

Статья опубликована в сборнике:

Ивонина Л.Ф. Микрохроматика. «Безумие непрерывного прогресса» или эволюция музыкального языка? / Музыка в эпоху постмодернизма: Сборник материалов международной научно-практической конференции (8 – 10 декабря 2005 г., г. Пермь, ПМУ / Под ред. М.Е.Пылаева; Перм. гос. пед. ун-т – Пермь, 2005. – 141 с. С. 101 – 115.

**Микрохроматика. «Безумие непрерывного прогресса»
или эволюция музыкального языка?**

«Только живая интонация и движет и одухотворяет музыку»

Б.В.Асафьев.

«Говорить о музыке всегда опасно»¹, - таково афористичное замечание Артура Онеггера. Действительно, подобно пушкинистам, каждому, кто размышляет о музыкальном искусстве, хочется «начать с извинений, что он берётся в том или другом отношении измерять эту неисчерпаемую глубину».²

Сложности теории состоят в том, чтобы «перевести на язык слов то, что в принципе переведено быть не может».³ Увлечение теоретизированием приводит неизбежно к исчезновению непосредственного восприятия музыки как «высокого и обобщённого искусства звуков».⁴

Тем не менее, исполнитель, проникающий в «дух произведения»,⁵ обязан знать как можно больше об истории рождения и существования сочинения, чтобы не противоречить замыслу композитора, а воссоздавать то, что не удалось, да и невозможно зафиксировать в музыкальном тексте. Единственно верный путь в этой почти исследовательской деятельности - «наблюдать за жизнью музыки в общественно-слагающемся сознании человечества»⁶.

¹ Онеггер А. О музыкальном искусстве. Л., Музыка, 1979, стр.5.

² Страхов Н.Н.(1828 –1896), «Литературная критика»,1984.

³ Горелов И., Енгальчев В. Безмолвный мысли знак. М., «Молодая гвардия», 1991, стр.116.

⁴ Мазель Л. А. О типах творческого замысла. – Советская музыка, 1976, № 5, стр.28.

⁵ Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Пер. с англ. И.Гинзбург и М.Мокульской под ред. С.Л.Гинзбурга. Издательство «Тритон», Ленинград, 1933.

⁶ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Музгиз, 1947, стр. 35.

Исполнение, чтобы обладать «живой интонацией», должно непременно быть **новым и индивидуальным**, иначе оно застынет, как любое повторение становится шагом на месте. Но именно проблема новаторства в искусстве, и в частности в музыке, является наиболее противоречивым и сложным вопросом, «корни которого уходят вглубь веков»⁷. XX век достаточно остро обозначил проблему эволюции музыкального языка. Одним из средств его обновления стала **микрохроматика**, «интонационно новый путь развития современных звуковысотных систем – использование микроинтервалов, фиксированных и импровизируемых»⁸.

В основе этого явления лежит неудовлетворённость темперированным строем, как неизменной интонационной субстанцией, проявляющаяся в творческой деятельности как композиторов, так и исполнителей. «...Оркестровые инструменты не играют в темперированном строе, - констатирует В.Брайнин-Пассек, - но используют его как теоретическую модель, обостряя ступени равномерной темперации».⁹ Позиция композиторов ярко продемонстрирована в высказывании А.Шнитке: «Вероятно, всякая музыка является «ошибкой» по отношению к первоначальному идеальному замыслу природы – основным тонам, и аналогичная «ошибка» происходит в сознании каждого композитора, который представляет себе некий идеальный замысел и должен перевести его на нотный язык. И **лишь «темперированную» часть этого замысла** он доносит до слушателей».¹⁰

Микрохроматические отклонения стали живой потребностью практики, опирающейся на равномерную темперацию как на рамки для творческого интонационного процесса. «В новой музыке композитор прислушивается к боли языка» – метафора С.Губайдулиной; «Реальная музыка даже в относительно простых образцах (скажем, в народных мелодиях) «кричит» о

⁷ Шнеерсон Г.М. О музыке живой и мёртвой. Музыка, Москва, 1964, стр. 11.

⁸ Холопова В. Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения. // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982, стр. 200.

⁹ Брайнин-Пассек В. Письмо учёному соседу о некоторых возможностях микрохроматической композиции в связи с предполагаемыми перспективами эволюции музыкального языка. М.а., №3, 1997, стр.144 –149.

¹⁰ Шнитке А. На пути к воплощению новой идеи. //Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982. стр. 104 – 107.

своём неподчинении ступеневой дифференциации»¹¹; - эти и многие другие высказывания свидетельствуют о болевых точках современного музыкального искусства. В связи с этим кажется естественным, хотя и не бесспорным, вывод Брайнина-Пассека: «Музыкальное мышление стоит перед исторически длительным периодом освоения функциональной микрохроматики, перед новым прорывом в развитии музыкального языка».¹²

Всё новое, врываясь в привычную систему мышления, не может не вызывать разумного торможения, требующего достаточного созревания качественных изменений. В вечном конфликте старого и нового корифеи музыки порой противоречат сами себе. «Язык не стареет, - говорит Артур Онеггер, - зато слишком ветшает мысль композитора. ...Слово само по себе не имеет никакой ценности. Фраза – вот что важно»¹³. Ему же принадлежит риторический вопрос: «Почему среди всех искусств музыка – единственная – осуждена быть жертвой столь ретроспективных вкусов?»¹⁴

Последовательно защищая интересы слушателя, опасаясь, что «безумие непрерывного прогресса» в музыкальном языке современной композиции может привести «к полному нарушению коммуникации между творцом и потребителем искусства, между одним и другим композитором, между одной и другой частью публики», Пауль Хиндемит говорил в своих лекциях о современной новой музыке: «После того как звучащий материал полностью исследован, музыкант находится в таком же положении, как поэты и писатели, которые в своём рабочем материале – языке – ничего существенного изменить и добавить не могут, **если хотят быть понятыми**».¹⁵

Ввиду большой сложности поставленного вопроса представляется необходимым проанализировать, какими традициями располагает микрохроматика, чтобы претендовать на истинное новаторство¹⁶.

¹¹ Шепель О., Девуцкий В. «Иллюзорный мир сольфеджио». Советская музыка, №8, 1990.

¹² Брайнин-Пассек В. Письмо учёному соседу о некоторых возможностях микрохроматической композиции в связи с предполагаемыми перспективами эволюции музыкального языка. М.а., №3, 1997, стр.144 –149.

¹³ Шнеерсон Г.М. О музыке живой и мёртвой. Музыка, Москва, 1964, стр. 34.

¹⁴ Онеггер А. О музыкальном искусстве. Л., Музыка, 1979.

¹⁵ Леонтьева О. Пауль Хиндемит – критик времени. Пауль Хиндемит Сборник статей и исследований. Сост. Прудникова И.Ф. Стр.57

¹⁶ «Новаторство должно стать закономерным результатом внутреннего развития традиций» - цитата из статьи Тараканова М.Е. «Традиции и новаторство в современной советской музыке». // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982, стр.31

I

Микрохроматика, существовавшая ещё в древних восточных культурах, считается¹⁷ исчезнувшей из европейской музыкальной практики до 16 в., когда отмечено её возрождение; с конца 19 века появляется снова в качестве экспериментальной системы на новой основе и получает распространение в музыке 2-ой половины 20 века.

