

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*-*moll*, 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.

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-XXвеков. 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.