

## **АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

*М.Н. Яклашкин*

### **СУЩНОСТЬ МУЗЫКИ И ЕЁ РОЛЬ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ**

В действительности музыкальный текст – только абстрактная схема тональных структур: в нем отсутствует главное, что требуется познать, непременно – чувство, которое именно породило эту музыку и которое обрело свои мелодические, гармонические формы, он в данном случае представляет собой нечто иное чем статичный образ.

Точное исполнение текста не может передать слушателю ничего другого, кроме статичного музыкального образа, лишённого внутреннего динамизма. Следовательно, такое исполнение не только неверно, но и невозможно, так как нельзя воспроизводить в звуках внешнюю оболочку музыки, без связи с её внутренней сущностью. Они неотделимы друг от друга. Вот почему интерпретатор должен исходить не от текста музыки, а от чувства скрытого в тексте, которое следует открыть путем изучения текста. «Нет надобности надписывать *con anima* над музыкальной пьесой, – говорил Н.А. Римский-Корсаков своим ученикам, – ибо вся музыка должна быть сделана *con anima* (с душой, чувством (итал.))». Должен ли тогда дирижер быть интерпретатором своего личного ощущения музыки или пытаться передать чувства, которые содержатся в самой музыке? Что важнее: чувство музыки или музыка как чувство?

С того момента когда произведение создано композитором на основе проявления чувств, дирижеру нет необходимости «вкладывать» свое «Я». Дирижер ставит задачу – он доверяет полностью тем чувствам, которые имеются у её создателя – композитора, что сделать по достоинству выше не может.

Главное составляющее – передать слушателям те чувства, которые породили музыку. Следовательно, недостаточно и знать

сop anima, необходимо выполнять ещё одно и весьма важное условие: чтобы это сop anima было бы выявлено дыханием самой музыки, а не неким субъективным чувством, может быть даже искажающим подлинное.

Так, если взять к примеру симфонии Чайковского, можно ли говорить о каком-то «осовременивании» их? Нет, эмоциональная структура их вечна. Другое дело, со временем меняется психология восприятия слушателей, возникают более острые жизненные коллизии, которые заставляют взглянуть и на образы этих произведений с иных позиций – по-новому воспринять их и осмыслить. И здесь задача интерпретатора суметь сообразно с психологией, запросами времени раскрыть те извечные проблемы, которые заложены в произведениях Чайковского (Г.Н. Рождественский. Мастерство музыканта-исполнителя).

В данном аспекте интерпретатору грозят две опасности. Или от избытка рвения он начнёт раздувать музыкальное чувство и придавать ему чрезмерный пафос, в котором это музыкальное произведение абсолютно не нуждается, якобы чтобы тронуть за «струны» слушателя. Или ещё чаще: он от избытка шепетильности не придаст этому чувству одушевляющую его пылкость, напряженность или энергию. Кроме того, в обоих случаях сущность музыки будет искажена [1. С. 322, 323].

Задача интерпретатора, насколько это возможно, – полное усвоение тех чувств, с тем чтобы все обозначения чувства через мелодию, гармонию, ритм и темп сделались ощутимыми для слушателя. Это идеал! Очень трудно придать каждой мелодической фразе всю полноту и возможную реальность, притом не теряя из виду общий ход развития формы, т.е. архитектоники произведения, тем самым охватить его как единое и целое, не ослабив тем самым рельефности отдельных частот.

Главная мысль – в музыке существует подлинная объективность понимания, которую необходимо извлечь из сочинений, т.е. объективный вкус. Великие композиторы (А. Никитш, Г. Караян, Б. Вальтер, В. Фуртвенглер, О. Клемперер, Е. Мравинский, Е. Светланов, Н. Рахлин, Ф. Мансуров) всегда по-существу единодушны по отношению к правильности чувства тона, которого объективно требует произведение. Пресловутое

разнообразии интерпретаций, которые используют для того, чтобы оправдать объективность музыкального чувства, встречаются фактически у исполнителей второстепенных – у тех, которые насилуют музыкальное чувство (а также и своё).

«В процессе дирижирования (исполнения), – как отмечает Эрнест Ансерме, – я внутренне действительно всецело погружен в то чувство, что создало музыку и овладело мной. Оно и направляет мой взгляд к мелодическим образам в ходе музыкального развития. Оно и диктует мне мой жест, каким я стремлюсь передать оркестрантам импульс метроритмической периодичности. Кроме того, я сопровождаю свой жест взглядом» [2. С. 83].

В конечном итоге, говоря о сущности музыки хотелось бы обратиться к философии музыки Э. Ансерме, её ядро составляет постановка вопроса «Что есть Музыка?», «Какова природа музыки?», «Что есть музыкальное сознание и сущность творчества композиторского и исполнительского?», «Каковы критерии её ценности?». Без сомнения это коренные вопросы. Они требуют и решения и освещения в философско-методологическом разрезе.

