



ДУБИНИНА МАРИНА ИЛЬИНИЧНА

## ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ РЕАЛИЗМ

Статья посвящена работе музыканта-пианиста над интерпретацией исполняемого произведения. Автор во многом опирается на свой профессиональный опыт исполнения тех или иных музыкальных произведений, делится тайнами исполнительского искусства, приводит примеры из истории музыки, рассуждает о том, как теоретические знания и общая эрудиция помогают практической игре на фортепиано. Особое внимание автор обращает на проникновение исполнителя в сюжет музыкального произведения, на создание своей исполнительской концепции, называя это термином «исполнительский реализм» и давая ему определение.

Ключевые слова: исполнительский реализм, музыка, фортепиано, искусство исполнителя, содержание музыки, образность музыки.

Keywords: performance realism, music, piano, performing art, musical content, musical imagery.

Искусство музыки — это сочетание деятельности композитора и исполнителя-интерпретатора. В этом её особенность и принципиальное отличие от других видов искусства, неисполнительских: живописи, скульптуры, архитектуры.

Лев Толстой в письме к Петру Чайковскому называл музыку высшим в мире искусством и «стенографией чувств».

Музыка несёт информацию. Во-первых, вокальная музыка, как правило, имеет текст, в котором заложен определённый смысл, мелодия лишь усиливает его. И даже инструментальная музыка зачастую сообщает нам о жанрах и форме, о культурных ценностях народов мира: она раскрывает стилистические особенности национальных мелодий, даёт понятие о том или ином инструменте.

Задача исполнителя — воспроизвести не только звуки музыки, но и раскрыть заложенные в ней сюжеты, образы, характеры, мысли, настроения... Кроме того, он по-своему трактует произведение, пропуская его через себя.

Поэтому не стоит благодарить одного лишь композитора за создание того или иного произведения. Не менее важен исполнитель — интерпретатор этой музыки: без него она мертва. При каждом же исполнении она рождается вновь. Многие считают, что исполнитель только озвучивает творение автора. Но именно на нём, на исполнителе, лежит большая ответственность за жизнеспособность данного сочинения.

Вопрос о содержательности исполнения редко поднимается в исполнительстве и музыкознании. Хотя эта часть процесса — наиболее воздействующая на слушателя: многие люди зачастую не понимают классическую музыку из-за плохого исполнения. И наоборот: казалось бы, простое, на первый взгляд, слабоватое сочинение могут спасти исполнители.

Чтобы получить профессию исполнителя музыки, особенно академического направления, нужно долго учиться. Сначала семь лет в детской музыкальной школе, затем четыре года в музыкальном училище или колледже и пять лет в консерватории. А нередко ещё и пройти двух- или трёхгодичный курс ассистентуры-стажировки. Кроме этого, необходимо ещё всю оставшуюся жизнь поддерживать игровую форму, занимаясь по несколько часов в день...

### Тонкости педагогической практики

Для начала попробую осветить распространённые методы, которыми пользовались педагоги всех времён.

1. Показ педагога, который полностью проигрывает произведение ученику на уроке. Чаще всего это вдохновляет и даёт ориентир, как оно должно звучать и как следует над ним работать. Может быть использована запись игры педагога на магнитофон или телефон (видеокамеру) как образец исполнения и средство более скорого выучивания.

Может быть совместное с учеником прослушивание записей этого произведения в Интернете или на пластинках. Анализ этих вариантов исполнения.

2. При разборе и разучивании произведений обращается внимание на детали, на их выразительность. В этом случае широко применяется «подтекстовка» как подсказка в части художественных образов тем и эпизодов. Также может применяться пение и сольфеджирование этих тем для того, чтобы понять их строение, их интонирование.

3. Во время урока, на мой взгляд, очень уместен разговор о произведении. О его содержании, стиле, о том, о чём композитор хотел сказать.

4. Бывает, ученик пришёл на урок неподготовленным. Одни педагоги в этой ситуации сразу же, здесь и сейчас, начинают с ним разучивать его задание. Другие же проводят беседы воспитательного характера, рассказывая, например, о трудолюбии и одержимости композиторов, что может вдохновить больше, чем «ведение за ручку».

5. Фрагментарный показ отдельных мест педагогом. Это может быть показ отдельных тактов, тем, эпизодов двумя руками, а может быть и показ одной рукой какого-либо голоса, например на две октавы выше, чем играет ученик.

6. Игра с учеником одновременно в четыре руки на разных инструментах (фортепиано). Игра под звучащую пластинку.

7. Запись игры ученика на магнитофон или телефон с последующим анализом его игры.

Есть и альтернативные методы, зачастую опровергающие вышеперечисленные.

1. Педагог никогда ничего не показывает, считая, что ученик должен не «перенимать» опыт учителя и подражать ему, а мыслить сам.

2. Объяснения носят обобщённый и теоретический характер, зачастую пространный, дабы не скатиться к бытовому объяснению проблем, по мнению педагога.

3. Педагог не рассказывает никогда и ничего о произведениях, считая, что это уводит от самой музыки и что исполнение музыки — это удел только одарённых. Здесь нужна только интуиция. Именно на этом, по его мнению, основывается любое исполнение.

4. Разучивание на уроке — распространённая практика. Но бывает и так, что педагог отпускает не выучившего задание ученика с урока (а точнее, выгоняет со скандалом). И не занимается с ним, пока тот не выучит нотный текст. Иногда некоторые преподаватели оставляют ученика в классе, чтобы тот учил, а сами уходят, возвращаясь только к концу занятия.

Трудно сказать, какой из этих методов более эффективен и на каком этапе обучения каждый из них даст больше результатов. Частые расхождения во мнениях бывают по

поводу выучивания наизусть учеником нотного текста: одни считают, что ученик должен приходить на урок уже с выученным наизусть текстом; другие категорично утверждают, что надо работать на уроке по нотам, дабы не закрепить неправильные навыки.

5. Некоторые педагоги полностью отрицают «подтекстовку», считая этот метод вульгаризацией и дешёвым упрощением, уводящим от настоящего вдохновенного исполнения.

Но чаще всего подавляющее большинство педагогов прибегает к такому методу, как «дрессура» («натаскивание», метод попутных поправок). Как правило, это случается, когда ученики — иностранные студенты, которым что-либо объяснить даже через переводчика бывает крайне сложно, а подчас и невозможно.

Такой способ обучения, с одной стороны, даёт положительный эффект с точки зрения скорости достижения желаемого результата. С другой — он приучает ученика к «паразитированию»: он может даже на отлично сдать экзамен, блестяще исполнив программу, но в дальнейшем окажется неспособным самостоятельно изучить какое-либо произведение.

### Экскурс в историю

Эти вопросы возникли не вчера. Ещё на заре развития фортепианного творчества в России, во времена братьев Рубинштейн, Антона и Николая, создателей первых консерваторий России — Петербургской и Московской, исполнители столкнулись с ними.

