

Предисловие

Дело было давно — тридцать лет назад, в начале девяностых годов, точнее, 21 мая 1991 года. В Москве проводили два мероприятия: конференцию по случаю юбилея недавно умершего философа Алексея Федоровича Лосева и концерт в память о физике-правозащитнике Андрее Дмитриевиче Сахарове. Первое — философская конференция — проходило в МГУ на Ленинских горах. Второе — в Московской консерватории. Я был в Москве по научным делам и, узнав о мероприятиях, решил посетить оба. С консерваторией возникли трудности. В «Большой зал», где должен был состояться концерт, проникнуть, как меня предупредили, будет трудно, потому что играли звезды — Рихтер, Ростропович, вернувшийся из Испании со своим оркестром Спиваков. На конференцию попал без проблем. Годы учебы не прошли даром — быстро разобрался и проник в лекционный зал, где все и происходило. Охрана была символической, ибо «лихие времена» только собирались наступить, хотя ждать долго не пришлось — стояли последние деньки, когда настроение населения было оптимистичным, воздух был напоен свободой, ТВ эфир — трансляциями заседаний Верховного Совета.

Конференция началась утром. Председательствовала вдова Лосева — Тахо-Годи. Она открыла заседания и прочла основной доклад. Выступающие были со всей страны, но больше всего прибыло, что я отметил с удивлением, из Ростова-на-Дону. Говорили хорошо, не забывая «расшаркиваться» перед вдовой. Ростовский профессор В. П. Яковлев читал доклад «без бумажки», формулируя текст на глазах у публики. Слова и мысли всех докладчиков были о прошлом. Основная идея — «Лосева нужно изучать». Немного развлек забавник Л. Н. Столович, профессор из Тарту. В целом бессодержательное выступление о том, что Лосев смог бы разрешить сложную проблему ценности, если бы ею занялся, было предварено занятным вступлением. На полном серьезе он сообщил аудитории, видевшего Лосева всемирно известным философом, что творчество его известно не только в России, но и в демократической Эстонии. Было смешно, потому что шел 91 год, СССР продолжал существовать, а тут вдруг такая претензия не только на политическую,

но и интеллектуально-культурную самостоятельность! И это говорил человек, выросший в Питере и там же закончивший университет, преподававший в Тарту, конечно, на русском языке.

В перерыве пошел покурить. В коридоре было нельзя, но в «курилке» — можно. Зашел Столович. Увидел. Узнал. Поздоровался, протянув для пожатия слабую бледную руку. Я поздравил профессора с успешным выступлением, не преминув отметить его прекрасный русский язык. Сказал пару фраз по-эстонски, дабы уважить, — всем известных, как думал, но не ему, как выяснилось. «Эстонский» профессор, почувствовав издевку, сменил тему — рассказал анекдот и удалился.

В числе участников конференции обнаружили мои приятели-музыканты из Ростова. Стали обсуждать текущие события. Оказывается, на следующий день должен состояться концерт памяти Алексея Федоровича, который был из семьи музыканта, играл на скрипке, преподавал эстетику в Московской консерватории, написал много работ о музыке, особенно высоко ценил Баха. Один из моих собеседников собирался играть «Гольдберг-вариации» (ничего себе, подумалось, это на научной конференции-то!). «Что ж — говорю, — выбор произведения соответствует уровню мероприятия и масштабу личности Лосева». Получилось чуть с иронией. Но ребята сделали вид, что не заметили, и продолжили беседу. Узнав о проблеме с посещением концерта в консерватории, пообещали помочь. Мне нужно было заранее прийти в консерваторию — туда и принесут контрамарку.

