужденный образ. Наравне с введением в самом начале контрастной эпизодической темы, в ней присутствует второй раздел — собственно разработка. Она сталкивает, дробит, переплавляет не только сами экспозиционные темы, но включает в развитие и их новые жанровые трансформации, органически сплетая все это в единое целое. Одной из них является выразительнейшее *lamento* — неожиданное превращение героического марша заключительной партии. Соединяясь в одновременности с решительной, бескомпромиссной темой главной партии, оно как нельзя лучше передает мучительную раздвоенность и сомнения — суть сложных и противоречивых движений разработки:

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is labeled '11 a tempo' and 'mp'. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and includes fingerings such as 1, 2, 4, and 5. The second system is labeled 'accel. poco a poco' and 'cresc.', indicating a gradual increase in tempo and dynamics. It continues the complex rhythmic pattern with similar fingerings and dynamic markings.

Экспозиция и разработка противостоят друг другу не просто как контрастные сферы, но как сути различных процессов — действительности и размышления, цельности утверждения и сомнений. Течение разработки — это процесс поисков, процесс рождения нового: неожиданные мысли, меняющие весь ход рассуждений, яркие озарения и отступления от логики, тщательный, кропотливый анализ старого, известного.

Соединяя мольбу и решительное утверждение, отчаяние и глубокое осмысление, напор и безволие, разработка переплавляет их в одно целое. После сложного выбора разработки реприза по сравнению с экспозицией словно приобретает качественно новое звучание. Героический порыв, свойственный экспозиции, кажется здесь более глубоким, ибо его цельность и безоглядная устремленность подготовлена и выстрадана тяжкими раздумьями и борьбой разработки.

Кода, следующая за репризой (*Tranquillo, quasi andante*), возвращает нас к контрасту сопоставления экспозиции и разработки. Но теперь неразборчивый шепот уже знакомого эпизода звучит лишь как послесловие. Лишенная аккордовых ударов, музыка коды становится лишь воспоминанием о былых бурях, и легкое покачивание баркарольного ритма

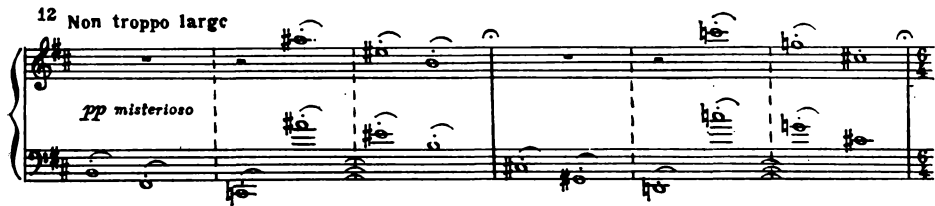
развеивает, растворяет в еле слышных переборах последние тени тревог сонаты.

Шестая соната, ор. 13 (1923), — одно из немногих сочинений Фейнберга, которому самим автором был предпослан стихотворный эпиграф. Такой прием поэтического предварения музыки сонаты, отнюдь не новый в русском фортепианном творчестве (Скрябин, Метнер), до сего времени не использовался композитором. Однажды уже предпринятая по отношению к Четвертой сонате попытка, по мнению Фейнберга, не оправдала себя, и эпиграф из стихотворения Ф. Тютчева «О чем ты воешь, ветер ночной?» был в конце концов снят композитором.

Судьба стихотворного эпиграфа к Шестой сонате была непростой. Первоначально предпосланный ей текст из «Заката Европы» О. Шпенглера был в дальнейшем заменен двумя строфами из стихотворения Тютчева «Бессонница», и образ однообразного и гулкого ночного боя часов сменил мрачные шпенглеровские картины всеевропейского колокольного набата:

Часов однообразный бой,  
Томительная ночи повесть!  
Язык для всех равно чужой  
И внятный каждому, как совесть.  
Кто без тоски внимал из нас  
Среди всемирного молчанья  
Глухие времени стенанья,  
Пророчески прощальный глас?

Двенадцать тянущихся звуков, открывающих Шестую сонату, как раз и символизируют «глухие времени стенанья», удары часов «среди всемирного молчанья». Роль этой темы, ее колокольного перезвона трудно определить каким-то одним понятием. Это не только «эпиграф к сочинению», не только «лейтмотив», но и особый сквозной элемент музыкального языка, как фундамент, поддерживающий все здание сонаты, обращающий ее форму в индивидуальное целое. Свободно трактованный принцип *ostinato* — вот что по смыслу ближе всего типу организации Шестой сонаты.



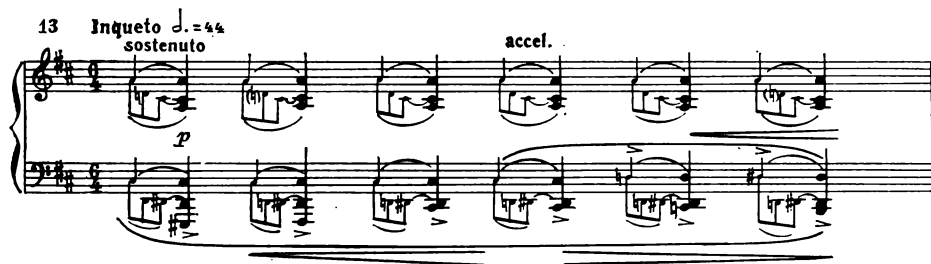
В самом чистом виде тема представлена во вступлении: протяжный звук сливающихся медленных ударов большого часового колокола тонет в сменяющем его, торопливо разливающимся перезвоне малых колоколов.

Колокольный мотив складывается из двух кварт — чистой и увеличенной. Достаточно характерное звучание мелодической последовательности интервалов высвечивает колокольность в любом слое фактуры. Заметную роль эти кварты играют и в гармонии, создавая большое количество кварто-квинтовых созвучий, активно включаясь в строение гар-

монической фигурации, в образование тритоновых связей аккордов, сохраняя единство образа там, где не звучит сам колокольный мотив (*Pesante* в экспозиции, *Sostenuto e severo* в разработке, *Furioso* в репризе). Мотив двух кварт иногда «свертывается» в одновременности: в сочетании из двух аккордов тритоновому шагу баса соответствует квартный шаг мелодии.

Организирующая роль колокольного мотива сказывается и в тональной логике сонаты: последование увеличенной и чистой кварт связывает тональности экспозиции — *h-moll* (главная партия), *f-moll* (побочная партия), *b-moll* (заключительная партия) — и, частично, репризы: *e-moll* (побочная партия), *h-moll* (заключительная партия). Выбор интервалов, составляющих колокольный мотив и основу гармонии сонаты, не случаен: традиция тритоновых сочетаний в имитациях колокольных звонов восходит еще к «Борису Годунову» Мусоргского. Следовательно, избранное последование имеет не только изобразительные цели, но и вызывает определенные образные ассоциации.

Вторым стреленым элементом тематизма является основной мотив темы главной партии:



Впервые он возникает в самом начале экспозиции (*Inquieto*) из затрудненного движения среднего голоса в глухих, беспокойных раскатах аккордов. Его роль в сонате прямо противоположна цементирующему *ostinato* колокольного мотива: он воплощает собою принцип изменчивости. В нем все непостоянно — и образ, и структура, и интервалика. Уже в пределах главной партии его настроение меняется от сумрачной тревоги *Inquieto* к грозному утверждению *Piu mosso* (т. 16—17) и торопливой мольбе *Allegro liberamente* (т. 23), наполняя весь раздел бурной динамикой развития. Бесперывно колеблется интервальное строение мотива, сохраняя лишь общий мелодический контур; рушится его единство — мотив рассыпается на отдельные ячейки (завершающий раздел главной партии — *Meno mosso, volando*, т. 34).

Сфера деятельности «неуловимого» мотива не ограничивается только главной партией: он поражает далее своими разноликими воплощениями в побочной и заключительной. Этот податливый, колеблющийся, как пламя свечи, мотив оттеняет собою третий тематический элемент сонаты.

Впервые новый (третий) элемент появляется лишь в связующей партии и представляет законченную мелодико-гармоническую формулу из пяти аккордов, укладывающуюся в рамки одного такта:

14 [Pesante]

Здесь важен не только отрывистый, решительный тон аккордов, характеризующий наиболее активный и энергичный элемент сонаты, но и мелодически яркая линия верхнего голоса, трансформирующаяся в дальнейшем в лирическую тему побочной партии (*Sostenuto e severo*).

Длительное бурное течение главной и связующей партий экспонирует все три тематических элемента сонаты. Далее начинаются преобразования уже известного. Такова, например, природа лирической, трепетной темы побочной партии (*f-moll*), где соединяются два разнохарактерных элемента — главной и связующей партий:

15 *Sostenuto e severo*  $\text{♩} = 50$

Тема складывается из двух равных частей (4+4 такта). Первая — это опозитизированная формула гармонического сопровождения (мотив главной партии), вторая — *animando* — собственно тема, вступающая на фоне своего «аккомпанемента» — почти бесплотный печальный вальс (жанровая трансформация аккордов из связующей). Даже недолгое царствие этого образа создает неповторимый лирический островок среди бурь и наваждений экспозиции. Беспостоянный мотив главной партии нарушает движение вальса и вместе с *ostinato* колоколов одним потоком вливается в заключительную партию.

Объединяясь в контрапункте, мотив вступления и мотив главной партии преобразуются в тему медленного марша. Трехоктавные дублировки обеих тематических линий, плотная аккордовая фактура заполняющих голосов, гулкие удары часового колокола рождают впечатление мощных симфонических звучностей. В окаменелости траурного шестивия замирает живое биение темы главной партии, сливающейся в выразительном отношении в одно целое с размеренным колокольным звоном. Внеличная, бесстрастно-неотвратимая тема боя часов с двух сторон обрамляет экспозицию, и против нее бессильны и бурные взрывы главной партии, и собранность связующей, и отрешенная лирика побочной:

Patetico, grave e sostenuto  $\text{♩} = 72$

16

При такой роли тематического развития в экспозиции «преобразовательная» функция разработки становится второстепенной. В Шестой сонате разработка поэтому невелика и складывается, фактически, из двух противоположных состояний одного колокольного образа: бурного взрыва (*Più mosso* [*allegro*]) и беззвучного, безжизненного *Sostenuto e misterioso* — тихой кульминации-сдвига, аккумулирующей энергию перед началом репризы.



В репризе действие разворачивается наиболее стремительно. Она сильно сокращена и начинается прямо с побочной партии (e-moll), отсекая всю главную и связующую партии. Но и от самой побочной темы здесь остался в неизменности лишь первый такт — формула сопровождения вальса. Далее она исчезает в собранных, энергичных, отрывистых аккордах из связующей партии (третий тематический элемент сонаты). Пользуясь тем, что в основе темы вальса лежит трансформированный мотив связующей, композитор подменяет лирическую тему побочной партии россыпью энергичных стаккатирующих аккордов (темой связующей партии). Лишь «врезанные» в этот динамический стиль вальсовые кадансы и звучащая в среднем голосе мелодическая линия вальсового сопровождения (второй тематический элемент) убеждают слух в том, что это все-таки тема побочной партии.

Весь длительный раздел побочной — настойчивые, решительные попытки освободиться от власти колокольного мотива, активизация двух других элементов тематизма. Но их бунт бесплоден — западня не имеет выхода: бурный рост побочной внезапно прерывается оглушающим перезвоном колоколов — идейной и динамической кульминацией сонаты.

Соната завершается скорбным, едва ли не беззвучным похоронным маршем заключительной партии (*Largo funebre*), h-moll, ppp. Осторожный и равнодушный бой часов, словно дымкой, скрывает бессильное автоматическое повторение одного и того же мотива.

Обреченность всего живого и всеисие времени, его «пророчески прощальной гласа» звучит в последних тактах сонаты.

Седьмая, ор. 21 (1924), и Восьмая, ор. 21а (1936)<sup>6</sup>, сонаты завершают первый период творчества композитора. Несмотря на то, что их разделяет более чем десятилетие, несмотря на ряд черт, роднящих Восьмую сонату с сочинениями нового творческого этапа (светлый образный мир, мажорный лад)<sup>7</sup>, близость двух этих сонат очевидна. Объединенные замыслом композитора в один опус, Седьмая и Восьмая сонаты связаны между собою однотипностью строения цикла и форм частей, сходством драматургической логики, интонационным родством тематизма.

Мир образов двух этих сочинений богат и многогранен, но его богатство — особого свойства: для него характерны не контрасты определенных состояний, а неуловимые колебания чувств; смутные переливы полутонов взамен красочного разноцветья; скользящие тени вместо четких очертаний. По сравнению с предшествующими шестью произведениями образы и контуры двух этих сонат словно подернуты легкой дымкой.

Настроение каждой сонаты определяется ее начальными тактами, представляющими отправную точку всего образного и тематического

<sup>6</sup> Точная дата создания Восьмой сонаты не установлена. И хотя сам композитор обозначил ее именно 1936 годом, по свидетельству его брата — Л. Е. Фейнберга — соната впервые прозвучала в концертном исполнении уже в 1934 г. (см. Воспоминания Л. Е. Фейнберга, помещенные в этом сборнике, с. 186).

<sup>7</sup> Пожалуй, самая яркая внешняя примета стилей двух периодов — это ладовое различие: № 1 — fis-A, № 2 — a, № 3 — cis-gis, № 4 — es, № 5 — e, № 6 — h, № 7 — c, № 8 — G, № 9 — E, № 10 — B, № 11 — C, № 12 — Fis.

движения. Дальнейшее развитие — это процесс медленного растворения их характерности с тем, чтобы вернуться к ним в новом качестве в финале. Так, неясное томление и скрытая боль главной темы первой части Седьмой сонаты в финале превращается в торжествующий перезвон:

17 *Allegro moderato*  
*un poco rubato* *rall.*

*pp*

*accel.* *rall.* *accel.*

*pp*

А умиротворяющая идиллия открывающей Восьмую сонату темы главной партии — в активную напористость темы фуги:

18 *Un poco animato*

*p*



Одинаковое трехчастное строение обеих сонат воплощает драматургию сходного типа. Достаточно полно изложив в первой части ведущий образ, композитор в средней стремится к уходу в иную сферу, достигая почти полного отстранения от предшествующего состояния. Средние части обеих сонат — это, по сути, полные неги и покоя ноктюрны, застывшие картины очарованного мира, подобные «Волшебному озеру» Лядова. Финал возрождает живое биение пульса, суммируя тематизм предшествующих частей, он объединяет его в единое целое, становясь вершиной, итогом драматического развития произведения.

Трехчастность Седьмой и Восьмой сонат, таким образом, принципиально отлична от трехчастности Третьей. Она возникла из общего одночастного строения цикла — словно крупное сочинение распалось на три раздела. На это указывает не только миниатюрность частей, но и репризная функция финала, собирающего воедино тематизм предшествующих частей, и прочность интонационных связей всех разделов.

\*

Мир сочинений Фейнберга первого творческого десятилетия (1915—1924 гг.) целостен и многогранен. Единая романтическая канва фейнберговского творчества за эти годы украсилась прекрасными, неповторимыми узорами — светлой грустью Первой сонаты, элегическим волнением Второй, трагическим накалом Третьей, мятежными вихрями Четвертой, сосредоточенной устремленностью Пятой, пророческим пафосом Шестой и страстными психологическими борениями Седьмой.

Ни одна соната не повторяет предыдущих решений: в каждой последующей, вместе с углубляющимся содержанием, омрачением образного строя, на первый план выступают все более масштабные идеи, все более смелая драматургия. Особой твердостью и душевной силой веет от них: чем более зрелым становится композитор, тем большей целостностью отмечены его образы, тем явственнее философское содержание его концепций, интеллектуальная сила его идей. Нервный и утонченный, стремительный и страстный стиль первых сонат окреп и вырос за десять лет. Фейнбергу оказались по силам не только сумеречные колебания субъективных настроений, не только тончайшие оттенки эмоциональной палитры, но и глубокие философские поиски Третьей и Шестой сонат, мучительные размышления и героическая действенность Пятой. Размах фейнберговских идей, особенности образов влияли на тематизм и на сам характер фортепианного изложения, подчиняя их своим специфическим требованиям создания постоянно накаленной, взрывчатой эмоциональной атмосферы.

Так, тип тематического развития в сонатах первого периода был близок баховскому принципу «ядра и развертывания». Суть темы, ее характер и мелодическую определенность представлял один первый мотив. Дальнейшее движение темы было цепью повторений, дроблений, перемещений и других преобразований основного мотива-тезиса. Таким способом и поддерживался высокий уровень эмоционального напряжения, не уменьшавшийся до самого конца темы. В самом деле, заряд энергии, заложенный в начальном мотиве, не расплылся в общих формах движения, а увеличивался, присоединяя к своему запасу энергию последующих мотивных изменений. Если прибавить к этому полифонизацию фактуры, пронизанной сочетаниями вариантов (часто имитационными) того же мотива, то источник экспрессии, свойственный тематизму этого периода, становится очевидным.

Фактуру сонат первого творческого десятилетия отличает тематическая насыщенность. Роль сопровождающих голосов (нетематических элементов фактуры) является минимальной: как и в фортепианных сочинениях Скрябина, Мясковского средние голоса фактуры практически представляют собою изощренное переплетение вариантов одного или нескольких мотивов темы. Незначительно разграничивая функции голосов в фактуре, Фейнберг, тем не менее, везде стремится сохранить основополагающую роль баса как гармонической и метрической опоры. Этим фактура сочинений Фейнберга сближается с рахманиновской и резко отличается от скрябинской с ее постепенно усиливающейся (особенно к шестидесятым опусам) своеобразной «атрофией» басов. Самостоятельные линии мелодии довольно редки — как и у Скрябина: мелодический голос воспринимается здесь как «гребень гармонии».

Во многом стиль фортепианного изложения в первых восьми сонатах близок традициям романтического пианизма XIX века. Особенно это ощущается в трагических взрывах и кульминациях, с их многоплановой фактурой, аккордикой большой плотности, преобладанием низких, богатых обертонами регистров — явление, характерное для музыки Рахманинова, Метнера, Мясковского; у С. Е. Фейнберга примерами могут быть многие страницы Третьей, Четвертой, Шестой сонат.

Девятая соната являет собою пример нового пианизма, новой фортепианной фактуры. Освобождаясь от многозвучия и излишней полифонической вязкости, она обращена к графической и ясной манере письма, столь характерной для новой фортепианной музыки XX века — для творчества Равеля, Стравинского, Бартока, Прокофьева.

Но достигается новый фортепианный стиль не сразу — его воцарению в творчестве Фейнберга предшествует более чем десятилетие — годы, отделяющие Седьмую сонату от Восьмой. Достаточно значительный по длительности, этот перерыв имеет вполне очевидное объяснение не только субъективно-творческого (поиски новой образности и соответствующих ей выразительных средств), но объективно-исторического порядка.

Во второй половине 20-х — начале 30-х годов в советском фортепианном творчестве наступило временное затишье — неблагоприятная обстановка, сложившаяся в отечественной музыкальной критике вокруг инструментальной музыки, отвлекла внимание композиторов в иные сфе-

ры, в основном в те, которые были связаны со словом. «Примерно к концу двадцатых годов удельный вес фортепианного искусства заметно падает. Одна из причин этого явления — политика РАПМ, объявившей «вне закона» чуть ли не всю инструментальную музыку»<sup>8</sup>. Нормальное положение устанавливается лишь к середине тридцатых годов, в течение же десятилетия почти ничего значительного в области инструментальной (и, в частности, фортепианной) советской музыки создано не было.

В творчестве С. Е. Фейнберга эти общие для советской музыкальной культуры тенденции проявляются в преимущественном интересе к вокальным жанрам. «Инструментальная пауза» заполняется сочинением романсов на стихи Пушкина и Лермонтова, многочисленными обработками народных песен для голоса с фортепиано, попытками (пусть не всегда удачными) создания массовых песен на стихи советских и зарубежных поэтов.

Новое обращение композитора к инструментальной музыке отмечает границу иного этапа в творчестве Фейнберга. К традиционному для него жанру фортепианной сонаты композитор подходит с других позиций — обогащенный знанием специфики вокальной музыки, работой с народными мелодиями и текстами. Это положительно сказывается на общей эволюции его стиля.

В конце 30-х годов не только в творчестве Фейнберга, но и у многих других советских композиторов — таких, как Мясковский, Шебалин, — наступает этап заметного «прояснения стиля». И в симфонических, и в камерно-инструментальных сочинениях этих лет светлые лирические и утверждающе-героические образы постепенно вытесняют дотоле распространенные в музыке настроения мрачных раздумий, мучительных переживаний, трагической безысходности.

Значительно возрастает роль мелодического начала, песенного тематизма (Третья и Четвертая симфонии Книппера), диатоническая протяженная мелодика начинает превалировать над экспрессивной речитативностью (Четырнадцатая и Пятнадцатая симфонии, Пятый и Шестой квартеты Мясковского), тематизм обретает заметные жанровые приметы (Третий квартет Шебалина, Второй скрипичный концерт Прокофьева). Типичными чертами «нового стиля» становятся также ясный, функционально определенный гармонический язык и простая, скромная фактура (Седьмая фортепианная соната Александрова, «Простые вариации» Мясковского, Прелюдии Шостаковича).

Все эти признаки в том или ином виде мы находим в последних четырех фортепианных сонатах Фейнберга. Не только общие традиции времени, но и индивидуальная логика творческой эволюции композитора способствовали утверждению в творчестве Фейнберга «новой музыкальной простоты».

Стремление Фейнберга к простоте, ясности языка, цельности и общезначимости образов отмечало новый этап зрелости художника, обычно наступающий вслед за неистовой силой периода «бури и натиска».

В области тематизма поиски Фейнберга привели его к осознанию необходимости большей мелодической протяженности тем, к созданию тем-

<sup>8</sup> Очерки советского музыкального творчества. — М., 1947, с. 130

мелодий. Венцом этой работы стала эпическая начальная тема Третьего фортепианного концерта — великолепный пятнадцатитактовый распев единого дыхания. Однако подобный результат был достигнут не сразу.

Начиная уже с Девятой сонаты мелодическую индивидуальность темы не определяет один лишь ее мотив-тезис. Мелодический рисунок темы значительно проясняется, обогащаясь ходами по звукам трезвучия, скольжением по ступеням гаммы. Темы привлекают большей цельностью и шириной дыхания, особой соразмерностью всех элементов — гармонии, фактуры, метра, темпа. В их слиянии возникает образ медленного менуэта из Десятой сонаты, легкая радостная тема рефрена Девятой сонаты и очень близкая ей главная тема Одиннадцатой сонаты.

Стремление к немедленному преобразованию данности, разработочность, проникающая в пределы самой темы, не исчезают в сонатах второго периода. Начинаясь как длинная мелодия, тема не может удержать единого дыхания, рассыпаясь далее в цепь вариантов ведущей интонации. Обобщенность интонаций, складывающихся подобные темы, впрочем, достаточно велика, и разница между началом и развивающим продолжением в общем-то не очень заметна (см. Девятую и Одиннадцатую сонаты, главные партии). Такие темы великолепно рисуют образы игры, радостного творчества, столь частые в сонатах второго периода. Избыток энергии, свобода фантазии воплощаются в их неожиданных ритмических перебивках строгого метра, в ярких тональных переменах — первых признаках стремительных мотивных преобразований, разрушающих плавное течение темы.

\*

Вся музыка Девятой сонаты, ор. 29 (1939), — это воплощенная юность, безудержная радость жизни. Сравнительно небольшая по размерам, она написана в свободно трактованной форме рондо-сонаты, как нельзя лучше оттеняющей стремительные и неожиданные ее повороты, искрометную легкость ее перемен. Рефрен сонаты, объединяя форму своими неременными возвращениями, в то же время расцветивает ее течение многократными вариациями:

20 Allegro

mf

54

p

cresc.

Суть бесконечно обновляющегося, но единого движения сонаты заключена, с одной стороны, в незаметных изменениях уже звучавших тем, а с другой — в мотивном единстве различных разделов. Так, тема побочной партии рождается из мотива главной, передавая его в дальнейшем в заключительную и начало разработки.

Светлую радость всей сонаты оттеняет особая сосредоточенность предыктового раздела. Словно само время предстает перед нами в его тревожных образах — напряженное предчувствие грядущих невзгод, мрачный отзвук первого военного года в Европе. Есть в этой музыке что-то от любимых композитором колокольных звонов, но только не набатных, не трагедийных, а подобных скорее бою башенных часов, медленно отсчитывающих время.

Настроения всепобеждающей молодости и веселья объединяют смешливо-элегантную экспозицию и разработку (которая прославляется то скерцозными, то задумчивыми вариантами главной темы) и, преодолевая омрачающую сосредоточенность предыкта, вспыхивают еще ярче в лаконичной репризе.

Молодой свежестью веет от всей сонаты, но более всего ее дыхание ощущается в экспозиции. Оно создается всеми музыкальными средствами: простым и запоминающимся тематизмом, прихотливой ритмикой воздушных синкоп и изменчивых по величине мотивов, красочностью тональных сдвигов (отклонение в *C-dur* и последующий *gis-moll* во втором предложении главной темы), гладкими и изящными переменами функций фактуры, забавной неквадратностью структур — фантазия композитора неистощима на выдумки, меняющие уже знакомый облик темы.

Открывая собой новый этап творчества композитора, Девятая соната воплощает то лучшее, что объединяет его сочинения этих лет. И это — не только мастерское владение формой, изумительная тематическая изобретательность и красота фактуры, не только ясная и динамичная драматургия, но прежде всего — это удивительно цельный, светлый и человечный образный мир. Изящные рамки Девятой сонаты заключают в себе большие открытия — мудрость и гуманизм зрелого художника, «новую простоту» языка мастера.

Иную грань светлого жизнеутверждающего мироощущения композитора открывают нам его Десятая, ор. 30 (1940), и Одиннадцатая, ор. 40 (1952), сонаты.

В тоне и настроении этих двух произведений есть нечто особенное: уступая предыдущим сочинениям в стремительности движения, в яркости эмоциональных порывов, они хранят внутри себя иные образные ценности. В неспешных сменах разделов, в общей замедленности темпа, в солнечной лирике тем воплощается новое содержание — сознание извечной красоты окружающего мира, размышление человека и художника о родной земле.

В Десятой и Одиннадцатой сонатах эти образы становятся ведущими. Отрешаясь от динамичной, экспрессивной драматургии, присущей сонатам первого периода, композитор создает новый тип образного развития. Безостановочной лавине, вызванной к жизни силой тематического и образного импульса мотива-тезиса (Первая — Восьмая соната), этот

тип противопоставляет неторопливость многократных возвращений главной лирической темы; почти что монотематической сонатности Пятой — Восьмой сонат — многотемность рондо-сонаты; эмоциональному накалу, непрестанному стремлению — спокойствие углубленных сосредоточенных раздумий.

Центральную сферу Десятой и Одиннадцатой сонат составляют лирические темы, образы же второй, более действенной сферы, против обыкновения, не занимают в сонатах ведущего места. Образный мир сонат представлен двумя гранями: лирико-эпической (рефрен и медленный танец в Десятой; вступление и область побочной — заключительной партий в Одиннадцатой) и энергичной, действенной (героика побочной темы в Десятой; веселый бег рефрена в Одиннадцатой).

Постоянно сталкивающиеся в пределах рондо-сонаты, контрастирующие темы испытывают взаимное влияние; не изменяясь существенно в образном отношении, они варьируются тематически и фактурно, обретая с каждым разом какие-то новые, красочные детали. Так, тема главной партии Одиннадцатой сонаты предстает в репризе в новом облике: окруженная бурлящими потоками фигураций, с начальной интонацией темы вступления, органически включенной в ее ткань, в неожиданном ритмическом преобразении грациозных летящих синкоп.

Рефрен Десятой сонаты представляет собою медленно текущую тему, схожую с баркаролой своим баюкающим колыханием сопровождения:

21 *Allegro moderato*

Дополнительным рондообразующим элементом сонаты является вторая лирическая тема — впервые она появляется как эпизод в разработке и объединяет своими возвращениями средний и заключительный разделы сонатной формы. Ее плавный шаг, трехдольный метр и «приседающие» задержания на сильной доле замыкающих тактов выдают в ней жанр медленного менуэта:

22 *Meno mosso, quasi andante*





Взаимодействие двух лирических тем захватывает весь средний раздел сонаты. Начинаясь как независимая часть, тематически не связанная с материалом экспозиции, он постепенно становится узлом тематического и драматургического развития: являя собою все признаки самостоятельного эпизода, он сочетает их с разработочными приемами.

С каждым новым проведением темы танца в нее все больше проникают элементы основного рефрена, звучащего здесь по-иному. Танцевальная тема расцветает с каждой «вариацией»: окутанная преобразенной баркарольной фигурацией, она обретает ту теплоту, которой не доставало ее исполненному величия звучанию. С другой стороны, тема рефрена (главная партия) теряет свою недоговоренность, непостоянство настроения, внезапно омрачающегося минорными бликами, утрачивает воздушность убаюкивающих баркарольных переливов. Все больше приближаясь друг к другу, обе лирические темы сливаются в одну — торжественный апофеоз, соединяющий величавость темы танца и теплоту начальной темы: в победную песнь, пронизанную праздничным перезвоном колоколов (измененной баркарольной фигурацией рефрена).

Если в развитии лирических тем два самостоятельных образа сливались в один, то движение противоположной, драматической образной сферы идет обратным путем: единый тематический материал претворяется в двух вариантах — в воинственной решительности побочной темы и в трагической безутешности Grave (разработка). Скорбное Grave взрывает своим двукратным появлением спокойствие среднего раздела. Представляя, по сути, лишь развитие тематических элементов побочной партии (фанфарных трезвучных ходов и бурлящих октавных унисонов), Grave своей образной яркостью выходит за рамки обычной разработки. Вместо простых изменений и перемещений мотивов на первый план выдвигается нисходящий поступенный ход, придающий всему разделу исключительную образную цельность — скорбную сосредоточенность траурного шествия:



Противоборство двух сфер образов происходит в среднем разделе сонаты, совмещающем черты эпизода и разработки. Начало репризы лишь констатирует победу лирической сферы, закрепляя ее в ликующих звуках. Празднично приподнятая «синтезированная» тема главной партии подчиняет своему настроению всю репризу: следующее за баркарольной темой *Allegro agitato* (побочная партия) усиливает радостное кипение звонким голосом фанфарных мотивов. Наиболее торжественно тема *Allegro agitato* звучит в коде (*Maestoso*), где соединяющиеся в контрапункте две ее половины превращаются в музыку величественного колокольного перезвона, венчающего собой сонату.

Победные интонации, завершающие Десятую сонату, возрождаются в торжественной атмосфере Одиннадцатой, придавая этому единственному у Фейнберга до-мажорному сочинению характер гимнического славения, венчающего раздумья и свершения предыдущего опуса.

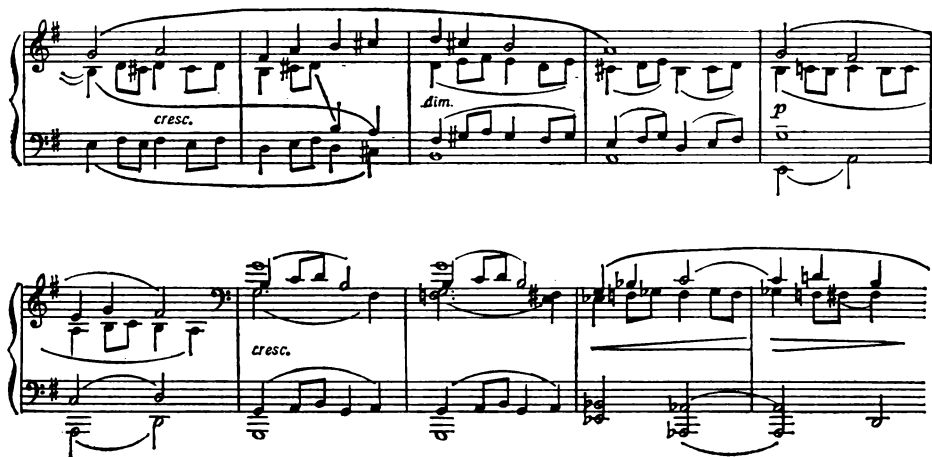
Ликующая праздничность Одиннадцатой сонаты в большой степени создается необычными для композитора тематическими и фактурными приемами. Центром нового тематизма становится вступление к сонате и область побочной — заключительной партий. Его новизна воплощается в нескольких особенностях: «зерном» мелодики является попевка-интонация, близкая архаическим песнопениям (узкообъемная, с секундовыми интервальными ходами, с переменным мелодическим устоем, простая по ритмическому рисунку); сама мелодия складывается из цепи ее вариантов — основы, распетой каждый раз по-новому.

Такой тематизм сочетает возможности «развертывания», свойственного темам первого периода, и мелодическую протяженность тем второго периода: начальный мотив, подвигающийся в течении темы многократному варьированию, не обладает яркой интонационной и ритмической характерностью мотива-тезиса — поэтому его преобразования не напоминают нам тип «ядра» и дальнейшего «развертывания», а сливаются в бесконечный неделимый узор. Очень простая в мелодическом и ритмическом отношении, начальная попевка придает всей теме единый эпически-песенный объективный характер и несколько суровый колорит.

В побочной партии вязь вариантов по горизонтали сочетается с их вертикальным плетением, складываясь в фактуру, максимально соответствующую особенностям мелодики — подголосочную полифонию. Истоки «нового» тематизма Одиннадцатой сонаты, таким образом, становятся еще более очевидными — они в русском народном мелосе:

24 *ritornando al Tempo* *a tempo, ma un poco più tranquillo*

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, treble and bass clef. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music begins with a measure marked '24'. The tempo marking is 'ritornando al Tempo'. The first staff has a melody with eighth notes and quarter notes. The second staff has a bass line with eighth notes and quarter notes. The tempo marking changes to 'a tempo, ma un poco più tranquillo'. The music ends with a double bar line.



Светлый облик произведения, неконфликтный, эпический склад его драматургии, торжественные перезвоны колоколов, солнечность, пронизывающая все сочинение, превращают Одиннадцатую сонату в полнозвучную, величавую кульминацию многочастного цикла сонат, своим радостным славлением объединяющую и заключающую неповторимые индивидуальности предшествующих десяти частей, подобно тому, как эпическая мощь «Богатырских ворот» венчает разнохарактерные, контрастные пьесы «Картинок с выставки».

К такому эпилогу трудно что-либо добавить, и следующее сочинение этого жанра неминуемо будет стоять особняком. Так и случается с Двенадцатой сонатой, ор. 48 (1960). Ничего не меняя в уже кристаллизовавшемся многочастном цикле, она лишь на первый взгляд кажется почти несерьезно «простенькой», безыскусной. В длинной череде двенадцати сонат она — не вывод, но кода; исполненное особой глубины послесловие от автора.

Задуманная композитором как сочинение для детского репертуара, Двенадцатая соната продолжала традицию создания фортепианной педагогической литературы, начатую в 40-х — 50-х годах сонатами Ан. Александрова (Девятая), Мясковского (Шестая, Седьмая, Восьмая), Прокофьева (Девятая). Изящный фактурный рисунок Двенадцатой сонаты, часто ограничивающийся двумя линиями (мелодии и сопровождающего голоса), доходчивый, запоминающийся тематизм, напевная мелодика, краткость всех частей цикла и, самое главное, техническая несложность для исполнителя вполне оправдывали ее назначение. Но глубина образного содержания, особая духовность ее мира сделали Двенадцатую сонату Фейнберга (как и Девятую сонату Прокофьева) по-настоящему доступной лишь зрелым музыкантам.

Написанная в последние годы жизни композитора, соната отмечена той удивительной ясностью взгляда и просветленной одухотворенностью, которые нередко отличают именно последнее сочинение художника. Три

небольшие ее части (Сонатина, Интермеццо, Импровизация) складываются в сонатный цикл<sup>9</sup>, пронизанный сдержанной нежностью сердца.

Безмятежная ясность Сонатины сочетает шаловливую грациозность главной темы и ласковую радость очень краткой, буквально в несколько тактов, песенной побочной темы.

Своеобразие этой маленькой сонаты в ее почти полной неподвижности: она словно никуда не стремится, ни к чему не приводит. Повторенная экспозиция, почти статическая реприза (с соответствующей тональной перекраской побочной темы), возвращение в середине миниатюрной разработки всей главной партии в основной тональности — эти особенности формы и придают Сонатине характер замершего движения, создавая образ остановившегося прекрасного мгновения.

Оттенок особого спокойствия, отличающего музыку сонаты, ощущается даже в бурных всплесках *Agitato teneramente* в Интермеццо, скрывающая тень отрешенности прошлые бури. Ноктюрновая кантилена Интермеццо рождает странное чувство грусти и утраты: в проникновенности этой нежной песни есть что-то прощальное.

Импровизация, заключающая сонату, разрушает зачарованную неподвижность, в которую погружены первые части. Ее беспокойное движение создается контрастом одноголосного тревожного напева, своим вопросительно-ищущим характером все время толкающего эту тему к новым поискам, и колышущихся переборов умиротворенного *Andantino*, призванного ответить на вопросы первой темы. Смутная грусть унисонного запева не уравновешивается просветленным спокойствием *Andantino* и ищет выхода внутри себя, в имитационных усложнениях и тональных блужданиях начальной темы. Напряжение, сохраняющееся до самого конца части, гаснет лишь в последних тактах. Исчерпав все возможности, мятежный напев находит покой, покоренный неизменной ласковой уравновешенностью второй темы.

Скромна и камерна Двенадцатая соната. Нет в ней ни бурь Четвертой и Пятой сонат, ни трагической силы Третьей и Шестой, ни эпической основательности Десятой и Одиннадцатой. Слово оторвавшись от всего цикла, она стоит в стороне. Она не повторяет пути одиннадцати предшествующих сонат, но ее замершие и хрупкие очертания, светлая лирика и возвышенная простота тематизма хранят в себе редкий дар человечности, мудрости и доброты — живое тепло прощальных слов художника.

\*

Эволюция стиля С. Е. Фейнберга не была следствием развития его таланта от юношеских «проб пера» к грядущим вершинам профессионализма; его путь с самых первых сочинений — путь уже сложившегося художника, зрелого своим отношением к искусству, к жизни, к проблемам композиторского мастерства. Все двенадцать сонат для фортепиано

<sup>9</sup> Строение цикла Двенадцатой сонаты напоминает композицию Седьмой сонаты Ан. Александрова (Сонатина, Канцона, Рондо), столь любимой Фейнбергом.

С. Е. Фейнберга представляют собой серьезный и весомый вклад в сокровищницу советской фортепианной музыки; и хочется надеяться, что очень скоро этот грандиозный цикл прозвучит с наших концертных эстрад — это будет справедливой данью памяти С. Е. Фейнберга, композитора и пианиста, чьи концертные программы одними из первых познакомили советскую публику со всеми сонатами Бетховена и Скрябина, со всеми прелюдиями и фугами «Хорошо темперированного клавира» Баха. До тех же пор приходится согласиться с В. Фере, который еще в 1927 году писал: «Можно только удивляться, почему Фейнберга до сих пор так мало играют. Помимо того, что это композитор крупнейшей величины и произведения его насыщены глубоким и значительным содержанием, — Фейнберг обладает интересным и изысканнейшим — притом совершенно оригинальным — фортепианным стилем. Для пианистов вопрос о «фортепианности» тех произведений, которые они исполняют, является зачастую самым важным при выборе концертных программ, а в этом отношении сочинения Фейнберга могут постоять за себя и должны привлечь к себе внимание пианистов»<sup>10</sup>.

## И. ЛИХАЧЕВА

---

### Вокальное творчество С. Е. Фейнберга

Имя Самуила Евгеньевича Фейнберга в нашем представлении в первую очередь связано с выдающимися достижениями в области фортепианного исполнительства. И действительно, пианист потрясал слушателей силой и мощью своего интеллекта, индивидуальностью четко выстроенных концепций исполняемых произведений, среди которых творения таких титанов музыкального искусства, как Бах и Бетховен, Шуман и Шопен, Скрябин, Рахманинов, Прокофьев...

С исполнительской деятельностью неразрывно связана и научная, а именно — труды Фейнберга по теории пианизма. В них музыкант, обладающий колоссальной эрудицией в других сферах искусства и науки, нередко выходит за рамки узкой темы, обращаясь для сравнения к поэзии, литературе, живописи.

Предваряя книгу С. Е. Фейнберга «Пианизм как искусство» вступительной статьей, профессор Московской консерватории В. А. Натансон (в прошлом ученик Фейнберга) отмечает: «За каждой фразой книги стоит художник-мыслитель. Все, что пишет Фейнберг, прочувствовано и пережито им. Он рассказывает читателю о самых дорогих для себя вещах. Рассказывает с желанием укрепить наши позиции в искусстве. Мно-

<sup>10</sup> Фере В. Нотография. — Современная музыка, 1927, № 26, с. 87.

гие его установки (например, о работе пианиста над мастерством) давно уже вошли в практику советских исполнителей и педагогов»<sup>1</sup>.

Не менее важной сферой деятельности Фейнберга, чем исполнительство и наука, является и композиция. Ведь Фейнберг — создатель сложных, масштабных, часто философски углубленных, но и эмоционально напряженных полотен для его любимого инструмента — фортепиано. Двенадцать сонат, три фортепианных концерта, сюиты, фантазии — таков круг сочинений, написанных Фейнбергом для рояля. Однако композитор не ограничивался только этим инструментом. Чуткий и тонко чувствующий художник, он уделил немало внимания и по-своему обогатил такой жанр, как вокальный. К нему он обращался (с перерывами) на протяжении всего творческого пути, видимо, испытывая непреодолимую потребность высказываться именно в подобном — синтетическом — виде художественного творчества.

В теоретических трудах Фейнберга можно встретить немало страниц, посвященных союзу музыки и поэзии, из которых становится ясным, как композитор высоко ставил подобные жанры, считая их естественными воплощениями человеческого чувства и мысли. Он постоянно подчеркивал их древнее происхождение, когда музыка и слово существовали в неразрывной связи друг с другом, и лишь позднее разделились на самостоятельные области.

«Эллинское античное понимание музыкального звука, — пишет Фейнберг, — включает в определение ноты и высоту и слово. Одна лишь эмоциональная характеристика явно не охватывает всей полноты звучания музыки. Даже наиболее самодовлеющие инструментальные формы сохраняют связь с речевой выразительностью. Таким образом, программные произведения — это не искусственно созданный жанр, как думают многие, но вполне правомерное стремление разъяснить слушателю то содержание, о котором повествует музыка. Сливаясь с текстом, музыка сама проявляет себя как смысл, как мысль, по-своему объясняющая и освещающая данное положение или событие. Достаточно взять любой хороший романс, чтобы ощутить, с какой мощью и настойчивостью музыка не только наполняет стихотворение эмоциональным содержанием, но и по-особому толкует словесный текст. Здесь мы воочию видим, как избыток количества эмоций переходит в новое качество мысли...»

А чуть ранее: «...Уже отмечалось, что один из самых совершенных примеров синтеза искусства — создание музыки на поэтический текст. В романсе стихотворение не только иллюстрируется: оно вводится в новую творческую степень и музыка романса озаряется отблеском поэтической стихии. Мы «до конца» можем понять музыку романса только тогда, когда постигнем смысл стихов»<sup>2</sup>.

Таким образом, обращение Фейнберга к песенному, романсовому жанру прежде всего объясняется той высокой ступенью, на которой, по его мнению, стоит этот вид творчества, способный отразить очень полно

<sup>1</sup> Натансон В. С. Е. Фейнберг (1890—1962). — В кн.: Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. — М., 1965, с. 29.

<sup>2</sup> Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство, с. 501, 497—498.