В 1920-е годы существовали такие профессиональные объединения, как Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ) и Ассоциация современной музыки (АСМ). Представители первого имели жёсткую позицию в отношении музыкального репертуара и его исполнения. Например, они не признавали таких композиторов, как С. Рахманинов, С. Прокофьев, И. Стравинский, считая их «белыми эмигрантами» и «шпионами», а их музыку — «второсортной»; отрицали всю дореволюционную педагогику, так как она не имела ничего общего с пролетарским искусством. Они отвергали представителей классической фортепианной школы и великих создателей этой музыки, объявляя многие явления классики «идейно чуждыми пролетариату». В 1932 году эта организация была закрыта. АСМ, в отличие от РАПМ, не протестовала так рьяно и не отрицала искусства прошлого, считая его наследие отличным багажом. Споры шли и об исполнительском творчестве, и об исполнительской педагогике. Например, отказ от гамм и упражнений при формировании техники музыканта или, наоборот, чрезмерное внимание к этому инструктивному материалу — дискуссии на эту тему продолжались не одно

десятилетие. Также поднимался вопрос о том, надо ли интерпретировать музыкальные произведения или достаточно простого воспроизведения нотного текста.

Дирижёр второй половины XX века А. Тосканини отвергал вольности в интерпретации и строго придерживался авторского замысла. Дж. Верди настаивал на точнейшем выполнении авторских темпов в своих операх и увольнял исполнителей за несоблюдение этого требования. М. Равель говорил: «Я не хочу, чтобы меня интерпретировали»... Думается, что не следует все эти высказывания понимать буквально. Ведь в противном случае не было бы души при исполнении музыки этих авторов, и она звучала бы мертво.

На мой взгляд, при работе над произведением надо быть высокообразованным музыкантом и идти от точных знаний, а не полагаться только на интуицию, природные данные, всплески и импульсы энтузиазма. Иначе можно добиться от ученика чистого техничного и внешне красивого исполнения, но оно будет лишено главного: содержания.

Проблема интерпретации музыки всегда существовала. Вокруг неё ходили, предлагали своё видение... Я хочу внести свою лепту в решение этого вопроса.

### Программная и непрограммная музыка

В чём сходство и есть ли принципиальная разница между исполнением той или другой музыки? Давайте разбираться.

Общеизвестно, что образность — главный отличительный признак любого вида искусства, его характерная черта, специфический способ отражения действительности в отличие от других видов деятельности. Музыка как вид искусства мыслит звуковыми образами. Мы воспринимаем звучащую музыку органами слуха (нотный текст на бумаге — не в счёт). Образы изобразительных видов искусства (живописи, графики, скульптуры, архитектуры) воспринимаются органами зрения.

Старейшим видом музыкального искусства является пение. Главным отличительным признаком вокальной музыки выступает наличие в ней, как правило, мелодии и текста. Благодаря слиянию этих двух выразительных средств в песнях, романсах, ариях можно выразить то, что нельзя воплотить посредством других жанров (инструментальная музыка).

Как известно, древнейшие музыкальные образы были словесно-звуковыми, синтетическими. Зачастую они сочетались с различными видами трудов движений, с шагом или танцевальными па.

Инструментальная музыка возникла позже. Лишь к VII веку она приобрела значение самостоятельной области музыкального искусства, со своими особенностями и выразительными возможностями. Музыкальное произведение, если оно талантливо, — это своеобразный «сгусток»

эмоций, дающих понять и почувствовать самые различные настроения, душевные переживания, переходы от одного состояния к другому.

Однако мелодические обороты, аккорды, сочетания звуков, полифонические движения и другие формы музыкальных построений нельзя в точности перевести на язык понятий. Звуковые образы инструментальной музыки чаще носят обобщённый характер. Этим объясняется наличие типовых названий музыкальных произведений, подобно тому как в живописи существуют жанры (портрет, пейзаж, натюрморт). А в музыке это могут быть сонаты, прелюдии, этюды, экспромты, фантазии, инструментальные романсы или ноктюрны. В сочетании с темпом, характером произведений наименования жанров дают самые приблизительные представления о конкретном содержании этой музыки, о её сюжетах. Таким образом, произведения таких жанров слушатель может трактовать произвольно. Понимание их слушателем может быть неосознанным. Одно и то же произведение будет воспринято разными слушателями по-разному.

Во все времена композиторы совершали попытки конкретизировать содержание музыки, сюжеты музыкальных произведений. Многие во время написания произведений стремились передать в своей инструментальной музыке впечатления от конкретных явлений жизни. Так, М. Мусоргский написал многие инструментальные произведения как иллюстрации к конкретным произведениям искусства или литературы. «Картинки с выставки», «Ночь на Лысой горе» — примеры таких опусов. Симфонические поэмы Рихарда Штрауса «Тиль Уленшпигель», «Дон Жуан», «Так говорил Заратустра», «Жизнь героя» тоже свидетельствуют о стремлении автора к конкретизации образа. Поль Дюка особенно прославился своим симфоническим произведением — поэмой «Ученик чародея». Написав его в виде скерцо, он поставил задачу с достоверной точностью воплотить в музыке сюжет баллады Гёте о незадачливом ученике чародея, заставившем метлу носить воду.

Музыка такого рода, когда её автор стремится к конкретизации образов, получила определение «программная». Каким образом композиторы создают такую музыку, какие они задействуют приёмы для этого? Во-первых, они используют звукопись, то есть звукоподражательные элементы, вызывающие у слушателя ассоциации с теми или иными явлениями. Например, пение и щебет птиц (у Вивальди в цикле «Времена года», у Л. Бетховена в Шестой симфонии). Во-вторых, композиторы пишут мелодии, характеризующие соответственно данного персонажа или данное явление. В-третьих, они композиционно продумывают последовательность этих тем, чтобы получился связный музыкальный сюжет, заключённый в названии.

Музыка, не имеющая конкретного «сюжетного» названия, определяется как непрограммная.

Но необходимо признать, что как бы ни стремились композиторы добиться отображения в музыке конкретных образов, музыка остаётся музыкой, и даже звукопись здесь не спасает. По высказыванию композитора Д. Б. Кабалевского, музыка не может конкретно «изобразить» какие-либо предметы, как это делает живопись, или передать события, явления в реальном времени. Музыка, отмечал он, не способна на это, и не надо от неё этого требовать. В этом-то и состоит вся прелесть и смысл музыки — каждый имеет возможность и право услышать в любом произведении что-то своё и представить в воображении свои образы и картины.

Принято считать, что программная музыка обязательно снабжена конкретным названием. Однако есть произведения и без программных названий, но содержание их очень образно. Это Пятая и Шестая симфонии П. Чайковского, Пятая симфония Л. Бетховена. Здесь любой человек, даже любитель, может представить себе определённый сюжет и последовательную цепочку событий в качестве содержания. Вывод: любая музыка относительно программна. По-другому это можно выразить так: хотя музыку нельзя в точности перевести на язык понятий, тем не менее любая музыка, программная или непрограммная, должна быть содержательной.