Дождавшись вечера, явился в условленное время к памятнику Чайковскому. Вокруг толпился народ, хотя до концерта оставалось много времени. Казалось, что люди просто отдыхают, ведь уже почти вечер, ведь центр города. Но в какой-то момент все прояснилось. Откуда-то появилась знаковая фигура «выдающегося музыканта современности». Ростропович стремительно пересек территорию, все встали, слышались аплодисменты, переходящие в овации — кто-то крикнул «браво». Виолончелист, поприветствовав публику «жестом Буша», исчез в дверях служебного входа. Толпа через несколько минут рассеялась. Люди, поприветствовав кумира и не рассчитывая попасть на концерт, покинули

площадь. Вскоре появился мой приятель. Оказалось, что контрамарок у него пока нет, но к началу концерта, т. е. — через два часа, их поднесет один из сотрудников оркестра «Виртуозы Москвы», дирижер которого главный организатор мероприятия.

Приятель предложил сходить в консерваторию, дабы встретиться со знакомым профессором, у которого ему повезло стажироваться несколько лет назад. Зашли, поднялись в класс «им. А. Б. Гольденвейзера». Профессор — известный пианист — был рад нас видеть. Осмотрелись: портрет Гольденвейзера, три концертных рояля в ряд. Стали разговаривать. Оказывается, у приятеля были профессиональные вопросы. Он рассказал о конференции и о завтрашнем концерте, о сомнениях по поводу репертуара. «Гольдберг-вариации» слишком большое произведение, сможет ли неподготовленная публика их прослушать, не потеряв интереса к событию?

Я, легкомысленно относясь к мероприятиям подобного рода, предложил сократить вариации. Профессор с удивлением посмотрел на меня и резонно заметил:

— А что там можно сократить?

— А что хотите — после Гульда «Вариации» можно играть как угодно, ибо, как не старайся, все равно будет хуже. Поэтому сильно заморачиваться не стоит. В афише Бах обозначен. На концерте что-то прозвучит. План выполнен. Путь открыт к успехам!

Профессор понял, что я шучу. Чуть улыбнулся, закурил. Потом посмотрел внимательно на меня и серьезно, как о давно продуманном и решенном сказал:

— Сокращать, конечно, нельзя. Но в чем-то ты прав. Среди музыкантов-исполнителей есть один гений — Гленн Гульд, а все остальные так, вроде меня. — Он еще раз глубоко затянулся дымом папиросы, медленно выдохнул и... переменял тему разговора.

Как выяснилось, профессор готовился к концертам в Германии. Для них он подготовил переложение для фортепиано одной из частей «Пятой симфонии» С. С. Прокофьева. Мы попросили сыграть. Он, желая еще раз прорепетировать произведение «на публике», сыграл Прокофьева — виртуозно, в концертном варианте.

Появился «гонец от Спивакова» с контрамарками. Мы пошли слушать концерт. Профессор остался. В «Малом зале» должен был проходить давно запланированный концерт памяти пианиста Самвела Амуляна. На нем, в числе других, играл его студент. Он пошел послушать ученика.

Я частенько посещал «Большой зал», но обычно сидел на хороших местах в партере. На сей раз контрамарки, точнее — студенческие билеты за 30 копеек, были без указания мест. Нас отвели в сторонку, а потом под строгим контролем доставили в особый отсек на балконе — постоять. Строгости стали ясны довольно скоро. На концерте, помимо других важных гостей, присутствовали президент СССР Горбачев и президент РФ Ельцин. Горбачев сидел в ложе с женой. Ельцин — в партере и без жены.

Концерт начался. На сцену вышел Святослав Рихтер. Играл Моцарта — Фантазию ре минор по нотам. Страницы перелистывала девушкам, как будто только что «покинувшая картину» эпохи итальянского Возрождения. Потом Ростропович играл «Вариации» Чайковского с оркестром. Играли хорошо, но откровенный подхалимаж дирижера и оркестра раздражал — слишком старались соответствовать «выдающемуся музыканту современности». Потом на сцене появилась вдова почившего академика Е. Боннэр и стала «читать лекцию», обращаясь принародно к обоим президентам, о том, что «идеи Сахарова не воплощаются в жизнь с той степенью полноты и чистоты (!), которой они заслуживают». Недослушав, еще раз поблагодарив приятеля, покинул поднадоевшее затянувшееся мероприятие. Когда через час добрался в гостиницу, включил ТВ. Шла в записи трансляция концерта памяти Сахарова. Играл Рихтер, страницы перелистывала девушка с лицом боттичеллиевой красоты... ТВ трансляция концерта не впечатлила — звучало еще хуже, чем это было в зале. Моцарт и Чайковский затерялись в суете политического официоза.