и конкретно воплощаемое содержание. При этом, по его убеждению, качество обоих компонентов должно быть соответственно высоким, чтобы не нарушалась гармония целого, ибо недостатки одного из них не могут быть восполнены совершенством другого.

Такая требовательность к поэтической основе романса, естественно, повлияла на выбор стихов. Действительно, в своих вокальных произведениях Фейнберг использует либо образцы русской классики — стихотворения Пушкина, Лермонтова, Блока, либо народную поэзию, отточенную за многие века своего бытования до совершенства.

Надо сказать, что в этом отношении камерно-вокальное творчество Фейнберга находится в русле развития советского романса, имеющего несколько характерных направлений. Среди них обращение к фольклору и создание на его основе обработок, которые можно встретить в творчестве С. Прокофьева, Ан. Александрова, а позднее — Г. Свиридова, С. Слонимского, В. Салманова, В. Гаврилина и других.

Среди них также и линия продолжения традиций русских классиков, которые развивались в творчестве Н. Мясковского, Ю. Шапорина, В. Шебалина, Ан. Александрова, а более смело и своеобразно — Д. Шостаковича.

Первые шаги Фейнберга в жанре вокальной музыки (относящиеся еще к годам его обучения в консерватории — 1905—1910) так же как, скажем, у Мясковского, Шапорина, Шебалина, были связаны с именами русских поэтов, в частности Пушкина («Заклинание») и Лермонтова («Из-под таинственной...»). И все же более показательными для этого периода творчества следует считать блоковские романсы («Голоса», «И я опять затаих у ног», «В бездействии младом») <sup>3</sup>, потому что они отражали общее увлечение русской художественной интеллигенции поэзией символистов и несли в себе типичные для них крайне субъективистские чувства и настроения.

И действительно, музыкальный язык блоковских романсов Фейнберга достаточно изощрен и изыскан и, конечно, не рассчитан на широкую слушательскую аудиторию. Правда, уже здесь (особенно во втором романсе) намечается тенденция к созданию более общительной напевной вокальной партии. А чувства тревоги, погружения в бездну мрака и холода (см. первый романс) сменяются более естественными человеческими переживаниями и, наконец, преодолением неясных сновидений:

И близится рассвет,  
И убегают тени.  
И, Ясная, ты  
С солнцем потекла.

Подобное восприятие поэзии Блока, в которой одних привлекал лишь мистицизм, отчаяние одиночества, бегство от действительности в мир грез и иллюзий, а других — революционный пафос, волевой порыв, говорит, во-первых, о неоднозначном понимании Фейнбергом блоковской

<sup>3</sup> Фейнберг С. Три стихотворения А. Блока для голоса и фортепиано — М. Пг., 1923.

поэзии, а, во-вторых, о преодолении пессимистических настроений. Подобное же отношение к Блоку мы видим в раннем цикле Н. Мяковского на стихи того же поэта, где образы скорби сменяются образами светлыми и радостными.

Проследим более подробно за образно-музыкальным развитием в романсах на стихи Блока Фейнберга.

Фантастичность сюжета первого из романсов — этого своеобразного диалога, в котором участвуют Он и Она, «проносящиеся в сфере метели», — получили адекватное отражение в музыке Фейнберга — полетной, мерцающей, словно нереальной. Особенно это ощутимо в фортепианной партии, основанной на изломанной мелодической линии, звучащей в верхнем регистре почти без поддержки басов и гармонических построений. Вертикаль же создается, как правило, в результате удержания некоторых звуков самой мелодии, образующих достаточно самостоятельный по тематическому значению, более сдержанный и плавный по мелодическому рисунку голос, который рожден «внутри» зыбкой, нервно взлетающей и ниспадающей фактуры. Она несет в себе черты образительности. Именно такими средствами передает композитор неверный, колеблющийся свет луны, капризные порывы снежной бури:

1 *Splacato, con impeto*  
*mf*

Canto

Нет ис-хо-да вью-гам ле-ву-чим!

Piano

Правда, сам автор, по его словам, к подобной образительности не стремился. «Тут я не думал, — говорил он по поводу этого романса, — что нужно изображать метель, и, однако, само собой получилось, что в аккомпанементе звуки давали то, что нужно. Это явление меня настолько заинтересовало, что я даже подумал, что здесь уместно применить такие термины, как скрытая программность в отличие от сознательной программности»<sup>4</sup>.

Два других романса более «земные», мелодически развитые, обладающие мягкой задушевностью при достаточной утонченности гармонического языка и полифонической насыщенности поющей фактуры. Интересно, что один из них («И я опять затих у ног») интонационно связан с первым романсом. Проследим, например, за мелодической линией фортепианной партии с самых первых тактов:

<sup>4</sup> Фейнберг С. О музыке и о себе. — В кн.: ПIANИСТЫ рассказывают. М., 1979, с. 91—92.



2 Allegretto liberamente

Canto

P

И я о\_ пять за\_ тих у ног

Piano

P

Это вновь — нисходящий хроматический ход, на котором был основан плавный контрапунктирующий голос первого ромansa. Таким образом, отголосок мелодического образа бури, созданного там, переносится в последующий романс, что находит оправдание и в тексте:

И я опять затих у ног —  
У ног давно и тайно милой,  
Заносит вьюга на порог  
Пожар метели белокрылой...

Однако в нем поэтический образ природы не занимает столь значительного места. Главным «героем» ромansa являются не фантастические видения, а человеческие чувства. Оттого так тепло и проникновенно звучит вокальная мелодия, в которой обнаруживаются связи с колыбельной, хотя и опосредованные. Это сходство проявляется в мягкости слегка раскачивающейся интонации, напевности мелодического ядра.

Конечно, вокальная партия достаточно утончена благодаря незаметному, тактичному вкрапливанию в нее хроматизмов, а также еле уловимому ритмическому сжатию или растягиванию (переменная метрика, постоянные, но тоже очень ненавязчивые изменения темпа — ускорения, замедления).

Хотелось бы еще отметить в романсе структурную завершенность, пронизанность его сквозным развитием с постепенным усилением декламационности в вокальной партии (особенно в кульминации), а затем возвращением к первоначальному мелодическому образу.

В третьем романсе гармонический язык, ритмическая организация и ладовая основа вновь, как и в первом, более сложны. Это органично вытекает из текста — трепетного, словно парящего, а главное, возвращающего слушателя в мир туманных сновидений:

В бездействии младом,  
В передраcсветной лени  
Душа парила ввысь  
И там звезду нашла.

Характерная замедленность движения к концу такта, совпадающая с нисходящей малосекундовой интонацией, создают именно тот образ томной неги, того неспешного благородства движений, которые так привлекательны в стихотворении Блока:

3 Tranquillo

В бездействии и мледом,

Однако, общий характер романса резко контрастирует нервной экзальтированности первого («Голоса»). Его мажорный колорит, спокойно покачивающаяся фигурация фортепиано, тихая просветленная кода, символизирующая безмятежное пробуждение природы и человека от долгого сна, в итоге окрашивает весь вокальный цикл в ясные, светлые тона.

В целом важно отметить, что «Три романса» не только отражали веяния времени или демонстрировали собственное понимание Фейнбергом поэзии Блока, но также стали показательными для его будущего творчества в этом жанре. Именно здесь формировались индивидуальные черты камерно-вокального стиля композитора зрелого периода. Они проявились прежде всего в самостоятельной и даже ведущей роли партии фортепиано при создании образа, в изобретательности в области фактуры и ритмической организации, во внимательном отношении автора к выразительности вокальной партии, скорее близкой к речевой интонации, чем к песенной. А это означало, что Фейнберг объединил в своем вокальном творчестве линии, идущие от Глинки, Даргомыжского, Римского-Корсакова (что касается вокальной партии) и Чайковского, Рахманинова (в трактовке фортепианной партии). Нельзя не упомянуть и об опоре на бытовую жанровость при воплощении человеческих чувств и переживаний, хотя здесь она еще очень завуалирована.

Таким было начало. Далее вокальное творчество Фейнберга развивалось по двум основным направлениям, достаточно самостоятельным, но в чем-то и соприкасающимся. Одно из них — обработки народных песен и омузыкаливание народных текстов. Другое — создание собственной романсовой лирики на основе русской классической поэзии. Думается, что каждую из этих областей следует рассматривать отдельно.

Сначала обратимся к собственно романсам, представленным, в основном, двумя тетрадами — на стихи Пушкина (ор. 26) и Лермонтова (ор. 28).

Оба цикла возникли в 30-е годы, когда наблюдалось возрождение интереса советских композиторов к творчеству русских классиков и особенно таких титанов, как Пушкин и Лермонтов. В какой-то мере это было связано с их юбилейными датами. Но была и другая причина — более серьезная. По мнению В. Васиной-Гроссман, обращение к классической традиции в это время помогло выражению образов, которых так не хватало музыке 20-х годов. «В стихах Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Блока, — пишет Васина-Гроссман, — советские композиторы искали и находили поэтическое выражение самых высоких и благородных

человеческих чувств и мыслей»<sup>5</sup>. В полной мере это относится и к названным циклам С. Фейнберга<sup>6</sup>.

Прежде всего о том круге тем и образов, который волновал автора. Главным образом это лирика, к которой обычно обращались русские и советские композиторы. Лирика в самых разных ее проявлениях — от созерцательных спокойных настроений, может быть с оттенком грусти, печали («Не пой, красавица», «Под небом голубым»), до полных драматизма — или бурного («Туча», «Еврейская мелодия»), или затаенно-сдержанного («Сожженное письмо»). Есть в романах Фейнберга и народные мотивы («Буря мглой», «Друг мой милый», «Подруга дней моих»), и глубоко философские размышления («Дубовый листок», «Пленный рыцарь», «Заклинание»).

Если просмотреть перечень романсов в обеих тетрадах, сразу бросается в глаза, что Фейнберг предпочитал уже апробированные в музыке стихи (Пушкин — «Не пой, красавица», «Зимний вечер», «Три ключа», «Я помню чудное мгновенье»; Лермонтов — «Выхожу один я на дорогу», «Сон», «Нет, не тебя так пылко я люблю»), видимо, не стремясь особенно к расширению круга тем, намеченных классиками, и не обращаясь, скажем, к гражданской лирике, как это сделал, например, М. Коваль в цикле «Пушкиниана». Однако в лермонтовской тетради явно ощутимо преобладание философских текстов, отраженных в музыке других авторов в меньшей степени.

Необходимо также отметить, что, избирая традиционные для русской классики стихи, Фейнберг стремится к собственной их трактовке. Часто он придает таким романсам излюбленную им форму монолога или диалогической сцены, выстраивая их вокальную партию на основе выразительной декламации, отражающей детали текста, в то время как большинство авторов, раскрывая ту же тему, опирались на обобщенный мелодический образ. Особенно показателен в этом отношении романс «Выхожу один я на дорогу», обычно трактовавшийся в жанре элегии. Фейнберг же в этом случае создает очень экспрессивный монолог-размышление.

Группируя выше романсы по их образно-тематическому содержанию, мы, конечно, делали это очень приблизительно. Каждый из них гораздо многограннее в образном плане и сочетает разные настроения, даваемые или в сопоставлении или в развитии, то есть в закономерном переходе из одного состояния в другое. Фейнберг находит для них специфические средства выражения: тот или иной тип мелодии, ритмики, фактуры, жанра, композиции.

На специфике выразительных средств в связи с образным содержанием романсов мы сейчас и остановимся более подробно.

Как уже было сказано выше, интонационный язык, ритмический рисунок, структура романсов Фейнберга во многом определяются их характером, жанром, содержанием. Более всего композитор тяготел к романсам лирического содержания. При этом лиризм во многих из них име-

<sup>5</sup> Васина-Гроссман В. Мастера советского романса. — М., 1980, с. 19

<sup>6</sup> Романсы Фейнберга изданы в двух сборниках: «Десять романсов на слова А. Пушкина» (М., 1937) и «Восемь романсов на слова М. Лермонтова» (М. — Л., 1941).

ет чаще созерцательный характер. В них преобладает сдержанность, даже пассивность настроения. Автору обычно не свойственны открытое проявление чувств, их бурный разлив, откровенные переживания. Иногда создается ощущение, что музыка отражает не личные переживания автора, а как бы его наблюдения со стороны за чужими чувствами, страданиями, надеждами. Именно поэтому эмоциональные вспышки, встречающиеся в кульминации, кратковременны. Они скоро умеряются спокойными, созерцательными репризами, в которых возвращается первоначальное состояние — тихого, спокойного повествования, размышления, погружения в себя.

Таковы, например, романсы «Не пой, красавица», «Под небом голубым», «Я помню чудное мгновенье», «Туча» (все на стихи Пушкина), «Русалка» (стихи Лермонтова). Они имеют примерно одинаковую уравновешенную композицию — трехчастную, в которой реприза полностью или частично возвращает образы и настроения первой части.

Правда, во многом подобная замкнутая стройная структура вытекает из особенностей стихов, имеющих черты названной композиционной схемы: или в плане сюжетно-тематическом или структурно-ритмическом.

В романсе «Не пой, красавица» точная музыкальная реприза исходит из повторности в конце стихотворения его первой строфы. В романсе «Под небом голубым» текст в репризе иной, чем в первом разделе. Однако содержание крайних строф, их внутренний эмоциональный настрой схожи. Это — спокойное, даже равнодушное восприятие поэтом вести о смерти бывшей возлюбленной. В среднем же разделе на какой-то миг возникает прошлое, с его опаляющей страстью и волнением.

Одинаковое душевное состояние светлой любви, восхищения чистой красотой наполняет обрамляющие разделы романса «Я помню чудное мгновенье». Такое сходство настроения в сочетании с повторностью некоторых строк («Как мимолетное виденье, как гений чистой красоты») позволило автору обратиться в репризе к интонациям первой части. Но неизменными остаются лишь первые строки (вернее, одна строфа). Вторую строфу композитор уже варьирует, вводя новые мелодические обороты и более рельефно выстраивая кульминацию.

Интересно, что она основана на той же мелодической вершине, что и первые две (см. примеры 4 а, б) — звуке *g* второй октавы. Однако в репризе он выделен ритмически более протянутой длительностью (половинной с точкой вместо четверти). И это оправданно, поскольку звук *g* в данном случае приходится на самое важное по смыслу слово — «жизнь» («И жизнь, и слезы, и любовь»). Далее, нисходящий ход прекрасно передает характер слов — «и слезы» (см. пример 4 в):

[Animato teneramente. Flessibile]

4а

Как ге\_ ний чи\_ стой крас\_ со\_ ты.

4б

И слы\_ лись ми\_ лы\_ е чер\_ ты.



Если сравнить эту кульминацию, скажем, со второй, то здесь смысловой акцент падает на слово «милые» (черты). Видимо поэтому задерживается не самый высокий звук мелодии ( $g^2$ ), а более низкий ( $f^2$ ), что смещает кульминацию, делает ее мягче. Заключительная же вершинная точка отмечена комплексом приемов, к которым относятся: продолжительность, мелодическая вершинность, метрическая акцентность, что и выделяет ее как генеральную кульминацию. Кроме того, она отделяется паузами от предыдущего и последующего течения мелодии, что также сообщает ей бóльшую весомость и значительность.

Очень стройным по форме предстает романс «Русалка». Он обрамлен музыкальным материалом, несущим в себе черты пейзажности, даже иллюстративности. Картина мерно плещущихся волн реки, «озаряемой полной луной», воссоздается рядом специфических средств, к которым относится неизменность ритмической формулы, волнообразность мелодического рисунка, остинатность фортепианной партии, основанной на покачивающемся мотиве:

В репризе (Тетра I) все названные элементы возвращаются. Но к ним присоединяется беспокойный по характеру и тоже имеющий волнообразный рисунок триольный контрапункт из центрального раздела.

Вообще нужно отметить, что средние части всех названных романсов более взволнованны. Они пронизаны тревогой и бурным волнением, вызванным мыслью об ушедшей любви («Под небом голубым»), омрачены печальными воспоминаниями («Не пой, красавица»), воссоздают грозную картину только что отгремевшей бури («Туча») или, наконец, представляют собой драматический, полный любовной тоски рассказ о витязе с чужой стороны, уснувшем на дне реки, «на подушке из ярких песков» («Русалка»). Во всех случаях происходят резкие изменения в средствах выразительности. Ускоряется темп, мелодика становится фрагментарной, порывистой, тонально неустойчивой. В нее включаются характерные речевые обороты — восклицания, вопросы, утверждения. Зачастую переменной становится и метрика, в отличие от достаточно устойчивой в крайних разделах, которые, в основном, построены на обобщенных типах ритма, метра, мелодии.

Романсы лирико-драматического склада, как и драматические, более индивидуализированы. В них отчетливее проявляется личный момент, ярче, со страстью звучит голос самого композитора. Именно поэтому музыкальный язык, в том числе и форма, утрачивает обобщенный характер. Здесь уже не встретишь сугубо музыкальные структуры. Интонация, ритмика, композиция — все определяется, в первую очередь, интонацией, ритмикой и композицией стиха.

Возьмем, к примеру, лирико-драматический романс «Нет, не тебя так пылко я люблю». Это своеобразный монолог, пронизанный внутренним напряжением. Он начинается сразу же патетическим возгласом, утверждающим главную мысль романса, отраженную в его названии:



А потом, вспоминая о безвозвратно ушедших днях погибшей молодости и страданиях любви, пытаюсь разобраться в характере своего чувства, герой романса, хотя и обращается к возлюбленной, но в действительности предаётся размышлениям. В этом убеждает внутренняя собранность музыки, отсутствие остро драматических моментов, восклицаний (за исключением первого). Разговор ведется вполголоса — как бы про себя.

Структура романса уже не имеет столь ясно выраженной трехчастности (как в вокальных сочинениях лирического склада), хотя некоторые черты репризности все же здесь намечены. Так, в заключительном разделе автор секвентно развивает мотивы, звучащие в начале романса (см. такты 4 и 7). Однако они вкраплены в иной мелодический рисунок. Кроме того, фортепианная фактура тоже включает в себя некоторые элементы из начальных тактов (ломанные интонационные ходы).

В целом же романс обладает сквозным музыкальным развитием, подчиненным тексту. То же можно сказать и о мелодии, декламационной по своему складу, подчеркивающей важные смысловые моменты текста. Какой-либо единой, обобщающей мелодической или ритмической формулы здесь нет, что и характерно для романсов этого типа. Правда, достаточно велика роль тритоновой интонации, как наиболее выразительной, близкой речевой.

Продолжительность музыкальных фраз в романсе очень изменчива. В начале мелодия обладает относительно широким дыханием. Затем дробится на более мелкие построения, что говорит о росте напряжения, волнения. Порой автор даже разрывает паузами целостную поэтическую фразу, выделяя одно слово, чтобы придать ему особый смысл. Например, «Т а и н с т в е н н ы м — *пауза* — я занят разговором»... или «Когда порой — *пауза* — я на тебя смотрю».

Примерно в таком же плане, только с еще более ярко выраженными чертами декламационности, выполнены романсы драматического характера — «Сожженное письмо» и «Еврейская мелодия».

В первом из них композитор не только передает большое внутреннее напряжение, присущее тексту, но и чутко следует особенностям структуры стиха, его поэтического размера. Стихотворение написано шестистопным ямбом, характерным именно для произведений драматического плана, и имеет обязательную цезуру в третьей стопе. Как правило, эта остановка присутствует и в музыкальной фразе. Автор вводит, кроме того, дополнительные цезуры, что усиливает выразительность музыкального образа и приближает вокальную партию к взволнованной, а порой и патетической человеческой речи.

Так, паузами выделен первый возглас: «Прощай», определяющий главное эмоциональное содержание романа, его настроение:

7 *Andante sostenuto*

Про- щай, пись-мо люб-ви, про-щай!

Именно под знаком прощания происходит весь этот монолог. Он пронизан сдержанной скорбью, горечью, которые постепенно сменяются возбуждением, выраженным в ускоренном темпе, расширении диапазона музыкальных фраз, употреблении широких скачков, перемежающихся со скандированными на одном звуке фразами. Кульминация отмечена самым широким ходом — нисходящей октавой ( $fis^2$  —  $fis^1$ ). Синкопированный рисунок придает ему яркость и остроту, необходимые для вершины драматического монолога. Вслед за этим идет серия скачков, среди которых особенно важен ход на уменьшенную септиму, разрешаемую в квинту. Образуется целая кульминационная зона, передающая самый драматический момент текста:

О провидение! Свершилось!  
Темные свернулись листы;

Но не менее (а может и более) впечатляющей оказывается следующая фраза, идущая при внезапном *riapo*. Это своего рода тихая кульминация:

На легком пепле их заветные черты  
Белеют...

Фраза произносится почти шепотом. Кажется, будто в голосе героя, голько что сорвавшегося на крик, не осталось больше ни звука: настолько сильно его переживание. После такого экспрессивного выражения внутреннего состояния следует относительное успокоение, а скорее горькое примирение с судьбой. Возникает подобие репризы — тональной и тематической (отдельные фрагменты, звучащие в начале романа). Впрочем, она быстро сворачивается и затухает.

Романс «Еврейская мелодия» тоже характерен очень индивидуализированным подходом к тексту. Однако его музыка гораздо беспокойнее, нервнее. Темповые изменения обладают более нервной, частой пульсацией. Гибко меняется метр. Чувства выражаются открыто, бурно, порой яростно. Мелодическая линия вся состоит из подъемов и спадов, идущих не сплошным потоком, а на прерывистом дыхании, уступами. Подобное сочетание порывистости и торможения создает ощущение скрытой внутренней энергии.

Романсы лирико-философского содержания также опираются на декламационный склад. Нередко они несут в себе элементы драматизма или даже трагических переживаний и коллизий. Характерно, что во многих из них ясно проступает тема одиночества, приносящего герою много страданий. Таковы «Три ключа», «Дубовый листок», «Пленный рыцарь», «Сон».

Романсам этого направления присуща сдержанность в выражении мысли и чувства, что проявляется в неторопливых темпах без резких изменений, в относительной устойчивости метрики, в опоре на повествовательные элементы мелодики или декламационные, но не содержащие, в отличие от драматических романсов, патетических интонаций: возгласов, восклицаний, вздохов, стонов, причетов. Словом, это — монологи с чертами рассказа-повествования и глубокого размышления. Поэтому они несут в себе некоторые элементы обобщенности, как в типе мелодии, так и в композиционном строении, то есть здесь автор в структуре романса обычно исходит из собственно музыкальных форм.

Например, романс «Три ключа» основан на определенной мелодико-ритмической формуле, которая имеет вариантное развитие. Эта формула излагается с первых же тактов вокальной партии. Далее она повторяется в начале каждой строфы (всего их четыре) с той или иной степенью точности. Наиболее отличается вторая строфа, где воссоздается образ юности мятежной, охарактеризованный подвижным прихотливым ритмом и мелодией, в которой есть черты изобразительности. Четвертая же строфа по сути дела является репризой. Так возникает и обобщенная музыкальная форма, сочетающая в себе признаки вариационной куплетности и трехчастности. Правда, в данном случае подобная форма не только не вытекает из стиха, но даже противоречит ему, поскольку последняя строфа несет в себе наиболее глубокую, даже трагическую мысль всего поэтического произведения, являясь его вершиной, итогом. Музыкальное же развитие, вместо того, чтобы достичь здесь кульминации, неожиданно возвращается к повествовательному изложению. То есть вместо динамического поступательного развития с вершиной в конце композитор предлагает закругленную уравновешенную форму.

А вот в романсе «Сон» подобная же форма закономерно вытекает из стихотворного текста, обрамленного близкими по содержанию поэтическими фрагментами. При этом возвращение к первоначальному состоянию происходит как бы постепенно, так что возникает своего рода зеркальная реприза. Происходит это следующим образом: крайние части романса содержат по две строфы; вторая — вариант первой, но сдвинутый на тон вверх; четвертая — ближе ко второй; пятая — аналогична



первой. Третья же выполняет функцию середины. Она отличается большей интонационной самостоятельностью, исполняется в более подвижном темпе (*un poco più mosso*). Меняют свои очертания мелодический и ритмический рисунки, трансформируется фортепианная партия. В крайних разделах она построена на оstinатных нисходящих хорейских мотивах с завораживающей, убаюкивающей звучностью. В среднем разделе статичность преодолевается изменением направления мотива, который и сам постепенно сдвигается вверх, что динамизирует развитие.

Как и в романсе «Три ключа», мелодическая линия романса «Сон» опирается на обобщенную интонацию повествовательного типа, неторопливо развертывающуюся во времени. Подчеркивая особенности пятистопного ямба, в котором написано стихотворение Лермонтова, Фейнберг вводит цезуры, характерные для этого поэтического размера — после второй стопы:

8 *Andante cantabile*

В пол-днев-ный жер- в до-ли-не Да-гес-та-на

Повествовательные интонации сочетаются в романсе с декламационными, особенно заметными во второй половине строк. Например, в первой строке выразительными речевыми интонациями выделены слова: «Глубокая еще дымилась рана». Здесь фразы становятся лаконичнее, музыкальная речь прерывистой, а главное, вводится новый — более нервный — ритмический рисунок (восьмая с точкой и шестнадцатая). Мелодическая же линия значительно хроматизируется, утрачивает напевность, сползая вниз по полутонам:

9 *Andante cantabile più espress.*

Глу- бо-ка-я е-ще ды-ми-лась ра-на,

Таким образом, в романсах лирического склада (в том числе и лирико-драматических, и лирико-философских) Фейнберг с большой чуткостью относится к стиху, улавливая и передавая его размер, ритмику, интонационную сторону, особенности структуры. Преобладающим является декламационный склад: детализированный в лирико-драматических опусах и более обобщенный в чисто лирических или лирико-философских романсах. Что касается формы, то композитор тяготеет все же к стройным, завершенным, репризным композициям.

Несколько романсов песенного склада («Зимний вечер», «Подруга дней моих суровых», «Друг мой милый») продолжают традиции русских и советских композиторов, нередко обращавшихся к этому типу романса. Для Фейнберга они вполне естественны, если учесть, что он много занимался обработками народных песен. Названные романсы во многом близки фольклорным образцам. Более всего это можно сказать о романсе «Друг мой милый», основанном на диатонической мелодии, в которой, несомненно, есть признаки жанра причета. Куплетно-вариационная фор-

ма, переменная метрика, свободное развертывание напевной вокальной партии, нисходящая направленность мотивов с характерными секундовыми оборотами, как и ладовое своеобразие мелодики — все говорит в пользу народно-песенного первоисточника.

В отличие от романсов иных групп (см. выше) этот построен на обобщенном типе мелодии, что мы обычно и наблюдаем в песенном жанре. Композитор в целом не стремится отразить в вокальной партии все особенности стиха, а придерживается его стопной схемы — шестисложной. При этом он выбирает из поэтического текста варианты строк и создает на их основе образцы музыкальных фраз, которые им используются на протяжении всего романса. В основу одного из них положена строка:

Не по́ нра́ву, не́ по́ мысли́ мне́ при́шли

Эта ямбическая стопа рождает и аналогичный мотив, который начинается из-за такта, и придает мелодии устремленность, взволнованность, смягчаемые, впрочем, нисходящими окончаниями мотивов и фраз, а также широту и цельность.

В качестве второго поэтического образца композитор избирает четвертую строку текста:

ровно́ се́мь днѐй ка́к спозна́лась с го́рем я́

Здесь акценты падают на третий, четвертый и пятый слоги подряд, оттого фраза становится весомой. И действительно, ее положение в тексте очень важно: она завершает строфу, являясь ее смысловой кульминацией. Таково же значение и соответствующей ей музыкальной фразы, выделенной более размеренным ритмическим рисунком (четверти вместо восьмых), позволяющим акцентировать каждое слово. Так эта музыкальная фраза приобретает особый, подытоживающий смысл:



Выразительность мелодии нередко определяется отступлениями композитора от принятой схемы, а точнее, введением цезур, которые и сообщают вокальной партии живое эмоциональное дыхание.

Многие из названных черт присущи и романсу «Зимний вечер», в котором использован принцип куплетно-вариационной формы (правда, она усложнена сочетанием с трехчастной). Мелодика крайних разделов тяготеет к диатонике, границы музыкальных и поэтических фраз совпадают. Вокальная же партия, в целом, основана на мелодии обобщенного типа. Однако композитор не всегда придерживается избранной формулы, вводя чисто смысловые акценты, нарушающие размер стиха:

## 11 Allegro moderato

*mp*

Бу-ря мгло-ю не-бо кро-ет, вих-ри снеж-ны-е кру-тя;  
то, как зверь, о-на за-во-ет, то за-пла-чет, как ди-тя,

Вводит он и речевые интонации (восклицание-призыв, начинающийся с вершины) в кульминационном разделе романса:

## 12 Allegro moderato

*mf*

Вы-пьем, доб-ра-я под-руж-ка бед-ной ю-но-сти мо-ей,  
вы-пьем с го-ря; где же круж-ка? Сердцу бу-дет ве-се-лей.

\*

Важным выразительным средством в романсах Фейнберга любого вида является фортепианная партия. Ее роль настолько велика, что нельзя говорить просто о «сопровождении». Фортепиано и голос обычно выступают как равные партнеры. Более того, порой первенство в создании музыкального образа даже принадлежит инструменту.

Вспомните блоковский цикл с его фантастическими видениями, проносящимися в вихре снежной бури. Главную выразительную нагрузку там несло фортепиано. В романсах на стихи Пушкина и Лермонтова его роль столь же значительна. Так, размеренное движение восьмыми, монотонность остinato убаюкивают нас в романсе «Зимний вечер». Бурные пассажи и нервный скачкообразный бас прекрасно передают картину разыгравшейся стихии («Туча» — средний раздел). Состояние внешней сдержанности, даже суровости и внутренних трагических переживаний воплощено в постоянном сопоставлении аскетически-размеренного движения жестковатых созвучий с яростно извивающимися фигурациями, которые подхлестываются волевыми басовыми ходами («Пленный рыцарь»). Повелительные интонации краткого вступления к «Заклинанию» сразу же создают ощущение внутренней силы, перекликаются с настойчивым желанием героя вызвать из небытия тень возлюбленной. На подобных же возгласах, только еще более обнаженных, строится подход к кульминации (колоссальное нарастание от трех *piano* к *fortissimo* на протяжении всего лишь нескольких тактов) и сама кульминация, где скрытая энергия, наконец, высвобождается. Ярким драматизмом проникнута фортепианная партия в романсе «Сожженное письмо». Здесь ей присуще подлинно симфоническое развитие.

Порой выразительный смысл фортепианной партии сочетается с иллюстративным. Однако изобразительность нигде не является самоцелью,

а находится в равновесии или даже в подчинении у выразительности, поскольку внешний облик как бы отражает внутреннее содержание образа. Здесь скорее можно вспомнить рассуждения автора о скрытой программности, которые были приведены в начале статьи. Подобной скрытой программностью, несомненно, выделены фортепианные партии романсов «Русалка», «Туча», частично «Три ключа», «Подруга дней моих суровых».

Характерно, что в романсах лирического склада с их созерцательными настроениями композитор обычно обращается к остигнутым приемам изложения, размеренной ритмике, плавным волнообразным или нисходящим движениям мелодического рисунка. Все это создает ощущение или покойной печали («Не пой, красавица», «Дубовый листок»), или застылости, оцепенения («Сон»).

Поражает большое разнообразие приемов изложения, изобретательность автора в области мелодики и ритмики, богатое регистровое развитие.

В целом же фортепианная партия представляет собой немалые сложности для пианиста и требует высокого исполнительского мастерства. Нередко она даже чрезмерно усложнена и в фактурном и ладово-гармоническом отношении, что в ряде случаев не соответствует простоте и безыскусственности воплощаемого образа, характеру мелодии. Подобные несоответствия возникают, например, в романсе «Друг мой милый», с его народными мотивами, или «Выхожу один я на дорогу», «Подруга дней моих суровых»...

Большую роль фортепиано в камерно-вокальных опусах Фейнберга, вероятно, можно объяснить тем, что Фейнберг был выдающимся пианистом и писал преимущественно для рояля, прекрасно зная этот инструмент. А возможно, здесь сказалось и веяние времени, поскольку именно в XX веке очень большое распространение получает жанр романса-прелюдии. На взгляд В. Васиной-Гроссман, развитая фортепианная партия нередко позволяла избежать рыхлости композиции, придать целостность форме романсового произведения, построенного на последовательном детальном отражении всех особенностей речевой мелодики, «что характерно для вокальной партии современных романсов, но содержит в себе „опасность деструктивности“». «Такие романсы, — пишет она, — мы можем встретить уже у Рахманинова («Сирень»), Танеева («Фонтаны»), Дебюсси («La chevelure»). В современной вокальной музыке жанр этот занял вполне равноправное место. Одним из примеров может служить романс Шапорина «Та жизнь прошла»<sup>7</sup>.

Немало подобных романсов и у Фейнберга, скажем, «Заклинание», где вокальная партия декламационна, нередко лишена распевного характера и развивается свободно, не имея репризных повторов. Фортепианная же партия, помимо того, что несет на себе частично мелодическую нагрузку, опирается на стройную композиционную схему и выполняет формообразующую функцию. В ее основе — два тематических элемента.

<sup>7</sup> Васиной-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2. — М., 1978, с. 161.

Первый — повелительный возглас, который обрамляет романс и прославляет его, играя немалую роль в развитии центрального раздела. Второй — напевный, благородных очертаний. Вначале он дублирует вокальную партию, а потом всецело переходит к фортепиано, где и получает развитие.

\*

Обработки народных мелодий представляют другую группу в камерно-вокальном творчестве Фейнберга. К ним относятся циклы: «Пять песен народов Запада», «Двадцать пять чувашских песен», «Двенадцать народных песен для голоса и фортепиано», «Шесть кабардинских песен».

Своеобразным промежуточным звеном между собственной вокальной лирикой и обработками является цикл «Марица», написанный на югославские народные тексты<sup>8</sup>. Здесь автор не обращается к музыкальному фольклору, а создает собственные оригинальные мелодии, исходя из народного текста.

Естественно, что он не мог не оказать влияния на жанр песен, характер их мелодики, ладовое своеобразие. При этом автор не подражает народным мелодиям, не создает стилизации, а просто чутко улавливает и передает особенности стихосложения: ритма и мелодики стиха, его структуры. Поэтому мелодическому языку югославских песен Фейнберга присуща большая ясность, простота, напевность, жанровая определенность, чем его оригинальным романсам. В отличие от них почти каждая из миниатюр цикла «Марица» опирается на какой-либо из жанров народной песенности или танца. Чаще это речитативные виды: плачи-причеты, баллады, в которых мелодическая линия не обладает широтой и продолжительностью развертывания с распеванием слогов текста, а строится на достаточно лаконичных, но напевных фразах. Повторяясь в первоначальном виде или с вариантными изменениями, они нередко образуют периодическую (куплетную) структуру, характерную для песенного жанра. Однако, как правило, она сочетается с трехчастной, поскольку один из куплетов (центральный) обычно подвергается значительным изменениям и выполняет функцию среднего, развивающего раздела.

Интересен подход к ладовой стороне вокальной партии. Композитор явно опирается на диатонику, используя различные виды натуральных ладов, главным образом в обрамляющих разделах песни (то есть при изложении темы-мелодии и в ее репризе). В средних же частях мелодия нередко насыщается хроматизмами. Часто секвентные сдвиги по полутонам или тонам дают последовательность из весьма отдаленных друг от друга тональностей. Изменяется также характер мелодической линии. В нее проникают декламационные элементы. Музыкальная речь становится более стремительной и одновременно прерывистой. На первый план выдвигается смысловое содержание и оттого интонационный язык утрачивает обобщенный характер.

<sup>8</sup> Фейнберг С. Марица. Цикл песен для голоса с фортепиано. — М., 1966.

Подобные явления мы наблюдаем в песнях «Марица», «Первая любовь», «Девушка и конь», «Колыбельная», «Ожидание». Здесь автор как бы лишь отталкивается от народного образа (внешне простого и бесхитростного) и углубляет его, находит и «высвечивает» в нем драматические, а порой и трагические черты. Обратимся к примерам.

Открывает цикл словенская песня «Марица». Она достаточно лаконична (форма песни двухчастная). Тема, лежащая в ее основе, содержит черты повествовательности (неторопливое развертывание, небольшой диапазон, вращение вокруг квинтового тона) и танцевальности (она грациозна и изящна):

13 Moderato

Ви\_ но во\_ зит де\_ ви\_ ца Ма\_ ри\_ ца

в двух те\_ ле\_ гах на во\_ лях на пе\_ гих;

В процессе развития тема приобретает некоторую фрагментарность и интонационную остроту, благодаря ходам на увеличенную секунду и тритон, приближающим ее к речевому типу мелодики. Во втором разделе декламационные элементы превалируют. Вокальная партия утрачивает плавность и становится несколько угловатой, даже размашистой. Постоянно меняется и тональная окраска мелодии (b-moll — h-moll — fis-moll — B-dur). Все это создает шутовскую красочную бытовую картинку. Народность образа подчеркнута не только жанровой определенностью, опорой на диатонику (здесь сочетаются элементы переменного лада: B-dur — d-moll, дорийского и дважды гармонического ладов), периодичности структуры (форму первого раздела можно обозначить так:  $aaa_1a_1$ ; форму второго;  $bb_1b_2$ , где  $b_2$  — обобщающее замыкание), но и особенностями гармонического языка, а именно, выдержанной на протяжении всей песни гармонической квинтой ( $b — f$ ) в басу.

В песне «Первая любовь» ясно ощутима связь с жанром причета. Это взволнованная, порывистая речь с мягкими жалобными окончаниями фраз. Постоянно изменяя ладовую окраску (D-dur — d-moll), композитор создает ощущение неуверенности, неустойчивости, омраченности. Далее это ощущение усиливается, поскольку резко меняется характер всей вокальной партии. Преобладающим становится минорный лад, часто меняются тональности. В мелодии появляются хроматические ходы, интонации тритона, увеличенной секунды, контуры уменьшенных гармоний. Плавность мелодической линии нарушается возгласами, особенно в важных смысловых моментах и кульминациях. Таким образом, композитор в зависимости от содержания сочетает обобщенный тип мелодии с индивидуализацией интонаций в напряженных и важных разделах текста. И действительно, основной, ведущей формулой служит первая фраза песни:

14 Andante

По\_ те\_ ря\_ ла Ма\_ ра до\_ ро\_ го\_ го\_.

Сохраняя ее в общих чертах, автор всякий раз при повторении несколько видоизменяет ее облик: дает иной поворот мелодии, иную ладовую окраску, разрывает паузами. Кроме того, композитор использует еще один тип музыкальной фразы, замыкающей крупные построения (строфы) и выделяющейся своим спокойным ритмическим движением и более широко изложенным мелодическим рисунком:

15 Andante

А не тре\_ тий год о\_ стриг\_ ла ко\_ су.

Эти фразы звучат как вывод, итог предыдущего развития.

В балладе «Девушка и конь» — два типа мелодии, два жанровых прообраза. Первый — стремительный, вращающийся вокруг тонической квинты (g-moll). Он завершается вопросительными восходящими интонациями, что придает ему неустойчивость, неразрешенность, динамичность. В фортепианной же партии на протяжении всего раздела слышатся интонации причета:

16 Allegro

Где вче\_ ра мы на но\_ чев\_ ке бы\_ ли,

Второй — спокойный, размеренно-повествовательный, с мажорной окраской. В нем преобладают утвердительные интонации — нисходящий ход от пятой ступени к первой, прямо противоположный каденции первого раздела:

17 Moderato  
*mp*

Лю\_ бо\_ ва\_ лись де\_ вуш\_ кой кра\_ сот\_ кой.

Эта песня — прекрасный образец диалогической сцены, в которой каждый из участников наделен своим кругом интонаций: взволнованной, пронизанной вопросительными мотивами речи девушки отвечает убежденный в своей правоте конь.

Интересен совершенно противоположный эффект восходящих секвенций в партиях девушки и коня. У первой с каждым новым проведением растет напряжение. У второго, напротив, трехкратное утверждение последовательности доминанта — тоника, и при этом каждый раз на новом, более высоком мелодическом уровне создает ощущение устойчивости, убедительности его слов.

Что касается ладовой стороны, то вокальная партия целиком диатонична. Однако, в среднем разделе резкие тональные сдвиги (по целым тонам) служат средством развития, динамизации, раскрытия образов, утверждения основной мысли баллады. Более сложным здесь становится и гармонический язык в фортепианной партии, сохраняющей в крайних разделах диатоническую основу. В целом эта песня представляет собой удивительно гармоничный синтез партий вокальной и фортепианной.

Очень тесно с народными образами связана песня «Уж как выпал снег». Ее первая тема широко развернута, не скована рамками строгого метра. Она льется свободно, подобно лирическим народным напевам. Особую певучесть ей придают секстовые ходы и опевания. Тип изложения и развития мелодии, несомненно, коренится в манере народного хорового пения. Здесь есть сольный зачин, который подхватывается фортепиано, как бы выполняющим функцию хора с характерной для него полифонической фактурой. Правда, автор избирает не подголосочный, а имитационный вид полифонии — каноническое проведение темы у голоса и фортепиано. При этом он ритмически сжимает респосту (партия фортепиано). И в результате она опережает ведущий голос (вокальную партию), давая в свою очередь новый импульс для последующей имитации:

18 *Moderato*

The musical score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamic is 'p' (piano). The lyrics are in Russian.

Уж как вы\_ пал снег да на Юрь\_ ев день, пти\_ це со\_ ко\_ лу про\_ ле\_

\_ тетъ не\_ вмоць, а де\_ ви\_ ца снег бо\_ си\_ ком про\_шла.

Во втором разделе, где резко меняется характер музыки (см. раздел *Agitato*), в действие вступает жанр причета. Жалоба девушки выливается в возбужденной мелодии, построенной на многократно повторяющемся мотиве. Он начинается с вершины-источника и потом скользит вниз, что характерно для народных плачей:





Большую выразительность ему придает тритоновый ход от четвертой повышенной ступени к первой. Его острота уравнивается мягким окончанием — типичной интонацией вдоха. Рост напряжения связан с секвентным развитием мотива. Но разрядки не происходит. Развитие не достигает кульминации и резко обрывается. Реприза не приносит успокоения, а напротив, рождает ощущение безнадежности, тщетности надежды, застылости. От широкого и привольного мотива сольного зачина остается лишь одна фраза. Но и она оказывается преобразенной, поскольку первоначальные ходы на кварту и сексту заменены малой секундой и уменьшенной квинтой. А это в сочетании с последующим нисходящим секундовым движением создает образ глубокой скорби. Постоянное же колебание тональной окраски (b-moll — h-moll) оттеняет каждую фразу и заставляет воспринимать ее с особой остротой.

Другие миниатюры цикла песенного типа имеют много общего с разобранными выше в плане трактовки вокальной партии, характера мелодии, принципов ее развития, композиции целого, в жанровых связях.

Так, «Колыбельная», подобно песне «Уж как выпал снег», начинается сольным запевом и имеет типичную для народной песни полифоническую фактуру. Ее композиция основана на сочетании принципов куплетности и трехчастности (см. песни «Первая любовь», «Девушка и конь») со свободным развитием песенной темы в центральном разделе, где она постепенно хроматизируется, насыщается декламационными элементами, получает интенсивное тональное развитие.

То же можно сказать и о песне «Ожидание», в которой прослеживаются связи с жанром вальса.

Однако, не все миниатюры цикла так непосредственно связаны с фольклорными источниками. Некоторые из них Фейнберг решает в ином плане, близком его более ранним философским или лирико-драматическим опусам. К таковым относятся «Разговор со смертью» и частично «Македонская девушка».

