

Ильяс Хананов

**ПРЕЛЮДИЯ И НОКТЮРН *op. 9* А. Н. СКРЯБИНА:
ВОЗВРАТ К МУЗИЦИРОВАНИЮ**

«Еще чрезвычайно важный фактор, влияющий на процесс музыкального формирования и на результат процесса – на произведения, – это музыкальные инструменты, их материал, их строй, тембр, техника игры на них etc. <...> Мелодии <...> сочиненные одна, скажем, для скрипки с использованием всех возможностей, которые дают ее диапазон и смычковые штрихи, другая же для английского рожка – будут различаться в отношении формы. Это произойдет у них, несмотря на сходство многих элементов, и произойдет уже оттого только, что они сочинены в характере данных инструментов...» [3, 31]. Слова Б. В. Асафьева, сказанные с целью отметить зависимость музыкального материала от конкретных условий предназначенного ему исполнения, стали импульсом к написанию настоящей статьи. Дело в том, что влияние инструмента (и исполнения) далее указанных конструктивных свойств ученым не рассматривается. Однако же сама мысль о форме-процессе побуждает к тому, чтобы продумать это влияние несколько обстоятельнее в отношении фортепианного исполнительства.

Процесс музыкального становления в возможной его полноте неизбежно существует в онтологических рамках. Само слово «процесс» не предполагает ни малейшего элемента статики, вторжения категории застывшего, раз навсегда запечатленного. Предмет музыкального искусства, временного в своей основе, всегда подвижен и изменчив, переживаем, а не создан и завершен. Отсюда центральное значение при его изучении

приобретает акт музицирования. Мы определяем музицирование как выведение музыкальной вещи к непотаенному предстоянию, предлежанию (о-пред-мечивание). Произведенная таким образом в наличность музыкальная вещь становится действительностью, с греческого – «энергией».

Онтический статус музыкальной вещи предполагает то, что можно назвать априорностью выученности. Произведения создаются, чтобы показываться в выученном виде¹, и потому, безусловно, верны слова М. Преториуса: «В конце концов, можно помочь себе хоть носом, и если при этом выходит ясный, чистый и приятный звук, то никому не должно быть дела до того, *как* и какими средствами он достигнут» (*Syntagma musicum*, ч. II – *Organographia*) [цит. по изд.: 6, 84]. Заметим, однако, что звук сам по себе не является проблемой для пианиста. Наделяя инструмент ролью исполнителя, пианист всецело полагается на него, ожидая определенного звучания в результате определенных действий. Однако, такое «снятие ответственности» не есть облегчение работы музыканта, а наоборот, усложнение, в том смысле, что собственно слух, свободный от обязанности контролировать высоту звука (чистоту игры), по сути, выключается из работы, передавая главную роль явлению намного более сложному – назовем его здесь чувством. Значительная часть этого чувства состоит в двигательных ощущениях. Указанные выше действия необходимо понимать как воздействия, направленные на управление работой инструмента. Вне таких воздействий инструментальной музыки не существует. Они-то и есть музицирование, вернее, значительнейшая его часть, именно в них сочинение становится про-из-ведением.

Мы предполагаем определенным то, что музицирование интенционально и, тем самым, феноменологично. Вокальный, инструментальный, дирижерский, композиторский (Б. В. Асафьев зовет его

¹ Это положение, само собой, не распространяется на импровизацию. Речь идет об опусной музыке (т. о., априорность выученности становится прямым следствием презумпции опусности).

«творческим» [3, 247]) варианты музицирования различны, что и влечет за собой отличные – во многих чертах до противоположности – интенциональные акты, подвергаемые анализу. Соответственно, чрезвычайно важно отделить фортепиано и фортепианное музицирование от других названных вариантов.

Длительный поиск, путь к фортепиано, полагаем, таил в себе путь к переосмыслению музицирования как деятельности, организующейся через движение. Но это движение не возникло само по себе, не было заключено в клавиатуре фортепиано (вывод подобного, можно сказать, волшебного рода можно было бы сделать, основываясь, например, на высказывании Шопена о клавиатуре [1, 132]), а явилось реализацией процессуальности музыки или, точнее, ее энергетичности. Под воздействием, смыслоприлаганием человеческой руки² упорядочивается кипящая магма звуковой энергии.

Обеспечение удобного (природосообразного) и упорядоченного энергетического тока никоим образом не возможно в условиях резкого, сегментированного движения. Естественным требованием становится, таким образом, дополнение движения элементом пластики. Его фиксация в нотном фортепианном тексте, вроде бы, невозможна. Однако в субстратном виде, в опоре на принципы исполнительства она возникает несомненно.

Процессуальность как наиболее ощутимый ток энергии требует legato («явление интонационного порядка», отмечает Г.Г. Нейгауз [7, 20]), поэтому формирование сенсорно-экспрессивных структур как субстрата текста несколько запаздывает в историческом плане, в сравнении с появлением клавиатуры. В родственном русле размышляет и К. В. Зенкин, указывая: «Романтическая миниатюра (а вместе с ней – *фортепианность*, упомянутая в

² О роли руки в процессе мышления вообще упоминает М. Хайдеггер в лекционном курсе зимнего семестра 1951–1952 гг., прочитанном во Фрайбургском университете: «Каждое движение руки в каждой из ее работ проносит себя сквозь стихию мышления, как-то себя подает в стихии мышления. Всякая работа руки покоится в мышлении» [9, 96].