Между тем, скрипка, как инструмент с нефиксированной высотой звуков, уже изначально не могла существовать в системе неизменной высоты звуков. Точечная¹⁸ (при положении пальца на грифе в точке, соответствующей числовой характеристике интервала) интонация в исполнительской практике вообще представляет определённую сложность, т.к. не имеет на скрипичном грифе никакой зрительной ориентировки. «Попадание» на нужную высоту звука происходит при длительном освоении навыков, связанных с тактильной памятью, развитием слуходвигательных связей.

В *истории скрипичного искусства* не содержится документальных сведений о закономерностях интонирования на раннем этапе исполнительства на инструментах скрипичного семейства. Однако существует предположение о том, что именно свобода интонирования, «не скованная ладами система настройки привели к появлению предклассической скрипки».¹⁹ Кроме того, достаточно длительное время скрипка, не являясь сольным инструментом, звучала в качестве сопровождения голосу, практически дублируя мелодическую линию пения. Естественно, что тембр человеческого голоса, с его широкой интонационной зоной, только способствовал вариантности интонирования скрипачей прошлого.

Своеобразное «спокойствие» скрипачей было нарушено в период возрастающего господства многоголосной музыки, породившей противоречие

¹⁷ Музыкальный энциклопедический словарь. гл. ред Г.В.Келдыш. М., Советская энциклопедия, 1990.

¹⁸ Гарбузов Н.А. – музыкант, исследователь, педагог. Сб. статей. Сост. О.Сахалтуева, О.Соколова. Ред. Ю.Рагс. М., Музыка, 1980, стр.144.

¹⁹ Гинзбург Л.С., Григорьев В.Ю. История скрипичного искусства. Вып.1. М., Музыка, 1990, стр. 7.

между мелодической горизонталью и гармонической вертикалью. Найденный компромисс – темперированный строй – поднял в XVIII столетии настоящую волну проблем, связанных с вопросом **сосуществования** квинтового строя скрипачей с равномерным, фиксированным строем клавишных инструментов. Необходимость интонационного согласования с температурой поставила перед скрипачами задачу осмысления особенностей и закономерностей сольного и ансамблевого интонирования.

То обстоятельство, что «четыре звука из семи диатонического звукоряда скрипач всегда настраивает точно по пифагорову строю», а также связанное с акустическими особенностями звукоизвлечения на скрипке **обертонное интонирование** (стремление к совпадению звучащего звука с обертонами и резонирующими открытыми струнами) привели скрипачей-исполнителей к необходимости «умелого использования положительных качеств обоих строев, а также нивелирования их недостатков»²⁰.

Таким образом, если раньше использование микрохроматических отклонений от звуков лада в исполнительской практике носило либо случайный, либо интуитивный характер, то в период становления и развития гомофонно-гармонического склада интонационный выбор стал осознанным. Но интонационная свобода, обусловленная природой инструмента с нефиксированной высотой звуков, как и прежде, находилась в прямой зависимости от индивидуальности исполнителя, от уровня его музыкальной и технической оснащённости.

Стремительное развитие исследований в области акустики, а также изобретение Т.Эдисоном фонографа²¹, сделавшего возможным вычисления и проверку интонационного соответствия, не повлияло на исполнительскую тактику скрипачей, но сделало **более заметным** звуковысотные **микротоклонения**. Именно в период преувеличенного внимания к точности интонации, появилось поистине сенсационное заявление Карла Флеша о том, что чистая игра на скрипке, в физическом смысле, невозможна. Ибо, желая сыг-

²⁰ Рагс Ю. Вступительная статья к «Очеркам по методике игры на скрипке» Лесмана И. М., Музгиз, 1964, стр.173

²¹ Переверзев Н. Проблемы музыкального интонирования. М., Музыка, 1966, стр. 32, 87.

рать математически чисто определённый звук, скрипач «должен поставить палец на такое место струны, точность которого установлена до 0,03 мм!»²²

«Чистой» игрой Флеш предлагает считать «не что иное как очень быстрое и искусное исправление первоначально неточно взятого звука». Подобная слуходвигательная коррекция интонации использовалась (и используется сейчас) не только для достижения более точного интонирования в рамках строя, но и в так называемом «**выразительном интонировании**». Термин этот - «justesse expressive» - принадлежит Пабло Казальсу, хотя преимущества художественного интонирования и прежде отмечались выдающимися исполнителями и педагогами. Такие примеры приводит Л.Гинзбург:

«На особенности интонирования на смычковых инструментах, позволяющих свободно «творить интонацию» (в отличие от фортепиано с его заданным темперированным строем), ещё в прошлом столетии обратил внимание К.Ю.Давыдов. Он, в частности, показал невозможность абсолютно чистого интонирования некоторых аккордов на виолончели. Однако это практически преодолевается исполнителями, «творящими интонацию».

О том, что равномерно-темперированный строй не удовлетворяет исполнителей на смычковых инструментах, можно судить по интонированию выдающихся музыкантов, особенно при исполнении сольных произведений без сопровождения. Эти отклонения от темперации подтверждаются акустическим анализом грамзаписей. О том же говорит эпизодическое применение «четвертитонных» интервалов в сонатах для скрипки соло Эжена Изаи, который почувствовал необходимость использовать промежуточные интервалы в рамках полутона (Изаи, конечно, не имеет в виду математически точную четверть тона)»²³.

Четвертьтоновость скрипичного интонирования, нарушающая энгармоническое равенство звуков, оправдывающая расширение или сужение интервалов и обострение вводного тона, проходит постоянным лейтмотивом во многих теоретических трудах. К.Мострас обращает наше внимание на статью «О величине музыкальных интервалов» во второй части школы Й.Иоахима и А.Мозера, «Школу интонации для скрипки» О.Шевчика, цитиру-

²² Флеш К. Искусство скрипичной игры. М., Музыка, 1964, стр. 28.

²³ Гинзбург Л.С. О работе над музыкальным произведением. М., Музгиз, 1960.

ет Л.Ауэра: «Если полутоны недостаточно близки друг к другу, интонация всегда будет сомнительная»²⁴.

«Вводнотоновость» (по выражению Б.В.Асафьева), которая действительно широко применяется при игре на смычковых инструментах, - отмечает С.Сапожников, - выявляется исполнителями не только в отношении к тонике, но и к другим устойчивым звукам лада.²⁵

Основой выразительной интонации является **обострение тяготений**, выявляющих выразительные особенности лада, подчёркивающих гармонические модуляции, отклонения, усиливающих значимость устойчивых ступеней. Но это лишь средство раскрытия образного содержания произведения, поэтому такое интонирование принято также называть художественным²⁶.

Как всякое художественное осмысление текста, выразительное интонирование не может проявляться одинаково у различных исполнителей. Естественно, что не только стиль исполнителя, его художественные убеждения, но и характер и уровень дарования влияют на процесс выразительного интонирования. «Можно различать две основные группы «чисто» играющих скрипачей, - пишет К.Флеш. - В одной группе находятся те немногие, которые берут в некоторых случаях так называемые «четвертьтоны», большинство же скрипачей вполне удовлетворены, если они играют в темперированном строе фортепиано, следовательно, фа# и соль \flat в их исполнении звучат совершенно одинаково, хотя между этими звуками существует значительная разница»²⁷.

К.Мострас подчёркивает, что интонация не может быть унифицированной, степень интонационных восприятий различна. Поэтому мы различаем **индивидуальную манеру интонирования**, присущую тому или иному музыканту, который интонирует не отдельные, изолированные интервалы,

²⁴ Мострас К.Г. Интонация на скрипке. М. 1962, стр.120, 5, 62.