Сегодня события того дня видятся малозначительными — занятыми мелочами, лишь оттеняющими слова профессора о Гульде, как о единственном гении фортепианного искусства.

Р.С. Гульд играл на концертах отдельные вариации из «Гольдберговского» цикла — на бис. На знаменитом концерте в Московской консерватории сыграл десять (из тридцати).

Гульдовская запись Фантазии ре минор Моцарта — одна из вершин его моцартовского проекта.

Гульд считал концертное исполнение музыки цирком, унижающим достоинство и музыки, и музыканта, и слушателя.

Гульд считал «Пятую симфонию» Прокофьева лучшим произведением «советской музыки».

В книге Бруно Монсенжона о Гленне Гульде есть эпизод, в котором автор повествует о «первой встрече» с канадским пианистом. Шестидесятые годы. Москва. Дешевые пластинки. Настолько дешевые, что покупают не только коллекционеры, но даже студенты. Автор, удивленный дешевизной, скупает все подряд. И случайно среди приобретенных дисков встречает гульдовский. Имя исполнителя для него не значило ничего. Потом..., но предоставим лучше слово автору, т. е. Б. М.: «И только несколько часов спустя, прослушав запись, я внял этому голосу, шепнувшему мне тихо, но властно: приди и следуй за мной. Впервые в жизни музыкальная запись вызвала у меня явственное и ошеломляющее чувство, что исполнитель обращается не ко всем своим слушателям, среди которых я, конечно, мог бы оказаться, но ко мне лично. Передо мной открывалось многогранное творческое явление, о существовании которого я еще ничего не знал и уж тем более не догадывался о его масштабе»¹.

Бруно рассказал мою историю и, наверное, не только мою. До сих пор помню серенький с розовыми разводами конвертик небольшой пластинки («миньон»). «Трехголосные инвенции» Баха в исполнении какого-то Гульда слушать не хотелось, но из профессиональной дисциплины все же поставил диск на «вертушку». Дальше... все по Монсенжону. Но еще удивило: почему впечатление от прослушивания диска намного сильнее, чем то, которое получал в зале, слушая «живую музыку» на концерте? И еще: «Инвенции» в то время были «обязательным школьным репертуаром» (даже не училищным!). Но после гульдовской записи другую музыку слушать не хотелось, а главная любовь всех пианистов Шопен казался композитором, мягко говоря, малозначительным.

¹ Монсенжон Б. Гленн Гульд. Нет, я не эксцентрик! // М.: «Классика XXI», 2008. С. 7.

Стал целенаправленно собирать «Гульда». В магазинах искал и покупал сначала его записи (к сожалению, выпускали мало — приходилось «охотиться»), остальные — на оставшиеся деньги. Пытался найти собеседников по теме. Спрашивал учителей, которых уважал и с мнением которых считался. Приносил гульдовские диски для коллективного прослушивания. Мнение учителей, которое, конечно, повторялось их учениками, было однозначным: интересно и талантливо играет Баха, хотя и не бесспорно, а все остальное — не образцово (были и более жесткие характеристики с предостережениями). Гульдовское «подпевание» порицали, дескать «контроль над собой потерял». О современной музыке, которую Гульд обязательно включал в концертные программы, речи не было вообще. Что мог возразить шестнадцатилетний студент уважаемым педагогам? Но он продолжал слушать и собирать записи Гульда. Потом — в консерватории — те же самые слова повторяли профессора. С оценками не соглашался, и этого уже не скрывал, но возразить аргументировано не получалось — умом не справлялся. Чувствовал, что гениально, осознавал, что играет иначе, не так, как принято, но объяснить, понять философию его исполнения не мог.