Первая из них очень лаконична, немногословна, хотя несет в себе серьезную и глубокую мысль. Видимо поэтому связь с бытовыми жанрами здесь почти не ощущается. В первом разделе есть черты повествовательности, но они весьма завуалированы и нередко нарушаются. Так необычность поэтического образа стихотворения вызвала к жизни оригинальное интонационное решение вокальной партии. Уже в конце первой фразы, являющейся важным тематическим элементом песни (ее обобщенной мелодической формулой), автор вводит заостренную хроматическую интонацию уменьшенной терции, которая не разрешается в тонику (*d*), а переходит в третью ступень (*f*). Эта исключительно индивидуализированная мелодическая последовательность завершает сугубо диатоническую, простую по очертаниям музыкальную фразу, лежащую в основе первого раздела романса, и вносит не только драматический

элемент, но и создает острохарактерный мелодический профиль вокальной партии.

Фортепианная партия также чрезвычайно выразительна. Она, как и вокальная, опирается на простые интонации. Но благодаря тому, что ее звуки не собраны в одной, а разбросаны по трем октавам, возникает чрезвычайно непривычная — изломанная — мелодическая линия. Она дополняет вокальную партию, создавая внутренне напряженный, внешне же скованный, даже застылый образ:

20 *Moderato*

Вы\_ те\_ ка\_ ет\_ чи\_ ста\_ я\_ во\_ ди\_ ца,

Во втором разделе, представляющем собой монолог девушки — ее обращение к смерти — преобладают речевые интонации. Поэтому вокальная партия более свободна в тональном отношении. Ее очертания утрачивают плавность. Продолжительность мелодических фраз становится неодинаковой, то есть нарушается периодичность структуры, характерная для песенных жанров и редкая в декламационных.

Песня «Македонская девушка» — очень живая диалогическая сценка, построенная на быстром чередовании вопросов и ответов. Разговорная речь интонационно претворена достаточно выразительно со свободным использованием двенадцатиступенного звукоряда. Народная основа ощутима здесь, главным образом, только благодаря выдержанной диатонической квинте в басу в партии фортепиано.

В целом, сборник «Марица» привлекателен своими жизненно яркими, правдивыми образами. Здесь что ни песня, то судьба девушки — ее любовь, стремление к счастью, горечь разлуки, трагичность утраты любимого. В песнях велик элемент театральности, конкретности ситуаций. Не случайно композитор мастерски использует диалог («Девушка и конь», «Македонская девушка», «Уж как выпал снег»), в котором несколькими штрихами очерчивает характер персонажей.

Форма монолога, присущая таким песням, как «Разговор со смертью», «Колыбельная», «Ожидание» (рассказ юноши, а потом его возлюбленной), также прекрасно воссоздает внутренний облик девушки — думающей, чувствующей, переживающей — полной душевной чистоты, преданности и в то же время жизнерадостности, юмора.

Словом, живое человеческое дыхание согревает каждую из миниатюр, и немалую роль в этом, конечно, играет близость музыки к народно-

му искусству. Особенно это касается характера вокальной партии, в которой композитор находит верную — очень искреннюю и правдивую — интонацию.

То же можно сказать и о фортепианной партии, несущей, как и прежде, важнейшую выразительную нагрузку, но в большинстве случаев более простую, чем в собственно романсах. Здесь (в цикле «Марица») вокальная и фортепианная партии выступают в едином союзе, образуя гармоничное целое. Это не означает, что голос и фортепиано подаются однопланово. Напротив, часто инструмент не только дополняет мелодический образ, но и ведет его за собой, раскрывая внутренние выразительные резервы, предвещая будущую развязку. Такова его роль, например, в песне «Первая любовь», «Колыбельная», «Уж как выпал снег».

Нередко композитор наделяет партию фортепиано изобразительными элементами, помогающими более четко обрисовать сцену-картину. Это — быстрый бег коня в «Македонской девушке», грозный рокот волн моря в «Колыбельной», удары молота в песне «Первая любовь».

Из обработок, пожалуй, наибольший интерес представляет тетрадь «Двадцать пять чувашских песен»<sup>9</sup>. Это — поистине миниатюрные поэмы, с большой теплотой и проникновенностью отражающие народные образы и темы. Они очень разные — от лирических и старинных бытовых до современных, прославляющих жизнь колхозного села, радость местного труда.

Обращаясь к фольклору, Фейнберг относится к нему с большим уважением, как к образцу высокого искусства. Однако это не означает, что в своих обработках он полностью сохраняет архаические черты народных напевов. Нет здесь также и очень свободного преобразования фольклорных мелодий, являющихся для некоторых композиторов лишь импульсом для оригинального развития и создания на их основе качественно нового музыкального образа. Подобный подход мы наблюдаем, например, в творчестве таких советских авторов, как Прокофьев, Слонимский, Гаврилин... Фейнберг же оставляет мелодии народных песен в неприкосновенности, но зато чувствует себя свободно в фортепианной партии, давая волю своей фантазии, раскрывая свое отношение к теме. (Кстати, именно к такому же методу обработки фольклора прибегал и Ан. Александров в своих «Песнях народов Запада»).

В предисловии к сборнику «Двадцать пять чувашских песен» Фейнберг писал: «В этой работе я стремился не только перевести народную песню на язык современных музыкальных форм. Но, ощущая в значительности и совершенстве подлинника живой творческий импульс, я пытался органически связать мелодию песни с фортепианным сопровождением, путем дальнейшего углубления и развития основного тематического материала».

Прежде всего композитора волнует образное содержание песни, ее настроение, человеческие мысли и чувства, переданные мелодией и текстом. Именно с этой точки зрения и следует рассматривать роль фортепиано в обработках. Так, подчеркивая серьезное размышление о быст-

<sup>9</sup> Фейнберг С. Двадцать пять чувашских песен. — М., 1937.

ротечности, невозвратности времени, составляющее суть содержания лирической песни «Время нам луга косить», Фейнберг сообщает фортепианной партии текучесть. Она вся построена на остинатных фигурациях с характерным круговым рисунком, создающим ощущение бесконечного движения колеса времени.

Настроением шемящей грусти, тоски от несбыточности мечты о невесте проникнута песня «Каждый ждет свою подругу». Не случайно в фортепианной теме так велика роль малосекундовых интонаций, совершенно отсутствующих в пентатонной вокальной мелодии. Усиливают психологическое воздействие песни и создают определенное напряжение переченья или политональные наложения, возникающие в партиях голоса и фортепиано.

Тема одиночества (песня «Путник»), которую Фейнберг разрабатывает и в своих оригинальных романах, естественно отразилась в мерных остинатных ритмах, неумолимых в своей монотонности, в острых интонациях вдоха, жалобы, в терпкости, напряженности вертикали.

Мечта о широких просторах, вольном полете и вольном труде («Одно лишь сердце у орла») воплотилась в выразительных мелодических ходах большого диапазона, периодически нарушающих ровное, слегка покачивающееся движение фигураций.

В обработке же «Долы глубоко вторят песням» приподнятость настроения, радость от соприкосновения с природой и народными песнями переданы прежде всего гармоническими и фактурными средствами. Последования пустых квинт создают ощущение пространства. Этому же способствуют и регистровые сопоставления. Аккорды с колокольной звучностью носят гимнически-приподнятый характер.

И, наконец, скорбь народная, поднимающаяся до уровня высокой трагедии, необычайно ярко воплощена в «Старинной песне поселенцев». Повторяя много раз ее лаконичный мотив, Фейнберг средствами фортепиано постепенно преобразует его характер, уплотняя вертикаль, полифонизируя фактуру, усиливая роль диссонантных созвучий. На вершине этого сквозного развития возникают хроматические ходы в крайних регистрах, рисующие картину всенародного горя:

21 *Andante con moto*

В семь ручьев там льется кровь... То- мясь от жажды к ней прильнем.

В ряде обработок можно найти примеры изобразительности фортепианной партии, позволяющей конкретизировать образ, более достовер-

но обрисовать бытовую сцену. Правда, композитор прибегает к этому приему не так уж часто. Видимо, его больше интересуют психологические состояния или философские моменты. Если же он использует звукопись, то очень тонко, ненавязчиво и в качестве дополнения или важной, но не первостепенной детали в раскрытии содержания. Именно так можно рассматривать характерные скачки басового голоса в песне «Иван и Татьяна», где посредником между любящими парнем и девушкой выступает конь. Он «гривой машет... бьет копытом у ворот: ай, — выходи, Татьяна, в огород!» Крики лесной птицы мы узнаем в фортепианной теме песни «Слышу ль я в лесу голосок кукушки», а перезвон веселых бубенцов — в песне «Сани с узором».

Что касается таких средств выразительности, как лад, мелодика, ритм инструментальной партии в их связи с вокальной, то надо отметить следующее: композитор, как правило, не придерживается пентатонных ладов и вообще диатоники, присущей мелодиям избранных им песен. Он свободно использует хроматический звукоряд и все богатство и разнообразие современного ему гармонического языка. Интонационно-фортепианная партия тоже достаточно самостоятельна. И все же в ней обычно присутствуют отдельные попевки вокальной мелодии, которые вкраплены в оригинальный рисунок фортепианной темы. Сравним, например, начало инструментального вступления (звуки *c — b — f*) с окончанием вокальной фразы в песне «Иван и Татьяна» или темы фортепиано и голоса в песне «Ласточка щебечет в поле». Сходный узорчатый рисунок украшает также обе партии в обработке «Липа клонит свой убор». Основные контуры мелодии песни «Слышу ль я в лесу голосок кукушки» составляют основу и фортепианной темы...

Иногда обе партии связаны не столь явно, как в приведенных выше примерах. Есть случаи, когда не интонационное сходство создает между ними единство, а, скажем, определенные ладовые особенности. В песне «Время нам луга косить» постоянно подчеркивается ладовая переменность (F-dur — d-moll), которая присуща народной мелодии. При этом композитор усложняет решение, объединяя в фортепианном изложении обе тоники по вертикали:



Вообще, для инструментальных партий характерна значительная виртуозность, нередко моторность ритмики, безостановочность общего движения, разработка заданных с самого начала фортепианных приемов, единство фактуры на протяжении песни. Все названное создает целостный образ и обобщенно раскрывает присущее песне настроение. Это отличает обработки от романсов, где композитор чаще прослеживает и передает все изгибы развития мысли, тончайшие смены душевных пе-

реживаний. Здесь же (в чувашских песнях) используется вокальная мелодия обобщенного типа, которая оказала соответствующее влияние и на характер фортепианной партии.

Общее, что роднит обработки с романсами, — мастерство композитора-пианиста, находящего самые разнообразные приемы фортепианного изложения, ритмических рисунков, темброво-регистровых звучаний.

\*

Камерно-вокальное творчество Фейнберга — явление достаточно самобытное, отражающее богато одаренную личность музыканта-философа, музыканта-лирика, тонко чувствующего и глубоко интересующегося серьезными проблемами человеческого бытия, места и роли искусства в нем. Это определило пристрастие композитора не к современным остро злободневным сюжетам, а обобщенным поэтическим выражениям благородных, высоких чувств и мыслей, которые он находит в классической или народной поэзии. Отсюда — два направления в его камерно-вокальном творчестве.

Однако и в том, и в другом Фейнберг ищет и воплощает не застывшие музыкально-поэтические и смысловые формулы, а подходит к ним с современных позиций и с точки зрения своего восприятия. Правда, ему не свойственны крайние методы преобразования традиций. Он умерен в своем новаторстве. И исходит прежде всего из стремления к выпуклому выявлению поэтического образа. При этом композитора интересует скорее не эмоциональная сторона образа, а интеллектуальная, не передача непосредственных переживаний, а размышления или повествование о них.

Опора на классические традиции и поэтические тексты не исключала связей камерно-вокальной музыки Фейнберга с современным ему состоянием развития жанра. Это сказалось и на обращении к определенному кругу тем, образов, поэтических источников, типичных для того или иного периода эволюции советского романса. В связи с этим можно сказать, что камерно-вокальное творчество Фейнберга явилось одним из звеньев, соединяющих русский классический романс с современным.

Особенно жизнеспособной в наше время оказалась прежде всего фольклорная линия его творчества, как в плане обработок народных мелодий или более свободного использования отдельных элементов народной песенности, например, в цикле «Марица», так и в смысле насыщения собственно романса песенной стихией.

Кроме того, работа Фейнберга над вокально-речевой интонацией оказалась продолженной многими советскими композиторами. И сейчас, по словам В. Васиной-Гроссман, она составляет «самую важную часть поисков современного интонационного языка»<sup>10</sup>.

Интерес к воплощению философских проблем, свойственный Фейнбергу особенно в период зрелого и позднего творчества, в наше время тоже получил серьезное развитие в творчестве многих авторов, отодвинув на второй план чисто лирическое содержание.

<sup>10</sup> Васиной-Гроссман В. Мастера советского романса. — М., 1980, с. 31.

Наконец, следует отметить увлечение современными композиторами поэзией Блока, которому отдал дань и Фейнберг. Можно сказать, что они вновь открыли для себя поэта, но, конечно, уже с иных позиций, чем музыканты первых послереволюционных лет.

Словом, тонкое и умное вокальное искусство С. Е. Фейнберга представляет собой значительный вклад в отечественную музыкальную культуру и, в частности, в камерно-вокальную лирику. Оно корнями своими связано с русским классическим и современным искусством. И вместе с тем предопределяет некоторые характерные для нашего времени тенденции в развитии этой области творчества. Именно потому камерно-вокальная лирика Фейнберга вызывает серьезный исследовательский интерес.

## Л. РОЙЗМАН

---

### Баховские органные сочинения в транскрипции для фортепиано С. Е. Фейнберга

Не каждому дана способность проникновения  
в мир чувств и идей величайших композиторов,  
в глубины и просторы их творческого наследия.

*С. Е. Фейнберга*

Многие композиторы, творчество которых в высшей степени оригинально, самобытно и своеобразно, по какой-то, на первый взгляд неведомой причине, уделяли внимание созданию транскрипций чужих и собственных сочинений. И. С. Бах, В. А. Моцарт, Ф. Лист и Р. Шуман, Э. Григ и А. Казелла, С. Рахманинов и С. Прокофьев, Д. Кабалевский и А. Гедике — все они в той или иной степени отдали дань этому жанру. Не прошел мимо него и С. Фейнберг. Более того, из всех советских мастеров транскрипции он оказался самым плодовитым и, быть может, наиболее интересным.

Распространенное мнение о создателях фортепианных обработок, как о своего рода просветителях, знакомящих обширную «армию» пианистов, а через них — широкую аудиторию с великолепными образцами симфонической, вокальной, органной и иной литературы (только благодаря этим транскрипциям становящейся доступной большинству любителей музыки), недостаточно глубоко вскрывает сущность проблемы. Например, Лист и Рахманинов, сделавшие возможным концертирующим пианистам включать в свои программы известнейшие и популярнейшие вокальные и инструментальные сочинения (вспомним хотя бы симфонии Бетховена в листовской транскрипции или фрагменты из опер Мусоргского и Римского-Корсакова в переложении Рахманинова!), меньше всего заботились о пропаганде забытых или малоизвестных произведений. Так же и Э. Григ, сочинивший к известнейшим фортепианным сонатам

Моцарта партию второго фортепиано, совсем не собирався сделать эти сонаты «более популярными». То же можно сказать об А. Казелле, соединившим ряд сонат Д. Скарлатти в своеобразную сюиту для фортепиано и тридцати двух инструментов, назвав ее «Скарлаттиана» (1926).

Вернемся ли мы к истокам жанра транскрипции, вспомним гениальные клавирные и органные обработки И. С. Баха, переложившего для различных инструментов и ансамблей многочисленные сочинения своих предшественников, современников, а также создавшего многочисленные транскрипции собственных произведений, первоначально сочиненных в расчете на иную тембральную палитру<sup>1</sup>, обратимся ли к таким работам, как моцартовские обработки клавирных фуг И. С. Баха для струнного оркестра или перелистаем присочиненные Р. Шуманом и Ф. Мендельсоном фортепианные партии к баховской Чаконе — при всем различии художественной значимости этих обработок — появление их в творческих «портфелях» композиторов никак не может быть объяснено чисто просветительскими стремлениями. Здесь гораздо большую роль играет творческий замысел, имеющий целью показать, как транскрипция способна перенести оригинал в другую звуковую атмосферу, выявив при этом незаметные, скрытые в тени, грани «скульптурного сооружения», образовывать такие колористические сочетания, которые способны еще ярче и убедительнее передать сущность перекладываемого на другой инструмент сочинения.

Чрезвычайно любопытно, что интерес к транскрипциям сохранился в полной мере и у современных композиторов. Отрадно, что наши музыковеды тонко и точно определяют жанр некоторых значительных произведений советских авторов, как своеобразный тип транскрипций; при этом композитор, «не подражая буквально оригиналу, не переписывая просто его текст», а проявляя уместную изобретательность в поисках непроторенных путей, доказывает, что «этот вид музыкального искусства не отжил свой век, безвозвратно уйдя в прошлое, а, напротив, получил огромный импульс, открывающий перед ним новые пути в будущее»<sup>2</sup>.

В настоящей статье делается попытка осветить одну из сторон многогранной творческой деятельности замечательного советского музыканта Самуила Евгеньевича Фейнберга.

Если исполнительское мастерство артиста зафиксировано на многих грампластинках, а с его взглядами на фортепианное исполнительство и педагогику читатель может познакомиться в его книгах и статьях<sup>3</sup>, если педагогические принципы школы Фейнберга плодотворно развивают бывшие ученики мастера в Московской консерватории и во многих пе-

<sup>1</sup> Об этом подробнее см. статьи автора этих строк: Пути расширения полифонического репертуара в фортепианных классах музыкальных училищ. — В кн.: Методические записки по вопросам музыкального образования. М., 1966; О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров. — В кн.: Вопросы фортепианного исполнительства. М., 1973, вып. 3 и др.

<sup>2</sup> Лихачева И. Музыкальный театр Родиона Щедрина. — М., 1977, с. 143—144. Речь идет в данном контексте о «Кармен-сюите».

<sup>3</sup> К наиболее значительным работам Фейнберга относятся книги «Пианизм как искусство» (М., 1965; 2-е изд. — 1969, в дальнейшем ссылки даются на 2-е издание) и «Мастерство пианиста» (М., 1978).



риферийных музыкальных учебных заведениях, если многое из фейнберговского композиторского наследия подвергалось в разные годы либо рецензированию, либо аналитическому разбору, то Фейнберг — автор транскрипций меньше всего привлек в нашей печати внимание критиков.

Мы ограничиваем свою задачу рассмотрением исключительно фейнберговских транскрипций органного наследия Баха, не касаясь интереснейших фортепианных переложений сочинений других авторов (например, Чайковского).

Как подходил Фейнберг к работе над транскрипциями органных произведений И. С. Баха? Свои взгляды по данному вопросу сам Фейнберг изложил с присущей ему лаконичностью и исчерпывающей ясностью в следующих выражениях. «...Единственная область, где пианист имеет право на внесение творческих корректив в стиль автора, это транскрипции и обработки... Задача транскрипции — по возможности сохраняя стиль произведения, передать характер звучности (разрядка моя. — Л. Р.) оригинала другими средствами... Именно для сохранения, а не для слома самой идеи сочинения нужны новые средства изложения и выразительности... Как ни относиться к транскрипциям и обработкам для другого инструмента, нельзя отрицать, что многие образцы этого жанра имеют право на существование и представляют собой особый род творческой интерпретации»<sup>4</sup>. При этом с присущей одному Фейнбергу сверкающей яркостью мысли, подчеркивается (впервые в нашей специальной литературе), что обработки для фортепиано должны значительно отличаться «спецификой изложения»<sup>5</sup>. Это положение общего характера в другом месте расшифровывается конкретнее на сравнении органа и фортепиано: «Хотя и орган и рояль инструменты клавишные, их звуковая стихия глубоко различна, как различен метод извлечения звука, а также способ касания клавиатуры. И глубоко различна сила выразительности, им присущая».

«Что же правильной, — спрашивает далее Фейнберг, — стремиться ли в транскрипции сохранить возможно точнее нотный текст оригинала, заведомо зная, что на рояле экспрессия органного произведения будет значительно снижена? Или попытаться найти максимальную выразительность, создать своего рода фортепианный эквивалент органной мощи, хотя при этом неизбежна доля обогачения и усложнения нотной фактуры?» — И мудро звучит ответ мастера на им же поставленный вопрос: «В каждом отдельном случае все зависит от дарования, творческой инициативы современного пианиста или композитора, создающего транскрипцию на основе подлинного текста Баха. Иначе говоря, можно почти полностью сохранить текст произведения — и, вместе с тем, в такой полутранскрипции погубить очарование оригинала. Или переработать фактуру подлинника, создать фортепианный эквивалент — и при этом еще сильнее выявить величие музыки Баха»<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство, с. 41—42.

<sup>5</sup> Там же, с. 41.

<sup>6</sup> Фейнберг С. Е. Мастерство пианиста, с. 32.

Фейнберг никогда не учился игре на органе и не умел играть на этом инструменте; пишущему эти строки не раз приходилось слышать от Самуила Евгеньевича констатацию данного факта, причем в его голосе явственно ощущалось сожаление. В отличие от некоторых других, более молодых членов фортепианного факультета Московской консерватории<sup>7</sup>, мастер не только не возражал, но и весьма благосклонно относился к увлечению занятиями на органе некоторых своих самых любимых учеников, например, известного ныне пианиста Виктора Мержанова. Окончание им консерватории по второй специальности «орган» (наши дипломные программы мы исполнили на французском органе Большого зала Московской консерватории в один и тот же майский вечер 1941 года) было воспринято С. Е. Фейнбергом с явным удовлетворением<sup>8</sup>.

Кстати говоря, чувство сожаления, что не пришлось играть самим на органе, выражали в разное время и по разным поводам такие противоположные по характеру и художественной направленности натуры, как А. Б. Гольденвейзер и М. В. Юдина. Мой учитель — А. Б. Гольденвейзер (чьим учеником гораздо раньше был и С. Е. Фейнберг) — высказывался об этом неоднократно: и уходя из Большого зала консерватории после органного концерта своего друга А. Ф. Гедике, чувствуя себя при этом, по его словам, «очищенным духовно», и в классе, во время занятий со студентами; высокочтимая мною М. В. Юдина рассказывала о своих неудачных попытках овладеть техникой игры на органе с большим юмором и весьма самокритичными комментариями.

Возвращаясь к Фейнбергу, следует сказать, что во время своих зарубежных поездок он слушал многих органистов, игравших на сохранившихся старинных органах. Впечатления от этих концертов вылились однажды в такой вывод: «Органное произведение Баха лучше звучит под сводами готических церквей»<sup>9</sup>. В том, что это заключение совершенно справедливо, советский слушатель может убедиться, посетив органные концерты в Риге, Вильнюсе, Каунасе, Пицунде, Иркутске и некоторых других городах, где органы установлены в помещениях бывших лютеранских и католических церквей.

Развивая свою мысль, Фейнберг советует пианистам, работающим над транскрипциями органных баховских произведений: «Используя музыку Баха (здесь подразумевается, в первую очередь, органная музыка. — Л. Р.), пианист может воссоздать образ гулких сводчатых по-

<sup>7</sup> В довоенную пору, из-за недостатка органов в стране и слабо развитого органного концертного искусства, среди молодой части педагогов были распространены фантастические суждения о том, что игра на органе вредна для пианистов, так как органное туше иное, чем фортепианное и т. д. Эти «убеждения» музыкантов, никогда не прикасавшихся к органной клавиатуре и понятия не имевших о технике игры на предшественниках фортепиано — органе, клавесине и клавикорде — в послевоенное время постепенно уступили место стремлению изучить особенности игры на всех клавишных инструментах; такие тенденции наблюдаются во все возрастающей степени и в наши дни среди педагогов и студентов фортепианного факультета.

<sup>8</sup> Не знаю, уместно ли через сорок лет выразить сожаление, что интенсивнейшая концертная деятельность В. Мержанова-пианиста не дала ему возможности параллельно развить присущие ему великолепные данные органиста-исполнителя? Впрочем, то же можно сказать о В. Гизекинге, Г. Гульде, В. Клайберне...

<sup>9</sup> Фейнберг С. О содержании музыки. — Сов. музыка, 1967, № 8, с. 82.

мешений, высоких перекрытий, большого пустынного зала»<sup>10</sup>. Ясно, что для достижения впечатляющей передачи этой акустической атмосферы на фортепиано пианист, который достаточно рельефно слышит внутренним слухом описываемое мастером органное звучание в условиях продолжительной реверберации, прибегнет и к средствам динамических противопоставлений больших эпизодов, и к контрастному эхообразному произнесению тождественных более коротких мотивов или фраз и, разумеется, главным образом к разнообразной, чуткой и отнюдь не «аскетической» педализации. Еще Бузони предостерегал: «Не следует верить легендарной традиции, будто Баха надлежит играть без педали. Если педализация необходима уже подчас в клавирных произведениях Баха, то в переложениях его органичных сочинений она незаменима»<sup>11</sup>.

Сам Ф. Бузони, так же как С. Фейнберг, не играл на органе; обоим пианистам — одному на Западе, другому у нас — это не помешало создать высокие образцы фортепианных обработок органичных произведений Баха, что можно объяснить интуитивно-глубоким проникновением в идею и дух баховских творений.

Ф. Лист, великий пианист и органист, явился автором двух типов фортепианных транскрипций сочинений И. С. Баха для органа: одного — строго «объективного» характера, почти не отходящего от нотной записи оригинала, без единого исполнительского указания, и другого — склоняющегося по стилю к свободной обработке, снабженной подробно выписанными динамическими, артикуляционными и агогическими указаниями. М. Регер — выдающийся органист своего времени — признавал (и создавал) обработки органичных баховских пьес, исключительно следуя второму типу транскрипций. Ф. Бузони отдал дань обоим; так же поступил А. Гедике и, как мы увидим далее, — С. Фейнберг.

Выше приводилась мысль Фейнберга о различии между органом и фортепиано. Чисто внешнее сходство, бросающееся в глаза каждому — наличие клавиш и клавиатуры (пусть и нескольких — на органе) обманчиво. Ведь клавиатура имеется и у чембало, и у клавикордов; ею обладает челеста, гlockеншпиль и клавишные гусли. Было бы наивно, однако, соединять все эти инструменты в одно семейство именно по данному признаку. По принципу использования клавишной системы орган скорее ближе клавесину и клавикорду; у обоих инструментов роль клавишей сводится, в сущности, к единственной основной задаче: заставить звучать изготовленные конструктором звукообразующие устройства, обладающие раз навсегда данной, неизменной тембральной и динамической характерностью. В органе — это труба, которая звучит вследствие колебания заключенного в ней воздушного столба; высотность, сила и тембр звучания каждой трубы исполнителем изменены быть не могут. Так же и перо или стальной крючок, дергающие при опускании клавиши струну клавесина или тангент клавикорда, порождают звук определенной мощности. Степень нажатия клавиши не может повлиять на ее изменение.

<sup>10</sup> Фейнберг С. О содержании музыки. — Сов. музыка, 1967, № 8, с. 82.

<sup>11</sup> Цит. по изд.: Школа фортепианной транскрипции под ред. Г. М. Когана, ч. 1, вып. 3. И. С. Бах, Токката d-moll. Оригинал и транскрипции К. Таузига, Л. Брассена, П. Пабста и Ф. Бузони в параллельном изложении. — М., 1937, с. 3.

Органист и клавесинист добиваются убедительного осуществления интерпретационных замыслов, применяя различные регистровые комбинации на нескольких клавиатурах, используя различные виды туше, что дает возможность свободно избирать наиболее выразительные артикуляционные варианты.

Конечно, есть и важное отличие в мануальной технике на органе и на клавесине: оно связано с совершенно разной степенью протяженности звука на этих инструментах. Органный звук длится бесконечно — пока палец держит клавишу; звук клавесина и особенно, клавикорда, довольно быстро затухает.

Если сопоставить фортепиано и орган, то обнаружим существенные различия. С одной стороны, — клавишно-струнный инструмент, за которым пианист, пользуясь одной клавиатурой и двумя-тремя фортепианными педалями, воссоздает художественное произведение на эстраде, перед публикой, «здесь, сегодня, сейчас», по выражению К. С. Станиславского; с другой, — клавишно-духовой инструмент со многими клавиатурами и многочисленной системой регистров, различного рода рычагов, кнопок и других вспомогательных устройств, применение которых фиксируется в нотах заранее. Органист на концерте разворачивает перед слушателем музыкальное «полотно», вызывая к звучанию найденные им на репетициях комбинации тембральных, высотных и динамических красок. Таким образом, момент удара у органиста полностью отсутствует, а исполнение *legato* требует значительно большего внимания, чем у пианиста, которому «охотно помогает» в этом виде туше правая фортепианная педаль. Техника пауз, владение временем, обилие тонких градаций в додерживании или передерживании звуков при помощи пальцев должны быть у органиста выработаны значительно тщательнее, чем это необходимо пианисту. Зато различный характер «прикосновения» к клавише, мельчайшая дозировка распределения силы извлечения звука будет занимать пианиста в значительно большей степени, чем органиста.

Исполнение транскрипций органных сочинений на фортепиано требует, поэтому, совершенно иных приемов игры, чем исполнение этих же пьес на органе.

Число баховских транскрипций у Фейнберга относительно невелико; из крупных сочинений великого полифониста им обработаны для фортепиано лишь два произведения: Концерт *a-moll* (BWV 593) и большая Прелюдия и фуга *e-moll* (BWV 548). Первая из названных пьес не является, собственно, оригинальным сочинением; это обработка концерта А. Вивальди для двух скрипок с оркестром *op. 3 № 6*, сделанная молодым И. С. Бахом для органа (в так называемый «веймарский» период жизни, 1708—1717 годы). Второе произведение — Прелюдия и фуга *e-moll* — принадлежит самому Баху и создано в зрелый период творчества уже в Лейпциге (между 1727 и 1736 годами).

Концерт *a-moll* получил значительно большую известность именно в своем органном воплощении, и у посетителей органных концертов связан гораздо более крепкими нитями с именем И. С. Баха, чем с подлинным автором музыки — А. Вивальди. Впрочем, ведь и Шекспир, используя средневековую легенду о Гамлете, впервые записанную на латинском языке датским хронографом Саксоном Грамматиком, создал своего

Гамлета! А сюжет, взятый из итальянской новеллы А. Чинтио (1566) о ревнивом мавре, послужил лишь канвой для гениального шекспировского Отелло!

По-видимому, С. Е. Фейнберг взял за основу для своей транскрипции органнй вариант Баха, а не оригинал Вивальди (по какому-то недоразумению «цепочку» авторов этого концерта в изданиях для фортепиано строят в таком порядке: «Бах — Вивальди — Фейнберг»<sup>12</sup>; Бах здесь сам является, как неоднократно упоминалось выше, автором транскрипции и поэтому следует говорить и писать: «Вивальди — Бах — Фейнберг»).

Фейнберговская транскрипция была впервые напечатана в 1935 году и сразу сделалась одной из любимейших пьес в фортепианном репертуаре советских пианистов предвоенных лет<sup>13</sup>. Фейнберг сделал эту обработку, по свидетельству В. А. Натансона, гораздо ранее — в 1918 году — специально для своих шефских выступлений в красноармейских клубах, где транскрипция пользовалась большим успехом<sup>14</sup>. Чрезвычайно пышно, декоративно и — в лучшем смысле — «театрально» регистрованная первая часть, с ее огненным, волевым, ритмическим пульсом в эпизодах *tutti* и контрастно-нежными репликами в эпизодах *solo* (в которых, разумеется, ритмическая пульсация остается неизменной), — трактована Фейнбергом в лучших традициях эпохи барокко. В данном случае автор транскрипции не поскупился на подробные ремарки: здесь и начальное обозначение *Allegro* (указание характера, а не темпа!) — для всей части (у Вивальди и у Баха оно отсутствует), и динамические оттенки, и тщательно выписанные артикуляционные рекомендации. Здесь ясно проведено различие между эпизодами, исполняемыми *pop legato*, и другими, где рекомендуется *sempre staccato*, подробно проставлены лигатура, акценты и т. д.

Фортепианная фактура в разделах *tutti* (на звучности *forte*) обильно оснащена удвоениями различных голосов и даже «разбитыми» аккордами. Такое изложение предполагает насыщение звучания обертоновыми призвуками, рождаемыми щедрым применением правой педали:

Вивальди-Бах-Фейнберг. Концерт а-молл, ч. 1



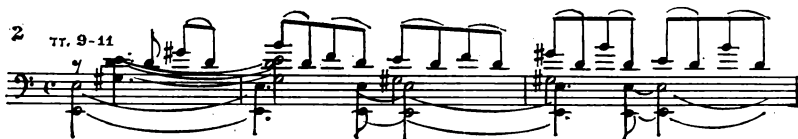
<sup>12</sup> См., например, список музыкальных произведений С. Е. Фейнберга в кн.: Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство, с. 592.

<sup>13</sup> За прошедшие годы транскрипция переиздавалась неоднократно. Одно из последних переизданий: Старые мастера. Фортепианные транскрипции русских и советских композиторов./Ред. Л. И. Ройзман. — М., 1963, вып. 2.

<sup>14</sup> См.: Натансон В. А. С. Е. Фейнберг (1890—1962). — В кн.: Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство, с. 6.

Подобный прием уместен лишь в том случае, если разбивка аккорда производится с «захватом» баса правой педалью достаточно быстро; ощущение *arpeggiato* не должно возникать в сознании слушателя как совершенно не характерное, скорее противопоказанное органному характеру звучания подобных эпизодов. Интересен также примененный Фейнбергом прием повторения баса для создания иллюзии протяженности его звучания. Ведь басовый звук *ми* — органнй пункт на доминанте (тт. 9 — 11) — на органе исполняется весьма просто: нога держит нажатой соответствующую клавишу на педальной клавиатуре и пока клавиша нажата — звук длится с неослабевающей силой. На фортепиано же этот бас, взятый в октавном удвоении (т. 9), несмотря на нажатую правую педаль, затухает уже к середине следующего такта; между тем отсутствие реально ощутимой доминанты делает весь эпизод (до т. 13) бессмысленным. Поэтому в данном случае Фейнберг совершенно прав, позволяя себе рекомендовать пианисту на протяжении указанных тактов еще дважды повторить выдерживаемый в оригинале басовый звук:

Вивальди-Бах-Фейнберг. Концерт а-молл, ч. 1



Как известно, к приемам повторения (по возможности почти незаметного) слигованных одноименных звуков при исполнении клавирных и органнх сочинений Баха на фортепиано прибегал, по воспоминаниям Б. Л. Яворского, и С. И. Танеев, говоривший, что композитор, слиговывая эти звуки, предполагал не длительное выдерживание клавиши, а длительное выдерживание звука.

Итак, Фейнберг всеми возможными средствами демонстрирует пианисту свое толкование художественно-образного содержания первой части Концерта. Возникший (сознательно или бессознательно) в его музыкальном воображении исполнительский замысел, мысленная органная регистровка старинной пьесы проецируется им на фортепиано с учетом возможностей именно этого клавишного инструмента.

Поскольку пианист, раскрывая нотную тетрадь, где напечатано произведение для фортепиано, по существующей традиции имеет дело с нотной записью, не подлежащей изменению или варьированию (по крайней мере, в отношении текста), — постольку мысленная регистровка автора транскрипции, отраженная в фактурном «наряде», в который он решает «одеть» тот или иной эпизод сочинения, остается неизменной. И в этом заключается основное отличие в интерпретационном акте пианиста и органиста. Последний, имея перед собой лишь конструктивную схему старинного сочинения, в одном концерте может регистровать его таким образом, что интонация будет воспринята слушателями как героическая, а в другом концерте (на другом органе), применив совсем иные краски, убрав мощное звучание язычковых регистров и сильных микстур, отказавшись от многочисленных октавных удвоений вверх и вниз от ука-

занного в тексте основного звука, может придать этому сочинению спокойно-созерцательный, даже лирический характер. И если органист редко поступает таким образом в близко (по времени) расположенных концертах, то не потому, что это невозможно, а потому, что в течение какого-то более или менее длительного срока он убежденно придерживается одной определенной концепции.

Стремясь выполнить баховские указания о смене мануалов (Бах выписывает в соответствующих местах полностью название того мануала, на котором хочет слышать звучание того или иного эпизода: *Oberwerk* или *Rückpositiv*), Фейнберг прибегает к различной артикуляции (а не только к динамическим контрастам); этим пианисту дается еще один вид художественного оружия, чтобы выиграть «бой» за наиболее красочно-выразительную манеру декламации.

Средняя часть Концерта (*Adagio*) изложена у Баха только на мануалах без применения pedalной клавиатуры. Ее прозрачная акварельная звучность предполагает выразительную тембровую характерность ведущего мелодического голоса и сопровождающих голосов, обычно исполняемых на мягко и глуховато звучащих лабиальных регистрах.

Не имея возможности воспроизвести на фортепиано тембр одного или двух таких язычковых органных регистров для окраски верхнего голоса, Фейнберг избирает иной путь, утяжеляя изложение более густой фактурой и перенося «действие» этой певучей арии в значительно отстоящие друг от друга участки клавиатуры; при этом проставленные контрастные динамические указания (от *pianissimo* до *forte*) убедительно подчеркивают иной чем у Баха, но по-своему вполне художественно оправданный вариант интерпретации вивальдиевского шедевра.

В финале Концерта интересна тенденция автора транскрипции не ограничиваться сохранением указанных Бахом мелизматических знаков, но тщательно и полностью выписывать их исполнение в самом нотном тексте. Так, например, выглядит первый эпизод в *piano* у Баха и у Фейнберга:

Вивальди-Бах. Концерт для органа *a-moll*, ч. 3.

3а тт. 13-16

Вивальди-Бах-Фейнберг. Концерт *a-moll*, ч. 3

3б тт. 13-16

Здесь Фейнберг следует традиции, идущей от самого И. С. Баха, во многих случаях не считавшего достаточным проставлять условное обозначение того или иного украшения (мелизма).

Вспомним, что по подсчетам Ванды Ландовской<sup>15</sup> из ста пятидесяти украшений, встречающихся во второй части Итальянского концерта И. С. Баха, сто тридцать четыре автор выписал крупными нотами в тексте, не прибегая к знакам орнаментики! Фейнберг даже трель с нахшлагом в своей транскрипции баховской большой органной Прелюдии е-молл (BWV 548, т. 18) точно фиксирует размеренными метрическими единицами, не доверяя исполнителю-пианисту расшифровку баховского условного мелизматического знака:

И. С. Бах. Органная прелюдия е-молл (BWV 548)

4а т. 18

Ped.

Транскрипция С. Фейнберга

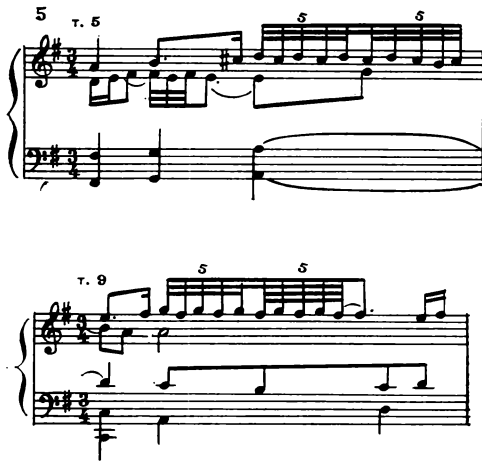
4б 7

Подобные случаи вплетения в полифоническую ткань изысканных орнаментов, самых разнообразных по метроритмическому и мелодическому рисунку, в транскрипциях Фейнберга весьма многочисленны. Причем в расшифровке мастера известные стилевые принципы, характерные для эпохи и для И. С. Баха, сочетаются со свободной творческой фантазией музыканта-композитора наших дней. Таковы разнообразные орнаментальные предложения транскриптора в обработке хоральной прелюдии:

<sup>15</sup> См.: Ландовская В. Старинная музыка. — М., 1913, с. 90—93; отзывы Фейнберга об игре польской клавесинистки см. в кн.: Фейнберг С. Е. Мастерство пианиста, с. 20, 24.



Бах-Фейнберг. Органная хоральная прелюдия  
„An Wasserflüssen Babylon“ (BWV 653)



Все эти и аналогичные примеры свидетельствуют об убежденной императивности автора обработок, не желающего допустить импровизационно-индивидуальный подход к расшифровке того или иного вида мелизмов у исполнителя-пианиста.

Выше уже упоминалось, что вторым крупным органным сочинением И. С. Баха, переложенным Фейнбергом для фортепиано, явилась Прелюдия и fuga e-moll (BWV 548). Обработка была сделана в 1956 году, а вышла в свет отдельным изданием уже после смерти композитора, девятью годами позже. Как и Концерт Вивальди — Баха, Фейнберг часто публично исполнял эту транскрипцию.

Если уподобить транскрипции переводам с языка оригинала на какой-либо иной язык, то как отличны решения этой задачи у русских переводчиков — «транскрипторов» Шекспира: А. П. Сумарокова и Н. М. Карамзина, Н. И. Гнедича и Н. А. Полевого, М. Л. Лозинского и М. А. Кузмина, Т. Л. Щепкиной-Куперник и С. Я. Маршака, — наконец, у Б. Л. Пастернака, создавшего серию «своих» шекспировских трагедий, — вначале всех поразивших, затем — восхитивших, а ныне безоговорочно признанных выдающимися творческими достижениями поэта!<sup>16</sup>

Подобно переводам Б. Пастернака, многие транскрипции баховских органных сочинений С. Фейнберга весьма далеко отошли от «подстрочника»; и оба художника не стесняли себя его рамками, так как сознавали свою миссию не в передаче буквы оригинала, а в интерпретации духа подлинника, разумеется, каким он представлялся их творческому воображению.

<sup>16</sup> Первые два тома издания «Вильям Шекспир в переводе Бориса Пастернака» вышли в 1950 году.

Пожалуй, ни в одной исполнительской сфере не сильна так власть традиции, как среди органистов. Баховское органное наследие претерпело огромное количество порой диаметрально противоположных трактовок; разные «школы» — немецкая, французская, английская — предписывали одно и то же произведение исполнять в совершенно различных темпах, совершенно иной регистровке, применяя различную артикуляцию... Влияние же «исполнительских школ» на объединенных этим термином органистов и до сих пор неизмеримо сильнее, чем сила традиций у пианистов, скрипачей, певцов. Все органисты, принадлежащие к данной национальной школе, должны придерживаться единых принципов! Однако сами взгляды этих школ менялись довольно часто, подчиняясь веяниям эпохи, своеобразно преломляя и отражая изменения общих музыкальных вкусов. Чрезмерная детализация, раздробленность музыкальной ткани на микромотивы, «мелкая» динамика<sup>17</sup> были характерны для лейпцигской органной школы конца XIX — начала XX столетий. Представители той же лейпцигской школы, но уже в 1950—1960-х годах, предстательно улыбались при упоминании о «романтических» заблуждениях своих предшественников. Современные органисты ГДР отдают предпочтение подвижным темпам, сопоставлению протяженных по времени, единых по регистровой окраске крупных звуковых пластов и в то же время статичной, метричной манере исполнения.

Французская исполнительская школа во второй половине прошлого столетия увлекалась оркестральной трактовкой баховских органных сочинений; органостроители Франции стремились создавать регистры, как можно лучше имитирующие звучание отдельных инструментов симфонического оркестра; органисты французского направления искусно подбирали из набора этих регистров звуковые комбинации, напоминающие не столько органную, сколько оркестровую звучность<sup>18</sup>. К середине нынешнего столетия и французская школа сильно изменила вышеуказанным принципам. Французские органисты наших дней мыслят, регистрируя творения Баха на органе, более масштабно и цельно, ищут путей «назад», к барочной органной звучности инструментов XVII—XVIII веков. Вместе с тем, по сравнению с органистами стран немецкого и английского языков, французы стремятся умеренными темпами, применением частых октавных удвоений вниз от записанной в оригинале высотности придать характеру больших органных полотен И. С. Баха черты величия и грандиозности.