²⁵ Сапожников С. О музыкально-выразительных средствах в скрипичном исполнительском искусстве. (сборник «Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики», сост. С.Сапожников). М. 1968, стр. 89.

²⁶ Там же, стр.80.

²⁷ Флеш К. Искусство скрипичной игры. М., Музыка, 1964, стр. 28.

а в целом – своё толкование данного произведения, а оно не может быть вне общего эмоционального состояния исполнителя²⁸.

Акустические исследования индивидуальной интонации высококвалифицированных скрипачей, осуществлённые выдающимся учёным Н.А.Гарбузовым, привели его к разработке концепции **зонной природы музыкального слуха**, по оценкам современников, «вызвавшей подлинный переворот в представлениях об особенностях восприятия музыкальных звуков»²⁹, помогли «объяснить явление, при котором исполнитель, не нарушая в принципе интонационной целостности произведения, индивидуализирует музыкальные интервалы в соответствии со своими творческими запросами и эмоциональным состоянием»³⁰.

Проникновение Н.А.Гарбузова «в микромир музыкального звука», отмечает Ю.Рагс, имеет большое значение «для **познания** отдельных сторон организации музыки и **особенностей её восприятия**».³¹ Определяя **зону** как звуковысотную область, в рамках которой звук сохраняет свою индивидуальность и название, Гарбузов делает важнейший для исполнительской практики вывод о том, что некоторые категории музыкантов, в частности скрипачи, скрипачи не пользуются «готовыми интонациями», а создают их,³² что зонный строй заключает в себе бесчисленное множество интонационных вариантов, а каждое исполнение музыкального произведения в зонном строе представляет собой неповторимый интонационный вариант данного исполнения.³³

Зонный строй - практический строй, характерный для неповторимого «живого» исполнения, основой которого является теоретическая схема 12-звуковой темперации. Внутреннее слуховое восприятие при этом может быть как тонким, выразительным, так и темперированным в зависимости от

²⁸ Мострас К.Г. Интонация на скрипке. М. 1962, стр. 152.

²⁹ Гарбузов Н.А. – музыкант, исследователь, педагог. Сб. статей. Сост. О.Сахалтуева, О.Соколова. Ред. Ю.Рагс. М., Музыка, 1980, стр.3.

³⁰ Мострас К.Г. Интонация на скрипке. М. 1962, стр. 152.

³¹ Рагс Ю. Концепция зонной природы музыкального слуха Н.А.Гарбузова. // Гарбузов Н.А. – музыкант, исследователь, педагог. Сб. статей. Сост. О.Сахалтуева, О.Соколова. Ред. Ю.Рагс. М., Музыка, 1980.

³² Гарбузов Н.А. Внутризонный интонационный слух и методы его развития. М.-Л., 1951, стр.3.

³³ Гарбузов Н. Зонная природа звуковысотного слуха. Изд-во АН СССР, М., 1948.

особенностей внутреннего слышания. Темперированный строй создаёт определённые рамки для интонационного варьирования исполнения, сохраняя при этом текстовую индивидуальность и неприкосновенность каждого сочинения. В этих рамках микрохроматика существует на правах интерпретаторской краски в исполнительской деятельности. Условный строй, в котором осуществлена запись музыкального произведения, для скрипача является всего лишь звуковысотным ориентиром, допускающим микроотклонения в соответствии с художественным замыслом. В рамках целостного исполнительского плана произведения каждое исполнение представляет собой неповторимый интонационный вариант.

Именно в исполнительском искусстве, которое происходит во времени и исчезает с окончанием звучания, как ни в каком другом, более проявляется единство общего и частного. Каждое исполнение неадекватно ничему, даже если в точности сохраняется исполнительский план. Подтверждение этому можно найти в одном из высказываний Л.Ауэра, относящееся к самому началу XX века: Мы оказываем величайшую честь искусству, принося ему в дар самое лучшее, что у нас есть, но только не то лучшее, что мы можем позаимствовать у кого-то другого».³⁴ В то же время в различных работах одного и того же исполнителя сохраняется нечто общее, что удаётся вывести в ранг закономерности. Но именно эти закономерности в то же время отделяют его от других как индивида.

«...Более мощными, нежели временные, оказываются факторы постоянные, и среди них индивидуальность артиста, его творческая личность, его стилевая устремлённость, присущие ему манера, особая «исполнительская интонация». Этот сложный комплекс ...составляет другую сторону исполнения, также проявляющую себя в каждом исполнительском акте и связывающую разнovidное множество их в искусство данного концертанта – целостное, единое в своей эволюции и поддающееся более или менее стабильным определениям»³⁵.

³⁴ Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Издательство «Тритон», Ленинград, 1933, стр.115.

³⁵ Рабинович Д.Л. Исполнитель и стиль: Избранные статьи. М., Сов. композитор, 1979, стр. 106.

Поиски аргументов первичности индивидуального по отношению к традиции отражаются в определении стиля: «Стилем называется временная кристаллизация в различные эпохи идеалов скрипичного исполнения, наилучше соответствующих интеллектуальному и музыкальному ощущению данной эпохи и, главное, рождённых в недрах самой скрипичной музыки данного периода». «Стиль каждого периода музыкальной истории слагается из разнообразных индивидуальных отражений музыки, воспринятых и узаконенных самой эпохой». «Стиль, в подлинном значении слова, не есть порождение традиции; его источником является индивидуальность»³⁶

Итак, в исполнительском искусстве превалирует индивидуальное. При этом понятие общего всегда присутствует в концепции, т.е. в мышлении, а в деятельности непосредственно проявляется только как конкретное. Утверждение о том, что в искусстве нет абстрактной истины, истина всегда конкретна, в различных вариантах в качестве рефрена появляется в теориях исполнительства: «Мне кажется, - говорил он (Вайман), - что знание законов мастерства не освобождает музыканта от неустанных поисков собственного понимания специфики каждого игрового момента, ибо законов-то сравнительно мало, а исключений из них – миллионы!». ³⁷

Именно с конкретными проявлениями стилевых и художественных закономерностей связана работа исполнителя. При этом подчёркивается качественный переход интеллектуального в эмоциональное. Формирование новых, чувственных представлений как результата концептуального мышления и лежит в основе всей исполнительской деятельности. Появляются новые понятия, такие как «инстинкт стиля»,³⁸ ощущение дыхания эпохи, интуиция логики, эмоциональная кульминация, нарастание и спад напряжения и т.д. Программность, выраженная в названиях, а также ремарки содержат описание эмоционального состояния, а не конкретизируют средства исполнения. Наиболее ощутимо воплощение этих психологических нюансов в воспроизведении и восприятии мелодии путём индивидуального интонирования

³⁶ Все приведённые цитаты из книги: Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Пер. с англ. И.Гинзбург и М.Мокульской под ред. С.Л.Гинзбурга. Издательство «Тритон», Ленинград, 1933, стр. 112,110,117.

³⁷ Шульпяков О. Михаил Вайман – исполнитель и педагог. «Советский композитор», Л., 1984, 94 с.

³⁸ Там же, стр.102.