контексте – И. Х.) могла возникнуть не раньше, чем клавишный инструмент обрел обертопно-педальную слитность звучания, стал петь» [5, 9].

Таким образом, романтическая эпоха, совсем не случайно совпавшая с началом господства фортепиано в инструментальной музыке, преобразует основы нотного текста, вводя в него новую координату – телесно-сенсорный, двигательный план. Потому процитированное выше замечание Преториуса утрачивает свою силу, если речь заходит о клавире нового типа, и теперь уже не столь очевидно положение двигательной культуры в подчинении звукового замысла. Фортепиано становится призывающим музицировать, и уже культура исполнительства способна порождать звучания (так, М. Р. Черная говорит об «опережающем кинетизме», ссылаясь на Метнера, Мийо, Стравинского и Прокофьева [11, 873–883]). Прислушаемся к В. Гумбольдту, написавшему в опубликованном в 1836 году в Берлине трактате «О различии в строении человеческого языка и его влиянии на духовное развитие человеческого рода» следующее: «Язык, схваченный в его действительной сути, есть нечто постоянно и в каждый момент преходящее. Даже его фиксация на письме есть всегда лишь несовершенное, мумифицирующее сохранение, которое так или иначе опять же нуждается в усилиях по осязательному воссозданию живого произнесения. Сам язык есть не произведение (Ergon), а деятельность (Energia). <...> Он есть вечно обновляющаяся работа духа, направленная на то, чтобы сделать артикулированный звук выражением мысли <...> Язык следует понимать не столько как мертвое порожденное, но гораздо более как некое порождение» [8, 262]. Высказывание тем более верно, если речь идет о музыкальном языке, чьим основным свойством является указанная преходящность («исчезающий во времени характер» [2, 17]), а главным условием существования, наличия является указанное усилие по воссозданию, музицирование.

Сенсорно-экспрессивные структуры А.Н. Скрябина порождены указанным романтическим отношением к фортепиано. Более того, говорить о двигательной составляющей пианистического искусства композитора вдвойне важно – в свете преодоления болезни руки и, соответственно, интенсивных поисков рациональной двигательной культуры. Представим ряд важнейших особенностей фортепианного искусства Скрябина.

Подчеркнутая подробность пульсационного континуума. Единицы пульса словно заведомо наделены у Скрябина равными правами на «нагруженность» событиями. Поэтому для воплощения творческого задания композитор избирает чаще сложный размер, задавая для будущей звуковой ткани пульсирующее поле³ с большим количеством точек (как например, в Ноктюрне для левой руки op. 9 (6/8), Первой сонате op.6 (9/8), прелюдии es-moll op.11 (15/8)). Однако, рассматриваемая особенность имеет место и в простых размерах (в Экспромте op. 12 № 2 b-moll, во многих прелюдиях). Следовательно, речь идет об особом видении размера Скрябиным и работе зачастую на молекулярном уровне пульса.

При этом равномерность ритмического заполнения единиц пульса не только не характерна, но чаще чужда стилю композитора. Скорее имеет место **принципиальная вариантность ритмоформул** и изощренность в ее проведении в жизнь. Объединение дуоли, триоли и квартоли⁴ – как в вертикальном срезе (в одновременности), так и в горизонтальном развертывании – и возникновение синкоп не на опорной доле не являются проблемой для Скрябина. На этой основе возникают те «легендарные» [10, 75] ритмические трудности, которые ставит перед пианистом исполнение Скрябина.

Отмеченное равноправие единиц пульса может быть одной из причин возникновения уникального, скрябинского типа изложения, с размещением

³ О пульсирующем поле – см. работу М. Аркадьева [4, 152].

⁴ В названном Экспромте. Еще более капризная (наиболее метко определенная самим Скрябиным в указании характера) структура – в этюде fis-moll op. 8 № 2.

функционального баса в затакте (как в крайних частях Экспромта *b*-*mol*l, теме главной партии Сонаты № 1). Так возникает эффект **полилинейности ткани**. Гармоническая логика (помноженная, что весьма важно, на привычку слуха к размещению функционального баса на опорной доле) вступает в конфликтное взаимодействие с метрической сеткой, сообщая ткани тем самым агогичность и экзотичность.

Все эти особенности мы можем наблюдать в Прелюдии и Ноктюрне для левой руки *op.* 9. Особенностью творческого метода Скрябина здесь является объединение сенсорно-экспрессивных структур правой и левой руки, вследствие чего в Ноктюрне возникает обращенный вариант трактовки функционального баса: не в затакте, а, так сказать, в пост-такте. Композитор мог бы поместить его и в затакт, «зацепив» педалью, но предпочитает паузу на опорной доле по ходу всего изложения. В то же время, первый такт Прелюдии обходится вовсе без басового голоса. Формально, с точки зрения теории фактуры, здесь – одноголосное *a*, затем – тонический секстаккорд. Однако практика музицирования подсказывает в данном случае соло первого пальца, которое трансформирует созвучие в полноценную тонику. И так же дело обстояло бы, если бы не было участка одноголосия, а «секстаккорд» звучал бы сразу. Таким образом, определяющую роль играет **интенциональный вес звука**, опирающийся на особенности сенсорно-экспрессивной структуры.