Ещё со времён учёбы мне стало понятно, что любую музыку, когда играешь, надо разгадывать. Поэтому я стараюсь в произведении, даже если нет предпосланного сюжета и программного названия, специально его придумывать. Ученикам это тоже нравится. Они активно откликаются на мои предложения представить себе темы и эпизоды изучаемого произведения образно. В этом смысле мне запомнилась работа в фортепианном классе над произведением Э. Грига «Листок из альбома». Нужно сразу отметить, что это непрограммное название: его можно встретить не только у этого композитора. Раньше в альбом писали стихи с признанием в любви. Позже такое определение перешло в музыку, и оно стало обозначать произведение лирического, любовного характера. Листок из альбома — это скорее жанр. Произведение Грига состоит из разнохарактерных эпизодов. Работая над этим произведением с ученицей, я продумала его с точки зрения содержания. Мне представилось литературное произведение — сказка о Дюймовочке. Первая тема, звучащая в миноре, это образ Дюймовочки — хрупкой, нежной, маленькой. А вторая — явно тема Крота, влюблённого в неё и объясняющегося ей в любви. Такая трактовка была очень кстати и помогла юной ученице осилить вначале не получающееся произведение.

## Конкретика в музыке

В музыке разных стран и эпох нередко появлялось стремление к наибольшей конкретности образов. И многие композиторы пытаются воплотить жизненные явления с наглядной точностью и конкретикой. Такой творческий метод берёт своё начало в глубокой древности. Как уже упоминалось ранее, когда-то музыка представляла собой вокальные попевки, сочетавшиеся с танцевальными па. Постепенно мелодия отделилась от словесного текста. Но существуют и другие версии происхождения музыки.

В давние времена, ещё в эпоху первобытного общества, охотники и птицеловы, играя на дудочках и свирелях, подражая голосам животных и птиц, заманивали их в свои сети. Так появились музыкальные инструменты, на которых люди научились подражать, воспроизводить живые голоса природы. Следуя народной традиции, музыканты хотели придать своим произведениям более конкретный облик. Это было не только подражание звукам природы (колыхание волн, шум деревьев, завывание ветра и пр.), но и создание мелодий в народном стиле, отображавших элементы быта, нравы и потребности людей.

В XX веке в нашу повседневность ворвались звуки строек, заводов, фабрик и других объектов, являющихся атрибутами индустриализации. Новыми ритмами, гармониями пронизаны произведения Прокофьева, Шостаковича, Мосолова, Онеггера, Хиндемита, Бернштейна. В новой музыке слышны гудки паровозов, стук колёс, фабричные шумы, ритмы мотоциклов и машин. Многие композиторы конкретизировали свой замысел в заголовках произведений («Завод» А. Мосолова, к примеру), что в свою очередь помогает слушателю понять содержание, а исполнителю — встать на нужный путь и передать смысл произведения с наибольшей полнотой. Возникло течение в музыке — конкретная музыка, когда вместо привычных музыкальных звуков в качестве материала используются реальные звуки окружающего мира (лай собак, скрип дверей, шум машин), записанные композитором.

Иногда, помимо названия, композитор даёт ещё литературное предисловие (программу) к произведению, где он излагает его содержание (П. Чайковский, Четвёртая симфония; В. Белецкий, «Пьесы-картины»). Кроме этого, может быть помещён стихотворный эпиграф (П. Чайковский, фортепианный цикл «Времена года»).

Все эти приёмы конкретизации содержания музыкальных произведений служили и служат вспомогательным средством для композиторов разных эпох и стран.

Понятие программности в музыке не ограничивается сферой изобразительности. Под программой часто подра-

зумевается раскрытие идей более обобщённого характера. Прибегая к программности, композиторы широко используют бытовые жанры: марши, вальсы, романсы, песенные мелодии, то есть материал, близкий и понятный широким массам.

Между музыкой программной и непрограммной нет непроходимой границы. Бывает скрытая программность, когда, например, в симфонии или сонате заложен такой смысл, который тождествен яркой программе. Это обнаруживается при очень вдумчивом, внимательном, серьёзном прослушивании, например, таких произведений А. Скрябина, как «Поэма экстаза», «Прометей», Третья симфония. И наоборот: пояснительные программы, предваряющие некоторые произведения, порой не всем нравятся, не всегда адекватно ориентируют слушателя, уводят его от истинного содержания. Поэтому лучше слушать музыку непосредственно, не навязывая себе подчас искусственные и порой не соответствующие произведениям названия и образы — пусть они будут свои у каждого слушателя.

Таким образом, в музыке программного характера названия или предписанная программа не являются определяющими — определяющей является сама музыка, и если убрать от такой музыки все названия, она от этого не станет хуже. Сам по себе нотный текст — ещё не музыка. Чтобы его услышать, его нужно проинтонировать и «озвучить». Мало научиться извлекать звуки на музыкальном инструменте и недостаточно знать нотную грамоту — надо ещё разбираться в жанрах, форме, музыке различных стилистических направлений.

Процесс овладения образно-смысловым содержанием произведения включает в себя обязательные эмоциональные и интеллектуальные усилия. Необходима также стилистическая интуиция. Лишь обладая этими качествами, музыкант может самостоятельно, в обстановке уединения, рабочего состояния, когда никто и ничто не отвлекает, расшифровать «закодированный» в нотном тексте образный строй произведения, превратить графические значки в живую музыку. Искусство музыки есть сочетание деятельности автора-композитора и исполнителя-интерпретатора. Сколько исполнителей берётся за исполнение данного музыкального произведения, столько раз заново рождается однажды написанное композитором произведение.

Так всё же — может ли музыка в реальном времени и конкретно изображать какие-либо явления? Об этом много писали и говорили. Конечно нет. Музыка на это не способна. Музыка — язык чувств. Хорошая музыка всегда содержательна. Но важно не только то, что заложено в ней, те ассоциации, которые она у нас вызывает. Важен ещё подтекст, то, что скрывается за внешним.

## Роль программности в музыке

Понять музыку и её образы — это уже шаг к пониманию программности. Но это не так просто. Некоторые считают, что, если композитор назвал произведение или часть сюиты (цикла), дав ему определённое, конкретное название: «Белые ночи», «Масленица», «Избушка на курьих ножках», «Балет невылупившихся птенцов», «Зимнее утро», «Бабочки», к примеру, слушатель должен легко понять, что он хотел «изобразить». Слушатель не обязан «видеть» данные предметы или события, разворачивающиеся во времени. Слушатель имеет право услышать в произведении то, что он хочет или может услышать. Иногда он слышит совсем не то, что диктует ему данная «программа».

Л. Бернштейн в телевизионных лекциях для детей говорил, что сама по себе музыка ничего не изображает и не выражает, а когда его спросили, для чего же тогда композиторы дают произведениям программные названия, ответил, что они часто ищут вдохновение в этих названиях, черпают его из них.

Многие считают, что музыка, имеющая определённое название, становится более понятной и доходчивой, лучше запоминается. Особенно это хорошо для юных слушателей. Именно с программных произведений лучше начинать учить детей слушать музыку. Так, во время симфонических концертов для детей очень часто исполняется сказка С. Прокофьева «Петя и волк» как материал для изучения инструментов симфонического оркестра. Здесь каждый инструмент характеризует того или иного персонажа сказки. «Симфонизированы» также сказки «Муха-цокотуха», «Конёк-горбунок». Каждая часть симфонической картины «Три чуда» Римского-Корсакова имеет определённую жанровую основу (песня, танец, марш), помимо яркой образности самого произведения.

Бывает музыка, не снабжённая программными названиями и без предписанных объяснений. Тем не менее она имеет ярко выраженный программный характер. Таковыми являются этюды-картины С. Рахманинова, его же прелюдии, особенно прелюдия соль-диез минор.