Ф. Лист, перекладывая Прелюдию и фугу e-moll для фортепиано (в числе шести транскрипций больших органных прелюдий и фуг И. С. Баха, изданных впервые в 1852 году), подошел к своей задаче подчеркнуто аскетично, перенеся лишь на обычные две строки фортепианных изданий всю фактуру органного оригинала, распределенную

<sup>17</sup> См., например, второй том органных сочинений И. С. Баха (Peters, Leipzig) в редакции Карла Штраубе (1873—1950).

<sup>18</sup> Во многом эти вкусы были свойственны и старейшему советскому органисту А. Ф. Гедике, учившемуся у своего отца — органиста французской католической церкви в Москве — и концертировавшему постоянно (1922—1957) на французском органе Большого зала Московской консерватории.

автором на трех строках (на третьей строке в органных текстах записывается басовый голос, исполняемый органистом на специальной клавиатуре ногами). Как справедливо заметил выдающийся немецкий теоретик Зигфрид Ден (в предисловии к первому изданию листовских транскрипций), «баховские большие органнне фуги сохранились в своей автентичной неприкосновенности; они были перенесены на фортепиано и изложены так, что оказались исполнимы одним-единственным пианистом»<sup>19</sup>. Лист оставил пианистов позднейших поколений в полном неведении и сделал это намеренно — как, собственно должно интерпретировать эту музыку? Великий пианист скрыл от нас свое толкование музыкального содержания сочинения, не только не дав в нотном тексте динамических и артикуляционных указаний, но и воздержавшись (за редким исключением) от различного рода удвоений голосов, что так характерно для органного звучания, и что могло бы служить путеводной нитью для раскрытия его исполнительского плана.

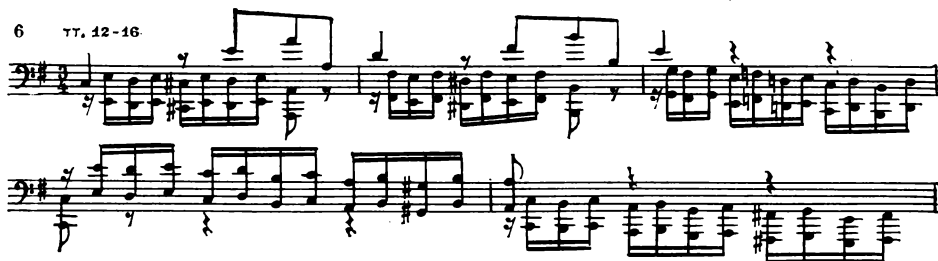
Фейнберг выпустил в свет свою транскрипцию, также воздержавшись от обозначений темпов, характера и нюансировки. Однако сходство с обработкой Листа на этом кончается. Автор транскрипции отнюдь не назойливо, а весьма деликатно и вместе с тем достаточно ясно, своим характером фортепианной фактуры делится с пытливым пианистом собственными взглядами и толкованием образного содержания этой музыки.

Не возникает ни малейшего сомнения, что для Фейнберга Прелюдия и fuga e-moll исполнены активности и силы (первый крупный исследователь творчества И. С. Баха, Ф. Шпитта, определял это произведение как двухчастную органную симфонию<sup>20</sup>). Уже начиная с первого такта прелюдии, Фейнберг вводит удвоение басового голоса (Лист это делает с т. 16!), что предполагает умеренно быстрый темп и широкое, полное сдержанной силы, произнесение начальных фраз. Несмотря на величественный характер главных эпизодов прелюдии, Фейнберг, судя по великолепной грамзаписи, не лишает эту музыку стремительной полетности. Крайне важно, чтобы удвоенный басовый голос в партии левой руки пианиста звучал как параллельное движение двух голосов, а не как ударно-виртуозное, «лихое» чередование октав... Ничего похожего на октавную технику с ее маркированно-ударным туше здесь не должно иметь места, иначе не возникнет даже отдаленной ассоциации с характерным органным полулегатным звучанием басового голоса, ведущего свою мелодическую линию на педальной клавиатуре органа.

Другой вопрос — всегда ли необходимо пианисту прибегать к максимальному пальцевому legato или же, имея в воображении горизонтально-протяженную систему мотивов, создавать иллюзию legato при помощи соответственной педализации, берущей на себя задачу соединения отдельных октав в мотивные образования:

<sup>19</sup> Цит. по изданию: Бах — Лист. Шесть больших прелюдий и фуг для органа. Транскрипция для фортепиано. — М., 1968, с. 3. Предисловие редактора Л. И. Роизмана.

<sup>20</sup> См.: Keller H. Die Orgelwerke Bachs. — Leipzig, 1948, S. 119.



Таким образом, взятый даже сам по себе прием октавного удвоения басового голоса в главной партии прелюдии, распространенный на весь раздел (до т. 51)<sup>21</sup> и встречающийся далее многократно, указывает на необходимость интерпретации, подчеркивающей архитектурную монолитность, волевую сосредоточенность, размах и силу внутреннего напряжения.

Фейнбергу была совершенно чужда трактовка, распространенная среди органистов XIX столетия (о ней упоминалось выше), взгляд на Прелюдию e-moll, как на пьесу, где преобладают лирические настроения, чувство светлой печали и умиротворенной созерцательности. Такое толкование не соответствует исполнительским намерениям Фейнберга. К этому выводу приводит анализ фортепианной фактуры обработки, а также внимательное вслушивание в прекрасного качества грамзапись данного произведения, запечатлевшую яркое, запоминающееся исполнение артиста («Мелодия», ЗЗД—011380).

Но не только пианист сможет из анализа транскрипции, принадлежащей столь крупному музыканту, каким был Фейнберг, вынести ясное представление о его концепции. Большую пользу извлечет и органист, изучив широко раскинутое по фортепианной клавиатуре, фактурно насыщенное изложение материала обработки; попытавшись реализовать этот художественный план на органе, исполнитель-органист поймет, что осуществление художественных намерений автора транскрипции требует подбора ансамбля ярких по звучанию регистров различной высотности (Organo pleno) и исполнения основных эпизодов Прелюдии на главном мануале органа (Hauptwerk — первая или на некоторых органах вторая клавиатура, считая снизу).

<sup>21</sup> Причем, где только возможно, Фейнберг удваивает бас не вверх от записи оригинала, как это делает Лист, а вниз, что звучит более гулко и ярко:



Итак, даже без словесных указаний, нотная запись транскрипции способна недвусмысленно подсказать пианисту и органисту основную направленность замысла автора обработки, динамическую шкалу, характер и даже темп переложенного сочинения. Начиная с т. 51 Прелюдии, внезапное изменение характера фортепианной фактуры (снятие всех удвоений) говорит о стремлении создать эффект динамического контраста, который на органе достигается переходом на другой — в данном случае более тихий — мануал. Наступивший в т. 51, легко и светло звучащий эпизод в Фейнберговской обработке приобретает ажурно-прозрачный оттенок и создает пространственный эффект, как бы перенося слушателя под своды высокого храма<sup>22</sup>. Образцы такого проникновения в сущность специфически органичных приемов, контрастных террасообразных противопоставлений различных динамических пластов, впервые в истории фортепианных транскрипций дал в ряде известных обработок еще Ф. Бузони. Однако в большинстве случаев он в нотной записи своих транскрипций помогал исполнителю целым рядом динамических и словесных рекомендаций; Фейнберг же, с присущим ему стремлением к недосказанности, недоговоренности, разрешает эту задачу исключительно средствами нотной записи, побуждая пианиста к внимательному анализу, поискам путей, ведущих к раскрытию тонкого замысла автора транскрипции.

Что касается Фуги (ее часто называют — Riesenfuge — «фуга-великан»), то артикуляция ее необычайно протяженной и активной темы может быть различна: свой вариант Фейнберг не указывает. Приведем два различных варианта, далеко не исчерпывающие количество возможных артикуляционных прочтений:

И. С. Бах. Органная прелюдия и fuga e-moll. Фуга  
(Keller H. Die Orgelwerke Bachs. Leipzig, 1948, S. 120)

8a

тт. 1-15

<sup>22</sup> Здесь, по нашему мнению, будет как раз уместным заметить, что музыка не становится «церковной» лишь оттого, что исполняется в помещении храма. В нашей стране в этом особенно наглядно могут убедиться многочисленные любители музыки, нередко слушающие в обычных концертных залах такие «духовные» произведения, как «Всенощная» С. Рахманинова или Месса h-moll И. С. Баха, а в помещениях бывших соборов Риги, Вильнюса, Львова, Иркутска, являющихся ныне концертными залами, внимающие звукам произведений типа той же баховской органной Прелюдии и фуги e-moll.



Хотя, повторяем, Фейнберг и не выставил артикуляционные знаки в начальных проведениях темы, характер фактуры басового голоса на первой же странице фуги (четвертое проведение темы, тт. 19—24) — тяжелые октавы, идущие в подвижном темпе (заметим авторское указание *alla breve* в самом начале), — не оставляют сомнения, что транскриптор Фейнберг скорее тяготеет к артикуляции, указанной в примере 86; первый вариант Г. Келлера, с его мелкой и изощренной сменой приемов *staccato* и *legato*, попросту неисполним на фортепиано при октавном удвоении баса. Данный вывод подтверждается басовым проведением темы в среднем эпизоде импровизационного характера. Здесь Фейнберг предписывает не только удвоение нижнего голоса, но и исполнение его в самых нижних отделах фортепианной клавиатуры — в большой, контр- и суб-контр-октавах; ясно, что подчеркнуто колкое произнесение расходящихся в противоположные стороны звуков, составляющих начальные такты темы, выявляет ее импульсивный и грозный характер.

Также нетрудно представить себе желательную Фейнбергу звучность в средней, разработочной части фуги. «Полетные» шестнадцатые выполняют интермедийные функции, заполняя своим беспокойным, казалось бы, неуправляемым движением пространство между тематически значительными репликами. Фейнберг снимает здесь (тт. 60—70) буквально все удвоения, утяжелявшие фактуру, и сохраняет точную запись органного оригинала. Этим приемом он дает понять пианисту, что регистровка эпизода должна быть легкой и прозрачной. Конечно, предполагается, что пианист слышит внутренним слухом аликвотное<sup>23</sup> и микстурное<sup>24</sup> звучание этих пассажей на органе и будет стремиться к подобному же звуковому эффекту, изысканно и изобретательно прибегая к разнообразным возможностям правой фортепианной педали.

Остальные транскрипции Фейнберга баховских органных произведений посвящены знаменитым миниатюрам гениального мастера — его хоральным обработкам (прелюдиям и фантазиям на темы протестантских хоралов, а частично — на темы хоралов, сочиненных композиторами XVI—XVII столетий).

<sup>23</sup> Аликвотные регистры органа прибавляют тот или иной звук обертонового ряда к основному тону.

<sup>24</sup> Микстурные регистры органа прибавляют целую группу обертонов к основному регистру органа.

Поскольку хорал первоначально являлся вокальным произведением, он писался всегда на какой-либо текст. Подавляющее большинство хоральных мелодий написано на так называемые «духовные» тексты. В сущности, это были стихотворения, описывающие то или иное событие из жизни Христа (согласно Новому завету), ту или иную легенду, сюжет, который мог быть заимствован из Ветхого завета, или, наконец, рисующие различные душевные состояния человека, обращавшегося к богу с просьбой, молитвой или славословием.

Поскольку все воспитание детей, их образование и вообще мировоззрение людей добаховской и баховской эпох было пронизано библейскими образами, постольку вырваться из этих идеологических оков удавалось лишь единицам. Гениальные художники, разрабатывая те или иные сюжеты, мифы, легенды религиозного содержания, сумели извлечь из них глубокий философский, эмоциональный, общечеловеческий образный материал, претворив его в поэмы, картины и программные музыкальные произведения, сохранившие нетленную красоту и проникновенность чувства до наших дней.

В то же время правы те советские ученые, которые, например, утверждают, что «оба мильтоновских шедевра» — «Потерянный рай» и «Возвращенный рай» невозможно понять в полной мере, не зная в тонкостях Ветхого и Нового завета<sup>25</sup>. Действительно, для большинства наших зрителей будет сложной (а порой и непосильной) задачей разобраться в содержании изображенной А. Дюрером сцены на его гравюре «Апокалипсис. Четыре всадника» (1498). Очевидно, надо знать, что стоит за этим названием. Так и посетитель московского Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина может в недоумении остановиться перед картиной Рембрандта «Ассур, Аман и Эсфирь» (оригинал, не копия!), если не знает, кто эти персонажи, какая между ними разыгрывается напряженная психологическая борьба, чем они привлекли внимание художника. Конечно, можно любоваться изумительным освещением картины, отдельными ее деталями, но это не заменит глубокого понимания ее сути.

Так и с хоральными обработками И. С. Баха. Чтобы эта программная музыка, отражающая вполне конкретное для композитора событие или передающая достаточно знакомые автору и слушателю его времени эмоциональные состояния, была живой и полной смысла для исполнителей и слушателей нашего времени, — надо понимать текст хорала и то настроение, которое композитор стремится возбудить. Религиозно-сказочная мишура несколько не мешает схватить главное, основное, что хотел сказать автор, а разбор музыкальных средств, которыми он при этом пользовался, поможет исполнителю вжиться в художественный образ.

Роли и значения программности в музыке Фейнберг коснулся в своих размышлениях о музыке, задачах композитора и исполнителя. Он пишет: «...Программные произведения — это не искусственно созданный

<sup>25</sup> Левитин К. Мимолетный узор. — М., 1978, с. 7.

жанр, как думают многие, но вполне правомерное стремление разъяснить слушателю то содержание, о котором повествует музыка»<sup>26</sup>.

По количеству фортепианных переложений органных хоральных прелюдий И. С. Баха на первом месте в мире стоит петербургский органист и пианист И. К. Черлицкий (1799—1865), выпустивший в 1844—1845 годах в Петербурге пятьдесят транскрипций этих миниатюр. Что касается Ф. Листа, К. Таузига, Ф. Бузони, М. Регера, А. Зилоти, А. Гедике, Д. Кабалецкого и других музыкантов, интересовавшихся жанром транскрипции, то их работы в этой области почти не затрагивали баховских органных хоральных обработок (не забудем, что всего их насчитывается около полутора ста).

Таким образом, через сто лет после Черлицкого, Фейнберг существенно пополнил мировую библиотеку фортепианных переложений органного наследия И. С. Баха созданием серии транскрипций хоральных прелюдий великого композитора.

Всего в разное время Фейнберг опубликовал тринадцать таких обработок<sup>27</sup>.

Темы протестантских хоралов основывались на немецких народных песнях. Мелодии, положенные Бахом в основу органных хоральных прелюдий, принадлежали к популярным среди прихожан лютеранских церквей напевам. Обычно в четырехголосном изложении они исполнялись во время богослужения фактически всем взрослым населением Германии (поскольку в церквях лютеранского вероисповедания в пении участвовал не только хор, но и все прихожане). Так как в те времена католицизм почти не имел сторонников в странах немецкого языка, можно говорить о многократном культовом использовании протестантских хоралов.

И добаховские композиторы, например, Я. Свелинк в Нидерландах, И. Пахельбель, И. Фробергер и Д. Букстехуде в Германии увлекались полифоническими обработками этих хоральных напевов. Они отличались (наряду с простотой строения) характерной контрастностью и выходящей далеко за рамки словесно-стихотворной программы выразительностью. Недаром Ф. Энгельс, вслед за Г. Гейне, назвал один из протестантских хоралов «Ein'feste Burg ist unser Gott» («Господь — твердыня наша») — «Марсельезой XVI века». Данное произведение многократно использовалось Бахом: оно существует в виде кантаты под тем же названием (BWV 80), в качестве четырехголосного хора (BWV 302 и 303) и двух органных обработок (BWV 720 и Anh. 49)<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство, с. 522.

<sup>27</sup> В списке собственных произведений, составленном композитором и помещенном в приложении к его книге «Пианизм как искусство», отсутствует упоминание издания: Бах И. С. Шесть хоральных прелюдий для органа. Обработка для фортепиано С. Е. Фейнберга. — М., 1934. Между тем одна из этих обработок (BWV 735) никогда более не переиздавалась и не вошла в тетрадь: Бах И. С. 12 органных хоральных прелюдий. Largo из органной сонаты до мажор. Обработка для фортепиано С. Фейнберга. — М., 1956.

<sup>28</sup> Из сочинений более позднего периода на тему того же хорала упомянем большую фантазию для органа М. Регера op. 27.



С. Е. Фейнберг переложил первую из этих обработок, сделанную Бахом в 1709 году в веймарский период творчества по случаю праздника приемки нового органа в Мюльгаузене. В тетради «12 органных хоральных прелюдий» И. С. Баха Фейнберг поместил ее под номером 5 (к сожалению, до недавнего времени наши музыкальные издательства не имели обыкновения, печатая транскрипции органных хоральных прелюдий, помещать в заглавии первую строку текста и номер по каталогу Шмидера; между тем в мировой издательской практике эти необходимые условия соблюдаются давно).

Сам транскриптор, разумеется, был прекрасно знаком с литературной программой хоралов, которые он перекладывал. Это становится абсолютно ясным из исполнительских указаний Фейнберга к своему переложению баховской обработки, например, хорала «Ein'feste Burg». Решительный, волевой, даже призывно-фанфарный характер хорального мотива подчеркнут и указанием темпа — *Allegro moderato* и артикуляцией — *non troppo legato*, и маркированным произнесением *cantus firmus*, в своем основном виде появляющегося с т. 4, а вначале проходящего в уменьшении (в два раза быстрее).

Обработка Фейнберга с ее подробными динамическими обозначениями рельефно выявляет форму баховской хоральной прелюдии, промежуточную роль эпизодов, соединяющих различные строфы хорала, их речитативную выразительность, сочетающуюся с более мягким звучанием одного из побочных мануалов органа. Наоборот, изложение почти всех эпизодов, где звучит тема, отличается насыщенной, «густой» фактурой и идет на грандиозной звучности до самого конца.

Обработки, созданные Фейнбергом в различные годы, значительно отличаются друг от друга характером «взаимоотношений» автора обработки с предполагаемым ее исполнителем на фортепиано. В этом смысле интереснейшим опытом зафиксированного в нотах предельно точного и подробного «урока» выдающегося мастера молодым интерпретаторам является транскрипция фантазии Баха на тему хорала «Valet wir ich dir geben» («Навсегда я прощаюсь с тобой», BWV 735)<sup>29</sup>.

Эта хоральная прелюдия была создана Бахом, по-видимому, в Арнштадтский период жизни (1703—1706); позднее пьеса была переработана, к ней было присочинено заключение и в таком виде мы находим ее в рукописном сборнике («*Andreas Bach — Buch*»), составленном уже в Веймарский период (1708—1714). В отличие от традиционно-германского плана исполнения прелюдии на органе (в страдальчески-скорбном духе и, соответственно, мягкой регистровке), Фейнберг необычайно драматизирует повествование, толкуя содержание хорального текста не как печальное «прости», а как изложенную в сжатом, концентрированном виде идею торжества жизни над смертью. На протяжении всей транскрипции тема хорала отмечена черточками и с самого ее появления в альтовом голосе, затем в сопрановом и теноровом голосах. Басовые же проведения темы в октавном удвоении отмечаются транскриптором знаками а к-

<sup>29</sup> См.: Бах И. С. Шесть хоральных органных прелюдий. Обработка для фортепиано С. Фейнберга. — М., 1934, № 3, с. 13—18.

центов на каждом составляющем мелодию звуке. Разумеется, такая система обозначения меньше всего предполагает пунктирное изложение мелодии; это лишь фиксация значимости каждого звука, его глубоко певучего и серьезного произнесения:

Бах - Фейнберг. Органная хоральная прелюдия  
„Valet will ich dir geben“ (BWV 735)

9a тт. 1-3

96 тт. 10-12

Исполнительский план Фейнберга в динамическом отношении строится как бы в двух плоскостях: внутри строфы хорала (от *mp* до *f*) и в объеме всего произведения в целом, с апофеозом в конце (*ff martellato*). Как это расходуется с «исчезающим», «истаивающим» (*quasi niente*) заключением прелюдии в трактовке современных органистов стран немецкого языка!<sup>30</sup> Но в том-то и сила творческого потенциала Фейнберга, что его концепция, при всем ее своеобразии, воспринимается как вполне художественно оправданная и убедительная. Вообще регистровка хоральных баховских органных обработок не должна быть связана у органиста с какой-либо догматической тембральной формулой: *cantus firmus* обязательно на таких-то регистрах, сопровождающие («комментирующие») голоса обязательно на таких-то регистровых комбинациях... И в этом смысле Фейнберг совершенно прав, когда пишет: «Тембр, конечно, и в музыке играет важную роль. Тем не менее, тембр — только окраска музыкальной ткани. Тембр, изменяясь, оставляет почти без изменения основной музыкальный контур. На этом основаны все музыкальные транскрипции и обработки»<sup>31</sup>. Сам И. С. Бах нередко в камерных сочинениях указывал: «для скрипки или флейты»; сочинял трио-сонаты для клавесина с педальной клавиатурой или для органа. Эти примеры указывают на относительное равнодушие Баха к тембральным «костюмам», в которые облачались «герои» его музыкальных творений. И все же в отношении органных хоральных прелюдий, где

<sup>30</sup> См. Keller H. Die Orgelwerke Bachs. — Leipzig, 1948, S. 176.

<sup>31</sup> Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство, с. 505.

Бах сам выступает в роли «обработчика», свободно переключаящего вокальную мелодию хорала, то добавляя к ней контрапунктирующие голоса, то варьируя и обогащая («колорируя») самую мелодию *cantus firmus* — такой вывод кажется слишком категоричным. Нельзя забывать о случаях, когда Бах, нарушая обычное для него словесное «безмолвие» в нотном тексте, сам указывает название органного регистра, присутствие которого он считает совершенно необходимым при исполнении данной хоральной прелюдии или другого произведения. Также невозможно не принимать во внимание целого комплекса традиций, большей частью изустно передававшихся от учителя к ученику и бытующих по сей день в странах немецкого языка. Особенно важно, что в хоральных обработках органисты этих стран при всем разнообразии применяемых регистров придерживаются некоторых устойчивых правил. Например, отличие звучности голоса, излагающего хоральную мелодию от других голосов, сочиненных композитором, достигается преимущественно не динамическим контрастом («громче — тише»), а ощутимой разницей в тембрах применяемых регистров; так, большей частью мелодия хорала произносится каким-либо язычковым регистром (в немецких органах, например, *Krummhorn*, *Trompete* и т. д.; во французских — *cornet*, *basson* и др.). Иногда *cantus firmus* звучит в комбинации с мягким лабиальным регистром (например, *Krummhorn* и *Nachtflöte* или *cornet* и *flûte douce* и т. д.). Порой к «язычку» прибавляется какой-либо аликвотный регистр, в результате чего образуется новый, совершенно своеобразный, тембр, всегда слышимый даже сквозь относительно густую вязь остальных (обычно лабиальных) регистров органа. При этом по силе хоральный голос может не только не превосходить, но даже и уступать всем остальным. Исполнение на органе *cantus firmus*, как яркой, выразительной мелодии, выделяющейся не только характерным тембром, но и силой — превращает прелюдию полифонического склада в гомофонно-гармоническое произведение, где вся музыкальная ткань делится на два четко выраженных элемента: мелодию (хорал) и аккомпанемент (все остальные голоса).

Да, скажут пианисты, на органе игра тембров и тембральное окрашивание различных голосов — сравнительно легко достижимый художественный прием. Но разве подобное достижимо на фортепиано при исполнении транскрипций органных сочинений? Тут на первый план выходит мастерство автора транскрипции. Представляя себе тембральные контрасты, он добивается на фортепиано того, что можно в этом смысле реально осуществить именно фортепианными средствами. И нередко здесь на помощь приходит гибкая динамика, которая невозможна да и не нужна при исполнении на органе.

Именно так поступает Фейнберг в транскрипции хоральной прелюдии *g-moll* «*Nun komm' der Heiden Heiland*» («Приди к нам, грешным, наш Спаситель», BWV 659)<sup>32</sup>. Выразительный речитатив верхнего голоса сразу же при своем появлении получает такое динамическое ука-

<sup>32</sup> Старые мастера. Фортепианные транскрипции русских и советских композиторов/Сост. и ред. Л. Ройзман. — М., 1966, вып. 4, с. 49—52.

зание автора обработки, которое выводит звучание речитатива на первый план и создает как бы пространственное отдаление этой колорированной хоральной мелодии от остальных голосов. Средняя строфа хоральной прелюдии идет у Фейнберга в значительно более драматически-напряженной динамической гамме, поднимающейся до оттенка *f*, и по сравнению с обработкой Ф. Бузони «оправдывает» этот подъем с большей психологической убедительностью. Если Бузони, сохраняя начальное фактурное изложение ограничивается лишь ремаркой *dramatico* (т. 23), то Фейнберг значительно утяжеляет фактуру, постепенно вводя новые удвоения средних голосов и осуществляя тем самым общее динамическое нарастание, после которого (тт. 23—24) мелодическая фраза ведущего голоса испытывает спад напряжения и заканчивается печальной плагальной каденцией на *pianissimo*. Последнее проведение *cantus firmus* звучит как воспоминание о первой строфе и после небольшой коды (заключительная фраза) прелюдия у Фейнберга завершается скорбно и умиротворенно. Эта же последняя музыкальная мысль у Бузони представляет собой краткий трагический монолог (ремарка Бузони в т. 32 — «*con grand' espress. e largamento, f*»). Нельзя не признать, что такая концовка эффектна, но в то же время своей подчеркнутой романтичностью и несколько внешним пафосом менее отвечает настроению хора-ла, чем трактовка Фейнберга.

Поскольку шесть, так называемых «Шюблеровских», хоральных прелюдий являются баховскими транскрипциями для органа арий из его же собственных кантат, многих исследователей творчества композитора удивляет, что именно эти обработки Бах выбрал для издателя Шюблера<sup>33</sup>. А. Швейцер, например, восклицает: «В его (Баха. — Л. Р.) папке лежали дюжины великолепных хоральных органных прелюдий. Почему же он неосмотрительно отстранил их и воспользовался транскрипциями?»<sup>34</sup>

Со времени выхода в свет первого немецкого издания книги Швейцера прошло более семидесяти лет. За это время исследователи баховского творчества обнаружили такое количество транскрипций собственных сочинений, вышедших из-под пера Баха, что подобный вопрос ныне звучит несколько архаично.

Одну хоральную прелюдию из этого собрания Фейнберг обработал для фортепиано. Первоначально у Баха эта музыка была использована в альтовой арии его кантаты «Lobe den Herren» («Хвала Господу», BWV 137). Сделав транскрипцию этой арии для органа соло, автор не сохранил выписанную подробно в партитуре кантаты артикуляцию. Хотя большинство органистов полагают (и имеют для этого веские основания), что при исполнении на органе следует придерживаться первоначальных баховских артикуляционных указаний, факт остается фактом: композитор в собственной органный транскрипции снял все эти знаки, не предложив ничего взамен. Фейнберг, таким образом, не чувствовал себя

<sup>33</sup> Данный сборник, состоящий из шести хоральных органных прелюдий, был издан в 1747 году (при жизни И. С. Баха!) в издательстве Шюблера в г. Целла. Отсюда и их (сохранившееся до наших дней) название «Шюблеровские хоральные обработки».

<sup>34</sup> Schweitzer A. Johann Sebastian Bach. — Leipzig, 1961, S. 250.

связанным рамками первичного артикуляционного плана и нашел свой, совершенно отличный, но убедительный вариант. Все шестнадцатые, исполняемые на органе на мануалах, он рекомендует играть *sempre martellato* независимо от того, в каком оттенке излагается музыкальная мысль:

И. С. Бах. Кантата №137. „Lobe den Herren“. Ария для альты



И. С. Бах. Органная хоральная прелюдия №6  
из сборника „Шесть шюблеровских хоралов“



И. С. Бах. Органная хоральная прелюдия №8  
(из сборника „12 органных хоральных прелюдий“; Обработка для фортепиано С. Фейнберга)

10в тт. 1-4

Мелодия хорала, появляющаяся в т. 13, в органном варианте исполняется на педальной клавиатуре. Фейнберг остроумно использует редко встречающееся у Баха указание высоты тех регистров, звучание которых композитор желал бы слышать при ведении *cantus firmus*; он пишет: «Pedal 4 Fuss». Это означает, что органист, выполняя авторское пожелание, должен включать один или несколько четырехфутовых регистров в педали (на ножной клавиатуре). А это, в свою очередь, заставит мелодию хорала звучать октавой выше написанного. Фейнберг поэтому, в полном согласии с баховским пожеланием, начиная

с т. 13, излагает *cantus firmus* в первой октаве (хотя у Баха он выписан на нижней строке органного оригинала в м а л о й октаве):

И. С. Бах. Органная хоральная прелюдия „Kommst du nun, Jesu“  
(из „Шести шюблеровских хоралов“)

11а тт. 13-14

Бах - Фейнберг. Органная хоральная прелюдия №8  
(из сборника „12 органных хоральных прелюдий“ Обработка для фортепиано С. Фейнберга)

11б тт. 13-14

Как почти во всех аналогичных случаях, Фейнберг расшифровывает украшения крупными нотами в тексте (тт. 4, 17 и др.). Вопрос, являющийся постоянной темой спора (уже много десятилетий) — как исполнять у Баха сочетания триольных и квартольных метрических фигур? — Фейнберг разрешает, на наш взгляд, совершенно верно:

И. С. Бах. Органная хоральная прелюдия „Kommst du nun, Jesu“  
(из „Шести шюблеровских хоралов“)

12а т. 16

Бах - Фейнберг.  
Органная хоральная прелюдия №8.  
Обработка для фортепиано

12б т. 16

Сторонники иного взгляда утверждают, что в подобных случаях фигура «восьмая с точкой — шестнадцатая» должна подчиняться триольному ритму и прозвучать как «четверть — триольная восьмая».

Одной из самых удачных транскрипций Фейнберга является обработка хоральной прелюдии «An Wasserflüssen Babylon» («На реках Ва-

вилонских сидели мы и плакали», BWV 653)<sup>35</sup>. Мелодия этого хорала сочинена органистом Страсбургского собора Маттиасом Грейтером (ум. после 1530 года)<sup>36</sup>. Текст представляет собой немецкий стихотворный перевод псалма № 136 из книги «Псалтырь», входящей в число книг Ветхого завета. Фортепианная транскрипция Фейнберга весьма точно сохраняет четырехголосную фактуру баховской хоральной прелюдии, в которой каноническое проведение хоральной мелодии окрашено в различные регистровые тембры. При совершенном отсутствии вспомогательных указаний Баха подобный вывод, естественно, напрашивается сам собой, поскольку теноровый голос выписан на отдельной строке при заголовке, данном Бахом на французском языке: *à 2 claviers et pédale* («для двух мануалов и педальной клавиатуры»). Этот теноровый голос на органе обычно выступает на передний план главным образом благодаря выбору индивидуально-выразительного тембра. Остальные три голоса ведут свои партии как бы в глубине сцены, тогда как главное действующее лицо поет на просцениуме, в непосредственной близости к слушателям.

Поразительно рельефно передает Фейнберг фортепианными средствами это ощущение звукового пространства, вызывающее ассоциации с искусством владения приемами передачи перспективы в живописи. Настойчиво подчеркивая пианисту тщательно выписанной лигатурой, ремаркой в басу («*sempre legato*»), постоянными напоминаниями «*pp*» (относящимися к сопрановому, альтовому и басовому голосам) о необходимости стремиться к плавному, сосредоточенному звучанию всего хорового ансамбля, автор транскрипции каждый раз при появлении солирующего тенорового голоса не устает отмечать его декламационную значимость пометками «*marcato*» или «*mf*», доводя последнюю фразу строфы до могучего *ff*.

Такая драматически яркая трактовка не характерна для традиционного органного исполнения (в конце XIX — начале XX веков) баховских хоральных прелюдий, когда с самого начала и до конца пьесы регистровая характеристика музыкальных образов-тем остается неизменной. Однако при переводе на «язык» фортепиано было бы совершенно неуместным педантизмом стремиться слепо придерживаться вышеуказанного обычая. Ведь органное звучание, с его, в сущности, бесконечной продолжительностью (пока пальцы не отпустят клавиши), с его индивидуально-контрастным богатством тембровой окраски, позволяет длительное время удерживать внимание слушателя на изложении музыкального материала при неизменяемых регистровых комбинациях. На фортепиано же, звук которого относительно быстро затухает, динамическое разнообразие является могучим средством выразительной интерпретации — при исполнении органной музыки в частности.

<sup>35</sup> В цит. сборнике фейнберговских обработок эта прелюдия помещена под № 4. У Баха имеются еще два варианта данной обработки (BWV 653a, BWV 653b).

<sup>36</sup> Оригинал и баховскую обработку см.: J. S. Bach. Die Orgelchoräle aus der Leipziger Originalhandschrift. Neue Bach — Ausgabe, Serie IV, Band 2. — Leipzig, 1958, S. 22.

Одной из популярнейших и любимых пианистами обработок Фейнберга является *Largo a-moll* (вторая часть органной сонаты Баха C-dur, BWV 529). Название пьесы принадлежит Баху. Что касается фортепианной транскрипции, то это, скорее, Фантазия «по Баху», чем точное перенесение органного оригинала на фортепиано. Здесь мы сталкиваемся с такой своеобразной формой использования музыкального материала органной пьесы, с такой свободой и самостоятельным подходом к ее образному толкованию, что не будет преувеличением считать *Largo* Баха—Фейнберга, скорее, столько же баховским, сколько и фейнберговским сочинением.

Шесть органнх сонат были сочинены Бахом для старшего сына — Вильгельма Фридемана. Отец преследовал при этом, главным образом, педагогические цели: развить клавирную полифоническую технику юноши (сонаты первоначально предназначались для исполнения на домашнем двухмануальном клавесине с ножной педальной клавиатурой); научить сына на высокохудожественном материале полнейшей исполнительской независимости и самостоятельности рук и ног (сонаты выдержаны в строго трехголосном изложении, причем нижний голос исполняется ногами на педали). Однако в более позднее время, когда подобные инструменты постепенно исчезли из обихода, сонаты стали исполняться органистами. Разумеется, они сохранили свой камерный, прозрачный стиль; для их исполнения органисты с давних пор предпочитают пользоваться позитивами (небольшими органами с малым числом регистров), а при игре на больших органах употребляют контрастно звучащие индивидуально-характерные регистры, экономно изыскивая колоритные сочетания. В целом эти трио-сонаты ассоциируются с искусством гравюры, но никак не с фресковой живописью.

Вот как начинается *Largo a-moll* в оригинале.

И. С. Бах. Соната для органа №5, ч. 2

Знакомясь же с фейнберговской обработкой, пианист ощущает сразу же совершенно иную звуковую атмосферу, наполненную гулким эхом высоких сводов: сочинение приобрело почти гимнический характер, а диапазон сферы действия мелодических голосов охватил всю фортепианную клавиатуру благодаря щедро применяемым удвоениям, переносам голосов в разные октавы и гармоническим обогащениям фактуры. Понимаемая педализация — одновременно густая и тонко-рафинированная — призвана еще больше раздвинуть динамическую амплитуду применяемых средств выразительности. Подобная форма использования му-



зыкального материала органного сочинения великого полифониста привела к созданию совершенно своеобразного произведения, не отходящего от первичной баховской конструкции и в то же время приобретшего индивидуально-характерные черты стиля Фейнберга-композитора.

В мировой литературе можно назвать лишь один аналогичный случай: знаменитую фортепианную обработку скрипичной Чаконы Баха, принадлежащую Ф. Бузони.

Бузони в своей обработке не пытается по звучанию подражать оригиналу — сольной скрипичной пьесе. Эта транскрипция — удачный опыт переосмысливания музыкального материала, перенесения «спектакля» с малой, камерной, сцены в громадное по размерам и богатое по акустике помещение. Нечто подобное произошло и с Largo Баха — Фейнберга. Если сравнить, например, запись оригинала на органе Г. Зильбермана (XVIII в.) органиста ГДР Г. Отто<sup>37</sup> с записью на фортепиано С. Фейнберга своей транскрипции<sup>38</sup>, причем раньше прослушать вдохновенную декламацию Фейнберга, — то изящное, миниатюрное по своим динамическим рамкам, несколько педантичное по характеру исполнение Отто будет напоминать изображение, как будто видимое в перевернутый бинокль. Оно покажется сильно уменьшенным по масштабу, так же как и чрезвычайно сдержанным по степени эмоционального накала.

С. Е. Фейнберг, уделивший характеристике жанра фортепианных обработок небольшой раздел в своей книге<sup>39</sup>, сумел оставить нам в этой области неповторимые и глубоко индивидуальные образцы высокохудожественных транскрипций.

<sup>37</sup> «Eterna», серия «Bachorgelwerke auf Silbermannsorgeln», № 2.

<sup>38</sup> «Мелодия», 33Д—011380.

<sup>39</sup> См.: Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство, с. 37—42.

# ВОСПОМИНАНИЯ

Л. ФЕЙНБЕРГ

---

## Несколько страниц из жизни моего брата \*

### I

Июль 1962 года мы провели в Доме творчества Союза композиторов под Старой Рузой на Москве-реке. (Мой брат и я почти никогда не разлучались, за исключением концертных поездок брата за рубеж — более частых в 20-х годах.) <...>

Итак, три комнаты и застекленная терраса. В самой большой комнате помещался рояль, рабочий столик, диван — и еще кое-какая мебель. Другая комната поменьше, обращенная на юг, служила спальней брату и кабинетом: там на письменном столе стояла портативная пишущая машинка, на которой брат печатал свою книгу «Пианизм как искусство». В третьей комнате, на север, жили мы: я и моя жена — Вера Николаевна Маркова. <...>

Июль стоял прохладный: дожди, грозы. Три раза в день нам приходилось добираться до столовой, а наш коттедж был из наиболее отдаленных. <...> Для брата эти шесть концов являлись достаточным упражнением в ходьбе.

Остальное время, если не считать часа дневного отдыха, брат работал. Он никогда не считал времени, проведенного за роялем. И я никогда не слышал от него признания в усталости от игры, даже если он, скажем, проводил за клавиатурой часов по семь день за днем.

Впрочем, я почти не замечал, что перед каким-либо ответственным выступлением брат удваивал число часов своих занятий. Просто-напросто Самуил Евгеньевич проводил за работой все свое свободное время. И если он не спал, не был на прогулке или в консерватории, то из его комнаты доносились звуки рояля, реже — стук пишущей машинки.

Мне всегда казалось, что для брата игра на рояле столь же естественное состояние — необходимое и неутомительное — как дыхание или биение сердца.

За последние годы его жизни установился обычай: брат начинает свой творческий день (а творческими были все его дни), играя Баха. Чаще всего — несколько хоральных прелюдий, в его собственной обработке для фортепиано, и среди них почти всегда прелюдию G-dur «Al-

\* Фрагменты из воспоминаний.

lein Gott in der Höh sei Ehr», где партия левой руки построена на стремительных пассажах. Брат отнюдь не был левшой — ни в каком смысле. Моторные способности обеих рук были вполне равноценны. И все же он любил утром проиграть эту прелюдию — вероятно для того, чтобы вернуть пальцам левой руки после ночного отдыха естественно присущую им подвижность.

Я почти никогда не замечал в интерпретации Самуила Евгеньевича (так же, как и у Глена Гульда) привычного большинству пианистов невольного замедления темпа при переходе быстреей голосовой линии из правой руки в левую — частый случай в полифонической ткани Баха. Или заранее взятого замедленного темпа четвертей и восьмых темы, если впереди пианиста ждут усложненные тридцатьвторые, мелизмы или трели. Впрочем, у меня в дальнейшем еще будет случай поделиться впечатлениями от его пианизма, который я мог на протяжении многих десятилетий тщательно изучить.

Но этим летом по утрам меня нередко пробуждали звуки не совсем обычного репертуара брата, иногда новой, еще незнакомой мне музыки. Если звучал Бах — то были редко исполнявшиеся братом хоральные прелюдии или «Хроматическая фантазия и fuga» — произведения, которые он играл в незапамятные годы. Новая же для меня музыка была, бесспорно, сочинением самого Самуила Евгеньевича, но я сперва не мог догадаться, к какому циклу относятся эти две пьесы.

Вскоре я узнал, с чем они связаны. Прошедшей зимой Самуил Евгеньевич создал Сонатину. <...> Однако сам он, вероятно, ощущал, что сонатина — лишь характерная «первая часть», и что она требует от автора продолжения. Должно быть, брата заинтересовала возможность соединить часть, отмеченную почти моцартовской прозрачностью фактуры, с более современным изложением, потому что Интермеццо оказалось сложнее в плане гармонической, мелодической и контрапунктической структур. По характеру его можно было бы сопоставить с некоторыми пьесами из сюит (ор. 8 и 25), созданных в 20-е годы.

Третья же часть — Импровизация — при некоторой прозрачности строя отмечена такой изящной утонченностью гармонического языка, что ее допустимо сравнить с наиболее совершенными эпизодами из «Марицы» — цикла романсов на югославские народные тексты. Импровизация поистине связана с самыми последними творческими достижениями брата. Особенно замечательна ее кода, ибо трудно найти прощальный фрагмент столь же элегический, столь же искренний, одновременно и прозрачный и усложненно-экспрессивный.

В конце июля две новые части были завершены, и брат показал кое-кому из отдохавших вместе с ним композиторов свою Двенадцатую сонату. Я не уловил ни одного «сдержанного» отзвука. Новая вещь брата всем нравилась. Но вместе с тем каждый слушатель отмечал парадоксальное сочетание отдельных частей. Впрочем, полагаю, что такое же сопоставление более архаизированных и ультрасовременных решений можно найти и у Прокофьева.

Если к концу нашего пребывания под Старой Рузой, скажем — двадцать второго июля, брат играл свое новое произведение, то никому из слушателей, да и самому автору, не могло прийти на ум, что ровно

через три месяца — двадцать второго октября — Самуил Евгеньевич Фейнберг расстанется с жизнью. Помнится, за все время месячного «отдыха» в Доме творчества брат чувствовал себя, скорее, хорошо; кажется, не было ни одного стенокардического приступа.

Но если представить себе, что, уходя из жизни, композитор — в своем последнем произведении — захочет оглянуться на весь свой прошедший творческий путь и создать работу, которая — хотя бы в беглом намеке — смогла бы отразить все основные ступени огромного творческого пути, то для брата эта вещь — Двенадцатая соната — оказалась именно таким опусом: последним и вместе с тем прощальным <...>

Август мы с женой провели тоже под Старой Рузой, в Малеевке, в Доме творчества писателей. Брат остался в Москве по состоянию здоровья. Мы старались каждый день звонить домой и узнавать о самочувствии Самуила Евгеньевича. Все было благополучно. Не было никаких оснований для тревоги.

Когда, числа пятого сентября, мы вернулись в Москву, брат чувствовал себя вполне благополучно. Он даже в осенне-солнечную погоду ходил погулять на Миусский сквер, что всегда было признаком хорошего самочувствия. Помнится, что он уже посещал консерваторию — занимался с учениками <...>

Самуил Евгеньевич, никогда не устававший от многих часов своей собственной игры, из консерватории возвращался обычно очень утомленным. И такая специфическая усталость, я знаю, нередко была связана с особенными чертами его характера, о которых я хочу сказать несколько слов.