ния. Исследователи этого процесса пришли к выводу, что «звуковысотный контур, в противовес представлениям о его незыблемой чёткости, сложившейся под влиянием нотного текста, в действительности неоднозначен и неоднороден. В нём имеются участки большей или меньшей определённости, а каждый исполнитель (и слушатель) очерчивает свой внутренний его вариант».³⁹

Большая или меньшая определённость звуковысотного контура обусловлена как стилевыми, ладовыми и акустическими особенностями текста, так и индивидуальной формой их восприятия. Естественно, что в индивидуальном применении выразительных возможностей микроинтервалов существуют свои **закономерности**, на которые влияют многие факторы, исторически обусловленные как развитием скрипичного исполнительского искусства, так и стилевыми особенностями, заложенными в музыкальном произведении.

С вопросом стиля связано основное противоречие скрипичного интонирования - доминирование гармонического или мелодического звуковысотного принципа. Именно здесь кроется основа стилового решения интонационных микроинтервальных отклонений. Гармоническая интонация, основной целью имеющая выравнивание гармонической вертикали до полного совпадения обертонов, требует приближения к точечной интонации, сложной для исполнения и, естественно, сводящей к минимуму индивидуальное разнообразие интонационных (в смысле высоты звуков) вариантов. Подобная же маловариантность интонационного исполнения содержится в ансамблевом исполнительстве, где требование вертикального совпадения голосов приводит к необходимости применения обертоновой интонации.

Наибольший диапазон микроинтервальных отклонений представляется возможным для исполнителя в мелодическом изложении, когда господство солирующего голоса заложено в структуре всей музыкальной ткани (данная особенность более соответствует романтическому языку). Аналогичную стилевую характеристику исполнения несёт в себе и вибрация, т.к.

³⁹ Костюк А.Г. О мелодической ориентации музыкального восприятия. В сб. «Восприятие музыки», М., Музыка, 1980, стр. 124.

содержит в себе отклонения от абсолютной высоты звука, расширяя его звуковысотную зону.

Из всего вышесказанного следует, что внутренний слух скрипача представляет собой сложный механизм музыкально-слуховой деятельности. Ситуация интонационного выбора присутствует на всех этапах работы над музыкальным произведением, включая заключительный этап – эстрадное исполнение. Таким образом, индивидуальное интонирование представляет собой сложный мыслительный процесс. «Музыканту, вооружённому современными знаниями, необходимо ещё стать и музыкальным мыслителем, глубоко понимающим логику интонирования и его закономерности. Только тогда его интонация превратится из преимущественно интуитивной в осознанную и обоснованную»⁴⁰.

Данную мыслительную деятельность, целенаправленное оперирование звуковысотными интонациями, можно воспринимать как одно из явлений текстуального музыкального мышления.⁴¹ Индивидуальное звуковысотное интонирование становится частью общего процесса музыкального мышления, оказывая влияние на постоянную его эволюцию. Как часть единого организма, индивидуальное интонирование не может быть изъято из целостного развития всех форм музыкального мышления.

Таким образом, опираясь на исполнительскую специфику скрипачей, связанную не с воспроизводством фиксированных интонаций, а с созданием их, можно сделать вывод, что использование микрохроматических интонаций существует на протяжении всей истории скрипичного исполнительства. Микрохроматику можно определить как неотделимый компонент мышления скрипача. Это ассоциируется со словами Г.Гессе: «Как у всякой великой идеи, у неё, собственно, нет начала, именно как идея (Игра) существовала всегда»⁴².

II

⁴⁰ Переверзев Н. Исполнительская интонация. М., Музыка, 1989, стр. 10.

⁴¹ Петриков С. Текстуальное музыкальное мышление. Музыкальная академия, 1993, №2, стр. 113.

⁴² Гессе Г. **Игра в бисер. Роман.** СПб, Азбука, 2000, стр.27.

Использование микрохроматики в композиторской технике XX века имеет свою предысторию. Одним из примеров может быть композиторское творчество скрипачей прошлого. Ещё в 1767 году Д.Тартини писал в своём «Трактате о принципах музыкальной гармонии» о различии, которое он делает при интонировании увеличенной кварты и уменьшённой квинты.⁴³ Сейчас мы можем предполагать, что богатейшее искусство импровизации, так распространённое тогда и утраченное в наше время, давало композитору возможность полагаться на то, что нотный текст – всего лишь отправная точка для творчества исполнителя, и интонационное «расцветивание» музыкального текста исполнителем будет само собой разумеющимся условием исполнения. А.Корелли, считающийся основателем художественной игры на скрипке, А.Вивальди – автор серии программных скрипичных концертов, И.С.Бах, написавший уникальные, непревзойдённые сочинения для скрипки соло вполне вероятно, имели в виду определённую интонационную содержательность исполнения. «Скрипачи раньше других, больше других и глубже других проникли в тайны выразительного интонирования».⁴⁴

Наиболее показательно в этом смысле композиторское творчество Н.Паганини. В.Ю.Григорьев в своём исследовании великой тайны искусства скрипача-легенды писал: «Одним из найденных им средств было введение в исполнение удивительно ёмких, особо воздействующих на неосознаваемые процессы **интонационных** комплексов, связанных издревле с жизненно важными для человека доязыковыми структурами, служившими первоначально в качестве проязыка, - криков, призывов, междометий, стонов. Эти структуры **не укладывались в запись**, оставались полностью лишь в его исполнении, захватывая слушателя стихийной мощью. Отчасти их *воплощение* было связано с **выходом за пределы точной фиксации звуковысотности** мелодии, расширением границ инструментальной вокализации путём **микродвижений** пальцев перед и после взятия звука, а также игрой мелодических последовательностей (в некоторых технических местах) одним пальцем

⁴³ Гинзбург Л.С., Григорьев В.Ю. История скрипичного искусства. вып.1. М., Музыка, 1990, стр. 119.

⁴⁴ Переверзев Н. Исполнительская интонация. М., Музыка, 1989.

(особенно в высоком регистре струн)».⁴⁵ Совершенно логично при этом признание Паганини: «моя музыка очень своеобразна, и записать её не так-то просто».

Эти слова как бы строят мост к будущему – высказываниям композиторов XX века. «Композитор постоянно, каждый раз убеждается в полной невозможности реализовать и воплотить замысел окончательно. Его внутреннему воображению будущее сочинение представляется в каком-то совершенно ином виде – как бы готовым, он его как бы слышит, хотя и неконкретно, и по сравнению с этим то, что потом достигается, является чем-то вроде перевода на иностранный язык с оригинала, с того оригинала, который, в общем, оказывается неуловимым. – пишет А.Шнитке.⁴⁶

Анализируя гармонические особенности современной музыки, С.Скребков обращается к исторически обусловленному взаимопроникновению композиторского и исполнительского стилей: «По каким каналам протекает обычно подспудное, но определяющее воздействие стиля (в широком понимании этого слова) на гармонический язык? Пути этого воздействия, проходят через практику музыкального интонирования, исполнительской интонации. И тут наша наука о музыке всё снова и снова должна обращаться к большим открытиям, сделанным Б.Асафьевым.

В самом деле, отвлечёмся на момент от асафьевского понимания интонации как глубинного триединства художественного замысла композитора, исполнительской трактовки произведения и слушательского отклика, тут же на месте воздействующего на исполнителя, забудем об этих живых условиях исторического бытия музыкального искусства, о связях композитора со своими слушателями **через творчество исполнителей**, - и объяснение процессов исторического изменения стиля музыки, её жанров, развития, средств гармонического языка, формообразования, фактуры и т. д. **станет для нас неразрешимой проблемой**»⁴⁷.

⁴⁵ Григорьев В. Ю. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. М., «Музыка», 1987, стр. 92 – 93.