1-й и 3-й такты Ноктюрна представляют интерес размещенными на 6-й восьмой каждого из них синкопами (Пример 1):

Пример 1.

The image shows a musical score for the left hand of Scriabin's Nocturne, Op. 9, No. 1. The score is in 8/8 time, marked 'Andante' and 'p'. It shows two measures of music. In the first measure, a red circle highlights a syncopated eighth note on the sixth line of the bass clef. In the second measure, a red circle highlights a syncopated eighth note on the sixth line of the bass clef, which is a double flat (bb).

Формальна ли их запись? Только ли они выписаны, чтобы взять звук на верхней строчке, или они должны быть прожиты исполнителем как полноценные синкопы? Склониться ко второму варианту призывает 9-й такт, где, во-первых, на 4-й восьмой Скрябин не выписывает ожидаемую синкопу, а передает звук в верхний пласт при паузе в нижнем, и во-вторых, вновь на 5-й восьмой есть синкопа, но теперь уже нет напрашивающегося *des* в верхнем созвучии (Пример 2). Представляется, что синкопы Скрябин пишет там, где ему необходимо агогическое расширение.

Пример 2.



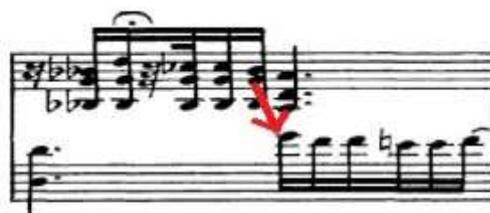
Исполнение сочинения предполагает индивидуализацию каждого пласта фактуры, вне традиционных соотношений рельефа и фона, поэтому в ходе изложения мы старались их избегать.

В этом отношении интересно также сравнение 4-го и 12-го тактов (Пример 3):

Пример 3.



Такт 4



Такт 12

Если в первом случае переход «аккомпанирующих» шестнадцатых в мелодический профиль происходит предельно последовательно – сначала синкопа на фоне выдыхающего *as* в мелодии, затем синкопированное, уже полноправно мелодическое *f* в сенсорно-экспрессивной структуре соло первого пальца, то во втором переход возникает внезапно, и здесь за его осуществление отвечает всецело и только лишь сенсорно-экспрессивная составляющая, при которой пианист насыщает *ges* различным интенциональным весом.

Наконец, отмеченная нами индивидуализация каждого пласта фактуры в данном опусе вытекает опять-таки из сенсорно-экспрессивных структур и продиктована хотя бы необходимостью перестраиваться между элементами в условиях ограниченности одной левой рукой. Однако можем добавить, что и в двуручных сочинениях Скрябина эта черта также присутствует, в данном случае же она лишь наиболее выражена. Фортепианные сочинения Скрябина – это музыка совершенно особого рода, подступиться к которой с мерками традиционной гомофонии, как мы старались показать, невозможно. Это – дискретно-интенциональный тип пианизма, говоря языком Ф. Ницше – сверхпианизм.

В заключение отметим, что обращение к сенсорно-экспрессивным структурам музыкального сочинения открывает целый мир интереснейших для исследования феноменов, лишь только произведение перестает представляться готовым и понятным. Совершенно необходимо, с нашей точки зрения, придавать значение зависимости между исполнительской манерой композитора и интерпретацией, которая в каждом случае должна быть обусловленной. Только вернувшись к музицированию, мы сможем понять своеобразие фортепианного искусства каждого мастера.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. Руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века). Киев: Музична Україна, 1974. 164 с.
2. Арановский М. Г. Синтаксическая структура мелодии: Исследование. М.: Музыка, 1991. 320 с.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книги 1 и 2. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
4. Бах И. С. Гольдберг-вариации. Синтетический уртекст. Концепция и комментарии Михаила Аркадьева. М.: Композитор, 2002. 192 с.
5. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. 2-е изд. М.: Юрайт, 2019. 410 с.
6. Из истории мировой органной культуры XVI-XX веков. М.: Музиздат, 2008. 864 с.
7. Мастера советской пианистической школы. Очерки / Под ред. А. Николаева. М.: МузГИз, 1961. 240 с.
8. Хайдеггер М. Путь к языку // Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 259–273.
9. Хайдеггер М. Что зовется мышлением? М.: Территория будущего, 2006. 320 с.
10. Церетели А. Два взгляда на фортепианные сонаты Скрябина // Музыкальная академия, 2004. №4. С. 73–77.
11. Черная М. Р. Фигурационное письмо в западноевропейской и русской клавирной (фортепианной) музыке: дис. ... д. искусствоведения. М., 2006. 1334 с.