Моему брату была свойственна своего рода гордая скромность. <...> Глубочайшая антипатия к любому виду саморекламиривания у Самуила Евгеньевича доходила до крайних пределов. Например, он не любил фотографироваться, вероятно, совершенно не понимая благородного изящества своей наружности. Он никогда не вел дневниковых записей и склонен был уничтожать все, связанное с его биографией. Даже с творческой биографией. Время от времени он устраивал «чистку» в ящиках своего письменного стола и, несмотря на мои протесты, уничтожал ценнейшую документацию, особенно все неизменно высокохвalebные зарубежные рецензии на его концертные выступления, впрочем, и все, что касалось его московских концертов, все программы, афиши, отзывы. <...>

Теперь, когда я пытался собрать весь программный материал обширнейшего репертуара Самуила Евгеньевича, мне в первую очередь пришлось обратиться к Елене Ивановне Гольденвейзер, так как Александр Борисович, посещая многие концерты моего брата, неизменно сохранял программы, в то время как сам Фейнберг систематически их уничтожал.

Елена Ивановна, в чем я приношу ей великую благодарность, поручила одной из сотрудниц Музея А. Б. Гольденвейзера собрать и скопировать для меня все сохраненные им программы концертных выступлений брата, начиная с 1911 года. Таким способом мне удалось начать заполнение архивного вакуума, оставшегося по вине (если можно так выразиться) самого Самуила Евгеньевича. <...>

Для всех окружающих, для учеников и близких творчество Самуила Евгеньевича, его феноменальная память, его безукоризненное техниче-

ское мастерство, мощь и одновременно лирическая утонченность его композиций, почти всегда сочетавшаяся с оттенком трагической экспрессии, наконец — глубокое своеобразие его теоретического подхода к музыкально-ведческим проблемам, <...> обширный комплекс всех сторон его дарования, должен был производить <...> впечатление почти фантастической одаренности.

И вокруг его творческого облика должна была создаваться атмосфера симпатии и своего рода легенды <...>. Для этого достаточно было бы суммировать и осознать несколько очевидных данных его репертуара: весь «Хорошо темперированный клавир», все тридцать две сонаты Бетховена, все этюды и прелюдии Шопена, все мазурки и все десять сонат Скрябина... И весь этот массив не более, чем одна тридцатая часть обширнейшего хранилища его музыкальной памяти. Причем — самое поразительное! — все это богатство сохранялось в состоянии готовности — в любую минуту — к концертному исполнению. Нередко случалось, что, охотно бисируя после окончания программы, брат — вызывая у меня невольное волнение — неожиданно исполнял какую-нибудь технически трудную вещь, которую я не слышал многие-многие годы. <...>

Брат почти никогда не говорил ни с кем, даже со мной о трудностях своего творческого пути. И все же я хорошо помню отрывок одной характерной нашей беседы:

Б р а т. Как ты думаешь, что мне мешает как пианисту, а также в моей консерваторской работе?

Я. Но ведь ты знаешь, что отчасти виноват ты сам. <...>

Б р а т. <...> Мне на моем пианистическом и педагогическом пути мешает, что я еще и композитор.

Конечно, эта последняя фраза, а я ее в точности запомнил, была сказана в минуту подавленности под влиянием какого-нибудь случайного впечатления. <...> Однако, я хотел бы здесь высказать несколько моих соображений о композиторском творчестве брата. Я — не музыкант, а художник. И все же я мог в свое время кое-что из классической музыки недурно сыграть на рояле. Теперь мне восемьдесят один год, пальцы у меня дрожат, и я только позволяю себе, время от времени, негромко поимпровизировать.

Но я прожил бок о бок с весьма большим музыкантом почти всю его жизнь. А пианисту и композитору нельзя закрыть звуки в своей комнате, как иногда художник может запереть на замок дверь мастерской. Так само собой получилось, что я детально изучил значительную часть фортепианной литературы. И не только в исполнении Фейнберга. Нередко вместе с братом я посещал концерты других пианистов. Кроме того, брат довольно часто, экономя и время и силы, чувствуя себя не совсем хорошо, переносил на дом занятия с учениками. В его комнате стояли два инструмента: неплохой «Блютнер» и великолепный «Бехштейн». Обычно очередной ученик или ученица играли на «Блютнере». Брат оберегал свой «Бехштейн»: прекрасный рояль верой и правдой служил ему уже несколько десятилетий.

Итак, нередко мне удавалось услышать хорошо знакомую вещь в незнакомом исполнении. Случалось, и довольно часто, что в процессе занятий с учениками Самуил Евгеньевич сам повторял большой фраг-

мент, а иногда — и все произведение. Я не помню случая, чтобы сам брат не мог безукоризненно сыграть на память ту вещь, которую исполнял студент. Если ему иногда и приходилось задать ученику совсем незнакомое произведение, например, какой-либо новосозданный опус из программы зарубежного конкурса, Самуил Евгеньевич обычно и сам выучивал это произведение наизусть, что — при его исключительной памяти — давалось ему удивительно легко: стоило только несколько раз проиграть новую вещь по нотам, и, обычно, он уже мог ее безупречно повторить, закрыв нотную тетрадь.

Так, постепенно, сквозь годы и годы, я тщательно изучил особенности пианизма брата. И я привык — произвольно и неизменно — вслушиваться в звуки музыки, доносившиеся из его комнаты. Тем более что брат исполнял чаще всего произведения любимейших классических композиторов, а из произведений новых мастеров — наиболее удачные их вещи, которые ему самому чрезвычайно нравились. При полной искренности и широте восприятия, брат в своем отборе не поддавался ни настроению моды, ни соображениям выгоды. Так случилось, что среди радио- и грамзаписей мы сейчас можем найти в интерпретации Фейнберга всего несколько редко исполняющихся произведений, но всегда таких, где особенности его пианизма могли сказаться с незаурядной силой. <...>

Однако чувствую: я отвлекся. Ведь передо мной стояла задача разъяснить странную фразу брата, запомнившуюся мне на всю жизнь. А для этого мне хотелось побеседовать с читателем о том, чем были для брата — среди других музыкальных занятий — занятия композицией.

Я считаю себя не вправе ни перечислить произведения Фейнберга, которые мне кажутся самыми значительными, ни остановиться на музыкальной структуре того или иного очень хорошо мне известного опуса. <...> Я могу говорить только о суммарном отношении брата ко всей этой творческой области. Здесь я чувствую себя вправе поделиться своими наблюдениями. Потому что так же, как я был неизменно наслаждающимся свидетелем всей пианистической работы брата, в той же мере я оказался невольным глубоко заинтересованным наблюдателем рождения, роста и завершения почти всех его собственных композиций.

Повторяю: звуки нельзя запереть на замок. Я прекрасно осознавал, что вот сегодня брат начал работать над новой вещью. Однако не всегда знал, что это: первая ли часть нового фортепианного концерта, или соната, или более мелкая форма?

Только не подумайте, что я мог обратиться к брату с таким вопросом: «Скажи, что ты играл новое сегодня утром? Какая прекрасная тема!» — Такой вопрос оказался бы столь непростительным «faux pas»\*, что при исключительной чувствительности брата к каждому нескромному прикосновению к его интимно-творческой сфере я мог бы получить в ответ резкий отпор. Более того: брат мог прервать работу над новым произведением. <...>

\* «Ложный шаг» (фр.).

Несмотря на глубокую привязанность к моим близким, ко мне, брат — в плане своей композиторской работы — мог спокойно жить в семье, как на необитаемом острове. <...>

Именно здесь — в области композиции — не могло быть никакого компромисса. Сюда (для Самуила Евгеньевича) не могло проникнуть никакое стороннее соображение. Повторяю: ни оглядка на требование моды; ни рассуждения чисто практические; ни мечты о подъеме по ступеням «табели о рангах»; ни утонченные разновидности похвальбы, — все это не имело для брата ни малейшего значения. Область композиции для него и впрямь была озаглавлена, как говорится, большой буквой.

Вспоминаю отрывок беседы брата, кажется, с Анатолием Николаевичем Александровым.

Самуил Евгеньевич утверждал: «Я не считаю себя композитором в обычном смысле слова. Каждый композитор — мастер своего дела — решает, что он напишет или должен будет написать определенное произведение: фантазию, сонату, концерт. Он заранее решает стиль вещи, определяет будущие теоретические установки, обдумывает, придумывает, подбирает на клавиатуре подходящие темы. У меня дело обстоит не так. Я вполне понимаю строчки Блока:

...Жду, чтоб спугнул мою скуку смертельную  
Новый, доселе немислимый звон.

Я жду своего рода н а и т и я»...

Вряд ли брат мог употребить слово «вдохновение». Такой термин был для него слишком откровенно-сентиментальным. Я хорошо помню смысл, но не могу утверждать, какой именно термин был применен. А он продолжал:

— Мало того, что мне сама собой приходит определенная тема. Она возникает в воображении, во внутреннем слухе, во всеоружии своего полного развития. В сущности, мгновенно рождается образ целого произведения. И те странные кульминационные моменты, те фактурные и полифонические решения на переломных узлах формы, которые тебе нравятся в моих вещах, они приходят далеко не всегда в результате последовательной работы над вещью, а, наоборот, в начальное мгновение замысла, вместе с темой. Вот я знаком с одним талантливым композитором, который не любит Бетховена и уверяет, что у этого прославленного сочинителя часто слишком элементарно-упрощенные темы. Что хорошего, например, в первой теме «Авроры» или Пятой симфонии? Я полностью не согласен с его мнением. Мне кажется, он не ощущает, что для Бетховена тема часто является своего рода таинственным иероглифом, который сам по себе не сложен по начертанию, но обозначает ряд удивительных образов и звуковых перипетий. Или, если хочешь, своего рода ключом, который сам по себе еще не поражает воображения, но открывает сокровищницу звучаний.

Очевидно, что при таком подходе к созданию произведения брат не мог принять заказ, скажем, на музыку к пьесе или фильму. И понятно, что мог пройти год, а такое внутреннее откровение могло и не посетить его.

В сущности, взгляд на область чистого творчества у брата был чрезвычайно высоким и, можно сказать, идеалистическим. Но с этим была связана еще одна черта его композиций: их предельная сложность и утонченность.

Обладая совершенным техническим аппаратом, Фейнберг в своих композициях слишком часто прибегал к моторным типам фактуры, которые от самого автора требовали предельного напряжения. Впрочем, так обстояло дело с творчеством и у других композиторов. Разве при исполнении не требовали от самих авторов предельных усилий: от Скрябина — его последние сонаты, от Шопена — его этюды, от Листа — соната h-moll, от Бетховена — финальная fuga из сонаты op. 106.

Разрешите мне прервать этот перечень.

И взамен позвольте высказать одно соображение, которое мне кажется необходимым. Какой студент фортепианного факультета Московской консерватории не исполнял одну из последних сонат Бетховена, <...> а между тем в 20-х годах прошлого столетия (когда они уже были созданы) его последние сонаты считались неисполнимыми произведениями безумного и притом глухого гения? И до сих пор финальная fuga «Сонаты для молоточкового рояля» — одно из труднейших произведений, пробный камень для любого виртуоза. Но именно такие произведения продвигают вперед «пианизм как искусство».

Как определить стиль фортепианных композиций Фейнберга? Явное влияние Скрябина различимо только на самых ранних его вещах. В композициях среднего периода, мне думается, можно отметить другую линию, скорее идущую от последних сонат Бетховена к Шуману и Брамсу, но уже более усложненную и гипертрофированную.

Однако эта усложненность нигде не становится самоцелью. В конце концов все вещи Фейнберга пронизаны повышенно-напряженным романтизмом, иногда — лирическим, чаще трагическим. <...>

Творчество Самуила Евгеньевича получило раннее признание — и это имело весьма благоприятное воздействие на первую четверть его пути. Весь кружок больших композиторов, который сгруппировался вокруг Павла Александровича Ламма — Мясковский, Анатолий Александров, Гедике и другие — высоко оценили и композиторское и пианистическое мастерство Фейнберга. Именно их признание и влияние, вероятно, ввело тридцатидвухлетнего композитора и выдающегося пианиста в круг профессоров Московской консерватории. <...> Однако брат — по своему характеру — был склонен, например, забыть и «недооценить» весьма лестное мнение о его творчестве, <...> а также запомнить свою собственную чрезвычайно важную роль первого исполнителя и популяризатора очень сложных фортепианных произведений выдающихся советских композиторов — Мясковского, Ан. Александрова, Прокофьева, <...> и не только у нас, но и за рубежом.

Какая досадная, невозместимая потеря — уничтоженные им все программы его зарубежных концертов. Как важно, например, было бы знать, какие именно Самуилом Евгеньевичем исполнялись сонаты Мясковского (скорее всего — Вторая и Четвертая), Ан. Александрова, Прокофьева, какие вещи Скрябина, Метнера и ныне почти забытого замечательного полифониста Станчинского!



Но не будем говорить о непоправимом. <...> Разрешу себе повторить характерную программу одного из ленинградских концертов Фейнберга (18 мая 1924 года):

Мясковский — соната № 2.  
Александров — соната № 3.  
Прокофьев — соната № 4.  
Скрябин — соната № 5.  
Фейнберг — соната № 6.

Интересно, как мой брат распределил десять сонат Скрябина в двух концертах, чередуя более популярные и самые сложные. 1925 год. Малый зал консерватории. Два вечера сонат А. Н. Скрябина (к десятилетию со дня его смерти).

5 мая. I отделение

соната № 1 ор. 6.  
соната № 4 ор. 30.

II отделение

соната № 5 ор. 53.  
соната № 6 ор. 62.  
соната № 7 ор. 64.

9 мая. I отделение

соната-фантазия № 2 ор. 19.  
соната № 3 ор. 23.

II отделение

соната № 8 ор. 66.  
соната № 9 ор. 68.  
соната № 10 ор. 67.

Я хотел бы обратить внимание, какой малый промежуток (всего четыре дня) между этими сложнейшими клавирабендами! В каждом концерте во втором отделении сосредоточены более трудные и для исполнения и для восприятия поздние скрябинские сонаты. Мне лично особенно грустно, что осталось незаписанным исполнение, столь технически совершенное и тончайшее, Десятой сонаты. <...>

\*

Я еще раз должен попытаться определить смысл, идею чисто творческого пути Самуила Евгеньевича. Нельзя сомневаться, что весь прошлый век искусство музыки непрерывно шло путем усложнения и обогащения. Однако такой путь развития не мог идти бесконечно вверх. И в начале нашего столетия каждый передовой композитор понимал необходимость найти новый творческий метод или — по крайней мере — новый способ обогащения, усложнения.

И мой брат ощущал необходимость обновления и усложнения фактуры и самых основ музыкального искусства. И не только ощущал: он наблюдал почти повсюду признаки настойчивого стремления к новому.

Новаторство! — Фейнберг никогда не останавливал настойчивого внимания на крайних формах, скажем так: гротескных, чтобы не прибегнуть к более резкому определению <...> Брат вскользь упоминал о странных музыкальных феноменах, именовавшихся музыкой «шумовой», «конкретной», «пуантилистической», «разнометрической», и о дру-

гих звуковых странностях, в конце концов рассчитанных на «эстраду». Но он также никогда не позволял себе над ними посмеиваться. <...>

Самуил Евгеньевич зорко всматривался в различные методы, применяющиеся композиторами с целью обогащения и обновления звуковой системы и фактуры. Он изучал поздние сонаты Скрябина и следил, как сохраняет контуры классической сонатной формы, композитор полностью обновляет гармонический строй и кладет в основу гармонии верхне-обертоный ряд.

Брат не принимал участия в спорах и вражде скрябинистов и метнерианцев. Он высоко оценивал также и музыку Метнера, исполняя большинство его сонат и сказок. Он считал Первый фортепианный концерт Метнера одним из лучших произведений начала нашего века. Самуил Евгеньевич уважал героические усилия Метнера удержаться на уровне брамовско-шумановского стиля, обогатив его особым ритмическим строем и своего рода нео-эллинистическими настроениями.

Он охотно исполнял труднейшие произведения Дебюсси, например, Этюды (сложные «Арпеджи», «Кварты» и несколько других). <...>

По мнению Самуила Евгеньевича, целотонная гамма и некоторые другие особые элементы гармонии, заимствованные у русских мастеров — Глинки, Мусоргского, Бородина, — помогли замечательному французскому композитору на почве сознательной аморфности формы и высококоразвитого тембрового чувства создать свой, импрессионистический изобразительный метод.

Кроме того, мой брат высоко ценил и тех мастеров, которые обогащали фактуру своих произведений новыми фольклорными мотивами, всегда сублимируя на их почве лирическую экспрессию. Он любил норвежские танцы Грига и часто исполнял их в четыре руки с Николаем Сергеевичем Жилиевым. <...>

Брат охотно включал в программы своих концертов произведения Станчинского, ценя в его творчестве гипертрофированные полифонические элементы.

Прокофьев... Мой брат очень любил его музыку, исполнял многие его произведения. Он играл первые три концерта, четыре сонаты (чаще — Вторую и Четвертую), ряд более мелких вещей. Я слышал многих исполнителей Прокофьева, в том числе и самого автора. И все же — беспристрастно я должен сознаться, — никто не мог превзойти совершенства игры Фейнберга. Здесь имели значение некоторые особые качества его пианизма: свойственная Фейнбергу исключительная пальцевая подвижность, легко достигавшая предельного *prestissimo*, столь необходимого в отдельных эпизодах музыки Прокофьева, и — с другой стороны — тончайшая лирическая выразительность. Потому что брат ценил в стиле Прокофьева именно контрастность, парадоксальность сочетания квадратности структур, гаммообразных линейных фрагментов — и необычайной лирической проникновенности. <...>

На этом я позволю себе прервать перечень композиторов, на разных путях искавших способов обновления и обогащения европейской музыкальной формы, казалось бы, дошедшей до последних границ своего усложнения и развития. Хотя этот перечень далеко не полон: можно его продлить еще рядом значительнейших имен.

Тогда встает вопрос: какое место хотел найти сам Самуил Евгеньевич среди всех этих замечательных опытов обновления стиля и структуры, включая сюда и более «левые», нередко парадоксальные попытки?

Прежде всего хочу отметить неправомерность формулировки «хотел найти». Потому что с самого начала стиль композиций брата — особенно фортепианных — как бы сам собой органически формировался на основе неизменно присущих ему качеств: повышенной романтической экзальтации, предельной искренности и любви ко всему миру звуков, безукоризненной преданности делу искусства, готовности на любые упорные, жертвенные усилия в работе с клавиатурой. <...>

Если попытаться определить невольно вставшую перед Самуилом Евгеньевичем и выполненную им задачу, можно сказать: на основе необычайно совершенного пианизма и крайне повышенной лирико-романтической экспрессии намного вперед продвинуть чисто классическую линию бетховенско-шумановского звукового строя. Без слома его основ: формообразующих, гармонических, полифонических. Без шумовых, псевдо-фольклорных, модно-линейных структур. Без каких-либо наглядно-доступных модернистских «измов». Без «вылушивания» внутреннего содержания и романтической изволнованности. Без модного уничтожения «задушевной» музыкальной речи...

Чтобы сделать попытку найти слова, способные очертить стиль зрелых произведений Фейнберга (что всегда весьма трудно по отношению к любому композитору), необходимо вообразить все «обычные» компоненты шумановско-брамсовского строя, организующие фактуру, форму, — представить себе все структурные факторы, но возведенные в новую, более высокую степень сложности, остранения, «мотивности» всей звуковой ткани. Причем все методы усложнения применены ради повышенной романтизированной выразительности...

Можно было бы остановиться на отдельных примерах. В плане полифонии можно указать на главную тему Первой фантазии, где канон строится в малую секунду. Или на яростную стремительность фугато из Третьей сонаты...

Часто самый «рисунок» музыкальной ткани крайне сложен и своеобразен.

Это мы можем ощутить, взглянув на любую страницу хотя бы Четвертой сонаты, а — тем более — Седьмой.

Проиграв любую из его сонат, начиная с Третьей, легко убедиться, в какой высокой степени тематизм пронизывает всю ткань произведений Фейнберга. <...>

Разрешите мне прервать перечень «примеров» и остановиться на нескольких биографических ступенях творчества Самуила Евгеньевича.

\*

Как известно, все ранние, юношеские произведения, в том числе трехчастную фортепианную сонату он уничтожил. Не осталось от них ни одного черновика, ни одного беглого наброска. Однако сохранились более поздние нотные записи, относящиеся к трехлетию между 1912—1915 годами. Можно отметить, что среди них нет ни одного фортепиан-

ного произведения. Между тем, эти три года были периодом напряженного совершенствования пианизма. Брат, окончив консерваторию в одиннадцатом году, продолжает интенсивно работать над улучшением своего пианистического аппарата и одновременно расширяет свой и без того широкий концертный репертуар.

Он неоднократно указывал, что для него существует тесная связь между работой над пианизмом и композиторским творчеством. Это легко понять, если учесть, что в каждом зрелом фортепианном произведении Фейнберга можно найти моменты, требующие от исполнителя чрезвычайно высокого мастерства. Невольно возникает впечатление, что в эти три года Самуил Евгеньевич еще не ощущает в своем пианистическом аппарате достаточного совершенства, чтобы свободно оперировать теми творческими проблемами, которые еще только представляются ему в будущем фортепианном творчестве. А ведь они — эти будущие творческие задачи — потребуют от него высочайшего пианистического мастерства.

Среди нотных записей этих трех лет — фрагменты струнного квартета, наброски первой части симфонии, незавершенные части скрипичной сонаты, а главное — вокальные произведения: романсы на слова Брюсова, Марины Цветаевой, Волошина, романс на слова Лермонтова «Из-под таинственной, холодной полумаски», две сцены (с фортепианным аккомпанементом) из блоковской драмы «Роза и Крест» <...>

В названных произведениях уже выявляются все особенности вокального стиля брата (конечно, в дальнейшем они развились с еще большей силой). Это — чрезвычайно точное мелодийное решение словесного текста, сложные тональные соотношения, весьма обогащенное фортепианное сопровождение, приобретающее порою самостоятельный характер.

Для совершенного исполнения романсов Фейнберга певец должен обладать очень хорошим, лучше «абсолютным» слухом, иначе ему может мешать отсутствие «консонантной поддержки» в фортепианной партии.

Самуил Евгеньевич обладал прекрасным чувством поэзии. Нередко музыка романса, на первый взгляд, представляется не вполне отвечающей, казалось бы, бесспорному настроению текста. Но если углубиться в ее лирический смысл, всегда в музыке Фейнберга можно заметить раскрытие второго, суггестивного смысла стихотворения, иногда чрезвычайно своеобразно понятого.

Как пример, приведу романс брата на слова Пушкина — «Под небом голубым страны своей родной...». Стихотворение памяти Амалии Ризнич. Поэт впервые — через год после ее смерти — узнает о гибели своей страстно любимой одесской подруги. И он сам поражен холодным равнодушием, с которым он выслушивает трагическое известие:

Из равнодушных уст я слышал смерти весть,  
И равнодушно ей внимал я.

Казалось бы, что это холодное равнодушие должно стать основным мотивом фортепианного сопровождения. Между тем Фейнберг строит музыку романса в совершенно ином плане. С самого начала мы погру-

жаемся в неизъяснимо печальную лирическую волну. Словно это равнодушие — все еще только первая, мгновенная реакция, а за ней скрывается глубочайшая грусть, и эта скорбь еще скажется во многих будущих поэтических моментах. Даже и в стихотворении высказана страстная печаль, хотя только как воспоминание:

Так вот кого любил я пламенной душой  
С таким тяжелым напряженьем,  
С такою нежною, томительной тоской,  
С таким безумством и мученьем!

Если эти строки говорят лишь о прошедшем чувстве, то музыка романса нас погружает одновременно и в прошлое, и в будущее. Так автор создает своего рода музыкально-лирическое пространство. Пространство — во времени. Глубокая контрастность такого решения с особой силой ощущается в начале репризы. И только в коду романса проникают как бы отголоски прощального траурного хора...

Такое непривычно расширенное музыкальное толкование мы найдем почти во всех романсах Фейнберга, а также в обработках фольклорных мотивов. Народные песни в обработке Фейнберга неожиданно преобразуются в романсные произведения, почти всегда чрезвычайно своеобразные и обогащенные...

\*

Первые фортепианные произведения, опубликованные Фейнбергом (сонаты оп. 1 и 2), были созданы летом 1915 года. <...>

Первая соната — одночастная, по фактуре сравнительно прозрачная, не слишком трудная для исполнителя. Виртуозный (явно под влиянием Скрябина) переход от разработки к новому изложению главной партии в репризе, создан позднее, через несколько лет, вероятно — перед опубликованием сонаты в 1926 году.

Вторая соната тоже одночастная. Необычное изложение первой темы, связанное с частым приемом переkreщивания рук (почти полностью чуждым Шопену и Скрябину), соответствует уровню технического совершенства, уже доступного Фейнбергу.

Третья соната трехчастная. Самуил Евгеньевич воздержался от ее опубликования, так как решил большую часть сонаты положить в основу своего Первого фортепианного концерта\*. Первая часть — Прелюдия начинается с большого эпизода для одной левой руки, который в дальнейшем развивается уже в партиях обеих рук. Вторая часть — Траурный марш — с разнообразно метрически расположенными квинтолями, требует от исполнителя тончайшего ритмического чувства. Но в третьей части — Сонате — исполнитель встречается с труднейшими контрапунктическими эпизодами, изложенными *prestissimo*. Здесь брат базируется на предельных возможностях своих собственных моторных достижений.

\* Это произведение опубликовано только в сборнике четырех первых сонат Фейнберга 1974 года — первом томе издания всех двенадцати его сонат.

\*

Четвертая соната начинает ряд пяти фортепианных сонат, составляющих центральный узел всего композиторского творчества Фейнберга.

Автор неоднократно исполнял их — и у нас и за рубежом.

Между прочим замечу, что свою Шестую сонату Самуил Евгеньевич играл с большим успехом в Венеции — на «Фестивале современной музыки».

Наиболее сложная по фортепианной фактуре — и в то же время наиболее интенсивная по романтической экспрессии — Седьмая соната.

Я не решаюсь высказывать ни своего мнения, ни, тем паче, пытаться сделать теоретический разбор. Я только выскажу пожелание, чтобы об этой сонате — она мне представляется вершиной всего развития романтической сонатной формы, — было бы осуществлено особое подробное исследование.

Я охотно применяю к сонатной форме термин «романтическая», поскольку каждая прочувственно созданная соната, по существу — биография, или — можно и так определить — «роман». И каждый роман таит в глубине своей структуры отголосок сонатной формы. Однако это тема особого исследования, и здесь я не буду далее развивать ее.

Любая из пяти указанных сонат, исполненная братом за рубежом, вызывала глубокий интерес теоретиков-музыковедов. К сожалению, все отзывы (неизменно положительные) были им уничтожены. Мне особенно жаль статью (целый подвал) в голландской газете (какой? — не помню кто автор? — тоже не знаю) под заголовком «Фейнберг или Стравинский?». Судя по названию и размерам, здесь творчество обоих композиторов было подробно рассмотрено в весьма интересном сопоставлении.

Самуил Евгеньевич передал эту амстердамскую газету одному своему знакомому, у которого был другой знакомый, знавший голландский язык. Однако брат не получил обратно ни самой газеты, ни перевода. Эта статья не могла выйти позже, чем весной 1929 года, потому что в том году он совершил свой последний концертный круиз за рубежом. <...>

\*

Я хочу обратить внимание на то, какое искреннее, какое бескорыстное, безупречно-чистое, я сказал бы даже — жертвенное творческое напряжение могло привести брата к созданию этого пятисонатного цикла — и других, сгруппировавшихся вокруг, более мелких произведений такого же стиля.

Я не думаю, что мой брат был совсем лишен честолюбия и полностью не заинтересован в «практических» результатах своей композиторской работы. Тем более мы должны высоко расценить тот совершенно бескорыстный подход к творчеству, который и привел Самуила Евгеньевича к созданию этого пятисонатного ряда.

Именно здесь его замечательное музыкальное дарование нашло полное выражение и его тончайшее гармоническое, метроритмическое, полифоническое, формотворческое чувство могло раскрыться полностью.

Необходимо также вспомнить, в какой перекрестной сети разнообразных музыкальных и жизненных воздействий в те годы пребывало и развивалось дарование брата. Какую силу творческого самоутверждения должна была найти воля композитора, сумевшего с такой чистотой, с такой исключительной мощью и прямолинейностью провести свою творческую линию сквозь все требования и влияния. <...>

Каждому серьезному, большому композитору свойственно стремление к непрерывному развитию. Чаще всего такое продвижение вперед и вверх связано с усложнением и обогащением стиля. Но для Фейнберга после Седьмой сонаты, а точнее — после всего пятисонатного цикла (то есть после Восьмой), дальнейшее усложнение формальной структуры произведений вряд ли было возможно. Перелом (если не стиля, то направления творческого развития) представлялся необходимым.

И мы этот рубеж в творчестве Самуила Евгеньевича можем различить, хотя он конкретизировался не резко, а постепенно. Можно сказать, что дальнейшее развитие стиля его произведений шло в сторону конденсации лирической экспрессии.

Пожалуй, первый признак такого перелома мы могли бы отметить в связи с повышенной лиричностью средней части Восьмой сонаты.

В связи именно с этой частью я хочу рассказать небольшой житейский эпизод. Мой брат дружил — еще начиная с консерваторских времен (правда, в стенах консерватории эта дружба сперва еще только намечалась) до конца своей жизни — с Анатолием Николаевичем Александровым, чье творчество очень любил. Ан. Александров в свою очередь полностью принимал творчество Самуила Евгеньевича и нередко подчеркивал, что он ценит ровную высоту всех произведений моего брата.

Анатолий Николаевич также был заражен чрезмерной скромностью. Но у него эта черта носила совсем другой оттенок, чем у брата. Она не была соединена с повышенной гордостью. Это была подлинная скромность, и не сливалась с повышенным чувством самоутверждения и тягой к творческому отъединению. <...>

Беседуя с Ан. Александровым, брат иногда был склонен в шуточной форме, слегка мистифицируя своего собеседника, высказывать отдельные серьезные интересы его проблемы.

Итак, в конце 30-х годов между моим братом и Анатолием Николаевичем произошла приблизительно такая беседа.

Б р а т. Вот ты говоришь, что любишь мои вещи. Перед тобою — два рояля: на любом из них сыграй какое-нибудь мое произведение — наизусть.

А н а т о л и й Н и к о л а е в и ч. Но это ведь не обязательно. Я не пианист.

Б р а т (*неумолимо*). Если действительно любишь композитора, то невольно запоминаешь то или иное, особенно любимое его произведение. Вот ты утверждаешь, что я — настоящий композитор, а ты — нет. И поэтому, ты говоришь, получается, что все «левые» композиторы тебя считают слишком «правым», а «правые» слишком «левым». На твоём месте я не обращал бы на это никакого внимания.

А н а т о л и й Н и к о л а е в и ч. Да я и не обращаю. Только из-за этого мне часто приходится заниматься совсем не теми жанрами, кото-

рые впрямь меня интересуют. Это только ты — единственный из всех композиторов так поставил себя в жизни, что пишешь лишь то, что тебе хочется.

Брат. Нет, я и теперь прибегаю иногда к чуждым мне жанрам. Но я это делаю по совсем другим причинам, чем ты. Но так или иначе, мои соображения остаются в силе: пока ты не сыграешь мне хоть какую-нибудь мою мелкую вещь, скажем — одну из прелюдий, или кое-что из двух моих сюит, мне трудно поверить в искренность твоего хорошего мнения о моих композициях.

Я присутствовал при этой беседе. Мне было ясно, что мой брат просто-напросто шутит, что он и не предполагает принудить Анатолия Николаевича взяться за серьезное разучивание какого-либо его произведения. Брат, конечно, рассчитывал на «рассеянность», свойственную Ан. Александрову. Он рассчитывал, что назавтра его друг уже полностью забудет вчерашнюю беседу и явно шуточные упреки, если только слова брата можно назвать «упреками».

Но брат ошибся. Удивительно, как мы плохо знаем даже самых близких нам людей.

Прошла неделя. Может быть — дней десять. Пришел Анатолий Николаевич и с некоторой застенчивой скромностью сказал брату: «А вот теперь я могу тебе сыграть твоё произведение».

Брат (сохраняя ледяное хладнокровие): «Да? Ну, я слушаю. Лучше — на „Бехштейне“».

И Ан. Александров исполнил на память среднюю часть (Adagio) из Восьмой сонаты. И сыграл очень хорошо, с глубоким чувством.

Брат мой был очень тронут. Я заметил это, хотя он и старался спрятать поглубже свое волнение. Надо учесть, что он впервые слышал эту часть Восьмой сонаты, исполненную не им самим, а как бы со стороны, — и невольно мог оценить все лирическое совершенство своего произведения.

Но имеет значение, что Ан. Александров, со свойственной ему «рассеянной чуткостью», остановил свой выбор именно на этой вещи, с которой (по крайней мере по моему ощущению) начинается развитие новой творческой линии Самуила Евгеньевича.

Не надо думать, что раньше в произведениях брата не было лирических мест. Их было весьма много. Однако чаще всего в них можно было заметить оттенок романтизированной «трагической скорби». И только начиная с Adagio Восьмой сонаты, Самуил Евгеньевич все глубже уходит в мир истинной лирики, неизменно сочетающейся в его композициях с миром утонченной гармонизации и полифонии.

Список музыкальных произведений брата, опубликованный в конце книги «Пианизм как искусство», был выполнен мною под его диктовку. Брат был прикован к постели одним из своих инфарктов, или — что также возможно — ишемией, предынфарктным припадком. Он диктовал весь список по памяти, и трудно быть уверенным, что в этот перечень не прокрались отдельные неточности. Кроме того, только кое-где брат указал годы создания своих произведений.

Мне кажется, указанный год создания Восьмой сонаты — 1936 — бесспорно неточен. Седьмая и Восьмая — две центральные сонаты Самуила



Евгеньевича, объединенные им самим под одним опусом — двадцать первым, не могут, мне думается, быть разделены промежутком в одиннадцать лет! Мне помнится, что Восьмая соната исполнялась автором значительно ранее. Но, конечно, не исключено, что окончательный вариант сонаты относится именно к 1936 году, когда брат решил напечатать оба своих главных произведения для фортепиано, а потом — отказался от этого намерения.

Так или иначе, этот перечень продиктован самим автором, и мы обязаны с ним считаться.

\*

О создании Двенадцатой сонаты — последнего произведения брата — я уже кое-что рассказал в начале моего очерка.

Хочу, хотя бы несколько слов, сказать о трех фортепианных сонатах, пролегающих между Восьмой и Двенадцатой. Все произведения, созданные после Седьмой сонаты, отмечены стремлением к упрощению сложнейшей фактуры, при сохранении своего стиля. Даже в Восьмой сонате заметна эта тенденция — хотя бы в средней части.

30-е годы — время многочисленных обработок братом народных песен: Двадцать пять чувашских песен, Двенадцать песен различных народностей, Шесть кабардинских (эта рукопись — 1941 года — утеряна, вероятно, без надежды где-нибудь найтись) и другие фольклорные обработки (уже для фортепиано solo). Все эти обработки, равно как и переложения Баховских органных произведений, оркестровых — Чайковского, вокальных — Мусоргского, квартетных — Бородина, носят характер, так сказать, сублимированный. По крайней мере — в плане утонченной и обогащенной пианистической фактуры. В фольклорных обработках чувствуется, что брат стремится возвысить песенный строй до полноценной романсной структуры. При этом он базируется, развивая его, именно на втором, более глубоком смысловом плане, который неизменно так богат в народной песне.

В транскрипциях для фортепиано неизменно обогащается пианистический строй и лирическая подоснова. <...> Глубокое лирическое начало ощущается даже в самих названиях вещей, созданных для фортепиано — «Юмореска», «Колыбельная» и — позднее — «Сказка».

Возвращаясь к трем указанным сонатам, можно отметить, что их пианистическая фактура несколько проще сверхнасыщенного строя любой из пяти центральных сонат. С особой силой это сказывается в Девятой, созданной в самом конце 30-х годов. Десятая соната — с ее сурово романтизированным строем — приближается по характеру к центральным пяти. В Одиннадцатую проникают фольклорные мотивы — результат интенсивнейшей работы над ними в 30-е и 40-е годы.

Нельзя пройти мимо, хотя бы не упомянув вскользь о двух замечательных фортепианных концертах — Втором и Третьем.

Третий фортепианный концерт — еще одна вершина творчества Самуила Евгеньевича (после Седьмой сонаты) — и в силу мощи и выразительности пианистической структуры, и в плане глубины лирического строя. Средняя часть этого концерта, первые такты которой выгравированы на граните надгробного камня брата, — одно из самых углубленных лирико-трагических произведений во всем его творчестве.

На этом я разрешу себе закончить крайне укороченный и обедненный обзор композиторского творчества Самуила Евгеньевича.

Я хотел бы только указать, что Самуил Евгеньевич нередко включал и Седьмую и Восьмую сонаты в программы своих концертов. Мне иногда удавалось спрятать (незаметно для брата) те или иные программы его выступлений: иначе они неизбежно погибли бы. Теперь я жалею, что не делал таких осмысленных похищений более планомерно. Впрочем, это было бы тоже «ложным шагом», еще более некорректным, так как неизбежно здесь сквозило бы для брата напоминание о непрочности его здоровья.

Так или иначе — передо мной две программы. Я их расположу в порядке хронологическом:

12 марта 1929. Берлин

I отделение

Бах — Вивальди (транскрипция Фейнберга) — концерт a-moll. Бах — Токката D-dur.

Бетховен — Аппассионата

II отделение

Фейнберг — соната № 7, две прелюдии — a-moll op. 8 и C-dur op. 15.

Станчинский — две прелюдии в форме канона — C-dur и G-dur.

Скрябин соната № 5.

15 октября 1934. Москва. Малый зал консерватории.

I отделение

Гендель — сюита F-dur, Allegro, Adagio (fuga). Вариации F-dur.

Шуман — Allegro op. 8, 2 пьесы из «Waldscenen»; 1) «Вещая птица», 2) «Заклятое место», «Presto appassionato». Шопен — Соната h-moll.

II отделение

Фейнберг — Adagio op. 24, Соната № 8. Танеев — Прелюдия и fuga op. 29. Лист — Этюд As-dur, «Блуждающие огни», Этюд f-moll.

Из второй программы мы можем заключить, что продиктованный самим автором 1936 год создания Восьмой сонаты указан явно неверно. Или, что в эту дату вкралась случайная ошибка или опечатка. Кроме того, Adagio op. 24 еще не было братом включено в Восьмую сонату, а играло роль своего рода прелюдии. В дальнейшем, это Adagio не было отдельно указано в списке произведений, так как брат включил его в свою Восьмую сонату, и объединил обе свои самые замечательные сонаты под одним опусом — 21.

## II

В первых числах сентября 1962 года мы вернулись из Малеевки в Москву. Здоровье моего брата было вполне удовлетворительным. Он ездил в консерваторию — занимался с учениками. Не было никаких угрожающих симптомов.

Между прочим, он мне сказал, что будет играть Баха для грамзаписи. (Тогда еще не было названия «Мелодия»).

Так и случилось, что мы — брат мой, я и моя дочь Соня — втроем поехали в Институт имени Гнесиных на улице Воровского. Там должна была осуществиться первая запись.

Дело было к вечеру, мы приехали часам к семи.

Брат должен был играть в концертном зале, где на эстраде находилось два рояля. Мне смутно помнится, что он выбрал «Бехштейн».

Записывающий аппарат был расположен этажом ниже в маленькой комнате. Брат, как всегда, немного «разыгрался». Жаль, что я не могу вспомнить, что именно он сыграл. Кажется, финал какой-то ранней сонаты Бетховена.

Между тем хриплый громкоговоритель, расположенный сбоку на эстраде и соединенный проводом с комнатой записи, заговорил: «У меня все готово. Будем начинать?» <...>

Помнится, брат начал запись с Largo из органной сонаты C-dur: прекрасная его обработка, одновременно сохраняющая все совершенство баховского произведения и предоставляющая пианисту возможность извлечь из инструмента все певучие возможности.

Слушая игру Самуила Евгеньевича, я погружался в неизменно изумляющую меня певучесть, плавность, глубину звучания. Для пианизма брата было характерно соединение противоположных качеств: предельная пальцевая беглость — и умение насытить кантиленным содержанием длительные, медленно-темповые этюды; сконцентрированная мощь, когда она необходима, — и чудесное владение предельным *pianissimo*.

Но, быть может, наиболее ценная особенность — владение фортепианной певучестью, умение заставить холодную клавиатуру заговорить, запеть — голосом более утонченным и совершенным, чем даже голос певца или скрипки (см. «Пианизм как искусство». Раздел «Звук»).

Увы, никакая запись не может передать совершенства кантилены, достигавшейся Самуилом Евгеньевичем на хорошем инструменте. Я хочу отметить, что здесь участвовало умение накопить силу звучания и чрезвычайно тонкая власть над *diminuendo*. Зная детально всю вещь, я мог наслаждаться звуками каждой отдельной ноты. При повторяющихся нотах, при каждом постепенном опускающемся ряде секвенций, я мог вслушиваться в певучую точность равномерного ослабления силы звука.

Вещь была закончена <...> мягким мажорным аккордом. Громкоговоритель грубо прохрипел: «Все было хорошо. Будем повторять?» — Брат спокойно ответил: «Лучше пойдем дальше».

Он начал играть — одну за другой — ряд органных прелюдий в своей обработке. Каждая прелюдия проигрывалась два раза, даже если первое исполнение, на мой слух, казалось безукоризненным. <...>

Были исполнены две хоральные прелюдии a-moll и c-moll. Я ждал, когда прозвучит прелюдия f-moll — «Von Gott will ich nicht lassen» с такой мощной кодой! — а именно этому завершающему эпизоду брат умел придать необычайный величественно-трагический характер.

Но Самуил Евгеньевич начал исполнять весьма длинную прелюдию G-dur — «An Wasserflüssen Babilon», исполнять <...> неторопливо, с глубоким чувством на ровном сдержанном уровне, скорее *piano*, чем *mezzo forte*. Казалось, что он играет свое собственное произведение, а не

обработку органной прелюдии Баха. Казалось также, что эта музыка — вечна, что не может возникнуть конец этой удивительной звуковой вязи. <...>

Наконец, брат дошел до моей любимейшей прелюдии (f-moll), дважды исполнив ее с так хорошо знакомой мне трагической мощью и экспрессией. <...> Позднее выяснилось, что эту прелюдию не внесли в число сочинений, записанных на пластинку. Думаю, это связано с некоторыми особенностями пианизма брата, о чем мне хотелось бы здесь упомянуть.

Интерпретация произведений Баха! Самуил Евгеньевич различал три различных подхода. Он называл их — «академический», «структурно-механический» и «полножизненный». Впрочем — и в личных беседах, и в черновых записях — эти термины, сохраняя основной смысл, нередко варьировались.

Только первые два метода были пронизаны стремлением разгадать, как именно исполнял сам Иоганн Себастьян на клавесине и органе свою полифоническую музыку. То, что брат называл «полножизненным методом», было скорее связано с идеей применить все возможности современного рояля к произведениям Баха. Конечно, при этом названные произведения обретали новые черты. Они как бы возводились в новую — еще более высокую степень — особенно в довольно сложной транскрипции Самуила Евгеньевича.

В конце концов, пожалуй, не так трудно вообразить звучание старинного клавесина. Этот инструмент мало изменился с тех пор. И Ванда Ландовская прекрасно исполняла на нем «Хорошо темперированный клавир». Но если пытаться (что, в сущности, невозможно) имитировать на фортепианной клавиатуре клавесинное звучание, то к решению такой задачи можно приблизиться только на пути обеднения возможностей современного рояля. Вряд ли можно достигнуть хороших результатов при помощи отказа и обеднения. Так скорее можно добиться омертвления, окостенения.