На мой взгляд, и многие считают так же, композиторам всех времён и народов больше удавалась непрограммная музыка: программная уводит слушателя от эмоциональных переживаний, а непрограммная фокусирует всё внимание на звуковых психологических образах.

Программность — черта чисто инструментальной музыки. В силу тех или иных обстоятельств композиторы вкладывают в инструментальные образы те или иные выразительные средства, преследуя главную цель: как можно полнее выразить основные свои мысли, своё содержание, своё «нутро». А это можно сделать разно-

образными средствами, применив программность или нет, выбирая тот или иной жанр, фактуру, мелодику, гармонию и другие средства.

## Деление музыки на виды с точки зрения её содержания

«*Картинная*» (*пейзажная*) музыка вызывает прямые ассоциации с предметами, явлениями или событиями. Это могут быть картины природы, переданные средствами музыки («Утро», «В пещере горного короля», «Танец эльфов» Э. Грига; «Песнь жаворонка» П. Чайковского; прелюдии К. Дебюсси). Для передачи образов природы композиторы обычно применяют следующие средства выразительности: как правило, плавная кантиленная мелодия, зачастую близкая к народной, вальсовый ритм или ритм трёхдольный в виде остиной ритмической фигуры, звукоподражательные моменты (звукопись) и программное название произведения. Это могут быть бытовые картины («Лиможский рынок» из цикла М. Мусоргского «Картинки с выставки»), праздничное ликование (финал «Героической симфонии» Л. Бетховена, «Праздничная увертюра» и «Испанский танец» Д. Шостаковича), батальные сцены («Битва при Виттории» Л. Бетховена, увертюра «1812 год» П. Чайковского). У композитора В. Халилова, создателя жанра программного марша, показателен марш «Улан», в котором есть звукописные моменты: крики лошадей, цоканье копыт, сигналы труб, а также введены цитаты популярных мелодий, имеющих определённый смысл в общем контексте. Для исполнения «картинной» музыки, в частности фортепианной, от пианиста требуется хороший тембровый слух, умение слышать и различать звуковые краски фортепиано, воспроизводить эти краски в своей игре.

*Риторическая* (*речитативная*) музыка чаще встречается у венских классиков, а также в доклассическом периоде (XVIII в.). За редкими исключениями композиторы в это время писали в основном непрограммные сочинения. В почёте были жанры полифонической музыки и крупная форма. Возникновение симфонии и квартета в творчестве Й. Гайдна ознаменовало утверждение на концертной эстраде музыки подобного рода — крупных циклических произведений серьёзного содержания. (Кстати, деление музыки на серьёзную и лёгкую, возможно, возникло тогда же.) Манера письма в речитативной музыке особенная. Издавна считалось, что музыка должна выражать человеческую речь. И иногда при её прослушивании возникают характерные ассоциации. Это может быть разговор, спор, смех, декламационные интонации, рассказывающие о чём-либо.

Декламация встречается и в музыке последующих эпох (Пятая симфония П. Чайковского, Пятая симфония

Д. Шостаковича). Иногда в музыке бывает сочетание картинности и речевых интонаций («Два еврея» и «Тюльрийский сад» из цикла М. Мусоргского «Картинки с выставки»).

Для исполнения речитативной музыки от пианиста требуется хорошее владение штрихами, их видами и разнообразными приёмами исполнения.

Яркими примерами *музыки-состояния* (музыка-аффект, музыка-эмоция) могут быть этюды-картины С. Рахманинова, сонаты С. Прокофьева, особенно его трилогия сонат: Шестая, Седьмая и Восьмая сонаты для фортепиано. Музыка-состояние может быть как для отдельного инструмента, так и оркестровая. К такому разряду относятся и балеты Р. Щедрина «Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой», и его симфонические произведения, а также цикл прелюдий и фуг для фортепиано, симфоническая музыка к кинофильму «Высота», «Бассо остинато» для фортепиано. Ещё к такой музыке я бы причислила Второй концерт Т. Хренникова для фортепиано с оркестром, «Поэму» Э. Мирзояна для фортепиано, «Рондо» ля минор Д. Кабалевского. Прелюдия и токката хабаровского композитора А. Новикова для фортепиано — это тоже, на мой взгляд, музыка-состояние.

Современная музыка, как правило, представляет собой музыку-состояние, то есть это как бы эмоции в чистом виде, без перевода. В мелодичной музыке мы улавливаем сначала саму мелодию, а потом разгадываем, что она означает, какие выражает эмоции. А музыка-состояние воздействует на нас напрямую, почти физически, непосредственно. Но музыка-состояние встречается не только у современных композиторов или композиторов XX века. «Лунная соната» Л. Бетховена, её первая часть, разве не музыка-состояние? Отсутствие ярко очерченной мелодии, статуарное звучание, мерное следование гармонических фигураций наводят на мысль о подавленном, эмоционально опечаленном состоянии души. А у Чайковского в «Детском альбоме» есть пьеса «Болельщик» — это тоже, на мой взгляд, музыка-состояние. Такую музыку, как правило, трудно или невозможно спеть. Слушатели ощущают примерно одинаковые эмоции, ассоциации тоже схожи.

При исполнении такой музыки пианисту уместно вспомнить, что необходимо иметь слух не только мелодический, но и гармонический. Каждый звук или аккорд в такой музыке как бы излучает определённый смысл, определённую краску, определённую энергетику. Этот звук или аккорд кажется на первый взгляд неподвижным, в нём как будто нет никакой динамики. Но это только на первый взгляд. В нём всё время идёт внутреннее движение. Надо слышать и чувствовать, как один звук или аккорд, взятый, казалось бы, отдельно, связан невидимыми нитями

с другими звуками или аккордами. Я бы назвала такое явление в музыке статуарностью. Оно имеет место и в работе исполнителя.

*Жанровая музыка* опирается на конкретный жанр. Имеющаяся жанровая основа является определяющей в этой музыке: содержание в ней передаётся с помощью жанра. Например, какие ассоциации возникают у нас при прослушивании маршей, танцевальной музыки или калейдоскопических звуковых потоков? Я бы назвала такую музыку жанровой. Ассоциации здесь могут быть следующими: ярко освещённый зал, кружащиеся пары, при звучании военной музыки — городские кварталы, площади, чёткий шаг идущих и играющих на ходу музыкантов, военные парады, форма, выправка военных в мирное время. А может, и батальные сцены (старинный марш «Триумф победителей»). Эту музыку также можно назвать прикладной, то есть предназначенной для сопровождения различных мероприятий.

Стоит отметить, что музыка, написанная в так называемых бытовых жанрах (танцы, марши, романсы), не всегда является прикладной. Например, маршевые эпизоды в симфониях и концертах Л. Бетховена, вторая часть его же Пятой симфонии, вальсы, полонезы, мазурки Ф. Шопена, инструментальные романсы А. Рубинштейна и А. Аренинского — это совсем не прикладная музыка. Она предназначена для слушания со сцены.