⁴⁶ Шнитке А. На пути к воплощению новой идеи. //Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982. стр. 104 – 107.

⁴⁷Скребков С. Об интонационных особенностях гармонических функций в современной музыке. В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. Сборник статей. Ред. ЮН. Тюлин. М., Музыка, 1967.

Творческую зависимость нового искусства от исполнительской практики отмечает также И.В.Нестьев⁴⁸. *Современное новаторство* музыкального языка заключается в том, что из области интерпретации микроинтонации перешли в сферу музыкального текста. Существовая прежде только в исполнительской практике, сознательное оперирование интонационными оттенками, пусть эпизодически, но уже имеет заданный, запрограммированный характер. Можно предположить, что путь к этому шёл по двум направлениям: через желание композитора сохранить собственную интонационную окраску произведения и попытку преодоления несовершенства темпированного варианта нотного текста. То и другое имеет в своей основе «исполнительские корни».

Взаимоотношения между композитором и исполнителем, так или иначе общающимися через музыкальный текст, имеют довольно сложный характер. Если схема последовательного соединения «композитор – исполнитель – слушатель» внешне соответствует условиям существования музыки как «выразительного, временного и слухового искусства»,⁴⁹ то не раскрывает взаимовлияния участников музыкальной коммуникации.

Положение исполнителя как посредника между композитором и публикой опровергается сторонниками исполнительской деятельности как самостоятельного вида искусства. Мнение о том, что «исполнение должно отражать не только личность автора, но и личность исполнителя», что «настоящий артист должен не «выполнять нюансы», а воссоздавать произведение, творить его заново, ощущая себя в этот момент как бы его автором и, подобно последнему, действуя по вдохновению, а не предписанию»⁵⁰, оправдало себя во времени. Деятельность исполнителя связана с особым материалом – творением композитора, с помощью которого музыкант самовыражается как художник. А художник «видит новое прежде всего в жизни и ищет воплощающие его средства».⁵¹

⁴⁸ Нестьев И.В. Аспекты музыкального новаторства. // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982, стр. 20.

⁴⁹ Сохор А. Музыка как вид искусства. Гос. муз. изд-во. М.1961, стр.119.

⁵⁰ Коган Г. Музыкальное исполнительство и его проблемы. В кн. Г.Коган. Избранные статьи. Вып. 2, М., Советский композитор, 1972, стр.21.

⁵¹ Мазель Л. А. О типах творческого замысла. – Советская музыка, 1976, № 5, стр.21.

Отношение к этому вопросу самих композиторов не однозначно. Одни признают за музыкальным произведением право на самостоятельную жизнь, после того как оно покидает перо создателя. Другие продолжают бороться за свои авторские права путём «ужесточения» авторских указаний к музыкальному тексту. В сравнении с Баховским текстом, дающим простор творческой интерпретации, не содержащим даже подробных динамических указаний, произведения, например, Стравинского, где изучение авторских ремарок становится дополнительным объектом пристального внимания исполнителя, кажутся сокращающими диапазон вариантов исполнения.

Борьба композитора с произволом исполнителей нашла выражение в многочисленных усложнениях записи текста произведения. Не считая темповых и динамических изменений, нотный текст снабжён указаниями о характере звучания и силе темперамента, мере ритмической свободы, способов атаки звука, штриховых соединений, обозначений метронома, фразировочных лиг, интенсивности вибрато и точном предписании длительности пауз в секундах. Одним из проявлений «интонационного диктата» композитора стали и уточнения повышения или понижения хроматических полутонов, потребовавшие новых условностей записи.

«Проблема прав и обязанностей интерпретатора по отношению к произведению»⁵² нашла своеобразное решение в вопросах стиля. При этом степень детализации нотной записи стала восприниматься как один из элементов стиля композитора, а более или менее свободное отношение к авторскому тексту - чертой исполнительского стиля интерпретатора. Так, например, о своеобразной дифференциации композиторов по их рекомендациям солистам говорит Гидон Кремер:⁵³ «Многие композиторы пишут для универсального исполнителя, ...с каким-то доверием к нему и как бы сообщая: эту музыку можно играть по-разному – её можно совсем по-разному слышать». «Записанное - лишь одна из версий того, как можно играть». В то же время другие «тебе предписывают в каждой нотке, каждой паузе – каждую секунду быть именно в том состоянии, которого хочет он (композитор –

⁵² Коган Г. Музыкальное исполнительство и его проблемы. В кн. Г.Коган. Избранные статьи. Вып. 2, М., Советский композитор, 1972, стр.18

⁵³ Кремер Г. Обратившись внутрь себя. Музыкальная академия, № 3, 1994, с.11.

прим. авт.), - ты поначалу просто теряешься, будто тебе всё время внушают: «Ты не можешь говорить собственными словами».

Говоря о композиторах-современниках, Гидон Кремер описывает ощущение желания «освободить» композитора «от наваждения собственной музыки». А по отношению к композиторам прошлого – «обращаясь к любому классику, я пытаюсь играть музыку, которую слышу сегодня». В отношении стилей и направлений – «важнее любого течения мне представляется присутствие личности»⁵⁴.

Своеобразным одобрением подобному творческому кредо могут служить слова Паганини: «Мой закон – это разнообразие и единство в искусстве». Осуществляя первое издание Каприсов (Рикорди, 1818 г.), Паганини не дал в нём никаких указаний ни аппликатуры, ни оттенков, объясняя это своим посвящением: «Артистам»⁵⁵. Смысл этого жеста может быть очень глубоким, т.к. великий скрипач представлял собой и композитора и исполнителя в одном лице. Можно предположить, что Паганини, долгое время предпочитавший оставаться единственным исполнителем своих произведений, осознавал «двойную природу искусства, при которой источник его связан с личностью автора, присущими ему чертами характера, художественной индивидуальности; плоды же его труда, творчества оказываются всеобщим достоянием»⁵⁶.

Творческий процесс представляет собой уникальный пример работы человеческого сознания, результаты которой превосходят ожидания самого автора. Именно поэтому «специфика исполнительства состоит в угадывании, расшифровке, прочитывании намерений автора, а также тех сторон его музыки, о существовании которых он мог и не подозревать»⁵⁷

Непреодолимое несовершенство нотной записи, как ни странно, соответствует обобщённости замысла композитора:

«Представь себе...кого бы?

Ну, хоть меня – немного помоложе;

⁵⁴ Там же, стр. 13.

⁵⁵ Тибальди-Кьеза М. Паганини. Москва. Издательство «Правда», 1986, стр. 350.

⁵⁶ Благой Д. «Моцарт и Сальери» Пушкина глазами музыканта. «Музыкальная академия», 1994, №3, стр.126.

⁵⁷ Ражников В.Г. Исполнительство как творчество. Советская музыка, 1972, № 2, стр. 74.

Влюблённого – не слишком, а слегка –
С красоткой или с другом – хоть с тобой,
Я весел...Вдруг виденье гробовое,
Незапный мрак иль *что-нибудь такое...*⁵⁸

«Композитор мыслит в процессе творчества преимущественно на языке своего родного искусства. Он оперирует главным образом музыкальными «словами» и «выражениями» – интонациями, ритмами, мотивами, гармоническими оборотами, видами фактуры, жанровыми комплексами, типами развития».⁵⁹ Как показывают наблюдения, исполнитель для выражения своего не менее обобщённого замысла пользуется теми же средствами, но в специфически инструментальном виде. Из последних примеров мы видим, что исполнитель и композитор в музыкальном творческом процессе находятся в единой звуково творческой среде, представляющей собой накопленный культурой музыкальный опыт.