Ансерме строго различает «звуковое явление» в музыке от «музыкального», в котором заключена природа музыки как искусства. Музыка не является физическим объектом, она – образ, а образ формируется в сознании. Однако, поскольку «музыкальное явление» («внутренне» для искусства – образ, содержание) воплощается и передается людям, слушателям «звуковым явлением» (внешним для искусства – формой) и главное – между ними необходимо добиваться полного равновесия и соответствия. В данном аспекте форма и содержание – дополняющие друг друга две стороны одной и той же реальности. От слушателя же требуется переход от звукового явления к музыкальному, т. е. от восприятия «внешнего» – звукового явления к постижению «внутреннего» – образа, содержания.

В то же время присутствует справедливое опасение, что за умело построенным «звуковым явлением» может не оказаться «музыкального явления». В такой умелой, но пустой, лишенной образности, музыке швейцарский дирижер, основатель Оркестра Романской Швейцарии Эрнест Ансерме как никто неустанно боролся ненавистному ему формализму. Ансерме говорил, что композитора, создающего музыку такого рода, можно уподоб-

лять часовщику, развлекающемуся изготовлением механизмов, а не инструментов, показывающих время и забавляющемуся вертящими колосиками.

Но что же такое настоящая музыка, её образность, каков смысл её произведений? Музыка, по утверждению Ансерме — это жизненный эмоционально пережитый опыт. Я бы сказал «Отлик души пережитого», прочувствовавшего, пропущенное через сознание, ощущения и только тогда можно её воспроизводить и в конечном результате исполнить». Главное — «внутренний» смысл музыки, он создается чувством, а не разумом. И адресовано оно непосредственно чувству, а не разуму. Музыка есть «явление эмоциональное», она есть прямое выражение активности чувства — в деталях и в целом.

Непосредственно коснемся проблем передачи образного характера музыки в исполнительстве, прежде всего посредством дирижирования, жестовой модели. Дирижирование может раскрыть коммуникативные возможности лишь в том случае, если дирижер не только хочет, но имеет что «сказать» оркестру с помощью жеста.

А теперь в тезисной форме скажем о роли дирижера в передаче музыкально-образного строя в исполнительской практике.

Первое. Жест дирижера передает музыкантам не саму музыку — и мелодии, ритмы, а непосредственно внутреннее начало музыки, т.е. образ, содержание.

Второе. В данном случае следует отдать отчет в том, что ритм произведения осуществляют музыканты оркестра, не дирижер!

Третье. А что делает дирижер? Он указывает жестом размер, на котором моделируются ритмы (каданс). Темп произведения представляет собой специфическую скорость для каждого отрывка гармонических строений.

Теперь становится весьма понятным вышесказанное. Дирижерский жест должен проявляться сразу и в определенном месте, должен быть однозначным и простым и понятным (по Тосканини). Обращение дирижера может быть комплексным по значению и столь же качественно тонким, но жест, которым он оперирует, — один. Есть только один динамичный импульс дви-

жения, воплощенный в кадансе, все остальное – роскошь и театр! Есть еще одно но. – жест всегда личностный! Горе дирижеру, формирующему в произведениях ноты и фразы одну за другой, а затем старающегося составить из этих осколков музыки нечто целое, он никогда не обретет того порыва, из которого должен исходить оркестр.

Так, если этот порыв достаточно силен и достаточно дифференцирован, то как по волшебству мотивы, ритмы, даже ноты окажутся на своем месте и с присущим им значением.

Вот почему у великого Артуро Тосканини, который мог себе позволить жесты, отличавшиеся высшей непосредственностью и изысканностью, с годами упрощался, достигнув простого кругового движения, однако увлекавшего всех и вызывавшего всё, что было необходимо. Эта способность выражать в жесте внутреннее переживание, движение является первейшим условием для дирижера.

Исходя из этого можно сделать вывод: первое достоинство жеста – быть правдивым. Впрочем он может лгать; как бы дирижер его не отделял, жест выдаст его, покажет фальш. Он не может и не в состоянии «впиваться» в ту психологическую магму, каковой является оркестр. Но если жест правдив, он получает свое неизбежное вознаграждение в моделировании произведения, согласно музыкальности и таланта дирижера.

Интерпретатор-дирижер дарует оркестру – каким бы он ни был – звучание, которое присуще дирижеру так же, как звук пианиста – туше его, а звук скрипача – его ведению смычка и вибрации.

В исполнении музыки ведущее значение принадлежит чувству, но освещенному светом разума, раскрывающему сути звучания!

### Литература

1. Мастерство музыканта-исполнителя. Статьи, очерки, исследования. Вып. 2 // Советский композитор. М., 1976.
2. Ансерме Э. Беседы о музыке. Л.: Музыка, 1969.
3. Ансерме Э. Статьи о музыке и воспоминания. М., 1988.
4. Мусин И. О воспитании дирижера: очерки // Советский композитор. Л.: Музыка, 1987.