Но как прикладная музыка, так и не прикладная требует тщательного продумывания с точки зрения содержания, так как любая музыка должна звучать интересно и привлекать внимание. Для исполнения жанровой музыки пианисту не помешает знание о танцевальных движениях (па). Хорошее владение штрихами проистекает из этих знаний, так как, по моему мнению, штрихи ещё в древности произошли от танцевальных движений.

Ещё бывает *музыка иллюстративная*, иллюстрирующая различные литературные или живописные произведения (сюита В. Бояшова «Конёк-горбунок», музыкальные иллюстрации к повести А. Пушкина «Метель» Г. Свиридова), а также *коллажная музыка*, составленная из различных кусков, отрывков, вызывающих ассоциации с этими произведениями («Поцелуй феи» И. Стравинского). Эти виды музыки могут встречаться необязательно в чистом виде. Произведение может представлять собой сочетание различных видов.

*Фоновая музыка* в части исполнения имеет сходство с музыкой-состоянием. Она может звучать во время расслабляющих медицинских процедур, в торговых центрах и т. д. В отличие от музыки-состояния она не имеет чётких границ и чёткой формы, выраженных кульминаций и часто производит впечатление или бесконечной мелодии, или повторяющихся фрагментов.

## Роль содержательности в исполнительском процессе

Прежде чем готовить произведение к исполнению, я всесторонне изучаю его и делаю это по системе французского пианиста и педагога А. Корто. В своей книге «О фортепианном искусстве» [7] он советует заполнять специальную анкету, в которой надо обозначить сведения об авторе произведения, о чертах его стиля. Также я разбираю произведение по форме и по фактуре, делаю гармонический анализ даже в фуге. Всё это способствует и лучшему запоминанию, и лучшей игре, так как произведение становится понятнее.

Работая над первым разделом аннотации (предварительная работа), я обязательно анализирую содержание музыки, даже если это совершенно непрограммное сочинение и музыка вначале не вызывает никаких ассоциаций с жизненными явлениями — я их для себя придумываю, фантазирую и стремлюсь, нахожу способы связать эти образы и картины, чтобы они не были разрозненными. В противном случае не будет формы произведения, а, как известно, форма и содержание неразрывно связаны между собой, находятся в непреодолимом единстве. Достижение такого единства в исполнении будет адекватным единству формы и содержания.

Работать над штрихами, или динамикой, или темпами, абстрагируясь от содержания, — путь тупиковый, ведущий в никуда. В зависимости от образа, который мы хотим передать в своём исполнении, будут соответствующие штрих, темп, тембр и т. д., наполнение звука, его плотность, характер тоже будут зависеть от передаваемого образа. Кроме этого, исполнитель ещё должен продумывать интонационную выразительность каждой исполняемой фразы. Игра нот без понятия о том, что они означают, — просто перебор клавиш в определённой последовательности. Нотный текст — ещё не музыка, его делает музыкой исполнитель-интерпретатор, являющийся в какой-то мере соавтором композитора. В этом случае нельзя сказать, что исполнитель много на себя берёт. Наоборот, он берёт на себя ту часть работы, которая не зафиксирована в нотном тексте. Лишь только распознав и раскрыв замысел композитора в своём исполнении, музыкант может рассчитывать на то, что слушатель его поймёт — не просто его, исполнителя, а само произведение, замысел автора. От работы исполнителя зависит жизнь произведения — дойдёт ли оно до слушателя или нет, станет произведение популярным или нет.

Содержательность в игре отмечал также и выдающийся автор книг по методике и теории исполнительского искусства А. Алексеев. Он пишет в учебнике «Методика обучения игре на фортепиано»: «Намеченные задачи, стоящие перед исполнителями музыкального произведения,

определяют собой сущность работы над ним. В основу этой работы должно быть положено всестороннее изучение произведения, стремление возможно глубже проникнуть в его содержание» [2, с. 60].

Исполнитель является проводником идей композитора. Иногда, и даже очень часто, композиторы ищут исполнителей для исполнения впервые своих произведений, так как они понимают важность этого акта. От того, как будет исполнено произведение, каково будет прочтение его исполнителем, будет зависеть судьба данной музыки.

Работая над произведением, невозможно обойти вопрос стиля. Стиль — понятие, связанное с определённой школой, направлением различных эпох. Это также является понятием творческого почерка того или иного композитора. Распознать и соблюсти стиль эпохи, стиль автора — ещё одна из основных задач исполнителя. Описать стиль невозможно так же, как и агогику — её необходимо чувствовать. Чтобы почувствовать стиль, нужно слушать больше музыки данного композитора, вникать в его особенности, которые невозможно объяснить словами. Это происходит на уровне подсознания, интуитивно, иногда через подражание. Постепенно это входит в плоть и в кровь, и исполнитель не будет играть Баха или Моцарта, как Чайковского, а Мусоргского — как Листа.

На занятиях я объясняю студентам, что надо слышать не только то, что лежит на поверхности, но и заглядывать вглубь. Необходимо это делать и при распознавании художественного образа любого произведения. Мне такая работа напоминает рассматривание картин с трёхмерным изображением: когда смотришь на поверхность — видишь просто какую-то бессмыслицу (то ли ковры, то ли непонятные узоры). Однако, вглядываясь, глядя как бы сквозь бумагу, начинаешь видеть объёмные изображения. Я показываю такие картины студентам незадолго до выступления или перед самым выступлением. Такой приём вызывает у них интерес и даёт понять, что не всегда поверхностный взгляд на что-либо даёт хороший результат.

И ещё обычно я требую точности выполнения нотного текста: чем точнее текст, тем ярче и интереснее можно сделать произведение, как это ни парадоксально звучит. Например, говорят, что Первый концерт Чайковского принято играть традиционно. Его все играют примерно одинаково, потому что сложились определённые каноны его исполнения, и пианисты следуют им. Но если посмотреть в ноты, то там можно увидеть много любопытного, то, мимо чего исполнители обычно проходят. Иными словами, в самом нотном тексте можно найти информацию.

Образные сравнения и ассоциации могут быть различными как у исполнителя, так и у слушателей. Но важно, чтобы исполнитель обязательно имел свои чёткие представления

о произведении, обладал логикой развития его сюжета и содержанием. Иначе у него не будет логики и в исполнении, не будет стройности формы. К тому же, если исполнитель мыслит образно (и для него это обязательное условие), есть шанс, что слушатель его поймёт. Пусть даже у него возникнут другие образы и картины, но они у него возникнут! Хуже, если музыка вообще никаких ассоциаций не вызовет...

### Исполнительский реализм и исполнительские интерпретации

Реализм — это направление в искусстве, а также метод наиболее точного, приближённого к реальной жизни отображения её. Понятие «реализм» касается больше создателей произведений литературы и искусства: писателей, поэтов, художников, композиторов. Но мне кажется, что стоит употребить его и по отношению к исполнителям. Во-первых, исполнители связаны напрямую с авторами. А во-вторых, они отвечают за жизнеспособность произведения.