По мнению брата — стоит ли усиленно пытаться представлять себе игру Баха на клавесине? — лучше вообразить, как отнесся бы величайший из полифонистов, услышав (случай, конечно, невозможный) свои произведения, исполненные хорошим современным пианистом на прекрасном «Бехштейне»!

Конечно, понадобился бы некоторый срок, чтобы преодолеть порог недоверия и непривычки. И все же: не показались ли бы творения великого мастера — ему самому — вдруг перенесенными в дивный Элизум новой выразительности, нового мира звучаний?..

Я не думаю, что брат «оправдывал» свою полножизненную трактовку Баха такими соображениями. Просто-напросто он любил эту музыку. И, обрабатывая для фортепиано органные произведения или исполняя на рояле клавирно-клавесинные, — он непосредственно отдавался их очарованию, вне каких-либо «предрассуждений», вне любых предвзятостей и дешевых — наполовину школьных — формулировок, как именно «надо играть Баха»... И, что самое главное, он играл вне оглядок на модные установки.

Повторяю: просто-напросто брат искренне любил эту музыку. Исполняя ее, он полностью доверял глубокому переживанию и безукориз-

ненному техническому аппарату, помогавшему передать малейший оттенок чувства и предельную тонкость звучания.

Между тем мода, занесенная к нам из-за рубежа, в 40-х годах XX века, требовала от пианиста, особенно — при трактовке Баха, величайшей отрешенности, уничтожения малейшего оттенка чувства. Теперь я замечаю, что эта модная бесчувственность, к счастью, отходит в прошлое. Тогда кое-кто из самых передовых, наиболее совершенных наших пианистов, отдавал должное этой моде. Разрешите не называть имен и фамилий. Мудрая латинская поговорка гласит: «Nomina sunt odiosa»\*. <...>

Совсем другого подхода требовал от слушателя пианизм Фейнберга. Здесь трактовка временами была настолько тонкой, что необходимо было тщательно вживаться всей душой в мир звуков. В сущности, пианизм брата не был отмечен чем-либо парадоксально-неожиданным. Но произведение в его трактовке словно воскресало. <...> Он умел вдохнуть в него новую жизнь.

Конечно, это было связано с тем, что играл не только прекрасный пианист. Исполнителем был большой композитор. Повторяю: он не только репродуцировал, он воссоздавал. И это казалось делом необычным.

Я сказал бы так. В игре Самуила Евгеньевича исполнитель уводил самого себя в некую творческую тень. На первый план выступало ожившее произведение. Брат не допускал ни одного жеста, ни одного приема из числа тех, которые многие исполнители культивируют с целью наглядно продемонстрировать свое мастерство. Такие декоративные приемы обычно импонируют широкой аудитории. Каталог этих средств приближает исполнителя к кругу рядовых слушателей. В трактовке Самуила Евгеньевича большинство труднейших мест — в заведомо виртуозных вещах — теряло свою демонстративную, рекламную сущность. Они так естественно ложились в план его безукоризненного мастерства, что не поражали своей внешней виртуозностью.

К сожалению, не осталось записей ни «Кампанеллы», ни «Испанской рапсодии» в исполнении Фейнберга. Из труднейших произведений Листа — записан только «Мефисто-вальс». Но даже по одной этой записи можно о многом судить...

Его блестящее пианистическое мастерство, конечно, во многих произведениях становилось очевидным. Предостерегая в своем последнем музыковедческом труде («Пианизм как искусство») против увлечения внешне-показными приемами, брат в то же время выступает в защиту «виртуозности», как все же необходимого качества пианиста.

К сожалению, осталась закрепленной в записи, вероятно, только одна двадцать пятая, а может быть, сороковая часть почти безграничного пианистического репертуара Самуила Евгеньевича. Из тридцати двух сонат Бетховена — только несколько (четыре, если не считать двух заведомо «легких» сонат ор. 49). Из десяти сонат Скрябина — две (Вторая и Четвертая). Из этюдов и прелюдий Шопена — ничего. Ни одного концерта Бетховена, Шопена, Шумана, Метнера, Прокофьева. И все

\* «Имена ненавистны», не будем называть имен.

же по сохранившимся записям можно познакомиться с пианистическим мастерством брата. И можно быть очарованным ожившими в его исполнении сочинениями многих композиторов (от Баха до Скрябина) — в столь разнообразной трактовке, потому что ему не свойственно было допускать в собственную пианистическую трактовку четкие особенности своего композиторского стиля. Нужно было очень уж хорошо изучить композиторское творчество Самуила Евгеньевича, чтобы заметить (а это случалось крайне редко), что он трактует данный эпизод в стиле исполнения собственных вещей. Такой оттенок мог проскользнуть в исполнении последних сонат Бетховена, мазурок Скрябина, впрочем — чаще всего в трактовке усложненно-утонченных эпизодов у Шумана.

\*

В записях на грампластинку можно в сумме отметить нечто нивелирующее. Многие средне исполненные произведения начинают звучать вполне убедительно. Наоборот, исключительно тонко и совершенно сыгранные вещи могут потерять часть своей выразительности.

Я сказал бы, что исполнение Фейнберга, в общем, хорошо ложилось на грамзапись. По моему наблюдению, пластинка прекрасно передает тончайшее *piano* и тонкие кантиленные звучания. Между тем ряд предельно грубых нажимов нередко вызывает легкое гудение или потрескивание, и в таких — пусть незначительных — помехах может потонуть творческий замысел пианиста.

Подобный дефект при записи не угрожал Фейнбергу. Самуил Евгеньевич не раз указывал, что чувство мощи не прямо пропорционально силе удара. Нельзя ставить прямой знак равенства: мощь экспрессии = мощи удара.

Брат замечал, что, передвигаясь по залу, удаляясь от источника звучания, мы не испытываем чувства ослабления звука, пропорционального квадрату увеличения расстояния. Мы не ощущаем катастрофического затухания звука, удалившись в четыре раза дальше, пересев, скажем, из второго ряда в двадцатый. Во всяком случае, отдалившись в четыре раза, мы не чувствуем, что экспрессивная сила звучания ослабела в шестнадцать раз. Конечно, замкнутое пространство зала содержит в определенных границах силу звука. Но ведь нечто подобное происходит и при концерте под открытым небом! <...> Истинная мощь экспрессии постигается слушателем, когда он чувствует власть пианиста над нарастающим и ослабевающим звучанием.

Конечно, и Самуилу Евгеньевичу иногда приходилось — на тех или иных *fortissimo* — прибегнуть к мощным ударам. Но когда пианист в громком эпизоде непрерывно «терзает» клавиши, музыкальная экспрессия гаснет: остается, так сказать, только экспрессия физиологическая. Это чувствует и сам исполнитель, высоко взмахивая руками или прибегая к другим показным приемам.

*Forте* под руками брата было, как закономерный контраст к предельному, тончайшему *piano*, которым он владел в совершенстве. Потом — в ощущении нарастания, которое всегда было вплотную связано с самой музыкальной структурой эпизода. Никогда сила звучания не превалировала над смыслом музыки, никогда не становилась самодовлею-

шим эффектом. Брат говорил, что при самом, казалось бы, предельном fortissimo и у слушателя и у исполнителя должно все же остаться ощущение, что при желании звук может быть еще усилен. Иначе игра теряет необходимое качество гибкости и упругости.

«Длинная линия» — одно из ценных качеств пианизма Самуила Евгеньевича. Правда, период нарастания звука был обычно короче длинного decrescendo. Но для того, чтобы оценить все значение длинной линии в исполнении пианиста, можно не только вслушаться в звуковую интерпретацию коды органной прелюдии f-moll или выслушать трактовку органного Largo C-dur, но и прослушать каденцию средней части его собственного Третьего фортепианного концерта, — случай одного из наиболее длинных diminuendo во всей фортепианной литературе.

В противовес кантиленному звучанию «длинной линии» вслушайтесь, как звучит в исполнении Фейнберга каждая нота. Это можно оценить в темах медленных фуг Баха. С особой отчетливостью — в повторяющихся нотах, например в мазурках Скрябина. Интересно вслушаться, как звучат в его исполнении ноты, составляющие «загадочную тему» в середине шумановской «Юморески».

Называю здесь только те примеры, которые легко можно найти в сохранившихся грамзаписях. Повторяю: записана только совсем небольшая часть обширнейшего репертуара. И все же, сохранилось довольно много пластинок и грамзаписей. Увы! — из больших циклов — только ор. 3 и 25. <...> «А прочее — погребло безвозвратно...»

Скажу еще раз: я считаю, что исполнение брата хорошо ложится на запись. Поэтому по записям можно с достаточным основанием судить о характере его пианизма. И вместе с тем проверить справедливость высказанных мной соображений (а они не могут быть вполне беспристрастными) об его искусстве, с которым я был тесно связан — больше, чем полвека.

Но я хочу обратить внимание на следующее. Большинство записей выполнено в 50-е годы. С тех пор техника записи сильно шагнула вперед. И все же благодаря прекрасному исполнению брата большинство его пластинок и сейчас слушается без каких-либо скидок на неблагополучие самой записи.

Игре Самуила Евгеньевича была свойственна черта неповторимости. Хотя исполнение той или иной вещи сквозь года, сквозь многие десятилетия оставалось в основе неизменным, оно менялось в тонких деталях, в общем настроении, при каждой новой игре.

Приходится повторить уже не раз примененную формулировку: брат, исполняя произведение, не репродуцировал его, но воссоздавал, воскрешал. Со многими факторами было связано такое возвращение вещи к новому бытию. И с характером инструмента, и с акустикой зала, и с настроением самого исполнителя, и с ощущением реакции аудитории, и с временем, часом дня, и с только что сыгранными другими вещами...

Брат никогда не «готовился» к ответственному выступлению или записи так, как (мне приходилось наблюдать) готовились и готовятся многие пианисты. Впрочем, о его собственных методах подготовки он рассказывает в нескольких своих статьях. Боюсь, что перечисленные им способы не носят универсального характера: ведь они связаны с неко-

торами только ему присущими особенностями пианизма, — с его универсальной памятью, с безукоризненным моторным аппаратом. Тем не менее каждому пианисту полезно вчитаться в указания Фейнберга: они помогут освободиться от многих часов ненужной (а следовательно — вредной) самомуштровки, а также подскажут способы укрепить «эстрадную память». <...>

Здесь я позволю себе остановить этот — неизбежно укороченный и поверхностный — перечень своеобразных особенностей пианизма Фейнберга. Но я должен еще упомянуть об одной, казалось бы совсем незначительной, и все же характерной детали.

Мой брат никогда не прибегал к приему так называемого «арпеджирования». Это незначительное темповое несовпадение правой и левой руки в XIX веке было призвано наглядно демонстрировать чувство, особенно в лирических, медленных эпизодах и частях.

Самуил Евгеньевич полностью отвергал такое — пусть небольшое — самовольное внедрение исполнителя в нотную запись <...> и не только в своей пианистической практике, но и в теоретических трудах указывая на его несостоятельность. <...>

\*

Между тем время шло. Фейнберг играл без перерыва уже больше часу. Хриплый громкоговоритель уже два раза предлагал ему сделать перерыв — отдохнуть. Но брат упорно отказывался — и просил продолжать запись.

Не помню, при исполнении какой именно вещи произошла сердечная заминка. Возможно, во время «Хроматической фантазии и фуги».

Брат исполнил эту вещь — в первый раз — безукоризненно. И все же мне показалось, что в его игре — только для меня! — заметен незначительный налет усталости.

Фейнберг закончил это сложное произведение... Громкоговоритель прозвучал: «Ну что ж! Великолепное исполнение. Будем повторять?» — Брат после нескольких секунд колебания ответил: «Повторить необходимо. Повторим — и на этом можно будет сегодняшнюю запись закончить».

Этот краткий диалог насторожил меня. Я хотел спуститься вниз, к эстраде. Но брат уже начал повтор. Была сыграна почти половина вещи, когда брат вдруг остановился. Он совершенно спокойно и отчетливо позвал меня.

Я сбежал по центральной лестнице. Около брата уже стояла Соня — со своей лечебной сумкой.

— У меня спазм. — Сильный? — спросила Соня. — Довольно сильный, как всегда. <...>

На эстраду поднялся Константин Кириллович Калинин. Это он вел тогда запись, если память меня не обманывает. Он спросил: «Самуил Евгеньевич! Как вы себя чувствуете?»

— Ничего! Все в порядке. Необходимо позаботиться о такси. <...>

На эстраду поднялся помощник Калинин. (Не помню его имени).

— Все в порядке. Такси внизу — и ждет вас. <...> Брат сразу успокоился и повеселел. ...Через полчаса мы были уже дома. Боль прошла и не возобновлялась.



В самом конце сентября — в том же составе — мы были снова в концертном зале Института имени Гнесиных. На этот раз все обошлось благополучно, и запись всей пластинки была завершена.

Брату пришлось проиграть несколько весьма виртуозных произведений и, вероятно, повторить «Хроматическую фантазию и фугу».

Более медленные лирические органнне прелюдии были исполнены в предыдущий раз.

Пластинка вышла в свет через полгода. Уже после смерти Самуила Евгеньевича.

### III

Мне кажется необходимым здесь напомнить об исключительном успехе концертов моего брата за рубежом. Все его выступления в Италии, Австрии и Германии состоялись во второй половине 20-х годов — и были отмечены в прессе высокоположительными отзывами. Более ранние поездки за рубеж были еще до 1914 года. Тогда он интересовался мнением больших пианистов — и вместе с тем крупнейших педагогов. Брат играл Шнабеля — в Германии, Ламонду — во Франции. Конечно, мнение обоих значительнейших пианистов-педагогов было чрезвычайно благоприятным, хотя Фейнберг зорко вслушивался в отдельные — иногда высказанные вскользь — советы и пожелания.

Эти, хотя и разрозненно-случайные указания, возможно, были учтены братом в период его настойчивой работы над предельным усовершенствованием своей пианистической техники.

Первый концертный круиз состоялся в связи с выступлением на «Фестивале современной музыки» в Венеции — в сентябре 1925 года.

Брат исполнил свою Шестую сонату, созданную за два года до его поездки (1923). Откликом на его игру, а равно — и на его произведение, послужило прежде всего опубликование этой сонаты в Universal Edition (Вена — Нью-Йорк); а затем — приглашение концерттировать в Вене и в Берлине. <...>

Самуил Евгеньевич вернулся домой в самом конце ноября 1927 года, или в начале декабря. В первой декаде декабря он уже дает концерт в Москве. В рецензиях на это выступление еще слышны отголоски восторженных высказываний зарубежных музыковедов.

Вероятно, брат возвратился, имея договоренность с «Обществом друзей Новой России» и ВОКС'ом о новом концертном турне по Германии и Австрии. Так или иначе, он в начале 1929 года опять выезжает за рубеж. Это третье, последнее его заграничное турне, где брат играет в ряде германских городов, а также в Австрии — в Вене. <...>

Весной 1929 года Самуил Евгеньевич вновь привез хвалебные отзывы и притом столь глубоко продуманные и прочувствованные, что они намного превосходили рецензии 1927 года. <...> В сумме этих отзывов: брат выступал как пианист и музыкант мирового значения. Вместе с

тем он своим остропроницательным умом ясно ощущал нарастающую ненужность таких материалов. Над миром нависла угроза фашизма. И это с особенной силой было заметно в Германии.

Брат понимал, что именно в Германии он уже никогда не станет концерттировать. <...>

\*

И все же Самуилу Евгеньевичу пришлось еще два раза поехать за рубеж: уже не для своих концертов, а в роли члена жюри Международных конкурсов.

В Вене (1936 год) первые две премии были завоеваны Флиером и Гилельсом.

В Брюсселе (1938 год) конкурс имени Эжена Изаи. На этот раз первая премия была присуждена Эмилю Гилельсу.

О впечатлениях, связанных с участием в жюри этих конкурсов, можно прочесть в статьях самого Фейнберга, вторично опубликованных в его книге \*. Поэтому здесь я не буду повторять этих высказываний брата.

В 30-х годах он интенсивно концерттирует в Москве, а также совершает несколько концертных поездок. В 1935 году — турне по Закавказью (Тбилиси — Баку — Тбилиси — Ереван). 1938 год — Киев. 1940 — Ленинград, где в трех концертах Самуил Евгеньевич исполняет весь «Хорошо темперированный клавир» Баха. <...> Во второй половине 40-го года брат играет в Москве все тридцать две сонаты Бетховена и весь «Хорошо темперированный клавир» (в соединении с другими произведениями Баха). Кажется, это единственный в истории мирового пианизма случай столь исключительной музыкальной памяти. Такие же циклы брат исполняет в период эвакуации в 1942 году — в Тбилиси, весной 1943 — в Ташкенте.

Вернувшись в Москву осенью 1943 года, Самуил Евгеньевич продолжает привычную деятельность: занятия в консерватории, новые композиторские опыты, подготовка к будущим концертам. Вскоре после окончания войны брат почти в каждом сезоне повторяет оба больших цикла — и Баховский, и Бетховенский. Кроме этих подвигов музыкальной памяти и пианизма, он продолжает исполнять ряд концертов, где звучат произведения Моцарта, Шумана, Шопена, великих русских композиторов — Чайковского, Балакирева («Исламей»), Рахманинова, конечно, Скрябина.

Свои Баховские концерты пианист обогащает исполнением органных вещей в собственной обработке для фортепиано. <...>

Увы, такая сверхобширная концертная деятельность Фейнберга была прервана в июне 1951 года тяжелым сердечным заболеванием. Он мог продолжать радио- и грамзаписи, как мы видели, хотя и с долей осторожности. Из больших циклов ему удалось записать «Хорошо темперированный клавир» и все мазурки Скрябина. <...> Звучание же многих сложнейших произведений, исполнявшихся братом — последние сонаты Бетховена, последние сонаты Скрябина, соната h-moll Листа, Вто-

\* Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство, с. 539, 547.

рая и Третья сонаты Шопена — потеряно для нас навсегда. Оно сохранилось только в памяти свидетелей игры брата.

Конечно, можно составить список — довольно большой — вещей, записанных в исполнении Самуила Евгеньевича. Но нельзя составить перечень произведений, которые хранились в его памяти в любой день готовыми к исполнению: этот перечень безграничен.

## Т. НИКОЛАЕВА

Писать о Самуиле Евгеньевиче Фейнберге, одном из корифеев Московской консерватории, замечательном музыканте, и очень легко и вместе с тем очень трудно. Легко — ибо вклад его в музыкальное искусство велик и весом. Трудно — ибо есть присущая только ему одному неуловимая гениальность мысли и чувств, не так-то свободно поддающаяся анализу. Одно только безусловно — его личность еще совершенно недооценена по достоинству.

Фейнберг — человек с необычайной разносторонностью дарования, типичный и яркий представитель школы московских музыкантов, самобытный и неповторимый пианист, выдающийся композитор, человек с широким диапазоном различных интересов. Он был острым и чутким собеседником, человеком глубокой натуры и неограниченного полета творческой фантазии.

Впрочем, из ряда вон выходящее явление в большинстве случаев многогранно. У Фейнберга — значительной личности — эта многогранность особенная. Подобная великость вмещает в себя человека, как такового, художника в высоком значении этого слова, а затем уже музыканта — выдающегося пианиста, профессионального крупного мастера.

Прежде всего, важно узнать, что представляет собой этот человек, каковы его чисто человеческие качества, интересы и т. д.

Мне думается, что кто бы ни общался с С. Е. Фейнбергом — это общение всегда обогащало человека, не проходило бесследно. Поражала скромность, душевное спокойное благородство, доброжелательность к окружающим, простота и непосредственность в обращении с любым человеком, независимо от его положения, и при этом чувство собственного достоинства, внутренней собранности и гордой сосредоточенности. Не есть ли все это признак истинного крупного и яркого таланта?

С. Е. Фейнбергу, в равной степени, было присуще и острое чувство юмора. Юмор этот выявлялся иногда самым непосредственным образом. Он был мил, иногда по-юному наивен, но отнюдь не наигран.

Даже манера разговаривать была у Самуила Евгеньевича какая-то особая — своя, неповторимая. Он подчеркивал иногда второстепенные слова, придавая им как бы важное значение, и акцентировал отдельные обороты речи. Тем самым ударения попадали не на то, что привычно слуху, и это было оригинальным и не шаблонным.

Конечно, художника мы воспринимаем по тому наследию, которое он нам оставил. Наследие же Фейнберга огромно и обладает той художественной ценностью, которую мы ощущаем в наши дни каждоднев-

но. Это как бы его заветы, продиктованные богатейшим опытом и жизнью. Они продолжают свое существование в последующих поколениях.

Во-первых, огромная объективность восприятия и только после этого свое «я».

Во-вторых, использование колоссального диапазона красочных и тембровых нюансов, как в исполнительстве, так и в композиции.

В-третьих, чувство своей творческой миссии, свое восприятие мира. В каждой, например, фортепианной сонате Фейнберга оно особое, привносящее что-то новое. Глубоко жаль, что они еще так редко звучат на эстраде! Каждая из них как бы «поэма жизни», ярко темпераментная, пианистически заново найденная.

В-четвертых, его стремление к быстрому, стихийно демоническому исполнению. Например, он так исполнял прелюдию *gis-moll* из второго тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха или фугу *cis-moll* из того же тома. Демонизм их исполнения захватывал и покорял, хотя и не всегда убеждал. В интерпретации сонат Бетховена было то же самое.

Сам Самуил Евгеньевич подшучивал над этим своим стихийным качеством и в шутку разъяснял, глядя на часы, что за 30 минут, например, исполнил четыре сонаты Бетховена! (Речь шла, конечно, о небольших, а не монументальных сонатах!)

Такова была природа этого художника, его особая нервная организация, обостренность чувств, идущая об руку с известной логикой и искренней увлеченностью.

Учителем Фейнберга был, как известно, Александр Борисович Гольденвейзер — в противоположность своему ученику человек огромной сдержанности и внутреннего волевого спокойствия. И в связи с этим нельзя не упомянуть их взаимного уважения и одновременно обожания. Лицо Гольденвейзера светлело, когда на пороге класса или в артистической или на улице он встречал Самуила Евгеньевича. Их беседа всегда была милой, принципиально-неуступчивой, но крайне доброжелательной, теплой и сердечной. Ведь Фейнберг был одним из первых учеников Александра Борисовича, давшего впоследствии сотни других учеников. Фейнберг был его выдающимся по своему дарованию учеником. И Гольденвейзер по праву всю свою жизнь гордился им, подчеркивая его одаренность.

Деятельность Фейнберга в педагогике, композиции и исполнительстве делала его очень значительным музыкантом. Он владел необъятным репертуаром, он один из первых русских музыкантов исполнил монументальные циклы из сорока восьми прелюдий и фуг И. С. Баха, тридцати двух сонат Бетховена. Он прекрасно исполнял также Шумана, например его «Лесные сцены», Скрябина (Фортепианный концерт и особенно его Четвертую сонату). Выдающимся было исполнение его собственных сочинений — Второго и Третьего фортепианных концертов. Автор этих строк присутствовала на циклах концертов в Малом зале Московской консерватории — этом подлинном празднике искусства, где Фейнберг, тесно окруженный восторженной публикой (сидевшей даже на эстраде), неповторимо исполнял прелюдии и фуги Баха и сонаты Бетховена.

Таким же большим впечатлением осталось в памяти исполнение его собственного Второго фортепианного концерта — трепетно-юного и вместе с тем канонически строгого. Недаром именно это сочинение заслужило высокую оценку — Государственную премию СССР.

Когда Фейнберг исполнял этот концерт, он был уже преклонного возраста, но всегда казалось, что играет эту юную духом музыку юный пианист, горячо влюбленный и одержимый ею.

А все оставшиеся в наследии Фейнберга транскрипции и обработки произведений Баха, Чайковского и других авторов! Не являются ли они вещественным доказательством могучести таланта Фейнберга! Здесь его фантазия раскрывалась по-особенному. В простоте он находил целомудренность музыки Баха так же, как и когда-то Ф. Лист. А ведь отыскать эту простоту было под силу не только крупному мастеру, но и духовно сильному, философски обогащенному художнику. Я уже подчеркивала его манеру разговора. Таким же образом он «говорил» своею игрой на фортепиано.

У Фейнберга был мудрейший учитель в лице Гольденвейзера, который не только не нивелировал этот «разговор», а наоборот, всячески приветствовал и поощрял. Именно поэтому ученики Гольденвейзера, как правило, не были похожи друг на друга! Они играли выразительно, содержательно и с самостоятельным суждением. Посадка Фейнберга за роялем, может быть, была беспокойно-нервной, но и в ней было что-то сугубо свое, индивидуальное, выражающее его отношение к извлечению звука. Нельзя не упомянуть о педализации Фейнберга. Она была безупречной и иногда очень оригинальной. Как-то Самуил Евгеньевич мне сказал: «Не находите ли Вы, что по педализации узнается интеллигентность, культурность исполнителя?»

Фейнберг очень любил и пошутить. Например, этюд Des-dug Скрябина ор. 8 он назвал не терцовым, а этюдом для левой руки (в нем действительно очень трудная со скачками партия левой руки) и правой ноги (имелась в виду необходимость чуткой педализации). Мне кажется, что Фейнберг был болезненно нетерпим к неправильной фразировке и артикуляции музыки. Особенно я это почувствовала при личной совместной работе с ним, которая возникла вследствие большого желания Самуила Евгеньевича моего публичного исполнения и записи на пластинку его Второго концерта для фортепиано (хотя уже имелась запись других выдающихся исполнителей). На просьбу композитора последовал мой живейший отклик, так как я всегда была поклонницей этого сочинения и всегда желала более тесного творческого контакта с Самуилом Евгеньевичем.

И вот мы с ним на двух роялях играем Второй концерт. Меня очень заинтересовали пожелания автора. Его призывами были самобытные *rubato*, немного «рваная» ритмика, смелая динамика для подчеркнутой приподнятости исполнения. Я все это одобряла.

Несколько раз мы встречались с Самуилом Евгеньевичем, но, к великому сожалению, нашим замыслам публичного исполнения и записи на пластинку не суждено было реализоваться, так как буквально через неделю после последней репетиции Фейнберга не стало. Он скоростижно скончался.

Я еще лелею мечту осуществить это большое и искреннее пожелание Самуила Евгеньевича.

Мне посчастливилось столкнуться с еще одной стороной характера Самуила Евгеньевича. Когда я стала преподавать в консерватории, естественно, я часто встречала в различных комиссиях и на прослушиваниях Фейнберга, который со свойственной ему скромной деликатностью никогда не навязывал никому своих идей. Он очень демократично и тепло относился к молодежи. Ему была далеко не безразлична судьба того или иного студента, будь он даже не из его класса. Самуил Евгеньевич всегда бывал готов поддержать в трудную минуту человека, сделать для него что-нибудь, дать совет. Студент ощущал с полнотой его доброжелательность и поэтому приход Фейнберга в комиссию вызывал энтузиазм и подъем у студента, а никак не боязнь. Никогда не чувствовалось у Самуила Евгеньевича духа менторства, его суждения никогда не были запелляционными в кругу коллег, хотя знания и эрудиция у него были выдающиеся.

Автору этих строк в течение многих лет приходилось не раз общаться с Фейнбергом. Вспоминаю посещение Самуилом Евгеньевичем классных вечеров, вечеров кафедры моего учителя А. Б. Гольденвейзера. И здесь проявлялась забота Самуила Евгеньевича о развитии того или иного молодого исполнителя. Примером этого может быть его отношение ко мне, когда я в 1947 году окончила Московскую консерваторию как пианистка и уже тогда имела смелость предложить весь цикл — сорок восемь прелюдий и фуг Баха среди других сочинений моей программы.

Самуил Евгеньевич Фейнберг входил в состав государственной комиссии (председательствовал тогда Павел Александрович Ламм — тоже превосходный музыкант). Самуил Евгеньевич не поленился и сделал специально для меня билеты с тональностями всех фуг Баха. Прямо перед исполнением я тянула эти билеты: две прелюдии и фуги мажорной тональности и две — минорной. Конечно, Фейнберг был наивысшим экспертом для меня, а я — большой поклонницей его исполнения Баха. При этом Самуил Евгеньевич шутил: «Я знаю, какие вам назначить к исполнению...» Из вытасненных билетов оказались прелюдии и фуги *Fis-dur*, *a-moll* (I том), *F-dur*, *g-moll* (II том). До сих пор, как реликвию, я сохраняю на память эти билеты, написанные рукою Фейнберга. В дальнейшем я всячески старалась вслед за Фейнбергом исполнять и расширять баховский репертуар. С тех пор прошло уже много лет. Моя «Бахиана» шагнула далеко вперед, репертуарные рамки раздвинулись. Еще при жизни Самуила Евгеньевича, незадолго до его смерти мною впервые были исполнены в Москве баховские Гольдберговские вариации. Фейнберг с большим восторгом встретил мою работу, так как признавался сам, что не решался их играть, считая неисполнимыми на современном рояле. Его одобрение как глубокого знатока Баха было принципиально очень важным и существенным для меня.

Безумно жаль, что ни Гольденвейзера, ни Фейнберга уже не было в живых, когда появился на свет и зажил полнокровной жизнью мой новый цикл «Искусство фуги» Баха, а также цикл «12 клавирных концертов Баха для одного, двух, трех, четырех фортепиано с оркестром». Крайне интересно было бы знать их мнение и впечатление по этому

поводу. (Я не случайно упомянула эти работы, поскольку мне кажется, что они завершают цепь, начатую С. Е. Фейнбергом.)

В конце 1961 года умер Гольденвейзер. На гражданской панихиде в Большом зале консерватории Фейнберг играл свое Largo из органной сонаты Баха (одна из лучших его обработок). Звучали хоралы Баха. И мы все тогда не знали и не предполагали, что не пройдет и года, как мне придется играть пятиголосную фугу Баха cis-moll из «Хорошо темперированного клавира» (том I) на панихиде по Самуилу Евгеньевичу в том же Большом зале.

Велико и многообразно творчество таких художников, каким был С. Е. Фейнберг. Оно останется навсегда, и долг потомков достойным образом его осветить и продолжить.

## Л. РОЙЗМАН

Как часто мы не только принимаем за золото то, что «блестит», но и не обращаем должного внимания на золотые россыпи, около которых находимся...

Как человек, Самуил Евгеньевич казался совершенно необычной, чрезвычайно привлекательной и в то же время несколько загадочной личностью. Не знаю, каков он был среди родных, учеников и друзей, но не принадлежа к указанным категориям лиц, хочу попытаться прибавить несколько штрихов к портрету этого замечательного и еще далеко не оцененного художника.

Одно из первых ярких впечатлений. 1938 год, конец апреля. В связи с 65-летием К. Н. Игумнова мне, аспиранту-пианисту, поручено срочно посетить всех наиболее «маститых» профессоров фортепианного факультета, собрать подписи на торжественном юбилейном адресе. Стояло воскресное утро. Все пианисты-педагоги, естественно, были свободны от педагогических занятий и занимались сами дома. Не скрою, я не сразу нажимал кнопку звонка: уж очень интересно было хоть несколько минут послушать, кто как занимается... Но оказалось, что запомнилось ярче всего, как и в чем выходили из своих кабинетов к потревожившему их аспиранту знаменитые мастера-пианисты. Заехал к одному, второму, третьему... Выходили ко мне разгоряченные, только что вставшие из-за рояля (было около 11 часов утра), такие «домашние», «раскованные», мало напоминавшие своим видом привычный консерваторский облик. И только Фейнберг вышел в коридор (я застыл с приготовленной авто-ручкой и папкой с адресом в руках) одетый «с иголки», в синем костюме с белоснежным платочком в нагрудном кармане, в безукоризненно накрахмаленном воротничке! Но ведь он тоже только что занимался — я слышал из-за двери отрывки из бетховенской сонаты — и был у себя дома, наедине сам с собой. Сбегая вниз по ступенькам лестницы, я подумал: «А зачем, собственно, он такой дома, как будто сейчас на эстраду выйдет?!» Оказалось, что понадобилось несколько десятилетий, чтобы эта минутная встреча в такой особенной обстановке осозналась и нашла свое место в общем представлении об облике музыканта. Да, вот про

кого нельзя было сказать, что он с музыкой был на «ты», обращался «запанибрата». Рыцарски-вежливый, естественно галантный с дамами в обществе (приходилось видеть это значительно позже, на вечерах в доме А. Б. Гольденвейзера), Фейнберг с великой нежностью и почтительностью относился к своей Музе. И описанный мимолетный эпизод добавляет, как мне кажется, еще одну деталь к характеристике этого отношения.

Почти двадцать лет с момента возвращения Самуила Евгеньевича в Москву из эвакуации (1943) и до его кончины — я вел педагогическую работу на фортепианном факультете Московской консерватории, имея возможность встречаться с Фейнбергом на заседаниях, в комиссиях, на зачетных вечерах и экзаменах. Эти большей частью мимолетные встречи давали материал для наблюдений, изредка удавалось беседовать с мастером.

Фейнберг был в высшей степени доброжелателен, приветлив — особенно с консерваторской молодежью. Обычно сдержанный, даже замкнутый, Самуил Евгеньевич мог внезапно раскраснеться и оживленно излагать интересующую его в данный момент проблему... за стаканом чая в буфете, куда заходил отдохнуть от педагогических трудов. Иногда, встретив в коридоре, профессор заговаривал, так сказать, «с ходу», как будто продолжая разговор: «а знаете», и далее шла какая-нибудь интереснейшая по своей оригинальности мысль, всегда касавшаяся той или иной области искусства. Однажды, недалеко от класса № 45, где должно было состояться собрание членов факультета, Самуил Евгеньевич с нескрываемой гордостью и даже несколько задорно сообщил, что только на днях закончил запись I тома «Хорошо темперированного клавира» и тепло отозвался о мастерстве тонмейстера Старикова (между прочим, в прошлом пианиста и тоже ученика А. Б. Гольденвейзера). О своем мастерстве Фейнберг умолчал, хотя веселые искорки в глазах и чуть лукавая усмешка, казалось, указывали на то, что в этот раз пианист не склонен был слишком на себя сердиться...<sup>1</sup> Записанные все почти с одного раза прелюдии и фуги оказались одной из самых удачных записей пианиста, бесценным свидетельством его поразительного мастерства и живой, оригинальной трактовки.

Фейнберг был первым пианистом в нашей стране, исполнившим публично в нескольких концертах оба тома прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира» (с присоединением отдельных пьес Баха); этот цикл он повторял в своей жизни неоднократно. А. Б. Гольденвейзер с большой любовью и по разным поводам упоминал имя С. Е. Фейнберга. При этом в его интонациях ощущалась гордость учителя и одновременно восхищение самостоятельностью, талантом художника. В 30-е годы приходилось в классе слышать, как настойчиво напоминал Гольденвейзер своим ученикам о предстоящем баховском концерте Фейнберга. Посещая почти все его концерты, Гольденвейзер на другой день в

<sup>1</sup> Об этой записи писала недавно ученица С. Е. Фейнберга — Л. В. Рощина. См.: Рощина Л. В. В классе С. Е. Фейнберга. — В кн.: Фейнберг С. Е. Мастерство пианиста, с. 181—182.



классе восхищенно делился с молодежью: «Какой музыкант, какой музыкант! Как все органично, естественно, какое совершенно особое прочтение Баха!» И при этом добавлял: «Фейнберга надо слушать, — но так играть может только он: подражать его трактовкам не следует, — все равно ничего не получится!»

Ни у кого не приходилось мне встречать такого благородного и про-никновенного отношения к учителю, какое много, много раз высказывал С. Е. Фейнберг по отношению к Гольденвейзеру. Помню, как в конце войны А. Б. Гольденвейзер провел серию вечеров (у себя дома), на которых читал «Воспоминания»<sup>2</sup>. Среди слушателей были С. Е. Фейнберг, В. В. Нечаев с женой, племянница Гольденвейзера — искусствовед Н. М. Гершензон и ее муж А. Д. Чегодаев и некоторые другие. Чтение происходило в так называемой «музыкальной» и длилось часа 2—2,5; по «ритуалу», который соблюдался на всех собраниях неукоснительно, в середине вечера делался антракт и в столовой хлебосольная Татьяна Борисовна<sup>3</sup> угощала всех кофе. По тем временам в Москве это было редким и весьма впечатляющим удовольствием и хотя на столе никаких вин не было, Самуил Евгеньевич однажды поднял чашку кофе, как бокал, и произнес тост, обращаясь к сидящим за столом и к А. Б. Гольденвейзеру. Он сказал примерно следующее: «В начале нынешнего века случилось так, что к Александру Борисовичу привели мальчика и Александр Борисович стал учить его. Этим мальчиком был я. И с тех пор — вот уже лет сорок — я неразрывно связан со своим учителем невидимыми внутренними узами. И я хочу добавить, что всегда был счастлив иметь такого учителя, за здоровье которого прошу выпить... этот чудесный кофе!»

Всем известно, как далеко отошел Фейнберг в своих исканиях и творческих достижениях от Гольденвейзера. И, тем не менее, Самуилу Евгеньевичу было свойственно нежно-любовное, полное глубокого уважения, отношение к своему старому учителю.

Через несколько лет после окончания Великой Отечественной войны, в классе № 42, где всю жизнь преподавал А. Б. Гольденвейзер, собрались однажды бывшие его ученики, ныне являвшиеся педагогами или концертмейстерами. Эта большая группа сфотографировалась вместе со своим бывшим учителем: снимок был преподнесен А. Б. Гольденвейзеру к его 75-летию (1950). На этом интереснейшем фото мы видим в первом ряду, рядом с Гольденвейзером, С. Е. Фейнберга, как всегда полного внутреннего достоинства («ничего на публику!») и одновременно доброго, какого-то «уютного», как будто испытывающего радость от близости сидящего рядом Учителя и от ощущения себя снова «учеником»<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Рукопись хранится в филиале Гос. центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки («Музей-квартира А. Б. Гольденвейзера»).

<sup>3</sup> Сестра А. Б. Гольденвейзера.

<sup>4</sup> Как это ни парадоксально, но Самуил Евгеньевич, который, по свидетельству его близких, «не любил фотографироваться» (Фейнберг Л. Е., Натансон В. А. Неопубликованные теоретические труды С. Е. Фейнберга. — В кн.: Фейнберг С. Е. Мастерство пианиста, с. 5), всегда великолепно (естественно и фотогенично) выглядит на сохранившихся фотографиях.

Фейнберга можно было бы назвать «аристократом духа» в самом лучшем смысле этого выражения. В консерватории он был немногословен и никогда не говорил «вообще». Отсутствие «общих мест» характерно для Фейнберга-исполнителя и композитора так же, как и для Фейнберга-музыкального писателя и человека. Но когда Самуил Евгеньевич говорил, то ронял мысли такой концентрации и художественной силы, что нередко они становились понятными лишь после нескольких месяцев раздумий.

С Фейнбергом всегда была связана какая-то «тайна»: в нем постоянно ощущалась какая-то внутренняя, глубоко-спрятанная от посторонних взоров духовная «работа».

Помню Самуила Евгеньевича на балконе Малого зала Московской консерватории, слушающего студентов. Он любил сидеть за столом комиссии на боковом месте: при этом сохранял совершенно «светскую», артистически-непринужденную манеру даже в атмосфере экзамена. Поигрывая пальцами одной руки по поверхности стола, Фейнберг то поворачивался к играющему, то склонялся к соседу с какими-либо комментариями или шуткой. Он мог на клочке бумаги нарисовать две линии различного начертания и сказать коллеге про исполнителя, «терзающего» в этот момент рояль на эстраде: «он играет вот так», — и палец показывал на верхнюю линию, «а следует — так» и упор делался на другую черту. Надо было видеть победную (с примесью тонкого юмора) улыбку Фейнберга, заметившего при этом полную растерянность на лице соседа по экзаменационной комиссии! Самое интересное, что демонстрация чертежа отнюдь не была ни балагурством, ни шуткой. Для автора эта диаграмма обладала совершенно ясным, конкретным смыслом. Однако разъяснений никаких не последовало, зато «тонкое совершенство и изящный юмор»<sup>5</sup>, с каким разыгрывались подобные сценки, были неподражаемы.

В моем архиве до сих пор хранится детский «кораблик», сложенный Фейнбергом из серебряной обертки шоколадной конфеты; «кораблик» родился на каком-то экзаменационном «сидении» и был мне там же подарен конструктором... И я до сих пор не уверен — было ли это «просто так», или отражало впечатление (и отношение) Фейнберга к игре того студента, которого мы в данный момент слушали.

Фейнберг был чрезвычайно приветливо настроен по отношению к учащейся молодежи. Он склонен был не замечать (и не ставить человеку в вину) какие-то неудачи и, наоборот, нередко «решал» в пользу студентов, преувеличивая их достоинства. Мастеру совсем не было свойственно полупрезрительное отношение к так называемым «средним» студентам, характерное для более молодой части факультета. Его интересовало, как мне кажется, то, насколько убедительно — в меру своих возможностей — осуществит студент задуманный им исполнительский замысел. Помню, как однажды Фейнберг авторитетно поддержал на госэкзамене одну не очень одаренную дипломицу, весьма серьезно, осмысленно и законченно исполнившую в своей программе среди прочих

<sup>5</sup> Фейнберг С. Е. Мастерство пианиста, с. 158.



С. Е. Фейнберг. 1904 г.

# „БЕТХОВЕНСКАЯ СТУДИЯ“

19  14

Годъ II я.

Сезонъ 1918 — 14 гг.

Залъ Синодальнаго Училища.

Понедѣльникъ, 3-го, Пятница, 7-го, и Понедѣльникъ,  
10-го Февраля.

СОСТОЯТСЯ

ТРИ БАХОВСКИХЪ ВЕЧЕРА

ПИАНИСТА

Самуила ФЕЙНБЕРГА.





Члены жюри от Советского Союза  
на Конкурсе им. королевы Елизаветы. Брюссель, 1938 г.  
Слева направо: Э. Гилельс, С. Фейнберг, И. Михновский, П. Серебряков.



Выпускники класса профессора С. Е. Фейнберга. 1938 г.  
Слева направо сидят: М. Саградова, С. Е. Фейнберг, Е. Тушинская, В. Натансон  
(ассистент С. Е. Фейнберга); стоят: Е. Пигушина, Н. Лебедева, М. Зайдентрегер.



С. Е. Фейнберг.  
Портрет работы брата композитора, Л. Е. Фейнберга.



Члены кафедры А. Б. Гольденвейзера. Московская консерватория, 1950 г.  
Слева направо сидят: А. Б. Гольденвейзер, С. Е. Фейнберг; стоят: Л. М. Левинсон,  
Г. Р. Гинзбург, В. В. Нечаев.

Члены кафедры С. Е. Фейнберга. 1957 г.  
Слева направо: Н. П. Емельянова, Л. В. Рощина, С. Е. Фейнберг,  
В. А. Натансон, В. К. Мержанов.

С. Е. Фейнберг и Ан. Н. Александров. 1958 г.







В классе С. Е. Фейнберга в день его 70-летия, 1960 г.  
Слева направо сидят: З. Игнатъева, С. Е. Фейнберг, Л. Рошина, В. Мержанов,  
М. Виноградова, К. Эскаланте (Куба);  
стоят: М. Курманаева, В. Бунин, С. Величко, М. Касаткин, М. Савельева, Т. Лазарева,  
Ю. Батуев, Т. Галицкая, Г. Залинг (ГДР), А. Соболев, В. Малинников.