Интересы композитора и исполнителя также скрепляются мыслью «о централизуемом **значении слушательского восприятия музыки** для деятельности всех участников музыкальной жизни ...». Эта схема Е.В.Назайкинского объединяет композитора и исполнителя не только как почти равноправных творцов, но и как единомышленников, имеющих общую цель деятельности: «Даже если мы захотим из музыкальной коммуникационной цепочки исключить при анализе слушателя, то и в этом случае он предстанет перед нами сквозь деятельность композитора и исполнителя как её адресат, её критерий и цель, как их идеальное представление о совершенном, всё схватывающем музыкальном восприятии, дающем оправдание художественному миру произведения, созданного в актах творчества и сотворчества».⁶⁰

Именно желание наиболее точно воплотить идеальный замысел, чтобы донести его до слушателя, приводит композитора к микроинтонацион-

⁵⁸ Пушкин А.С. Моцарт и Сальери. Драматические произведения, М., 1974, стр. 38.

⁵⁹ Мазель Л. А. О типах творческого замысла. – Советская музыка, 1976, № 5.

⁶⁰ Назайкинский Е.В. Музыкальное восприятие как проблема музыкознания. – В кн.: Восприятие музыки, М., 1980, стр.96.

ной детализации текста. «Слушатель слышит интонирование исполнительское, ему дела нет, отвечает оно авторским намерениям или нет...»⁶¹

Неудовлетворённость композиторов упомянутым выше «темперированным вариантом» замысла при переведении его на нотный язык - наиболее веская причина обращения композиторов к технике микроинтервалики. А.Шнитке, неоднократно обращавшийся к проблеме новаторства в современной музыке, убеждён в том, что «многочисленные попытки приблизиться к непосредственному выражению музыки, непрерывное возвращение к «обертонам», постижение новых рациональных приёмов и приближение к истине открывают всё новые и новые поля недостижимости. Этот процесс продолжается бесконечно».

Внутризонное интонирование исполнителей, определённое нами в предыдущей главе как вид музыкального текстуального мышления, стало основой для развития интонационного мышления композиторов. Такого спектра интонаций не мог дать неподвижный темперированный строй. Более того, длительное формирование визуально-клавишного и аудиально-ступеневого восприятия 12-звуковой системы становится ярким детерминантом своеобразной обеднённости внутреннего слуха. Основанное на внешних звуковых впечатлениях, внутреннее слышание просто не может воспроизвести то, чего нет в его реально слуховом опыте. Только «живые интонации», которые «начинают жить некоей самостоятельной художественной жизнью», создают почву для эволюции мышления, «вклиниваются во вновь возникающие произведения и испытывают ряд метаморфоз»⁶²

Преимущества зонного строя, используемые музыкантами-исполнителями, не только усиливают психореалистическую сторону исполнения, но и дают инструментальную характеристику стиля. Если же рассматривать стиль «как единство системно организованных элементов музыкального языка, обусловленное единством системы музыкального мышления»⁶³, то влияние интонационной (звуковысотной) выразительности ис-

⁶¹ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Музгиз, 1947, стр.59.

⁶² Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Музгиз, 1947, стр. 61.

⁶³ Михайлов М. Стиль в музыке, Л., 1981.

полнителей на композиторское мышление становится ещё более очевидным.

Появление нового музыкального текста не может быть изолированным от человеческого опыта, который в данном случае образуется в виде **«интонационных накоплений»**⁶⁴ Каждое индивидуальное проявление становится неотъемлемым звеном общего мыслительного процесса, на который будет опираться будущая индивидуальность. Микрохроматические элементы, появившиеся в музыкальном мышлении композиторов через слуховое восприятие многочисленных интонаций исполнительского зонного строя, диссоциируются, становятся самостоятельными, не связанными необходимостью разрешений в устойчивые ступени, складываются в новые звуковые комбинации. Возникновение расширенной звуковысотной системы объясняется, таким образом, взаимопроникновением композиторской и исполнительской деятельности. Этот вывод позволяет говорить об интегративности, интертекстуальности звуковысотного интонационного мышления.

Исполнительское и композиторское звуковысотное мышление, объединившись, представляют собой «...живое тело, образуемое частями и живущее органами, каждый из которых, обладая своей самобытностью и своей свободой, участвует в чуде жизни». И не случайно, быть может, эта философская мысль Г.Гессе так часто обращена к музыке: «Всем опытом, всеми высокими мыслями и произведениями искусства, рождёнными человечеством в его творческие эпохи, всем, что последующие периоды учёного созерцания свели к понятиям и сделали интеллектуальным достоянием, всей этой огромной массой духовных ценностей умелец Игры играет как органист на органе, и совершенство этого органа трудно себе представить – его клавиши и педали охватывают весь духовный космос, его регистры почти бесчисленны, теоретически на этом инструменте можно воспроизвести всё духовное содержание мира...»⁶⁵.

⁶⁴ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Музгиз, 1947, стр.70.

⁶⁵ Гессе Г. Игра в бисер. Роман. СПб, Азбука, 2000, стр.25-26.

III

Существование в исполнительском творчестве микроинтервальных интонаций стало фактом общепризнанным. Особенностью музыки XX века стало эпизодическое включение микрохроматики в музыкальный текст. Выразительные возможности микрохроматики стали для всех очевидными. Но воплощение идеи, как продукта мышления, в практической деятельности всегда связано с большими сложностями. Прежде всего, практическое применение микрохроматики предъявляет серьёзные требования к слуховым качествам исполнителя и ставит задачу приобретения специфических исполнительских навыков.

Восприятие музыкального текста исполнителем опирается на ярко выраженные зрительно-слуховые связи, имеющие почти рефлекторный характер. Включение элементов выразительного интонирования в текст сочинения, т.е. заданный характер интонирования, на первый взгляд⁶⁶ не только лишает исполнителя возможности варьирования интонаций, но и вступает в противоречие со всей системой звуковысотного мышления, построенного на длительном воспитании восприятия полутона как неделимого, простейшего организма, элементарной частицы строения звуковой системы.

Нельзя упускать из виду также особенности слухового воспитания скрипача, воспринимающего четвертьтоновое отклонение (вне собственных стремлений к заострению интонаций), как явно фальшивое интонирование. Известно, что развитый слух скрипача может даже болезненно реагировать на подобные требования текста. А такое явление, как абсолютный слух, с его знаковым восприятием звуковой ткани (с названием звуков), вообще требует некоторой перестройки музыкального сознания.

Проблема исполнения микроинтервалики в сочинениях современных композиторов стоит достаточно остро, т.к. без правильного «озвучивания»

⁶⁶ Лишь на первый взгляд, т.к. исходя из теоретических выводов Ю.Рагса, следует: «Любой строй как зафиксированная система звуковысотных отношений будет расходиться с практикой живого свободного интонирования». // Лесман И. Очерки по методике игры на скрипке. М., Музгиз, 1964

музыкального текста, микрохроматика остаётся понятием чисто теоретическим, уходит в область абстрактного мышления.