*Исполнительский реализм* — это способность исполнителя с наибольшей полнотой передать и выразить в исполняемой им музыке реальное содержание. На меня производили впечатление именно этим качеством многие пианисты и исполнители других специальностей. И здесь мы сталкиваемся с другой проблемой. Е. Либерман, автор книги «Творческая работа пианиста с авторским текстом», пишет: «Слушатели быстро привыкают к какому-то одному варианту организованности музыки. Им приятно узнавать её полюбившуюся красоту, выразительность, выстроенность, и потому определённое время они не желают слышать никаких отступлений от привычного. Ещё чаще консерватизм свивает свои гнёзда в умах и сердцах музыкантов-профессионалов, в особенности педагогов, многие из которых склонны принимать лишь один, многократно достигаемый ими в игре своих учеников вариант прочтения произведения. Не следует недооценивать также того влияния, которое вольно или невольно оказывают профессионалы на вкусы широких слоёв любителей серьёзной музыки» [8, с. 23]. На мой взгляд, хороший вариант работы с такими уже состоявшимися исполнительскими шедеврами — это учиться на лучших образцах и через подражание находить свой собственный стиль исполнения.

Примером глубокого, содержательного, реалистичного исполнения, по моей терминологии, всегда был Святослав Рихтер. Мне довелось слушать его игру вживую в Хабаровске несколько раз. Конечно, в первую очередь впечатляют в его исполнении «Картинки с выставки» М. Мусоргского. (Раньше мне это произведение не нравилось, а в исполнении Рихтера я его заново для себя открыла.) Вот как пишет о его исполнении А. Алексеев в книге «История фортепианного искусства»:

«“Картинки с выставки” вошли в репертуар многих пианистов. Очень образно их играет С. Рихтер. Тем, кто слышал его исполнение этого цикла, оно надолго запомнится. Пианист находит яркие звуковые и ритмические характеристики для самых различных “Картинок”. Колоритно воспринимается трезвон в последнем номере. Слух отчётливо различает тембры малых, средних и нижних колоколов... Присущее Рихтеру великолепное ощущение звуко-пространственной перспективы сказалось при создании эффекта постепенного “удаления” в конце “Быдло”. Среди наибольших удач пианиста надо назвать исполнение “Балета невылупившихся птенцов”. По общей звучности — искристо-звонкой, чуть подёрнутой “серебристой” педальной “дымкой”, тонкому сопоставлению отдельных тембровых планов, воплощению образного смысла всех характерных интонаций — это подлинный шедевр исполнительского искусства» [1, с. 256]. А вот как описывает А. Алексеев исполнение Рихтером «Аппассионаты» Л. Бетховена: «Особенно впечатляет в игре этого замечательного артиста воплощение духа бетховенской пламенности, титанической страстности. Рихтер... умеет “снимать” всякого рода исполнительские штампы... В результате такого “прочтения” бетховенские сочинения обретают необычайную жизненность. Между эпохой их создания и исполнения как бы преодолевается временная дистанция» [1, с. 42]. Пианизму Рихтера близка была и музыка XX века. Вот как он сам описывал содержание Седьмой сонаты Прокофьева, написанной в 1942 году: «Соната бросает вас сразу в тревожную обстановку потерявшего равновесие мира. Царит беспорядок и неизвестность. Человек наблюдает разгул смертоносных сил. Но то, чем он жил, не перестаёт для него существовать. Он чувствует, любит. Полнота его чувств обращается теперь ко всем. Он вместе со всеми протестует и остро переживает общее горе. Стремительный наступательный бег, полный воли к победе, сметает всё на своём пути. Он крепнет в борьбе, разрастаясь в гигантскую силу, утверждающую жизнь» [Цит. по: 3, с. 94].

Не менее гениальным пианистом был Эмиль Гилельс. Вот что пишет о его исполнительском искусстве советский исследователь Л. Баренбойм: «Гилельс остаётся самим собой: у него свой характерный стиль игры... и этот стиль узнаёшь буквально с первых же взятых им звуков, играет ли он сонату Скарлатти, вариации Бетховена, пьесу Шумана или “Петрушку” И. Стравинского. И вместе с тем он всегда разный, разный до беспредельности — в зависимости от музыки, которую интерпретирует, от её жанра и характера. Он никогда не имитирует “стильность”, но он тонкий стилист, и его Бетховен не схож с Моцартом, Григ с Шопеном, Шуберт с Шуманом или Шостакович с Прокофьевым. Гилельс способен выступать в разных обликах: то как оратор-трибун (в ряде сонат, концертов и концертных пьес), то как

рассказчик-повествователь (в миниатюрах композиторов разных времён), то как живописец-колорист (в творениях импрессионистов), то как график (в некоторых сочинениях наших дней)... В одних случаях искусство его эпично, величественно и монументально, в других — отличается тончайшей лиричностью, в третьих — драматично и героично...» [4, с. 4]. Это высказывание подтверждает наличие видов музыки с точки зрения содержания, о которых было упомянуто выше.

В советское время считалось, что наша советская исполнительская школа — лучшая в мире. Это действительно отчасти так. Но были и исключения. Например, на Первом международном конкурсе имени Чайковского в 1958 году первую премию получил американский пианист Ван Клиберн (Вэн Клайберн). Он — один из моих любимых пианистов. Учился он в Нью-Йорке, в Джульярдской школе, а педагогом его была Розина Левина, в прошлом русская пианистка. Слушая запись с конкурса Чайковского 1958 года по телевидению (особенно Третий концерт Рахманинова), я поняла и почувствовала, что это было не просто технически совершенное воспроизведение нотного текста. И не просто красивое и музыкальное исполнение. Это была цельная музыкально-сценическая композиция, а точнее драма, выполненная средствами этих звуков. Я «видела» почти зрительно и ощущала почти телесно эти картины, которые, подобно кадрам кинофильма, передавали образы персонажей данного повествования. Можно было представить себе, что эта музыка должна звучать за кадром художественного фильма, обрисовывающего судьбу героя этого повествования, так как содержанием этого произведения, на мой взгляд, является именно судьба. Сколько раз мне приходилось слышать исполнение этого концерта пианистами, даже известными, игра которых представляла собой цепочку трудноисполнимых мест или мест, более или менее красиво звучащих. В исполнении же Клиберна здесь был именно последовательный сюжет. Не стоит даже говорить о технике: она была безупречна. И было понятно, что имел в виду и что хотел сказать сам автор концерта. Это и есть исполнительский реализм. Прелесть в том, что могут быть и разные прочтения и интерпретации одних и тех же произведений у гениальных исполнителей, разные подходы.

Когда я училась в училище искусств и в консерватории, на уроках и самостоятельно мы слушали произведения в разных исполнениях. Потом обсуждали и спорили о качестве этих интерпретаций. Так мы прослушивали сонаты Гайдна в исполнении С. Рихтера и канадского пианиста Глена Гульда, «Аппассионату» Бетховена в исполнении Рихтера и пианистки Марии Гринберг, «Симфонические этюды» Р. Шумана в исполнении Рихтера и В. Софроницкого. Педагоги объясняли нам, что это разные подходы к исполнению одних и тех же

произведений. И зачастую невозможно определить в данном случае, кто играет лучше, а кто хуже. Многие самобытные интерпретации имеют право на существование.

### Личный опыт создания исполнительских интерпретаций

В постижении образов исполняемых мной произведений помогло чтение мною лекций об этих произведениях для широкой аудитории. Часто мне помогали книги и знания, полученные на уроках музыкальной литературы и истории музыки. Это не только обогащало меня в плане музыкознания, но ещё давало возможность лучше понять исполняемые мной на лекциях-концертах произведения, их содержание и стиль.