произведений Хроматическую фантазию и фугу И. С. Баха. «Что ж, если б я жил в каком-либо городе и пришел в концерт, я был бы удовлетворен — это исполнение!» — заявил Самуил Евгеньевич.

С радостью наблюдаешь, какие сердечные отношения навсегда связали учеников С. Е. Фейнберга с их учителем, а после его ухода из жизни — с его делом, его наследием, его педагогическими принципами.

Фейнберг оставил плеяду учеников, обладающих совершенно разной индивидуальностью — Н. П. Емельянова и В. К. Мержанов, И. Н. Аптекарев и В. А. Натансон, более молодые пианисты школы Фейнберга — Л. В. Рощина, З. А. Игнатьева, В. И. Носов, В. В. Бунин — как различные их вкусы и музыкальные идеалы, как весом их творческий вклад в общую сокровищницу советского искусства! И притом, их всех объединяет беспредельная преданность памяти своего учителя, верность его художественным заветам!

\*

Хотелось бы заключить эти заметки следующими строками:

О человеке надо говорить:  
Или корить,  
Или цветы дарить,  
Но не молчать,  
Когда он книги пишет,  
Дома возводит,  
Сталь идет варить...

О человеке надо говорить, —  
Пока он слышит.

*А. Чепуров* (разрядка наша. — Л. Р.)

К великому сожалению, С. Е. Фейнбергу довелось обидно мало «услышать» в печати серьезных, умных, добрых и восхищенных слов... Во всяком случае — гораздо меньше, чем он того заслуживал. И это навсегда останется нашей болью и нашей печалью.

Время настоящего, глубокого изучения фейнберговского наследия — композиторского, исполнительского, музыкально-литературного, педагогического — только наступает. Лишь в наши дни осознается (с каким опозданием!) та истина, что Самуил Евгеньевич Фейнберг — явление в мировой музыкальной культуре.

Каждая новая публикация законченных и фрагментарных трудов Фейнберга становится событием в музыкальной жизни нашей страны. И те, чьими трудами эти сборники составляются, заслуживают доброго слова благодарности.

## М. СОКОЛОВ

День 5 октября 1928 года никогда не изгладится из моей памяти, хотя прошло уже более пятидесяти лет. В то время я, получив согласие Феликса Михайловича Блуменфельда на зачисление в его класс, перевелся в Московскую консерваторию.

Походив несколько дней по концертным залам и учебным классам консерватории, я быстро акклиматизировался, многих профессоров уже знал в лицо и поэтому, встретив в вестибюле Малого зала стройного, изысканно одетого мужчину средних лет, с усами и небольшой бородкой, всем своим обликом напоминающего знакомые портреты А. Н. Скрябина, остановился как вкопанный. Незнакомец вежливо, но довольно холодно улыбнулся и прошел мимо. Тут же немного поодаль стоял мой приятель — сокурсник Гриша Лифшиц, у которого я, горя нетерпением, спросил: «Кто это?» — «Как, ты не знаешь Самуила Евгеньевича Фейнберга!» — удивленно ответил Гриша. Над билетной кассой в том же вестибюле висела афиша, объявлявшая о предстоящем концерте пианиста. Нечего и говорить, что в числе слушателей, пришедших заранее в Малый зал, был и я. Из-за закрытой в концертный зал двери слышались отдельные нервно-отрывистые импровизации разыгрывающегося концертанта, но по ним составить заранее впечатление о пианисте было трудно, тем более что звуки были на нюансах *piano* и *pianissimo*.

Припоминаю, что в программе концерта были неизвестные мне сонаты Мясковского, Прокофьева и Ан. Александрова, сочинения самого Фейнберга и лишь заключала концерт хорошо известная Четвертая соната Скрябина, которую я тогда играл. Сейчас уже затрудняюсь припомнить подробно впечатление от каждой исполненной пьесы, однако меня поразила исключительная чистота игры, точность техники и звуковое разнообразие. Казалось, от фортепиано неслись тембры настоящих оркестровых инструментов. На удивление свободно обращался пианист со временем. Он не был в плену неумолимого ритма, а наоборот, ритм подчинялся его воле. Очень ясно выявлялись все полифонические проведения в фактуре сочинений.

В новой для меня музыке самого Фейнберга было трудно разобраться и поэтому я обрадовался, услышав звуки первой части Сонаты Скрябина. К удивлению, я едва узнал это любимое мной произведение. Звучание было хрупким и «внематериальным», иногда казалось, пианист играет на фортепиано с модератором. Фразы строились не как обычно, с привычными нюансами, а наоборот, иногда вместо *crescendo* слышалось *diminuendo*. Темпы также были непривычные. Но когда началась вторая часть, я вообще замер, неотрывно вглядываясь в пианиста. Это была музыка какого-то причудливо-фантастического танца, исполняемая с необыкновенной быстротой и в то же время ясностью. Вся часть звучала как бы на одном дыхании. Взрывы эмоций на *fortissimo* сменялись гирляндами звуков на полнейшем *pianissimo*, играемых в немыслимо быстром темпе. Едва осознав, что происходит, я услышал тишину в зале после заключительного аккорда и взрыв аплодисментов. Вся часть была сыграна минуты за три. Я был совершенно ошеломлен и несколько дней не мог прийти в себя. Это было даже не восхищение, а удивление перед появлением мира неизвестной мне музыки со своими таинственными законами интерпретации. Острое желание побольше узнать о композиторе-исполнителе побудило меня собрать о нем все возможные сведения. Уже много позднее я узнал, что сам Скрябин хвалил исполнение своей Четвертой сонаты молодым пианистом Фейнбергом. Как оказалось, Самуил Евгеньевич, при окончании консерватории по классу А. Б. Гольденвей-

зера, представил комиссии в своей экзаменационной программе на выбор все прелюдии и фуги из обоих томов «Хорошо темперированного клавира» Баха, помимо ряда других сочинений, обязательных для исполнения в дипломном концерте. Узнал, что Фейнберг был автором многих вокальных и фортепианных сочинений, в том числе семи сонат.

Константин Соломонович Сараджев, в дирижерском классе которого я был концертмейстером, неоднократно рассказывал об интересе к каждому новому сочинению Фейнберга таких музыкантов, как Н. Я. Мясковский, С. С. Прокофьев, Н. С. Жигяев, П. А. Ламм, Ан. Н. Александров, В. Я. Шебалин, и многих других, входивших в Ассоциацию современной музыки в Москве.

Я стал почти постоянно ходить на концерты этого пианиста, но музыке его не понимал. Перелом наступил в 1932 году, когда на симфонических утренниках оркестра Большого театра услышал одну из программ под управлением Альберта Коутса, в которую было включено исполнение Первого фортепианного концерта Фейнберга. Концерт, который играл автор, был явно непонят публикой, но мне очень понравился. Уже первые два такта вступления оркестра прозвучали как-то особенно таинственно и завораживающе. Когда впоследствии я сказал об этом Самуилу Евгеньевичу, он оживился, но со свойственной ему скромностью добавил: «А знаете, так наинструментировать мне посоветовал Мясковский».

Фортепианный концерт написан, конечно, весьма сложно. В основу музыки положен принцип традиционного соревнования роля и оркестра, но партия фортепиано отличается исключительной виртуозностью с характерной фейнберговской фактурой (сложной полифонией, гирляндами аккордов, перекрещиванием рук), которую понять после первого исполнения было не так-то легко. А поскольку и дирижер (кстати, очень хороший), видимо, недопонял индивидуальной манеры письма, свойственной Фейнбергу, то результатом явилось недоумение части публики. Последователи РАПМ не преминули выступить с очередными инсинуациями в адрес композитора. Все это привело к тому, что концерт после премьеры несколько лет не исполнялся. На Фейнберга непонимание музыки концерта произвело тягостное впечатление, и он своих сочинений некоторое время не играл.

В 1934 году, то есть через два года после описываемого события, я окончил консерваторию и поступил в Meisterschule (как тогда называлась исполнительская аспирантура). Вскоре мне стало известно, что Союз композиторов объявил конкурс исполнителей по различным специальностям на лучшее исполнение советской музыки, и я решил принять в нем участие. Тут-то и вспомнил о фортепианном концерте Фейнберга, который мне так понравился. Просмотрев ноты только что вышедшей из печати партитуры концерта, я встретился с Самуилом Евгеньевичем в буфете консерватории и за стаканом чая сказал ему о желании сыграть концерт. Фейнберг воспринял это несколько юмористично, не поверив, что молодой аспирант захочет тратить уйму времени на концерт, не воспринятый публикой в авторском исполнении. Однако недели через две он решил меня подзадорить и за очередной встречей в буфете в присутствии своего друга профессора Василия Ва-

сильевича Нечаева сказал: «Ты знаешь, Вася, он хочет играть мой концерт», — показав кивком головы на меня. Тот был удивлен и взглянул на смельчака с некоторым интересом. Это мне показалось обидным, и я с удвоенной энергией стал изучать сложную партитуру. Вскоре после того, встретившись с Самуилом Евгеньевичем, я вскользь произнес, что выучил концерт на память. К своему удовольствию, увидел неподдельное изумление Фейнберга. В свою очередь, Самуил Евгеньевич мне отомстил, предложив пойти к нему в класс и сыграть на двух фортепиано. Конечно, для меня это было опасно, но гордость заставила принять предложение, и я лишь попросил удалить из класса довольно значительную когорту учеников, которые, как я потом узнал, слушали мою игру, стоя между двойными дверьми, и удивлялись моему нахальству — ибо ноты на память я выучил, но смысла и стиля музыки Фейнберга не понял. Фразы строились неверно, темпы были неправильны, полифонизм фактуры не выявлен и т. д.

Однако Самуил Евгеньевич понял, что я все же искренне хочу хорошо сыграть концерт, поэтому сидел со мной часа три и, лишь убедившись, что я едва ли не в обморочном состоянии, отпустил домой осмыслить авторские указания. Мы еще несколько раз встречались и наконец вышли вдвоем на эстраду и сыграли концерт. Жюри под председательством Дмитрия Борисовича Кабалевского к моему исполнению отнеслось положительно и присудило за исполнение концерта Фейнберга вторую премию. С тех пор я стал основательно изучать фортепианную музыку Фейнберга, искренне полюбил ее и многие сочинения стал включать в программы своих концертов. Надо сказать, что в предвоенные годы я много выступал по радио и старался возможно больше популяризовать сочинения Фейнберга среди радиослушателей. Самуил Евгеньевич это заметил и иногда преподносил мне свои сочинения с трогательными дарственными надписями.

Примерно через два года после конкурса я решил подготовить программы нескольких монографических концертов, посвятив их композиторам, чьим творчеством я восхищался и которых лично знал. Среди них были С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, Н. Я. Мясковский и, конечно, С. Е. Фейнберг. С творчества последнего я и решил начать эти монографические концерты.

Подготовил программу концерта из произведений Фейнберга для исполнения в Малом зале консерватории. Первое отделение было посвящено транскрипциям Фейнберга (Концерт Вивальди — Баха — Фейнберга, несколько органных прелюдий Баха, Фуга из квартета Бетховена ор. 59, три детские песни Чайковского, романс Мусоргского «По-над Домом сад цветет»). Во втором отделении я играл Первую фантазию Es-dur, Вторую фортепианную сюиту, Пять песен различных народов СССР (две чувашские, грузинская, татарская и армянская) и, наконец, Первый концерт ор. 20 (партию второго фортепиано исполнял сам автор). Я пригласил также принять участие в концерте солиста Всесоюзного радиокомитета певца В. Захарова, исполнившего ряд романсов Фейнберга на стихи Пушкина. Этот вечер вызвал большой интерес публики, так как был первым, посвященным творчеству Фейнберга. На концерте присутствовало много композиторов, профессоров, преподавателей кон-

серватории и студенческой молодежи. Автора поздравляли, но он с обычной для него скромностью говорил: «Вот видите, мои сочинения доходят до публики лучше в исполнении Михаила Георгиевича, очевидно, я их плохо играю». При этих словах я, конечно, чувствовал себя неловко, всячески пытаюсь перевести их в шутку, так как великолепно понимал несравнимость авторского исполнения со своим собственным.

Вскоре после этого выступления меня пригласили сыграть вместе с автором Первый концерт в композиторском клубе при нашей консерватории. Я уговорил Самуила Евгеньевича принять приглашение и выступить. Собралось довольно много публики.

После исполнения началось обсуждение, проходившее мирно и вполне вежливо. Однако в конце дискуссии слово вдруг попросил один из слушателей, глубокий старик, любитель фортепианной музыки, но, видимо, не профессионал. Он спросил автора, что именно отражено в музыке этого непонятого для него концерта, причем упорно добивался совершенно конкретного ответа. Самуил Евгеньевич пытался объяснить образное содержание, форму, стиль музыки с чисто профессиональных позиций, но все было напрасно. Ссылаясь на принципы программности, столь модной в то время, старик настаивал на своем, и, наконец, Фейнберг вынужден был прибегнуть к литературно-поэтическим ассоциациям, сказав, что кульминация коды концерта с драматически подъемной музыкой была навеяна поэмой — сказанием о Роланде, и в частности, тем эпизодом, когда закованные в латы рыцари скачут на конях к пропасти, срываются со скалы и гибнут в море. Даже я, знающий досконально музыку концерта, не мог представить себе ничего подобного, не говоря о тех, кто слышал концерт в первый раз. Эта ассоциация была столь неожиданной, что все невольно рассмеялись. Несколько смутившись, Самуил Евгеньевич сказал: «Вот видите, я был прав. Музыка не всегда требует литературных пояснений и должна быть воспринята с чисто музыкальных позиций».

Как композитор Фейнберг переживал значительную эволюцию. Окончив консерваторию в двадцать один год по классу фортепиано, он одновременно совершенствовал свое композиторское дарование под руководством ученика С. И. Ганеева, Н. С. Жилиева. В начале творчество Фейнберга находилось под некоторым влиянием Шопена, Вагнера и Скрябина, но очень скоро выкристаллизовался и его собственный стиль, отличительной особенностью которого являлась сложная полифоническая разработка материала, органически вплетающаяся в своеобразную гармоническую структуру, и весьма изысканный пианизм. Особенно интересно написана его Вторая соната, законченная в 1915 году. Ясные чувства при лаконичной классической форме облечены в блестящее пианистическое изложение. Эта соната получила распространение среди пианистов. Ее неоднократно играл Г. Г. Нейгауз, хотя к творчеству Фейнберга в целом он относился весьма прохладно. Вместе с тем он признавал огромный талант и феноменальный пианизм Самуила Евгеньевича. Играли сонату и Г. Гинзбург, Н. Емельянова, И. Аптекарев и другие.

Нельзя не сказать несколько слов о замечательном пианизме Фейнберга. Это был один из самых интересных и оригинальных пианистов в послереволюционное время.

Неоднократно он являлся первым исполнителем многих сочинений советских композиторов, например Н. Мясковского, Ан. Александрова, С. Прокофьева, А. Станчинского, Л. Половинкина, В. Нечаева и других.

Фейнберг много играл сольных концертов из сочинений Скрябина (в частности, все десять сонат). В его исполнении москвичи слушали сорок восемь прелюдий и фуг и большинство клавирных сочинений Баха, а также тридцать две сонаты Бетховена. К сожалению, далеко не все сохранилось в записи, но то, что осталось, все же дает возможность оценить интерпретацию и замечательное мастерство пианиста. Причем, пианизм его оставался безупречным буквально до последних дней его жизни. Так, запись всего «Хорошо темперированного клавира» Баха, вызвавшая восторженные оценки не только советской, но немецкой и американской прессы, была сделана в 1961 году, когда пианисту был семьдесят один год. За несколько месяцев до смерти он записал в институте имени Гнесиных мазурки Скрябина, а также ряд пьес Шумана и Баха. За свою жизнь Фейнберг несколько раз бывал за рубежом в Италии, Австрии, Германии, исполняя на фестивалях современной музыки свои сочинения. В предвоенное пятилетие имя Фейнберга стало популярным среди московских и ленинградских слушателей, и его сольные концерты проходили уже не в камерных залах, где обычно выступали профессора консерватории, а в больших филармонических, причем достать билеты на его концерты было серьезной проблемой.

Начавшаяся в 1941 году Великая Отечественная война прервала интенсивную концертную деятельность пианиста и его работа (после возвращения из эвакуации) переключается в основном в сферу педагогики. Он не только ведет большой класс и руководит кафедрой, но много выступает с лекциями и докладами по проблемам пианизма. Стенографические записи впоследствии и легли в основу его книги «Пианизм как искусство» и ряда статей, изданных уже посмертно. Выдающийся интерес представляет его работа «Судьба музыкальной формы», публикуемая в настоящем сборнике, но она была написана еще до Великой Октябрьской революции и потому не лишена некоторых спорных заключений, о чем и указано в предисловии.

В период 1944—1946 годов я ведал репертуарным отделом граммофонной записи Комитета по делам искусств и часто встречался с Самуилом Евгеньевичем в радиостудиях. Обычно при записях исполнителей возникали споры по поводу так называемых «дублей». Их обычно требовали исполнители, будучи неудовлетворенными своей игрой, или же на этом настаивали звукорежиссеры. Но при записях Фейнберга дублей почти не было. Безупречный пианизм артиста позволял делать записи на чисто. Это поражало всех инженерно-технических работников студий.

Вспоминается еще несколько эпизодов из встреч с Самуилом Евгеньевичем, которые представляют интерес для читателей.

Так, в 50-е годы я начал работать над «Школой игры на фортепиано», основываясь на новых принципах начального обучения пианистов и отходя от обычных стандартных учебных пособий. Основу репертуара для детей должна была составить советская музыка, как уже написанная, так и специально сочиненная по указанным мною заданиям, и новая западная.



В числе тех, к кому я обратился с просьбой написать альбом пьес, был и Фейнберг. Сначала он упорно отказывался, ссылаясь на отсутствие опыта в сочинении пьес для детей, но однажды, встретив меня в консерватории, сказал: «Зайдите ко мне, если свободны, я сыграю сонатину для Вашей школы». Конечно, в этот же вечер я был у него дома и приготовился внимательно слушать. Прозвучала первая часть будущей сонатины. И хотя это сочинение поразило простотой фактуры, прозрачным звучанием, лирически безмятежным настроением, но ни один даже гениальный ребенок его, конечно, сыграть бы не мог. После исполнения я рассмеялся и откровенно высказал свои мысли Самуилу Евгеньевичу. Он был несколько обескуражен и попросил для примера показать ему уже имеющийся материал, что я вскоре и сделал. Впоследствии к сонатине он написал еще две части — интермеццо и импровизацию, и сочинение было издано уже как Двенадцатая фортепианная соната. Кстати, она гораздо чаще исполняется пианистами, чем другие сочинения Фейнберга.

Как-то я попросил Самуила Евгеньевича просмотреть два моих переложения греческой и мексиканской песен, предназначенных также для «Школы». На следующий же день композитор вернул мне ноты, добавив, что кое-что поправил. Сыграв эти «переложения», я увидел две совершенно новые очаровательнейшие пьесы, не имеющие ничего общего с моими простенькими транскрипциями. В пьесах были сохранены в неприкосновенности не только мелодии, но и весь фольклорный характер греческой и мексиканской музыки, причем непонятно, каким образом, но композитору удалось ярко выявить и свой индивидуальный стиль. Эти пьесы в числе других обработок народных мелодий были изданы уже после смерти композитора. Однако вспоминаю снова прежнее время, когда мысли мои были заняты составлением «Школы». Ознакомившись со всем музыкальным материалом, Фейнберг все же написал «Детский альбом», вполне соответствующий нужной трудности и вместе с тем ярко разнообразный по технике, настроениям и образам. В «Альбоме» Фейнберга входят пьесы для первого, второго и третьего года обучения как для двух, так и для четырех рук, причем басовая партия предназначена для исполнения учителем. Хочется несколько подробнее рассказать об этих пьесах, поскольку они постоянно переиздаются и часто играют в музыкальных школах.

Первая пьеса «Русская песня», вторая «Накрапывает дождик» (этот этюд-пьеса сразу может быть сыгран в двух тональностях F-dur и Fis-dur, для чего нужно лишь соответственно заменить ключевые знаки альтерации). Далее следуют пьесы: «Ария», «Сон идет», «Утро», «Неизведанная тропинка» (посвященная, по словам автора, Шуману), затем, на редкость красивая пьеса «Плывут облака» (с сопоставлением различных далеких тональностей).

Девятой пьесой «Альбома» стала уже упоминавшаяся мной «Греческая песня», а десятой «Прелюдия из кантаты Марчелло» (перепечатка ранее изданной транскрипции). В этот же «Альбом» автор включил одну из частей второй фортепианной сюиты (впервые изданной в 1937 году), но со значительно облегченной фактурой. Он назвал пьесу «В стадинном стиле».

Предпоследняя пьеса в первой части «Альбома» — транскрипция темы Маргариты из симфонии Листа «Фауст». Фейнберг ранее писал в одной из своих статей, что «желая нарисовать образ нежной, невинной поэтической Гретхен, Лист прибегает к приему старинного беспедального примитива, также как значительно позже художники стали пользоваться формами наивного детского рисунка, с его непосредственным видением мира и даже с его техническими несовершенствами, для придания выразительности и усиления эмоциональной экспрессии»<sup>1</sup>.

Конечно, для того, чтобы сделать нетрудную фортепианную пьесу, Фейнбергу пришлось значительно изменить и сократить оригинал, взяв за основу лишь тему Гретхен. К пьесе им была добавлена собственная кода в стиле всей музыки.

Заканчивает сборник пьес для двух рук уже упоминавшаяся «Мексиканская мелодия». Пьеса написана в куплетно-вариационной форме с достаточно развитым многоголосием. Вторая часть «Альбома» состоит из четырехручных пьес. Этим Фейнберг хотел подчеркнуть важность ансамблевой литературы для развития учащихся. Здесь находятся четыре пьесы. Это «Чувашская мелодия», являющаяся переложением для фортепиано чувашской народной песни «Ласточка щебечет в поле» (из сборника Фейнберга «25 чувашских песен для голоса и фортепиано»).

Следующая пьеса называется «Из рапсодии». В ней взят отрывок из «Кабардино-Балкарской рапсодии» для фортепиано (написанной композитором еще в 1942 году, когда он был в эвакуации на Кавказе). Конечно, этот отрывок значительно сокращен и облегчен.

В «Органной прелюдии И. С. Баха» Фейнберг дает представление маленьким пианистам о многоголосной полифонической музыке прошлого и имитации звучания органа.

Последняя пьеса «Альбома» «Народный танец» — также переложение ранее созданной композитором транскрипции татарской народной песни.

Композиторское мастерство Фейнберга, проявившееся в относительно скромной по размерам работе, вызывает искреннее восхищение. Сборник пьес для детей был закончен композитором в год смерти и является наряду с Двенадцатой сонатой его лебединой песнью.

По своим художественным и педагогическим достоинствам «Детский альбом» вполне может быть поставлен в ряд с лучшими произведениями для детей Шумана, Чайковского, Бартока, Прокофьева и Шостаковича. В «Альбоме» Фейнберга поражает не только разнообразное содержание пьес, но и удачно найденная форма изложения, сохранившая основные наиболее привлекательные черты стиля Фейнберга с характерной для него фортепианной техникой.

Таковы мои краткие, но запомнившиеся на всю жизнь встречи с замечательным композитором, пианистом и необыкновенно благородным человеком Самуилом Евгеньевичем Фейнбергом.

<sup>1</sup> Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство, с. 341.

1954 год... Малый зал консерватории. Заканчивается репетиция учеников консерваторского Музыкального училища к отчетному концерту. Льются мерцающие звуки «Лунного света» Дебюсси.

В зал неторопливо вошел невысокий человек с седыми усами и бородкой клинышком, остановился в последних рядах и стал внимательно слушать.

Лицо, походка, спокойные движения, задумчивый взгляд выражали благородство, величие и какую-то затаенную печаль.

Вот замерли последние звуки, и мой педагог М. Я. Сивер подходит к человеку, привлекаемому внимание, обменивается с ним несколькими фразами.

В фойе Мирра Яковлевна спрашивает девушку, игравшую Дебюсси: «Знаешь, кто тебя слушал?.. Фейнберг!»

Выражение пиетета, с которым она произнесла это имя, полностью соответствовало впечатлению, произведенному на меня обликом этого человека. Мне, конечно, уже было известно это имя — имя одного из корифеев пианизма, кроме того, я слышал от отца, что многие музыканты считают Фейнберга гениальным композитором.

Спустя два года, перед поступлением в Московскую консерваторию, Мирра Яковлевна повела меня домой к Самуилу Евгеньевичу, и он, послушав мою игру, согласился принять меня в свой класс. Надо ли говорить, какие ощущения я испытывал, уходя от него в этот счастливый день моей жизни?

После поступления в консерваторию я долго (около месяца) не мог решиться играть ему, да и программу я получил только в начале сентября. Он задал мне Прелюдию и фугу d-moll Глазунова, «Пасторальную сонату» Бетховена, Прелюдию As-dur Рахманинова. Ее же он задал и моему соученику по курсу Ю. Батуеву. Он часто давал эту прелюдию первокурсникам, видимо, для овладения пластикой, гибкостью, чаще свойственной от природы прекрасному полу (о чем он не раз говорил, правда замечая, что у мальчиков есть свои и, может быть, более важные преимущества).

Уж не помню, что, кроме огромного волнения, я чувствовал на первом уроке, но твердо могу сказать, что и первый и каждый из всех последующих уроков в течение шести с лишним лет были музыкальными событиями высокого творческого напряжения. Не было ни одного бледного, «проходящего», урока «на скорую руку». Если Самуил Евгеньевич иногда уставал или плохо себя чувствовал — он мог внезапно прекратить урок, но во время занятий был всегда в «накале».

...Вот он входит в класс, здоровается со всеми за руку, садится немного грузно за свой неизменный и ставший для него близким «существом» «Безендорфер», ласково берет арпеджированный ля-минорный аккорд, задумавшись о чем-то далеком, слушает замирающие обертоны, затем смотрит на нас — нескольких немного робеющих, но желающих показать свою работу учеников. В его взгляде было что-то детски чистое и мечтательное, что удивительно сочеталось с убитым сединами об-

ликом, создавая образ доброго мудреца, располагавшего к самой близкой доверчивости и в то же время такого далекого своим совершенством.

Помедлив несколько секунд, он приглашает первого студента, а все остальные готовятся слушать, не пропустив ни одного его слова, ни одного звука...

Особенно много внимания Самуил Евгеньевич уделял ученикам на первых двух годах обучения, давая основной «заряд». Впоследствии он предоставлял им больше самостоятельности. Совершенствованием пианизма он занимался всегда, на всех этапах обучения и со всеми, доводя отдельные задачи до максимально возможного приближения к идеалу прямо на одном уроке.

Самуил Евгеньевич учил добиваться с самого начала воплощения представляемого воображением нужного звучания: не отодвигать отделку и «высокие материи» на заключительный этап работы, а сразу же после первого знакомства с произведением шлифовать маленькие отрезки — «кирпичики» (выражение Самуила Евгеньевича), находя верное звучание, связанные с ним движения, аппликатуру, ощущения, которые будут при концертном исполнении, то есть в настоящем темпе, в нужных звуковых пропорциях. Такая работа активизирует пытливость мысли, уменьшает опасность притупить ухо неточным, еще не найденным (авось после придет) звучанием.

Конечно, в процессе работы многое меняется, пересматривается, находят новые краски, перекраиваются крупные построения формы, но отделанные «кирпичики» после многогранной их обработки становятся тем материалом, которым пианист владеет в любом нужном темпе, при различной нюансировке и из которого строит все здание произведения.

Говоря о музыке, Самуил Евгеньевич был всегда лаконичен, не растолковывал до деталей и не объяснял многословно тот или иной эпизод или даже целую пьесу. Ведь слово, как бы точно оно не было, очерчивает только отдельные грани образа (эмоции, настроения), тем самым ограничивая его, уничтожая живой аромат, неуловимую вибрацию душевных струн, которую может передать из всех искусств только музыка.

Именно музыкой Самуил Евгеньевич и предпочитал «говорить» о музыке. Если же он и прибегал к слову для характеристики образа, то чаще всего это были стихи или емкая по настроению фраза, например: «звезды на ночном небе» — в триольной теме (pp) первой части Пятого концерта Бетховена, «патер Лоренцо и Джульетта-девочка» — в среднем эпизоде скерцо *cis-moll* Шопена, «мерцание звезд» — в начале разработки Пятой сонаты Скрябина. Один из эпизодов разработки Сонаты *g-moll* Метнера (спускающаяся цепочка терций) ассоциировался у Самуила Евгеньевича с сумерками, и я живо помню, как он прочел, иллюстрируя это место, стихотворение А. Фета:

Заря прощается с землею,  
Ложится пар на дне долин.  
Смотрю на лес, покрытый мглою,  
И на огни его вершин.  
Как незаметно потухают  
Лучи и гаснут под конец!  
С какою негой в них купают  
Деревья пышный свой венец!

И все таинственной, безмерней  
Их тень растет, растет, как сон:  
Как тонко по заре вечерней  
Их легкий очерк вознесен!  
Как будто чуя жизнь двойную  
И ей овеяны вдвойне, —  
И землю чувствуют родную,  
И в небо просятся оне!

Иногда он наводил ученика на нужное настроение, не вдаваясь непосредственно в музыкальное содержание, а повернув мысль в другой ракурс, который сам магически предопределял верный тон. Помнится, играя «Осеннюю песнь» Чайковского, я старался следовать каждому изгибу мелодии, искал *rubato*, изысканные тембры и... в результате преувеличивал, выпячивал детали этого маленького безыскусственного шедевра. Самуил Евгеньевич сказал мне: «Представьте себе, что Вы играете на рояле с закрытой крышкой». Эти слова тут же сняли напряженность с моих поисков, перенесли меня в состояние тихого музицирования для себя, что смягчило и придало естественность исполнению.

Бывали случаи, когда верно подсказанный технический прием рождает нужный образ: так в Первой балладе Шопена первую октаву *do* Самуил Евгеньевич советовал брать широким движением двумя третьими пальцами обеих рук и только позже, услышав и почувствовав значительность и глубину этой полной мысли и настроения октавы, подменить пальцы для последующего движения вверх. Применение логичных пятого в левой руке и первого в правой, психологически настраивающее исполнителя на продолжение пассажа, а не на слушание этой первой ноты, не дало бы ему того настроя, той концентрации мысли, которые необходимы для мгновенного погружения в образный мир этой баллады.

Но все же основной формой работы, повторяю, был личный показ. В его игре главное настроение образа всегда было выявлено очень ярко, выпукло. (Неизменное совершенство его пианистической формы до последних дней жизни поражало всех, кто бывал в его классе.)

Элемент недосказанности, тайны, свойственный музыке и присущий этой форме личного показа, мне кажется очень важен для учеников тем, что он развивает их творческую пытливость, побуждает их самостоятельно искать глубоко спрятанные, трудно выявляемые нюансы, светотени образа, которые и придают неповторимую жизненность и подлинность искусству.

Такой метод в какой-то степени предполагал «естественный отбор» талантливых и действительно творчески потенциальных музыкантов, тогда как для других показ служил лишь примером для слепого подражания, никогда не воспроизводящего неповторимого обаяния игры Самуила Евгеньевича и лишь формально имитирующего показ.

Кроме этих непосредственных методов работы над содержанием музыки, огромное влияние на формирование вкуса, художественного чутья и кругозора учеников имела сама личность Самуила Евгеньевича. Его неожиданные, даже отрывочные аналогии или замечания, не только музыкальные, но из области литературы, изобразительных искусств, то и дело заставляли многих обнаруживать пробелы в своем образовании, часто наталкивали на еще непознанные области искусства, открывали глаза на то, как много необходимо узнать, изучить.

Что касается чисто технических трудностей, пианистических задач, — здесь был неисчерпаемый клад советов.

Самуил Евгеньевич придавал огромное значение штриху *non legato* и учил применять его в многообразных видах от легкого *poco legato*, требующего максимальной активности и цепкости концов пальцев, до мощного *marcato*, несущего тяжесть всей руки. Часто в быстрых пасса-

жах, требующих яркости и блеска, этот штрих применялся всего на несколько нот, приходящихся на слабые пальцы, чтобы «нагрузить» их весом руки и сделать это место выпуклым.

Многим новичкам приходилось менять свои представления о приемах звукоизвлечения, в частности, расстаться с навыком «детского staccato» (выражение Самуила Евгеньевича), вызывающим необходимость двойного движения «вниз-вверх», вместо быстрого хватательного движения только вверх от клавиатуры максимально приближенным к клавише пальцем, имитирующим движение при штрихе pizzicato.

На первых же уроках Самуил Евгеньевич объяснял принципы позиционной техники, учил применять их в пассажах, скачках, аккордовых последованиях, анализируя внутреннюю структуру этих мест, находя соответствующую позиционную аппликатуру.

Аппликатуру он придавал очень большое значение. Для повторяющихся формул пассажа стремился использовать одинаковые пальцевые последования, даже если при этом первый палец попадал на черные клавиши.

При одновременных пассажах в обеих руках пытался найти, в зависимости от направления движения, или симметричную или парную аппликатуру, предпочитая использовать сильные (первый, второй, третий) пальцы. Часто применял подмену рук в быстрых пальцевых пассажах для одной-двух, а то и для группы нот:

Лист. Венгерская рапсодия №6

The score shows a complex passage in the right hand with a melodic line and a bass line. The right hand has a fingering of 1 2 5 4 and 1 3 2. The left hand has a fingering of 3 2 and 2 1. Dynamics include *pp* and *pp*. There are also markings for *л. р.* (left hand) and *п. р.* (right hand).

Рахманинов. Рапсодия на тему Паганини

The score shows a complex passage in the right hand with a melodic line and a bass line. The right hand has a fingering of 2 1 4 2 and 5 4 3 2 1. The left hand has a fingering of 5 3 2 1 and 5 4 3 2 1. Dynamics include *p* and *pp*. There are also markings for *л. р.* (left hand) and *п. р.* (right hand).

Я не помню, чтобы Самуил Евгеньевич когда-либо рекомендовал играть упражнения.

Как-то перед концертом в Малом зале я разогревал руки, играя упражнения Брамса. Самуил Евгеньевич зашел в артистическую и удивился: «Неужели Вам нечего поучить из трудных мест?» Правда, он советовал самим изобретать упражнения для конкретного трудного ме-

ста: для пальцевых пассажей или их частей находить симметричные движения пальцев обеих рук навстречу друг другу, выбирая наиболее благозвучный вариант (упражнение к Прелюдии Шопена ор. 28 № 3):

**Vivace**

*leggiermente*

Для преодоления трудности в одной руке добавлять параллельное движение в другой (упражнение к Этюду Шопена ор. 10 № 1):

**Allegro**  
*legato*

*f*

Для нахождения свободных кистевых движений (дополнительных к пальцевым) использовать позиционные «контрдвижения» навстречу играющей руке (упражнение к Этюду Шопена ор. 25 № 11):

**Allegro con brio**

*f risoluto*

Часто Фейнберг рекомендовал членить трудный пассаж и учить его по частям, постепенно наращивая его (упражнение к Сонате Бетховена № 26, ор. 81a, 1 часть):

*f*

(stacc.)

(stacc.)

В полиритмических местах советовал вычленять часть фигурации, удобную для многократных повторений и упражняться, как бы «нанизывая» одни (более продолжительные длительности) на другие (короткие): дуоли на триоли, триоли на квартоли и т. д. (упражнение к Сонате Метнера *g-moll*, ор. 22):



Он не допускал механической зубрежки и много раз подчеркивал, что трудность возникает чаще всего при изменении первичного рисунка фактуры и, как правило, содержит не только в техническом, но и в музыкальном отношении нечто новое, нуждающееся в дополнительном времени для его постижения слушателем и преодоления инерции старого, привычного движения.

Эти незамысловатые для слушателя «ритормаживания» в поворотных пунктах движения (которые могут быть: модуляционный сдвиг в пассаже, момент смены метрической группировки, начало пассажа, выход из трели, кульминационное уплотнение звучности и т. д.) заставляют исполнителя и слушателя осмыслить, не проскакивая стремглав, всю ткань произведения и вместе с тем дают тот небольшой временной излишек, необходимый для контролируемого качественного технического исполнения. Основой виртуозности, таким образом, является музыкально-смысловое и конструктивное постижение трудности.

Несмотря на свои неограниченные виртуозные возможности, Самуил Евгеньевич пользовался и учил пользоваться «пианистическими хитростями», если, конечно, они шли на пользу звучанию. Принцип «разумной экономии» всегда проводился им. Это касалось аппликатуры, распределения сил, исключения лишних движений, молниеносных приготовлений рук при скачках, использования корпуса при мощных звучаниях и т. д.

Самуил Евгеньевич прививал ученикам умение самостоятельно проникать в авторский текст, критически осмысливая редакторские указания.

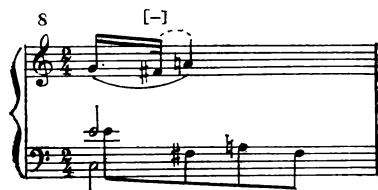
Особо хочется сказать о некоторых приемах фразировки Самуила Евгеньевича. Его своеобразная манера (родственная рахманиновской) выпукло подчеркивать начало фразы опиралась на принцип «набора запаса звучности» и постепенного его расходования.

Такая фразировка кроме выразительной декламационности содержит неисчерпаемые возможности для преодоления ударной природы фортепиано и достижения мягких кантиленных звучаний.

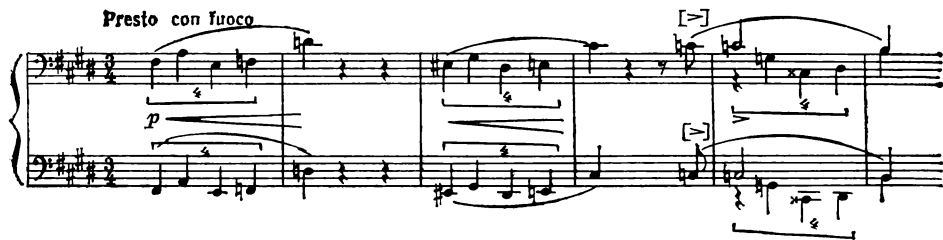
Другой отличительной чертой его фразировки было подчеркивание слабых временных долей такта, часто заключающих в себе скрытую интонацию или выразительный ритмический импульс:



Бетховен.  
Соната №26 оп. 81<sup>a</sup>, 2 ч.



Шопен. Скерцо №3 оп. 39



Эти маленькие фразировочные нюансы в огромной степени интенсифицируют настроение и подчеркивают характерную черту образа (в первом случае глубокую печаль, во втором непреклонную волю). Конечно, использование подобных средств требует идеального чувства меры и такта.

В связи с этой особенностью фразировки Фейнберга необходимо отметить его тонкое наблюдение акустического феномена большей протяжности долгого звука, взятого мягко, без акцента (хотя логика, казалось бы, подсказывает брать такие звуки с большей силой). Самуил Евгеньевич объяснял слуховое ощущение быстрого угасания такой акцентированной ноты большим перепадом звучности в следующее после удара мгновение. Человеческое ухо не в состоянии сбалансировать этот перепад и, благодаря контрасту звучности, острее воспринимает затухание.

Можно бесконечно перечислять те или иные открытия, находки, ключи к трудностям, которые были высказаны Самуилом Евгеньевичем на уроках, но в этом нет необходимости, так как, к счастью, он успел их записать в книге «Пианизм как искусство».

Эта книга, по моему глубокому убеждению, занимает особое место среди подобного рода книг насыщенностью и глубиной мысли, огромным объемом рассматриваемых проблем (не только сугубо пианистических), тонкими наблюдениями, оригинальными, никем еще не высказанными выводами (базирующимися на основе колоссальной эрудиции, глубочайшего проникновения в сущность музыкального искусства и огромного исполнительского, композиторского и педагогического опыта).

Сам стиль изложения, лишенный и тени саморекламы и «литературного перчика» (по существу бесполезного для серьезного исследователя), делает эту книгу нелегкой для восприятия. Но как щедро вознагражда-

ется читатель, захотевший проникнуть в мир музыкальных открытий этого глубочайшего художника и мыслителя, скромного, чуждого всему показному человека!

Безусловно, некоторые мысли книги могли родиться только в уникальном сочетании трех сторон Фейнберга-музыканта: оригинального, интереснейшего композитора, имеющего гениальные творческие открытия, такого же уровня исполнителя и педагога.

Самуил Евгеньевичу совершенно чуждо было позирование в классе. Он не пользовался броским словом, ловко показанным приемом, рассчитанным на эффект.

Он не «преподносил» аудитории свои находки: все музыкальные и духовные сокровища, которые мы в изобилии могли наблюдать и впитывать в классе, рождались просто, без подчеркивания.

Здесь мне хочется отметить, что при отсутствии позы, при большой человеческой скромности Фейнберга, ему была чужда ложная скромность. Он превосходно знал, насколько велики его владения в безграничном царстве музыки. Он прививал правильное самосознание и своим ученикам.

Как-то, в конце работы над произведением, Самуил Евгеньевич похвалил меня. Я был счастлив, но в смущении начал мямлить, что, мол, не так уж это хорошо, и т. д. Фейнберг, конечно, прекрасно понял, что дело здесь не столько в неудовлетворенности собой, сколько в смущении от похвалы, и сказал, что мои слова продиктованы ложной скромностью. Истинной скромности чуждо показное самоуничижение и неискренность.

Различные проявления свойств его чистой души благотворно воздействовали на становление характеров, жизненных принципов многих его учеников, облагораживали их и поднимали дух.

Каждый урок был праздником, в классе всегда была особенная возвышенная атмосфера священного служения высокому искусству, каждый в это время ощущал свою сопричастность к нему.

К педагогике Самуил Евгеньевич относился с чрезвычайной ответственностью: уже отказавшись от концертной деятельности из-за болезни сердца, он выучил труднейшее скерцо Мендельсона в обработке Рахманинова специально для показа ученикам (так как это сочинение было обязательным на конкурсе).

В классе никогда не было соперничества, царил дух товарищества. Успех одного был радостью для всех или, во всяком случае, для большинства.

Какими праздниками были для нас классные вечера! Вижу перед собой задние ряды Малого зала, где сидел Самуил Евгеньевич почти всегда с духовно близким всем «фейнберговцам» братом Леонидом Евгеньевичем, бывшими учениками, коллегами.

После концерта Фейнберг не комментировал пространно исполнение учеников. Накануне или за день до выступления, после последнего прослушивания он всегда говорил: «Так и играйте», уже не добавляя каких-либо дополнительных советов.

Я считаю это очень правильным и важным: всегда было ощущение, что ты идешь на эстраду показать свои открытия, достижения. Напутствие Самуила Евгеньевича, благодаря его высочайшему авторитету,

окрыляло и убеждало исполнителя в том, что он действительно открыл что-то новое, свое, вызывало творческий подъем, ощущение силы, власти над исполняемым произведением.

Мне думается, что сознание достигнутой вершины должно быть на эстраде у каждого исполнителя, это сознание раскрепощает творческую фантазию, создает своеобразный магнетизм между ним и слушателем.

Фейнберг никогда не вышучивал учеников, не пользовался насмешкой, сарказмом, не унижал достоинства независимо от степени их талантности. Его сдержанность, элемент разочарования, появившегося в результате неудачного урока, действовали в силу высоты авторитета и ореола возвышенности, всегда окружавшего его личность, сильнее всяких других средств. Стилю его отношений с учениками, да и вообще со всеми людьми, никогда не изменяло благородство и достоинство.

Его юмор был мягкий, добрый. Однажды, узнав, что мы прошли курс военной науки и получили звание офицеров запаса, он, вспоминая свою службу в солдатском звании еще в царское время, иногда шутливо обращался к нам: «Ваше благородие».