На практике исполнение обогащённого микроинтервальными интонациями текста выглядит пока весьма пёстро, т.к. напрямую зависит и от профессионального уровня исполнителя. Не смотря на то, что слух скрипача «поддерживается» тактильными ощущениями, зрительно осязаемыми расстояниями, навыком корректирования интонации, которых не улавливает «невооружённое» ухо, лишь относительно небольшая категория музыкантов свободно владеет оперированием микроинтонациями. Период работы с современным текстом напоминает ситуацию, с юмором обрисованную П.Хиндемитом: «Сегодня можно писать хоровые произведения, о неисполнимости которых профессиональные певцы и хоровые дирижёры говорят в один голос. Но в духе всеобщего преклонения перед сенсацией они всё-таки кое-как осуществляются, и никто не заставит композитора почувствовать, что он сотворил, так как он лично не участвует в разучивании своего произведения»⁶⁷.

Несомненно более важным является вопрос **восприятия современной музыки слушателем**. Начало обсуждению этой темы положил Хиндемит в 1955 году, усомнившись, будет ли новая музыка доступна слушательскому восприятию: «Между композиторами и потребителями музыки существовало взаимопонимание, которое способствовало постоянному развитию музыкально-выразительных средств. Это развитие приспособляло звуковой материал и формы ко вновь возникающим потребностям, однако, не позволяло разрушать основные, первичные элементы музыки. ... Потребитель музыки как партнёр и ценитель в рабочем процессе всё более и более отстранялся. В обращении с звуковым материалом творец музыки хотел пользоваться безоговорочной свободой: следовало совершенно избегать традиционного; новое, во что бы то ни стало, провозглашалось как цель всякого сочинительства. Тем самым было нарушено равновесие между тем, что предлагает автор, и **воспринимающей способностью** слушателя».

⁶⁷ Леонтьева О. Пауль Хиндемит – критик времени. Пауль Хиндемит Сборник статей и исследований. Сост. Прудникова И.Ф. Стр.55.

Нарушение этого равновесия оправдывается лишь одним: в своём творчестве как композиторы, так и исполнители не стремятся к созданию «музыки для музыкантов». Без публичного исполнения, и в этом ещё один момент родства, объединяющий композитора и исполнителя, их творчество просто не имеет для них смысла! В то же время вполне соответствует истине факт, на который указывает Е.В.Назайкинский: «Как и у композитора, так и у исполнителя представления о слушателе тоже могут быть не вполне адекватны положению вещей. Его идеальный слушатель должен быть прежде всего конгениален исполнителю и способен услышать всё то, что делает играющий перед ним музыкант».⁶⁸

Каково в связи с перечисленными сложностями будущее музыкального языка? Как будет далее решаться проблема его восприятия? Ответом на эти вопросы могут быть ещё две цитаты: «Освоение сложных художественных ценностей требует известной постепенности, и Брехт даже допускает, что овладевать ими на первых порах могут лишь отдельные передовые слои современного общества» (И.В.Нестьев).⁶⁹ «Публика быстро поднимается до их восприятия, коль скоро они оказываются жизнеспособными» (Артур Онеггер)⁷⁰.

Сближение музыкальной науки и исполнительской практики - одна из задач современного музыкознания. Музыкальное образование углубляется и расширяется, что приводит к образованию деления на большое количество отдельных дисциплин. Именно это явление приводит к нежелательной разобщённости, обособлению отдельных предметов. При безусловной значимости каждого из них, всё же в воспитании музыканта-исполнителя они призваны иметь прикладное значение, т. е. знания должны быть приобщены

⁶⁸ Назайкинский Е.В. Музыкальное восприятие как проблема музыкознания. – В кн.: Восприятие музыки, М., 1980.

⁶⁹ Нестьев И.В. Аспекты музыкального новаторства. // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982, стр. 27.

⁷⁰ Онеггер А. О музыкальном искусстве. Л., Музыка, 1979, стр. 94.

ны, востребованы в конкретной профессиональной деятельности исполнителя.

Пути решения проблемы лежат в развитии исполнительского музыковедения,⁷¹ объединяющего достижения отдельных наук. Лишь конкретная направленность знания на цель оправдывает необходимость рационалистического, интеллектуально-аналитического подхода к музыке как материалу исследования. Постигая логику музыкального мышления, вырабатывая программу своих действий, исполнитель порой, действительно, отдаляется от слушателя, постепенно отвыкая «воспринимать музыку духовно-личностно», создавая «музыку для музыкантов», а не «музыку для публики». ⁷² Преобладание аналитического подхода к музыке, перевес ремесла, а не творчества – характерная примета многих явлений современной музыкальной жизни.

Всё самое яркое по-прежнему связано с личностью, обладающей индивидуальностью, а это – умение неординарно представлять традиционные понятия, раскрывать новые перспективы в глубоко, казалось бы, изученном материале. И всё же подобное восхождение на вершины мастерства не должно быть уделом избранных. Быть может, нужно всего лишь перенести акцент - не музыка для науки, а наука для музыки? Конечный результат любого исследования должен проливать свет на вопросы понимания музыки как силы, воздействующей через слух на сознание человека, зарождающей в нём собственную жажду творчества.

Музыка, как никакой другой вид искусства обладает способностью играть роль питательной среды для возникновения вдохновения в любой области человеческой деятельности. Именно поэтому исполнение музыки должно быть таким, чтобы впечатление от её восприятия обладало большим созидательным потенциалом. «Когда видение и слышание активизируются, обостряются до предела, когда наблюдения настолько переполняют челове-

⁷¹ Медушевский В. Углублять концепцию музыкального образования. «Советская музыка», 1981, № 9, стр. 57.

⁷² Там же, стр.58.

ка, что ему становится немого, тогда-то восприятие перерастает в иное качество и возникает творчество»⁷³.

Исполнительское музыковедение должно быть наукой о музыке как силе воздействия. Потеря слушательского восприятия – та проблема, которая часто возникает на пути профессионального роста исполнителя, поэтому исследовательская деятельность исполнителя должна отличаться от музыковедческой, обращённой чаще всего к внутреннему слуху профессионала.

«Музыковедческая терминология внутренне упорядочена, целостна и системна, как бы с двух сторон: и как часть единой естественно сложившейся языковой системы и как отражение единой музыкальной действительности в широком смысле слова».⁷⁴ Это особая область теории, исследующая все проявления «музыкального обнаружения человеческого интеллекта».⁷⁵

Отличное от теоретического исполнительское музыковедение, взаимодействуя с теми же проявлениями, занимается изучением «звуково выраженной»⁷⁶ мысли, закономерностей единства звука и действия, операциональным аспектом звукового мышления⁷⁷ в большом диапазоне этого понятия. Для того чтобы музыка была не только «прослушана», но и «услышана»⁷⁸, она должна быть особенным образом исполнена.

Именно поэтому, воспринимая мнение и музыковеда, и самого композитора лишь как совещательный голос, исполнитель исследует механизм воспроизведения и восприятия музыки со своей точки зрения. Его задача – действием передать свои мысли и ощущения слушателю, использовать все средства исполнительской выразительности для наиболее точного воплощения стилизованных и образных элементов, интеллектуального и эмоционального содержания музыки «Нужно сильно чувствовать, чтоб заставить чувствовать других» – так звучит один из афоризмов Паганини⁷⁹.

⁷³ Коган Г. Избранные статьи. Вып. 2, М., Советский композитор, 1972, стр.99.

⁷⁴ Назайкинский Е.В. Термины, понятия, метафоры... Советская музыка, 1984.

⁷⁵ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Л., 1971.

⁷⁶ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Л., 1971.

⁷⁷ Арановский М.Г. Интонация, отношение, процесс. Советская музыка, 1984.