Кроме этого, я стала создавать композиции (попурри) из музыкальных произведений или их отрывков. Это придавало новый смысл исполняемому. Так, например, играя свою любимую музыку композиторов-романтиков, я составила сюиту из трёх произведений. Как это произошло? В мой репертуар ещё с юности входили такие произведения романтиков, как ноктюрн Ф. Листа «Грёзы любви», «Порыв» Р. Шумана из цикла «Фантастические пьесы» и его же «Посвящение» в обработке Ф. Листа. Зная о том, что романтики в своём творчестве тяготели к программности, кроме того, любили передавать в своей музыке образы природы, сказочных персонажей и сосредоточивали внимание на жизни простого маленького человека, его чувствах и эмоциях, я заметила, что между этими вышеперечисленными произведениями есть много общего — они представляют собой некую последовательность, череду, где каждая из этих пьес передаёт образ определённого времени суток. И я расположила их в такой последовательности: «Посвящение», «Порыв», «Грёзы любви». Первая пьеса мне представилась изображением утра. День только начинается, утро шлёт свой привет, пьеса, образно говоря, обдаёт нас свежестью и прохладой. Следующая пьеса, «Порыв», вызывает в нас чувства беспокойства, стремления куда-то успеть, что-то узнать, получить. Подобно тому как в течение дня мы куда-то спешим. И наконец, ноктюрн «Грёзы любви» переносит нас в вечернее время. Музыка звучит спокойно, благородно, красиво. Небольшое возбуждение в средней части не «делает погоду». Это просто воспоминания о пережитом дне. Заключительная часть звучит всё тише и спокойнее, словно погружая нас в сон. Последние мои слова при этом: «Сумерки сгущаются, всё стихает, глаза слипаются, и наступает ночь». Эти мои представления передавались слушателям, которым я это всё рассказывала, и они хорошо принимали эту музыку.

Выступая перед публикой с Большой сонатой П. Чайковского, я говорила о том, что при её игре и прослушивании

мне вспоминаются стихи А. Пушкина о русской природе. Особенно показательна четвёртая часть сонаты:

*Скользя по утреннему снегу,  
Друг милый, предадимся бегу  
Нетерпеливого коня  
И навестим поля пустые,  
Леса, недавно столь густые,  
И берег, милый для меня.*

Но не всегда получается сразу понять и осмыслить содержание произведения. Например, мне очень нравится фортепианная пьеса испанского композитора XX века М. Инфанте «Севильяна», написанная в манере импрессионизма. Как известно, севильяна — это танец, но содержание произведения далеко выходит за рамки танца. Оно загадочно. По музыке оно напоминает пьесу М. Равеля «Игра воды». Образы воды, её потоков во всех видах и проявлениях преследовали меня днём и ночью. Однако не так просто было связать все образы воедино, наметить последовательность их появления, уловить общую линию развития. Пришлось прибегнуть к помощи студентов. Каждый на свой лад объяснял эту музыку. В основном все склонялись к тому, что им в этой музыке представлялись образы популярных сказок и что-то восточное... Я бы дорого дала, если бы мне кто-то потактово разъяснил смысл и образы этого произведения. Работа у меня над ним продолжается.

Создавая свою интерпретацию произведения, я опираюсь не только на его название (программное оно или нет), но и думаю сама. Что может выражать эта музыка? Иногда мои собственные представления не соответствуют описанию в учебниках и книгах. Это и является, на мой взгляд, ценным при работе над произведением — личное прочтение любого произведения. Это залог индивидуальности в искусстве. Наличие художественной идеи помогает не только реалистично исполнить произведение, но и преодолеть технические трудности и зачастую предотвратить «забывание» на сцене, так как голова занята идеей, а не нотами.

### Многозначность образного содержания музыки

На протяжении долгих лет работы, с накоплением опыта, я пришла к выводу, что существует не одна версия раскрытия содержания и они все одновременно могут присутствовать в работе над произведением и при его исполнении. Одна из версий может быть картинной, то есть исполнитель предполагает некий сюжет в этой музыке, представляет себе зрительный образ. Другая версия — разговорно-речевая. Это, скорее, подходит к музыке венских классиков, к старинной музыке. В миниатюрах чаще применимы картинные образы, а в произведениях крупной

формы — речевая версия. Здесь особенно необходимо вдумчивое отношение к содержанию. Музыка-состояние может иметь как картинную природу, так и речевую...

Рассмотрим конкретные примеры. П. Чайковский, «Времена года», пьеса «Святки». Что это? Произведение имеет программный характер: можно представить всевозможные картины зимней природы (кружащиеся снежинки, танцующих на снегу людей, святочные гулянья и т. д.). Можно ориентироваться и на короткие песенные мотивы с подтекстовкой, придумать слова и в них выразить смысл. Можно же просто представить себе вальсовую стихию: кружение листьев осенью или танец в залитом светом зале...

Вальс из «Детского альбома» П. Чайковского. Это может быть картина весеннего пробуждения природы. Могут быть речевые интонации с сочинённым текстом, выражающим то, что волнует исполнителя в данный момент. А можно представить себе и просто танец как жанр, например дети в лёгкой нарядной праздничной одежде кружатся перед новогодней ёлкой. А в средней части это танец, например, пришедших на карнавал ряженых в неуклюжих костюмах.

Иными словами, содержание музыки можно трактовать в трёх планах одновременно: это картинность, вокальная декламационность и жанр.

«Болеро» М. Равеля. Эта сверхпопулярная музыка всегда порождала много споров о том, что она выражает. Одни люди утверждают, что это «караван в пустыне», так как на протяжении всего произведения звучит одна и та же тема. Другие — что это «восстание Спартака». Сначала легионы идут по трудным дорогам, а потом вступают в битву за свободу, за справедливость. А третьим кажется, что это просто танец в разных исполнениях. Первоначально оно так и было задумано: это музыка, сопровождающая балетный спектакль. Автора на сочинение этого произведения вдохновил народный испанский танец. Не случайно Н. Заболоцкий писал в стихотворении «Болеро»:

*Танцуй, Равель, свой исполинский танец.  
Танцуй, Равель! Не унывай, испанец!  
Вращай, История, литые жернова,  
Будь мельничихой в грозный час прибоя!  
О болеро, священный танец боя!*

Можно трактовать это произведение и так и этак одновременно. Единственное, что меня затрудняет в определении содержания, это то, что это произведение чисто оркестровое. Как бы оно выглядело, если бы его переложили для фортепиано? Видимо, здесь в создании образов решающую роль играет тембр как выразительное средство. Иногда музыковеды и организаторы концертов связывают цель исполнения этого произведения с двумя факторами: знакомством слушателей с инструментами симфонического оркестра и с работой слушательской фантазии. Но вряд ли композитор

ставил такие задачи при написании произведения. Хотя здесь налицо идея: каждый инструмент характеризует определённый персонаж. Через тембры, колористическое разнообразие можно разбудить фантазию слушателя.