Сдержанный, но никогда не жесткий Самуил Евгеньевич с годами становился ближе и ближе для своих учеников, и больше раскрывалась его благородная, чистая натура.

\*

В музыке первой половины XX века творчество Фейнберга занимает особое место. Имея точки соприкосновения с поздним Скрябиным, оно совершенно самобытно и оригинально. Это отмечали крупнейшие музыканты (и советские, и зарубежные).

Американский музыковед Карл Энджел, характеризуя творчество композиторов, развивающих музыкальные принципы Скрябина, писал: «Наиболее индивидуальное явление в этой плеяде — творчество Самуила Фейнберга. У него мощный талант. Возможно, он даже гениален. Вот человек изобильного воображения и богатейшей техники. Современность его музыки не повисает без опоры, но покоится на твердом камне»<sup>1</sup>.

Почти все творчество Самуила Евгеньевича посвящено любимому инструменту — фортепиано: три концерта, двенадцать сонат, две фантазии, две сюиты, мелкие пьесы. Кроме фортепианной музыки им написано свыше пятидесяти романсов и скрипичная соната.

Сам творец делал очень мало для пропаганды своих детищ, львиную долю энергии посвящая популяризации музыки своих собратьев по искусству.

Его творчество, содержащее множество настоящих шедевров, мало известно не только любителям музыки, но и музыкантам-профессионалам. На нем лежит какое-то «заклятие», объясняемое исследователями максимальной усложненностью и трудностью для исполнения<sup>2</sup>. Думается, однако, что дело не только в этом. В начале века возникает мощная

<sup>1</sup> The Musical Quarterly (New York), vol. X. October 1924.

<sup>2</sup> Алексеев А. Советская фортепианная музыка. 1917—1945. — М., 1974, с. 46.

сила ниспровергателей и открывателей новых, ранее неизвестных музыкальных ракурсов и измерений, которая увлекла вкусы и симпатии нового человека, на время оставив в тени линию музыкального творчества, идущую по пути усложнения старых основ, развивающую до чрезвычайной изощренности принципы, свойственные предшествующей традиционной музыкальной культуре.

Ведь даже творчество Скрябина и Метнера далеко не до конца освоено современным слушателем. Почти совсем не познано и творчество композиторов, развивающих их традиции. Этот интереснейший и глубокий мир ждет своего возрождения и своих открывателей.

Творческий метод Фейнберга и в его произведениях, и в исполнительстве имеет характерную, только ему присущую черту: самое важное для него — открыть, вырвать «перл создания», заключенный и крепко хранимый косной, статичной материей в своих недрах.

Путь, который ведет к рождению и выявлению этого открытия, всегда оригинален, но не в нем главная суть. Все различные компоненты сочинения: форма, гармония, интонационно-мелодический строй, фактура играют вспомогательную роль для создания этого единственного яркого, нового, только что появившегося на свет образа.

Так, фактически вся Шестая соната с ее коллизиями, глобальными катаклизмами, стремительными рывками и обвалами, с тусклыми, мрачными колокольными звучаниями и отчаянными восклицаниями есть подготовка коды, в которой контрапунктически сфокусировались и причудливо сплелись в уходящем грандиозном мрачном зареве погребальные звоны, «глухие времени стенанья, пророчески-прощальный глас...» (Ф. Тютчев). Ан. Александров, чрезвычайно высоко ценящий все творчество Самуила Евгеньевича, говорил мне, что если бы ему предложили из всей музыкальной литературы выбрать десять самых лучших фрагментов — он включил бы в это число коду из Шестой сонаты Фейнберга.

Largo funebre

10

*ppp*

*p espress.*

*pp*

\*

Исполнительское творчество Фейнберга прежде всего поражает его умением одухотворить произведение главной идеей, основным настроем

нием, благодаря которому вещь приобретает свой единственный, неповторимый характер. При этом он как никто обладал способностью придать произведению «особые приметы», своеобразные штрихи через деталь — будь то характерная модуляция, динамический оттенок во фразе или нюанс в движении.

Он владел таким богатым диапазоном настроений и образов, что даже близкие по содержанию и форме произведения в его интерпретации абсолютно разнохарактерны и оригинальны. Достаточно послушать записи родственных по настроению некоторых мазурок Скрябина или прелюдий Баха из «Хорошо темперированного клавира», чтобы убедиться в этом.

Игра Самуила Евгеньевича прежде всего предельно выразительна. Техническое совершенство никогда не выступает на первый план, никогда не заслоняет содержания музыки, хотя само по себе оно настолько высоко, что часто кажется находящимся на пределе человеческих возможностей. Много полезного в совершенствовании своего технического аппарата дало ему еще в юные годы изучение и критическое освоение пианизма Ф. Бузони. «Современный пианист, — пишет С. Е. Фейнберг в книге «Пианизм как искусство» (см. с. 211), — не может пренебрежительно пройти мимо глубоких наблюдений Бузони, мимо идей, положенных в основу достигнутого этим пианистом высокого технического мастерства».

Несмотря на то, что исполнительский почерк Самуила Евгеньевича очень своеобразен, он удивительным образом согласуется с тонким постижением стилей, которые никогда не трактуются схоластически, музейно. Секрет этой гармонии, по-видимому, опять же в главенстве образного начала над всем остальным, в глубоком проникновении в замысел автора. Музыка любой эпохи, любого стиля в его исполнении не теряет эмоциональности, выразительности.

Особенно ясно это проявляется при исполнении Фейнбергом произведений Баха, предстающего перед слушателем прежде всего художником с огромным диапазоном мыслей, чувств и переживаний, художником глубоко человеческим, лишенным какого-либо намека на аскетизм. Сторонникам стилизованной манеры исполнения Баха Фейнберг противопоставлял интерпретацию, полнокровно выявляющую все лучшие качества современного фортепиано. «Мы лишены возможности, — говорил он, — достигнуть красок, присущих клавесину с его различными регистрами. Зато современное фортепиано способно придавать каждой фразе, каждому голосу выразительность, усиливая и ослабляя звук»<sup>3</sup>.

«С. Е. Фейнберг исполняет Баха так, как будто он создает вместе с композитором эту музыку. Он играет так, словно пером вырисовывает всю полифоническую ткань. Все голосоведение в его исполнении настолько ясно и естественно, что нет ни одного момента, где бы оно не находило своего законного завершения»<sup>4</sup>, — писал В. В. Нечаев по поводу исполнения С. Е. Фейнбергом баховского цикла.

<sup>3</sup> Из стенограммы лекции, прочитанной на фортепианном факультете Московской консерватории 7 марта 1939 г.

<sup>4</sup> Сов. музыкант, 1950, 20 ноября.

В своем прочтении Бетховена Самуил Евгеньевич ставил во главу угла идейное начало, драматургию. Не сговывая и здесь свою фантазию рамками «охранительных тенденций», он ярко индивидуализировал образный строй каждой сонаты, подчеркивая контрасты, излюбленные бетховенские акценты, диалоги, «гениальные странности», выявляя оркестральность, свойственную бетховенскому стилю. Особое внимание он уделял построению формы, считал, что Бетховену «именно в сонатной форме удалось создать гениальные произведения, может быть, величайшие среди всех музыкальных композиций»<sup>5</sup>.

Из композиторов-романтиков Фейнбергу был особенно близок Шуман. Он сумел проникнуть в «святая святых» внутренне противоречивого, контрастного и психологически сложного творческого мира композитора. «Интерпретатор Шумана, — пишет Фейнберг, — должен суметь сочетать в своей игре предельную виртуозность с проникновенным лиризмом. Он должен освоить и жестко метрические построения и утонченнейшие, своевольные колебания ритма. Он должен то полностью подчиняться конкретной логике изложения, то находить в своей душе особый, индивидуальный резонатор, чтобы уловить едва доносящийся «голос издалека». Исполняя Шумана, необходимо добиться органического соединения утяжеленно-материальных построений и изысканно-мечтательных форм. Тяжесть — и воздушность, мощь — и болезненная хрупкость, четкость и призрачность, реальность и фантастика... Необходимо слить и сплавить воедино эти противопоставленные категории. Только так можно найти правильный подход к стилю исполнения Шумана»<sup>6</sup>.

Среди разнообразных течений в музыкальном искусстве XX века Самуила Евгеньевича особенно увлекла музыка Скрябина. Его пианизм обогатился открытиями этого гениального новатора. Фейнберг живо воспринял скрябинское *rubato*, педаль, изысканную ритмику, особые звучности полетных, стремительных тем.

Известно, что хотя Скрябин и преподавал (сравнительно недолго), он не оставил ярких «наследников» своего пианистического искусства. В последние годы жизни он слышал исполнение своих сочинений Фейнбергом и среди других молодых пианистов-скрябинистов особенно отличал его<sup>7</sup>. И это не случайно: все творческие устремления Фейнберга с их внутренней экспрессией, импульсивностью и утонченностью были родственны Скрябину. Именно в исполнении музыки Скрябина и, пожалуй, Шумана, быть может больше, чем где бы то ни было, проявились особые, присущие только Фейнбергу качества интерпретации, которые придают его игре ни с чем не сравнимое обаяние.

Глубоко индивидуально и проникновенно у него звучание роля, своеобразна акцентировка, властно направляющая слух и сосредотачивающая внимание на важнейших поворотных пунктах музыкального повествования, удивительно живо *rubato*. Музыкальная ткань в его интерпретации почти всегда многопланова, это создает как бы объемность,

<sup>5</sup> Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство, с. 553.

<sup>6</sup> Там же, с. 132.

<sup>7</sup> Там же, с. 12.

глубокую перспективу звучания. Фрагментация, подчиненная логике развития мелодической линии, чрезвычайно разнообразна.

Можно перечислить множество других деталей фейнберговского мастерства, но есть в его игре нечто невыразимое словами, что захватывает и завораживает вас, отдавая во власть неизъяснимой шемящей душу красоты.

Единственный раз довелось мне слышать игру Самуила Евгеньевича в концерте — в Большом зале консерватории, на его юбилейном вечере. Незабываемое впечатление, но забываема и его игра на уроках. Она всегда была совершенна. Я не помню ни одной небрежности или неточности в его игре. Это поражало всякого, кто знал, насколько велик был репертуар Самуила Евгеньевича.

Я живо помню, как в 1961 году я принес Фейнбергу Пятую сонату Скрябина, сочинение, требующее максимальной отработанности и выверенности движений, сложное по языку. Самуил Евгеньевич сыграл сонату от начала до конца технически совершенно. Я поинтересовался: давно ли он ее играл? Он ответил мне, что последний раз играл ее много лет назад (точно не помню, когда именно, кажется, до войны или в первые годы войны).

История исполнительского искусства не знала примера столь широкого и мощного штурма и овладения высотами музыкального искусства, ранее казавшимися неприступными. Совершив еще в юные годы настоящий подвиг — исполнение сорока восьми прелюдий и фуг Баха, Самуил Евгеньевич и дальше остается верен циклопическому размаху своего исполнительского творчества. Он неоднократно играет циклы концертов из всех сонат Бетховена, всех сонат Скрябина, в ансамбле со скрипачом Б. Сибором — всех скрипичных сонат Бетховена.

В его репертуаре были почти все фортепианные произведения Баха, Бетховена, Шопена, Шумана, Скрябина, большинство сочинений Листа, Рахманинова, Чайковского, Метнера. Самуил Евгеньевич был первым исполнителем и пропагандистом произведений многих советских композиторов: Прокофьева, Мясковского, Ан. Александрова и других.

Постоянно он выступал как ансамблист (с певицами С. Кубацкой, А. Петровой, с квинтетом имени Бетховена). Впервые в 1927 году вместе с Прокофьевым он исполнил «Вальсы» Шуберта в обработке Прокофьева для двух фортепиано.

В программы своих выступлений с оркестром Самуил Евгеньевич чаще других включал Четвертый и Пятый концерты Бетховена, концерт Скрябина, Третий — Рахманинова, Первый и Третий — Прокофьева, свои собственные концерты. Его партнерами в симфонических концертах были дирижеры А. Гаук, Э. Купер, Н. Голованов, А. Орлов, Н. Аносов; из зарубежных гастролеров Ф. Штидри, А. Коутс.

Его гигантская концертная деятельность носила истинно патристический и просветительский характер. В тяжелейшие первые месяцы Великой Отечественной войны в эвакуации он нашел в себе духовные и физические силы сыграть цикл концертов, не имея фактически никаких условий для занятий.

Поражаешься, как композитор, создавший свой самобытный музыкальный мир, концертирующий пианист, овладевший практически всей

фортепианной литературой, создал еще свою оригинальную школу пианизма, воспитав целую плеяду высококвалифицированных музыкантов, многие из которых продолжают нести замечательные традиции своего учителя.

Как-то в разговоре Самуил Евгеньевич назвал себя учителем музыки. Меня вначале удивила скромность этого выражения применительно к нему. Но вдумываясь, я понял, на какую огромную высоту поднял он это понятие, какое необъятное содержание всей своей жизнью вложил он в эти два слова.

И еще я понял тогда навсегда, как счастлив удел каждого, кто с чистой совестью может то же сказать о себе, кто имеет хотя бы частицу того священного благородного огня, которым до последних дней пылала душа этого человека.

### 3. ИГНАТЬЕВА

Прошло уже свыше двадцати лет, как не стало Самуила Евгеньевича Фейнберга. Сейчас, вспоминая годы, проведенные в тесном общении с этим замечательным человеком и выдающимся музыкантом нашего времени, я живо ощущаю светлую творческую атмосферу, в которой прошли мои студенческие годы. И центром всего был мой незабвенный учитель.

Впервые я увидела Самуила Евгеньевича в июне 1957 года в день моего выпускного экзамена по специальности в Центральной музыкальной школе. Мой педагог, А. С. Сумбатьян, предупредила меня, что на экзамене будет присутствовать профессор С. Е. Фейнберг. Конечно, имя одного из ведущих музыкантов страны было мне знакомо, и поэтому я особенно волновалась, исполняя экзаменационную программу. Но, видимо, все прошло более или менее благополучно, так как Самуил Евгеньевич после экзамена сказал мне несколько одобрительных слов. При первой встрече с ним меня как-то сразу покорило его особое благородство, одухотворенность, интеллигентность в высшем значении этого слова. Я загорелась желанием стать студенткой его класса.

После успешной сдачи мной вступительных экзаменов Самуил Евгеньевич дал мне программу на лето, в которую вошли: Соната Бетховена op. 10 № 7, Третья баллада Шопена, Konzertstück Шумана G-dur, две прелюдии Рахманинова и два этюда Шопена.

Самуил Евгеньевич занимался со студентами в классе № 28. Просторное светлое помещение класса, два концертных рояля (на одном из которых — «Безендорфере» — обычно играл Самуил Евгеньевич, на другом — «Фёрстере» — студенты), портреты композиторов на стенах, — все вместе создавало несколько торжественную обстановку. А постоянное присутствие на уроках Самуила Евгеньевича ассистента класса Л. В. Рощиной и других его учеников усиливало волнение, так как приходилось всегда играть «при публике».

На самом первом уроке я играла Сонату Бетховена op. 10. Помню, что Самуил Евгеньевич особо отметил исполнение побочной партии первой части. На последующих уроках началась серьезная работа над этой



сонатой и другими произведениями, заданными мне. Обычно Самуил Евгеньевич довольно долго проходил в классе сочинение, стремясь к тому, чтобы ученик добился максимальных для себя результатов.

Во время занятий Самуил Евгеньевич слушал студентов очень внимательно, не отвлекаясь, был сосредоточен, внутренне собран, критические замечания высказывал доброжелательно, не повышая голоса, был терпелив и в известной мере снисходителен к нам — ученикам.

В его общении со студентами никогда не сквозили небрежность или снисходительность «метра». Самуилу Евгеньевичу вообще была свойственна простота, тактичность, деликатность, и вместе с тем внешне его манера держаться была полна достоинства, жесты были красивы и изысканны.

Уроки проходили в непринужденной, но абсолютно лишенной фамильярности обстановке. Обладая тонким юмором, Самуил Евгеньевич одним метким замечанием мог вызвать у нас смех, что ему самому доставляло удовольствие. Но с учениками, работой которых Самуил Евгеньевич не был доволен, он делался холоден и умел таким отчужденным тоном произнести несколько слов, что этот урок запоминался провинившемуся надолго, если не навсегда.

Человек очень обязательный и точный (не было случая, чтобы Самуил Евгеньевич опоздал на репетицию, экзамен или зачет, не выполнил данного обещания) он своим примером приучал нас к дисциплине.

Поразительно было его всегда живое восприятие музыки, горячая увлеченность ею. На уроках можно было подумать, что все, что мы играем в классе, Самуил Евгеньевич слышит впервые, настолько непосредственно, без сложившихся штампов и наслоений он воспринимал музыку. И он умел передать ученикам свою одержимость музыкой, разбудить их творческую фантазию.

Не скупился Самуил Евгеньевич на добрые слова, если видел, что студент работает по-настоящему, но вообще хвалил всегда умеренно. Если кому-то из нас он говорил после концерта, экзамена или урока: «Вы играли (или играете) хорошо» — мы этим очень гордились.

Времени для Самуила Евгеньевича в процессе занятий не существовало. Бывали случаи, когда урок с одним студентом продолжался два, а то и три часа.

Занимаясь с учениками, Самуил Евгеньевич проводил много сравнений между исполняемой музыкой и рядом сочинений этого же или другого автора и хмурился, если замечал, что ученик не знает их. Это заставляло студентов класса постоянно расширять свой музыкальный кругозор, знакомиться с новыми для них сочинениями. Ведь каждому из нас хотелось говорить с учителем «на одном языке»!

Когда ученик впервые играл в классе выученную пьесу, Самуил Евгеньевич слушал как правило ее целиком, не останавливая играющего, делал при этом в нотах пометки карандашом. Затем начиналась детальная работа. Для Самуила Евгеньевича все компоненты исполнения были важны.

Он уделял большое значение работе над звуком. Не выносил звучания грубого, прямолинейного fortissimo, не допускал и беззвучного, «не опертого», как он выражался, pianissimo — в этом случае говорил ученику: «Не шепчите».

Как-то новый студент класса на первом уроке, играя сонату «По прочтении Данте» Листа, старался изо всех сил изобразить ужасы ада и на протяжении почти всей сонаты пользовался максимальным fortissimo. Выражение лица Самуила Евгеньевича, сидящего в кресле, у стола, изображало почти физическое страдание. По окончании сонаты Самуил Евгеньевич сказал: «Лихо играете» и прервал на этом урок. После того как обескураженный ученик ушел, Самуил Евгеньевич, помолчав немного, сказал: «Зачем он так колотит? Рояля жаль», — и обратившись к присутствующим ученикам спросил: «У кого есть что-нибудь «тихое»? Я хотел бы услышать сейчас ноктюрн Шопена».

Тщательнейшим образом работал Самуил Евгеньевич над фразой, стремясь к ее наиболее яркому выражению. Если фраза у ученика «разваливалась», Самуил Евгеньевич рекомендовал сделать ее вокальной, то есть подставить к данной музыке какие-нибудь подходящие по ритму стихи и пропеть ее с аккомпанементом. Такая «вокализация» помогала ожить фразе инструментальной. В качестве примера он ссылался как правило на романсы Шумана — исполняя, скажем, мелодию романса «Я не сержусь» с разной артикуляцией и фразировкой.

Очень внимательно относился Самуил Евгеньевич к аппликатуре. По его мнению, удобная хорошая аппликатура — это «наполовину выученное трудное место».

Он не любил упражнений, построенных на изменении ритма, считая их почти бесполезной тратой времени.

В целях экономии времени и закрепления старого репертуара, Самуил Евгеньевич советовал ученикам разыгрываться и упражняться не на гаммах и специально написанных упражнениях, а на пройденных уже произведениях или на трудных местах из них. Его возмущало, что дети в музыкальных школах в наше время играют такую музыку, как этюды Черни, Лёва, Лешгорна и других. «Не лучше ли, — говорил он, — выучить все быстрые прелюдии из «Хорошо темперированного клавира» Баха! Нельзя отдельно от музыки овладевать техникой и так много в детстве играть плохой музыки! Это, к сожалению, не проходит бесследно». В своей книге «Пианизм как искусство» Самуил Евгеньевич пишет: «Все технические средства пианиста нельзя рассматривать в отрыве от стиля, звучания и художественных особенностей произведения» (с. 249).

Студенты класса проходили самый разнообразный и широкий по диапазону репертуар и это неудивительно, репертуар самого Самуила Евгеньевича был просто гигантским.

Часто звучали в классе незаслуженно забытые произведения. Например, я играла «Арию с вариациями в итальянской манере» Баха, в интересной редакции Самуила Евгеньевича, уже упоминавшийся *Konzertstück G-dur* Шумана, Сонату *G-dur* Чайковского (и не первую часть, а всю, целиком), Прелюдию и фугу *d-moll* Глазунова — произведение, которое глубоко волновало и трогало Самуила Евгеньевича.

Студенты играли сонаты Метнера, Ан. Александрова, мазурки Скрябина и другие сочинения.

Развивая творческую активность молодых музыкантов, Самуил Евгеньевич заставлял их интересоваться различными редакциями и трактовками изучаемых произведений и в классе вместе с учениками обсуж-

дал их достоинства и недостатки. Во время подготовки к конкурсу имени Шопена (1960 год) Самуил Евгеньевич советовал мне ознакомиться с редакцией К. Микули сочинений Шопена, которую он очень ценил. Требовал знания *urtext'a*. Когда студент играл концерт для фортепиано с оркестром, он должен был посмотреть партитуру, знание только партии второго рояля было недостаточно. Самуил Евгеньевич настаивал на том, чтобы студент мог сыграть все оркестровые *tutti* в изучаемом концерте наизусть и проаккомпанировать концерт.

Напугав ученика перед выходом на эстраду, Самуил Евгеньевич всегда говорил: «Забудьте про всех учителей и про меня в первую очередь. Играйте увлеченно!»

Задавая новое произведение или целую программу, Самуил Евгеньевич как правило интересовался, что хочет сам студент играть. Иногда соглашался с просьбами ученика, иногда отказывал ему, но всегда серьезно аргументировал свое решение. Глубоко возмущало Самуила Евгеньевича, если ученик не имел собственных желаний, его глаза, обычно очень добрые и как бы чуть-чуть смеющиеся, в таких случаях сразу делались строгими и холодными. Официальным тоном он произносил: «Тогда идите и подумайте. Может быть, Вам музыка вообще глубоко безразлична».

Самуил Евгеньевич не любил, когда в классе присутствовали посторонние, пришедшие послушать урок. Ему вообще была абсолютно чужда самореклама, а ведь в любом открытом показательном уроке педагог должен продемонстрировать и себя. Все внешнее, показное было глубоко чуждо Самуилу Евгеньевичу. Кроме того, мне кажется, он не очень быстро привыкал к новым лицам. Ему всегда нужно было прежде всего понять «нутро» каждого нового человека. Так было и с учениками.

Конечно, самой главной частью нашей жизни в консерватории были уроки по специальности. Когда Самуил Евгеньевич после некоторого перерыва, связанного с болезнью, появился в консерватории, для нас это был праздник.

Самуил Евгеньевич всегда глубоко интересовался всеми событиями жизни своих учеников, расспрашивал, как у нас дела дома и в консерватории, что мы читаем, выслушивал наши суждения о прочитанном, иногда давал советы, что читать.

Помнится, однажды Самуил Евгеньевич, заметив, что я прихожу в класс в довольно мрачном настроении, спросил, как у меня дела, и, услышав, что все нормально, поинтересовался, что я читаю. Я тогда только что прочла «Униженные и оскорбленные» и начала читать «Записки из мертвого дома». Самуил Евгеньевич сказал мне: «Я думаю, что Вам временно надо отложить Достоевского. Почитайте пока что-нибудь веселое, например, «Три мушкетера». Чтение должно быть контрастным, как сонатная форма», — добавил он с доброй улыбкой. В другой раз он посоветовал мне прочесть К. Гамсуна. Однажды в классе речь зашла об А. П. Чехове. Говорили о его музыкальных вкусах. Самуил Евгеньевич спросил, знает ли кто-нибудь из нас упоминающуюся в рассказе «Черный монах» серенаду Брага и, услышав, что никто не знает, сыграл нам эту пьесу.

Самуил Евгеньевич свободно владел немецким языком и знал французский. Он читал в подлинниках Гёте, Гейне и других авторов. Иногда в классе, когда шла речь о музыкальных образах в сочинениях немецких классиков, Самуил Евгеньевич подкреплял свои мысли чтением наизусть стихов Гёте и Гейне на немецком языке. Правда, потом он обязательно переводил содержание на русский язык. Когда в классе учились два студента из ГДР — Герберт Залинг и Фридрих Махер, уроки с ними Самуил Евгеньевич вел на немецком языке. А с кубинским пианистом Сесилио Тиеллесом, который совершенно не знал русского языка, когда приехал учиться в Москву, Самуил Евгеньевич объяснялся по-французски.

Однажды поздно вечером после репетиции, выходя с Самуилом Евгеньевичем из Большого зала консерватории, мы встретили Генриха Густавовича Нейгауза. Чтобы не мешать беседе двух профессоров, я отошла в сторону, поджидая Самуила Евгеньевича. И вдруг с изумлением услышала, что они говорят на каком-то иностранном языке и оба смеются. По дороге домой в такси я спросила Самуила Евгеньевича, на каком языке шел разговор. Самуил Евгеньевич смеясь ответил: «Это латынь. Мы с Генрихом Густавовичем делаем вид, что ее знаем, вернее, что ее еще помним».

Иногда Самуил Евгеньевич занимался с учениками у себя дома. В его небольшой комнате стояли два рояля, шкаф, полный книг и нот, на стенах висели картины брата.

Дома во время занятий Самуил Евгеньевич был так же серьезен и сосредоточен, как в классе консерватории, даже в его костюме не было ничего домашнего. Он очень не любил, если его что-либо отвлекало во время работы. И никто из домочадцев никогда не нарушал его покоя.

Самуил Евгеньевич очень любил Концерт *f*-*mol* Шопена и говорил мне, что жалеет о том, что сам не играл его. Глубоко волновала его вторая часть и особенно середина — речитатив в партии рояля на фоне *tremolo* оркестра. Самуил Евгеньевич играл это *tremolo* вместе с солистом, то прибавляя, то убавляя звук, таким образом поддерживая патетические реплики солирующего рояля так, как это собственно и выпитано в партитуре самим Шопеном. Манера некоторых дирижеров играть это *tremolo* на сплошном *piu*-*ssimo*, создавая некий безликий фон, как будто имея в виду одну цель — «как бы не помешать солисту» — его раздражала.

Мне посчастливилось накануне отъезда на конкурс в Варшаву играть этот Концерт с замечательным музыкантом Б. Э. Хайкиным. Самуил Евгеньевич, высоко ценивший дирижерское мастерство и человеческие качества Бориса Эммануиловича, был рад встретить в его лице единомышленника в интерпретации аккомпанемента шопеновского Концерта. Оркестр под его управлением играл ярко, выпукло, гибко следуя за всеми *rubato* фортепианной партии, создавая настоящий ансамбль оркестра и солиста. Самуил Евгеньевич был в восторге от аккомпанемента Бориса Эммануиловича. Кстати, такая манера аккомпанемента концертов Шопена полностью соответствует традициям, сложившимся в кругах польских дирижеров. Поэтому мне было очень удобно играть это сочинение на III туре конкурса с выдающимся польским дириже-

ром Витольдом Ровицким, а затем и с другими польскими дирижерами во время **концертных поездок**.

В III части Концерта Самуил Евгеньевич стремился к четкому выявлению танцевальных ритмов, свойственных польской музыке и являющихся основой всего финала. Упорно добивался исполнения главной партии в духе мазурки, предостерегая от превращения этой темы в вальс, ошибки, которую допускают иногда пианисты вследствие одинакового метра вальса и мазурки (три четверти).

Прослушав пластинку с записью исполнения Концерта f-moll одной пианисткой, Самуил Евгеньевич был неудовлетворен исполнением и среди недостатков отметил отсутствие драматизма, внешнюю красоту и исполнение главной партии финала в ритме и характере вальса.

Самуил Евгеньевич был очень добрым человеком, отдавал ученикам много душевного тепла, проявлял много заботы о всех нас. Особенно сильно я это ощутила, когда была на конкурсе в Польше. Самуил Евгеньевич часто звонил мне в Варшаву, интересовался подробностями не только конкурса, но и моего быта, времяпрепровождения, занятий. Нередко звонил мне домой и подолгу разговаривал с моей мамой. У меня сохранилось письмо, написанное Самуилом Евгеньевичем мне во время конкурса, в котором он пишет:

«У Вас дома все благополучно. Мама волнуется, но в пределах разумных и вполне понятных.

До нас сведения о конкурсе доходят очень скупо. В «Вечерней Москве» было передано телефонное интервью с Я. Заком, сообщившим, что конкурс начался и что наши пианисты «в форме», а так как это было уже после исполнения Вашего и Кагельского, то я понял, что, очевидно, Вы играли хорошо.

Еще раз прошу Вас зря не волноваться. Если Вы будете играть так, как можете, — это будет хорошо. Не увлекайтесь чрезмерным «р» и «рр».

Старайтесь давать фразу выпукло и до конца выразительно. Не придавайте каждой мелочи слишком большого значения. Старайтесь лучше питаться и достаточно высыпаться. Не сердитесь за наставления.

*Любящий Вас С. Фейнберг 27/II-1960 г.»*

После моего возвращения из Варшавы Самуил Евгеньевич подробно меня расспрашивал обо всех впечатлениях, связанных с конкурсом и Польшей, внимательно рассматривал фотографии. Очень интересовался концертами Артура Рубинштейна, которые нам довелось услышать в Варшаве, взял у меня фотоснимок, запечатлевший момент разговора Рубинштейна со мной.

После моего первого сольного концерта в Москве, на котором Самуил Евгеньевич не присутствовал, так как отдыхал в Малеевке, он написал мне. Привожу выдержки из его письма:

«Милая Зина! Мне радостно узнать, что Ваш концерт прошел так хорошо.

Я беспокоился не столько за Вашу игру, сколько за состояние Вашего здоровья и преувеличенную самокритику, к которой Вы склонны. (<...>

Постарайтесь хорошо отдохнуть, а потом учите новые вещи и упражняйтесь на старых. <...>»

Летом 1960 года я с увлечением учила заданный мне Третий концерт Рахманинова. В середине августа позвонила Самуилу Евгеньевичу. Он оказался в Москве, пригласил меня приехать к нему домой поиграть концерт. Урок состоялся 20 августа, а несколько дней спустя мы вместе слушали авторскую запись концерта. (Надо сказать, что Самуил Евгеньевич всегда говорил о том, что, начиная изучать произведение, не следует сразу же слушать его запись. Это нужно делать тогда, как считал Самуил Евгеньевич, когда сочинение уже выучено и у исполнителя уже сложилась собственная концепция).

В отношении записи Концерта d-moll Самуил Евгеньевич сказал, что, по его мнению, купюры, допущенные Рахманиновым в записи на пластинку, не являются, как считают некоторые музыканты, второй редакцией концерта, а скорее всего связаны с ограниченными возможностями звукозаписывающей техники тех лет, когда время звучания пластинки было строго регламентировано. Кое-какие темпы Рахманинова Самуилу Евгеньевичу, слушавшему самого автора непосредственно в концерте, показались в записи несколько преувеличенно быстрыми, что он отнес также к необходимости «уложиться во время».

Затем мы прослушали пластинку с записью концерта Гофмана. Самуилу Евгеньевичу очень понравилось его исполнение «Колыбельной» и «Andante spianato и большого полонеза» Шопена. По поводу прелюдии g-moll Рахманинова Самуил Евгеньевич сказал, что видимо «Гофману это трудно играть». Речь зашла о «Картинках с выставки». Самуил Евгеньевич, говоря о специфических трудностях этого произведения, высказал мысль, что далеко не всякий пианист может и должен играть этот цикл публично. «Это может делать пианист с талантом масштаба Рихтера», — заключил Самуил Евгеньевич.

26 мая 1960 года Самуилу Евгеньевичу исполнилось 70 лет. Все студенты и аспиранты класса, а также бывшие ученики — Н. П. Емельянова, В. А. Натансон, В. К. Мержанов, Л. В. Рощина со своими студентами и другие, пришли в этот день в класс поздравить своего учителя.

Мы, студенты, спели Самуилу Евгеньевичу песенку с шутливыми словами. Самуилу Евгеньевичу песенка понравилась. Он подошел к роялю и сам наиграл эту простенькую мелодию, но у него получился сложный, классического плана аккомпанемент, и это несоответствие всех весьма позабавило.

16 июня 1960 года состоялся торжественный вечер в Большом зале консерватории, посвященный юбилею Самуила Евгеньевича. Программа вечера включала концерт и торжественную часть. Были исполнены два сочинения Самуила Евгеньевича — Концерт для фортепиано с оркестром № 3 играла Ю. Гушанская, а вторую и третью части Второго концерта — сам автор. В концерте принимал участие оркестр Московской филармонии под управлением Н. П. Аносова.

Я слушала Самуила Евгеньевича с первого амфитеатра. Помню, что, когда он вышел на сцену, прежде чем начать играть, тихо дотронулся до рояля, взял несколько аккордов. Играл Самуил Евгеньевич увлеченно,

ярко, абсолютно безупречно в отношении пианизма, очень красивым, наполненным звуком.

Во втором отделении было торжественное чествование юбиляра. Читали много адресов, преподносили подарки, цветы. В президиуме находились многие выдающиеся музыканты, профессора консерватории, представители общественности и Министерства культуры. Еще был жив А. Б. Гольденвейзер — учитель Самуила Евгеньевича. Он тоже был в президиуме.

Адрес от студентов класса читал Юра Батуев, а я должна была вручить Самуилу Евгеньевичу букет белых пионов. Помню, что стояла на сцене во время чтения адреса в некоторой растерянности, во все глаза смотрела на Самуила Евгеньевича, узнавая и не узнавая его. Во фраке и орденах он выглядел непривычно и очень торжественно.

Вдруг Самуил Евгеньевич быстро взглянул на меня, видимо, понял мое состояние и незаметно мне подмигнул, как бы стремясь ободрить. И сразу мне стало хорошо, я опять увидела Самуила Евгеньевича своим, родным, привычным и смело вручила ему цветы.

В сентябре 1962 года, сразу после окончания консерватории, я стала ассистентом класса профессора Фейнберга. К сожалению, это длилось слишком недолго. Самуил Евгеньевич сказал мне в первый же день нашей совместной работы: «Я чувствую, что Вы будете моей последней ассистенткой. Не знаю, протяну ли я хотя бы два года». Видимо, он чувствовал себя очень неважно и хотя по-прежнему увлеченно занимался с учениками, был, казалось, несколько более погружен в себя. Зрение у Самуила Евгеньевича стало ухудшаться, он с трудом видел нотный текст. Благодаря своей феноменальной памяти, он аккомпанировал концерты студентам наизусть. А аккомпанировал Самуил Евгеньевич вообще изумительно, игра с ним всегда доставляла огромное удовольствие!

В последние месяцы жизни Самуил Евгеньевич часто, приходя в класс и уходя из него, играл Largo из органной сонаты до мажор Баха в своей обработке. Вероятно, эта музыка соответствовала его настроению.

До последних дней жизни Самуил Евгеньевич сохранил безупречный пианизм, в его игре не было ни малейшей расслабленности, пианистический аппарат оставался блестящим, память никогда не изменяла ему.

28 сентября 1962 года я в последний раз играла Самуилу Евгеньевичу. Мы остались в классе после занятий со студентами, и Самуил Евгеньевич выразил желание послушать меня. Я сыграла Вариации на тему Паганини Брамса и ряд этюдов Шопена.

Потом Самуил Евгеньевич сыграл мне свою новую, законченную летом, Двенадцатую сонату.

В классе постепенно сгущались сумерки, но Самуил Евгеньевич не хотел зажигать свет. Я и сейчас представляю до малейших деталей все особенности исполнения Самуилом Евгеньевичем его сонаты. Музыка сонаты мне показалась очень интересной, самобытной, я попросила разрешение у Самуила Евгеньевича выучить ее, на что он дал согласие. (Кстати говоря, я не помню случая, чтобы Самуил Евгеньевич давал студенту учить свое произведение, как правило, ученики брались за это сами.)

Последний урок в классе Самуил Евгеньевич провел 1 октября 1962 года. В этот день он жаловался на боль в голове, но не хотел прерывать занятия. Часа через два мне наконец удалось его уговорить поехать домой. Ясно помню, что, уходя, Самуил Евгеньевич остановился на мгновение в дверях, обернулся и, приподняв правую руку, сказал: «Всего хорошего».

Помню тогда мне показалось странным, что Самуил Евгеньевич ушел из класса, не подав никому, как он это обычно делал, руки. Мне хотелось выбежать из класса, догнать его и попрощаться, как всегда. Не знаю, что меня удержало...

Проходят годы, прожитое уходит вдаль и застывает в наших воспоминаниях неизменным. Но если нам в жизни выпадает счастье соприкоснуться с Подлинным и Настоящим, то время странным образом колдует над нашей памятью: раз и навсегда запомнившийся контур жизненных событий, меняясь с нами и в нас, словно бы оживает по-иному, внутри самого себя, становясь нам все ближе. Мой учитель стал для меня музыкантской и человеческой совестью.

## В. МЕРЖАНОВ

В 1962 году ушел из жизни человек и музыкант, деятельность которого оставила неизгладимый след в сердцах и умах людей, так или иначе общавшихся с ним, наслаждавшихся его искусством, поражавшихся тонкостью, глубиной и артистичностью его мыслей, восхищавшихся истинной интеллигентностью и благородством его личности, рыцарским служением искусству и обществу. Таким был Самуил Евгеньевич Фейнберг — удивительный музыкант, один из немногих, сочетавших дарование глубокого, оригинального композитора, пианиста, получившего международное признание, и выдающегося педагога. Во всех видах деятельности ему было дано познать моменты ярких творческих озарений, он имел силы для создания нового, невысказанного еще никем до него в искусстве. Поистине необыкновенный и вдохновенный артист, он играл почти все сочинения для фортепиано Баха, Бетховена, Шумана, Шопена, Скрябина, Рахманинова, Метнера, был активным пропагандистом современной музыки, первым исполнителем многих произведений Н. Мясковского, Ан. Александрова, А. Станчинского, С. Прокофьева. Любители музыки никогда не забудут циклы его концертов, в которых звучали все сонаты Бетховена, Скрябина, прелюдии и фуги и другие сочинения Баха. Его выступления в Германии и Италии в двадцатых годах восторженно встречались публикой и критикой. Записи, оставленные им, многочисленны, но поражают выразительностью фразировки, оригинальностью интерпретации. Среди них «Хорошо темперированный клавир» Баха — последняя запись, получившая международное признание.

Как пианист Самуил Евгеньевич сформировался под влиянием русской фортепианной школы, в конечном счете исполнительского искусства С. В. Рахманинова и А. Н. Скрябина. Он был одним из немногих истинных продолжателей линии Рахманинова в пианистическом искусстве. Он



глубоко понимал законы пластики ритма и динамики искусства Рахманинова и развивал их дальше, так же умел подойти к грани возможного в исполнительском искусстве, коснуться малоизведанных сторон человеческой души, человеческих ощущений. Его игре были присущи импровизационность, редкое мастерство, редкое знание возможностей фортепиано, был совершенно чужд прямолинейный, форсированный, барабанно-плакатный стиль пианизма (к сожалению, часто встречающийся).

Естественно, что в деятельности мастера композиция занимала особое место. Она как бы озаряла творческим огнем и другие стороны его деятельности — исполнительство, педагогику, философско-эстетические высказывания. Как композитор С. Е. Фейнберг создал свой неповторимый музыкальный язык, свой фортепианный стиль, свою «песню», которая звучит до сих пор. Творчество Баха, Шумана, Метнера, Скрябина несомненно сыграло роль в формировании Фейнберга-композитора. Но музыка его двенадцати фортепианных сонат, трех концертов, вокальных и других сочинений знакомит нас с совершенно новыми ощущениями, новыми идеями, говорящими о неисчерпаемых богатствах духовного мира человека.

За сорок лет работы в Московской консерватории Фейнберг создал свою школу, свою систему взглядов на развитие музыканта-гражданина, особую методику развития мастерства, отразившую специфику настоящего времени, нацеленную в будущее. Им воспитана большая группа музыкантов-исполнителей, педагогов, которые работают в консерваториях и филармониях различных городов СССР и за границей. Деятельность многих его учеников получила широкое признание.

Смысл педагогических воззрений, метод его работы с учениками подробно изложены в книге «Пианизм как искусство» (изданной после смерти автора). Прочитавшим ее станет ясно, насколько стройной и всеобъемлющей была эта система взглядов, как гармонично в ней сочетались требование бескомпромиссного пианистического мастерства и вдохновенное проникновение в святая-святых замысла композитора.

Незабываемы импровизационность и поэтичность игры Самуила Евгеньевича в классе, образность его анализов, например, Сонаты № 2 Шопена, многих сочинений Бетховена, Скрябина, Шумана. Поражало его умение увидеть в первозданной чистоте «лицо» автора, несмотря на редакторский «грим» и бытующий штамп. Незабываемы его учение о педали, аппликатурные принципы, чувство времени, чувство специфики фортепиано и многое, многое другое.

Фейнберг остро ощущал перспективу развития пианистического искусства, зависимость этого развития от творчества современных композиторов. Рекомендовавшиеся им методы совершенствования фортепианного мастерства (о чем он не устал заботиться) учитывали эту перспективу. Нет сомнения в том, что его наследие (методическое, композиторское и исполнительское) настолько значительно, что должно стать объектом пристального изучения.

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Т. Хренников.</i> С. Е. Фейнберг . . . . .	3
<i>От редколлегии.</i> О книге С. Е. Фейнберга «Судьба музыкальной формы» . . . . .	4
<i>С. Фейнберг.</i> Судьба музыкальной формы . . . . .	16

### СТАТЬИ

<i>И. Ухова.</i> Фортепианные сонаты С. Е. Фейнберга . . . . .	86
<i>И. Лихачева.</i> Вокальное творчество С. Е. Фейнберга . . . . .	115
<i>Л. Ройзман.</i> Баховские органные сочинения в транскрипции для фортепиано С. Е. Фейнберга . . . . .	141

### ВОСПОМИНАНИЯ

<i>Л. Фейнберг.</i> Несколько страниц из жизни моего брата . . . . .	168
<i>Т. Николаева</i> . . . . .	193
<i>Л. Ройзман</i> . . . . .	197
<i>М. Соколов</i> . . . . .	201
<i>Викт. Бунин</i> . . . . .	209
<i>З. Игнатьева</i> . . . . .	222
<i>В. Мержанов</i> . . . . .	230

САМУИЛ ЕВГЕНЬЕВИЧ ФЕЙНБЕРГ

ПИАНИСТ. КОМПОЗИТОР. ИССЛЕДОВАТЕЛЬ

Редактор-составитель Ирина Владимировна Лихачева

Редактор А. Гапич. Художник Л. Рабенау. Худож. редактор И. Дорохова. Техн. редактор Л. Мотина. Корректор К. Петрова.

ИБ № 1948

Сдано в набор 01.02.83. Подп. к печ. 19.07.84. А 02172. Форм. бум. 70×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Печ. л. 15,125. Усл. печ. л. 17,69. Усл. кр.-отт. 18,19. Уч.-изд. л. 18 (с вкл.). Тираж 10.000 экз. Изд. № 6552. Зак. 484. Цена 1 р. 30 к. Всесоюзное издательство «Советский композитор», 103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12. Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.