⁷⁸ «Музыку слушают многие, а слышат немногие, в особенности инструментальную» Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Л., 1971.

⁷⁹ Тибальди-Кьеза М. Паганини. Москва. Издательство «Правда», 1986, стр. 25.

Предметом исследования музыковеда является неизменная сущность музыкального произведения, то, что сохраняется в любом исполнении, представляя собой целостное композиторское творение. Исполнительская концепция, основываясь на изучении замысла композитора, запечатлённого в музыкальном тексте, и его интерпретации музыковедом, воссоздаёт не то, что удалось, а то, что не удалось зафиксировать в тексте.

Самоценность музыкального произведения, объективность его существования обусловила возникновение некоторого противоречия между замыслом композитора и трактовкой его музыковедом.⁸⁰ Как всякое явление искусства, музыкальное произведение вызывает тем больше ассоциаций, чем сильнее глубина его воздействия. Историко-теоретический взгляд на сочинение также несёт в себе черты индивидуального прочтения. «Музыкальный образ, даже если изображает какое-либо явление, всё же вызывает по ассоциации не одно представление, а целый круг представлений и понятий»⁸¹.

Музыковедческая интерпретация, кроме того, несёт в себе весомый литературный компонент, превращаясь в синтетический вид творчества. Музыкально-семантическое, вербализованное с одной стороны и опирающееся на внутренние музыкальные слуховые представления с другой стороны, оно является логически-ассоциативным. «Музыка вне ассоциаций, лишённая ассоциаций, представляется очень обеднённой».⁸²

В результате композитор имеет дело с двумя видами трактовки своего произведения – исполнительским и музыковедческим. Который из них ближе к авторскому замыслу? Насколько мирно и закономерно их сосуществование? Неизменным в том и другом остаётся только одно: «Чтобы сказать что-то, не сказанное до сих пор, музыканту остаётся открытым только путь в другие измерения: ввысь и вглубь, в высоту духовного и в глубину человеческой психики» (П.Хиндемит).⁸³

⁸⁰ См.: Мазель Л. А. О типах творческого замысла. – Советская музыка, 1976, № 5, стр.19.

⁸¹ Сохор А. Музыка как вид искусства. Гос. муз. изд-во. М.1961, стр 124.

⁸² Кремлёв Ю. О месте музыки среди других искусств. Музыка. М., 1966.

⁸³ Леонтьева О. Пауль Хиндемит – критик времени. Пауль Хиндемит Сборник статей и исследований. Сост. Прудникова И.Ф. Стр.57

Список цитированной литературы

1. Арановский М.Г. Интонация, отношение, процесс. Советская музыка, 1984.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Л., 1971.
3. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Пер. с англ. И.Гинзбург и М.Мокульской под ред. С.Л.Гинзбурга. Издательство «Тритон», Ленинград, 1933.
4. Благой Д. «Моцарт и Сальери» Пушкина глазами музыканта. «Музыкальная академия», 1994, №3.
5. Брайнин-Пассек В. Письмо учёному соседу о некоторых возможностях микрохроматической композиции в связи с предполагаемыми перспективами эволюции музыкального языка. М.а., №3, 1997
6. Гарбузов Н. Зонная природа звуковысотного слуха. Изд-во АН СССР, М., 1948.
7. Гарбузов Н.А. – музыкант, исследователь, педагог. Сб. статей. Сост. О.Сахалтуева, О.Соколова. Ред. Ю.Рагс. М., Музыка, 1980.
8. Гарбузов Н.А. Внутризонный интонационный слух и методы его развития. М.-Л., 1951.
9. Гессе Г. Игра в бисер. Роман. СПб, Азбука, 2000.
10. Гинзбург Л.С. О работе над музыкальным произведением. М., Музгиз, 1960.
11. Гинзбург Л.С., Григорьев В.Ю. История скрипичного искусства. вып.1. М., Музыка, 1990.
12. Григорьев В. Ю. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. М., «Музыка», 1987.
13. Коган Г. Избранные статьи. Вып. 2, М., Советский композитор, 1972.
14. Коган Г. Музыкальное исполнительство и его проблемы. В кн. Г.Коган. Избранные статьи. Вып. 2, М., Советский композитор, 1972.
15. Костюк А.Г. О мелодической ориентации музыкального восприятия. В сб. «Восприятие музыки», М., Музыка, 1980.
16. Кремер Г. Обратившись внутрь себя. Музыкальная академия, № 3, 1994.
17. Кремлёв Ю. О месте музыки среди других искусств. Музыка. М., 1966.
18. Леонтьева О. Пауль Хиндемит – критик времени. Пауль Хиндемит Сборник статей и исследований. Сост. Прудникова И.Ф.
19. Лесман И. Очерки по методике игры на скрипке. М., Музгиз, 1964.
20. Мазель Л. А. О типах творческого замысла. – Советская музыка, 1976, № 5.

21. Медушевский В. Углублять концепцию музыкального образования. «Советская музыка», 1981, № 9.
22. Михайлов М. Стиль в музыке, Л., 1981.
23. Мострас К.Г. Интонация на скрипке. М. 1962.
24. Музыкальный энциклопедический словарь. гл. ред Г.В.Келдыш. М., Советская энциклопедия, 1990.
25. Назайкинский Е.В. Музыкальное восприятие как проблема музыковедения. – В кн.: Восприятие музыки, М., 1980.
26. Назайкинский Е.В. Термины, понятия, метафоры... Советская музыка, 1984.
27. Нестьев И.В. Аспекты музыкального новаторства. // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982.
28. Онеггер А. О музыкальном искусстве. Л., Музыка, 1979.
29. Переверзев Н. Исполнительская интонация. М., Музыка, 1989.
30. Петриков С. Текстуальное музыкальное мышление. Музыкальная академия, 1993, №2.
31. Пушкин А.С. Моцарт и Сальери. Драматические произведения, М., 1974.
32. Рабинович Д.Л. Исполнитель и стиль: Избранные статьи. М., Сов. композитор, 1979.
33. Рагс Ю. Концепция зонной природы музыкального слуха Н.А.Гарбузова. // Гарбузов Н.А. – музыкант, исследователь, педагог. Сб. статей. Сост. О.Сахалтуева, О.Соколова. Ред. Ю.Рагс. М., Музыка, 1980.
34. Ражников В.Г. Исполнительство как творчество. Советская музыка, 1972, № 2.
35. Сапожников С. О музыкально-выразительных средствах в скрипичном исполнительском искусстве. (сборник «Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики», сост. С.Сапожников). М. 1968.
36. Скребков С. Об интонационных особенностях гармонических функций в современной музыке. В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. Сборник статей. Ред. ЮН. Тюлин. М., Музыка, 1967.
37. Сохор А. Музыка как вид искусства. Гос. муз. изд-во. М. 1961.
38. Тараканов М.Е. «Традиции и новаторство в современной советской музыке». // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982.
39. Тибальди-Къеза М. Паганини. Москва. Издательство «Правда», 1986.
40. Флеш К. Искусство скрипичной игры. М., Музыка, 1964.
41. Холопова В. Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения. // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982.
42. Шепель О., Девуцкий В. «Иллюзорный мир сольфеджио». Советская музыка, №8, 1990.
43. Шнеерсон Г.М. О музыке живой и мёртвой. Музыка, Москва, 1964.

44. Шнитке А. На пути к воплощению новой идеи. //Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982.
45. Шутьяков О. Михаил Вайман – исполнитель и педагог. «Советский композитор», Л., 1984.