### Роль техники и профессионализма при исполнении музыки

Рутина, шаблоны, ремесленничество в музыке — совершенно нормальные явления. Без этого невозможно стать профессионалом. Что такое шаблон? Люди, обучающиеся игре на любом инструменте, обязаны играть гаммы. Это необходимо для того, чтобы всесторонне овладеть техникой игры на данном инструменте, так как во всех произведениях встречаются отрезки гамм, арпеджированных последовательностей и аккордовых цепочек. А это шаблон. Просто эти шаблоны необходимо умело применять. Классическое исполнение гамм несколько консервативно. Их до сих пор никто не отменил. Гаммы не интерпретируются. Они играют почти всегда одинаково и по всем правилам. Но применять эти отдельные элементы и отрезки можно везде, в любых произведениях.

Принято считать, что рутина — это скука. Никому не нравится рутина. Но и без неё не обойтись. Например, у исполнителя уже готово произведение, продумано его содержание, проработана фактура, готов план интерпретации, расставлены динамика и тонкая нюансировка, он добился мастерского исполнения технических мест, штрихов, продумал педализацию, где и как применить звуковые краски, на всё это нашёл нужные приёмы. Но для успешного исполнения на сцене этого ещё недостаточно. Нужна работа по «вхождению» в пальцы этого произведения или целой программы. Проще это называется у музыкантов и среди учеников «выгрывание». Чаще всего это занятие не совсем творческое, так как менять уже ничего не рекомендуется перед выступлением, но оно крайне необходимо. Надо «быть в форме», как часто говорят музыканты. Удовольствие при этом исполнитель испытывает оттого, что он уже «владеет» этой музыкой. Она его! Так что не так уж скучна рутина. Такие занятия необходимы в последние дни перед концертом или экзаменом.

И наконец, понятие «ремесленничество». Оно означает профессиональное владение своим делом. Репутация у этого слова неважная: в современной интерпретации оно приобрело ругательный оттенок. То есть ремесленник — это тот, кто работает без творческой искры, без инициативы и без вдохновения. Это слово стало антиподом слов «гений», «творец», «художник». Но если обратиться к истории, то мы вспомним, что в Средние века ремесленники составляли основу городского населения. Ремесло было почти синонимом слова «искусство». Без ремесленничества, без профессионализма невозможно стать исполнителем. Невозможно реа-

лизовать свою творческую инициативу. Людей музыкальных и высокоэрудированных много, но играют не все.

\*\*\*

Исполнительский реализм — проблема, касающаяся всех музыкантов от мала до велика. Дам такое определение этому явлению: исполнительский реализм — стиль исполнения музыки, при котором происходит глубокое проникновение исполнителя в содержание его и передача этого содержания посредством звуков. Но для её полного решения нужны не только беседы на уроках. Для этого надо быть высокообразованным музыкантом. Должна быть музыкантская наслышанность. Надо знать такие предметы, как «Музыкальная литература», «История музыки», «История исполнительства», «История изобразительного искусства», «Народное творчество», «Анализ музыкальных произведений», «Музыкальная форма», «Инструментоведение», «Чтение оркестровых партитур», «Методика обучения игре на фортепиано», «Педагогика» (общая и музыкальная) и другие музыкальные дисциплины.

Реалистичное исполнение (а для этого обычно употребляют избитый термин «глубокое исполнение») достижимо на любом уровне развития музыканта. Для этого также необходимы такие качества и навыки работы:

1. Точное грамотное прочтение нотного текста вплоть до скрупулёзного, даже педантичного, дотошного прочтения.
2. Расшифровка нотного текста, разгадывание образов, проникновение в образную сферу.
3. Не «раскисать» на сцене.
4. Целостно охватывать форму.
5. Чувствовать стиль автора исполняемого произведения.
6. Никогда не выносить на сцену сырого произведения или программы.
7. Накапливать репертуар. Не забывать старых программ.
8. Не стремиться «подогнать» своё исполнение под его название, историю создания или назначение.
9. Не играть заученно с точки зрения образного содержания и эмоций. Каждый раз переживать их заново при игре на сцене.
10. Контролировать свою игру с помощью записывающего устройства.

В фильме «Сталкер» А. Тарковского есть такой монолог: «Вот, скажем, музыка... Она и с действительностью-то менее всего связана, а если и связана, то безыдейно, механически, пустым звуком, без ассоциаций. И тем не менее музыка каким-то чудом проникает в самую душу!» Видимо, этот персонаж слышал музыку в хорошем исполнении. Иначе он бы так не сказал.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства : учебник для очных, заоч. и веч. отд-ний высш. муз. учеб. заведений : в 3 ч. Ч. 2 / А. Д. Алексеев. — Москва : Музгиз, 1967. — 285 с.
2. Алексеев, А. Д. Методика обучения игре на фортепиано : [учеб. пособие для муз. вузов и училищ] / А. Д. Алексеев. — 3-е изд., доп. — Москва : Музыка, 1978. — 288 с.
3. Арановский, М. Мир открывающий заново... / М. Арановский // Рассказы о музыке и музыкантах : попул. очерки. — Ленинград — Москва, 1973. — С. 80–99.
4. Баренбойм, Л. А. Эмиль Гилельс : творч. портр. / Л. А. Баренбойм. — Москва : Музыка, 1986. — 30, [2] с.
5. Дубинина, М. И. Тернии и звёзды : очерки о музыкантах и об исполнении музыки / М. И. Дубинина. — Хабаровск : Гамма, 2022. — 103 с.
6. Кабалецкий, Д. Б. Про трёх китов и про многое другое. — Пермь : Кн. изд-во, 1974. — 181 с.
7. Корто, А. О фортепианном искусстве / А. Корто ; [сост., пер., ред. текста, вступ. ст. и коммент. К. Х. Аджемова]. — Москва : Классика-XXI, 2005. — 246, [3] с.
8. Либерман, Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Либерман. — Москва : Музыка, 1988. — 234, [2] с.
9. Нестьев, И. В. Учитесь слушать музыку / И. В. Нестьев. — 3-е изд., доп. — Москва : Музыка, 1987. — 60, [2] с.
10. Очеретовская, Н. Л. Об отражении действительности в музыке : (к вопр. о содерж. и форме в музыке). — Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1979. — 72 с.
11. Попова, Т. В. Пути к музыке / Т. В. Попова ; Нар. ун-т, фак. литературы и искусства. — Москва : Знание, 1973. — 110 с.
12. Португалов, К. П. Серьёзная музыка в школе : пособие для учителей / К. П. Португалов. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва : Просвещение, 1980. — 144 с.

Материал поступил в редакцию 30.01.2026.

Сведения об авторе: Дубинина Марина Ильинична, окончила Новосибирскую государственную консерваторию имени М. И. Глинки по специальности «фортепиано» (1980); много лет проработала преподавателем фортепиано и концертмейстером в Хабаровском краевом колледже искусств и в Хабаровском государственном институте культуры; занимается исполнительской деятельностью, выступая с сольными концертами на различных площадках Хабаровска и Хабаровского края; автор двух книг об исполнительском искусстве: «Мой музыкальный Хабаровск» (2019) и «Тернии и звёзды» (2022), а также множества методических работ о фортепианной игре; дипломант международных конкурсов в номинации «Концертмейстер» (1999 и 2001); за свою творческую деятельность и вклад в культуру награждена почётной грамотой Министерства культуры РФ; ветеран труда.