Была еще легенда о московском концерте 7 мая 1957 года. Легенда в сфере культуры сильнее факта. Она известна всем. Сначала полупустой зал в Московской консерватории. Потом публика стала лавинообразно прибывать. Триумф, артистический успех. Все отмечали гипнотическое воздействие его игры на слушателей. Через пять лет, стали жалеть, что перестал давать концерты. Объясняли болезнью: нервы, спина. Знаменитый гульдовский стул — свидетельство неизлечимой болезни позвоночника. Все это приходилось выслушивать — молча, ибо возражать не было смысла, ибо педагогические фантазии-разъяснения не объясняли главного, о чем уже сказано чуть-чуть выше.

Но потом появились книги с его статьями, фильмы. Стало яснее. Гульд многое объяснил сам. Моих сторонников стало побольше. Но традиция сформировалась: у нас для большинства он замечательный исполнитель музыки Баха, из-за болезни покинувший концертную эстраду, сомнительный, хотя интересный, интерпретатор «венской классики», совсем не понимающий романтическую музыку(?).

Решение писать книгу о Гульде возникло спонтанно, но оказалось твердым. Впрочем, бросить все остальное и писать только о Гульде, возможности не было. Начинал, прекращал и опять возобновлял работу, параллельно трудясь над другими текстами — что-то писал, что-то доделывал, готовил к публикации и проч. При возможности слушал-переслушивал записи канадского пианиста, открывая новые и новые богатства. Когда знакомые спрашивали: «чем занимаешься?». Отвечал — «пишу книгу о Гульде». При всем многообразии дел — важных и даже необходимых, — «Гульд» с какого-то момента стал главным...

Как-то ко мне зашла знакомая — музыкант, «читательница» моих работ. Она узнала о том, что я издал книгу о пианисте и педагоге Апресове, профессионально заинтересовалась ею, прочла и захотела получить автограф. Был рад — всегда приятно послушать благодарных читателей. Написал теплые слова, налил гостю фужер хорошего красного вина. Пока жена, суетившись, готовила угощение, говорили о том о сем. Услышал традиционный вопрос — чем занимаешься? Ответил как обычно — «пишу книгу о Гульде» (хотя... — но это уже читателю известно). Она стала говорить, что он замечательно играет Баха, вспомнила «Гольдберг-вариации». Поинтересовался — «слушала ли она запись вариаций, которую Гульд сделал в 1981 году?». Она ответила — «не помню». Как выяснилось, не знала, что есть несколько записей «Вариаций», сделанных Гульдом в разное время. «Значит, — говорю, — не слушала. Иначе бы не забыла. Можно послушать сейчас, хоть немного». Она согласилась. Быстро включил аппаратуру, предложил воспользоваться студийными наушниками (моя гордость!). Она так и сделала и, намереваясь попробовать вино, подняла фужер, но, вдруг, застыла, закрыв глаза. Так и просидела пятьдесят одну минуту, пока длилась запись. Мы с женой занимались своими делами, время от времени посматривая на слушательницу. Она окаменела, лишь слеза в какой-то момент чуть блеснула на ресничках закрытых глаз... Наконец, как я понял, запись закончилась. Сняв наушники, гостю с удивлением заметила, что в ее руке бокал с вином. Я молчал. Вопросы — излишни. Посидев немного, она все-таки смогла выразить впечатление:

— «Космос!»

Введение

По мнению автора, ряд серьезных событий, происшедших в современной культуре, предопределили **актуальность** темы предлагаемого читателю исследования. Во-первых, есть собственно биографические подробности. Годы жизни Гульда — 1932–1982 — пусть не юбилейно соотносятся с 2022, но все-таки: девяносто лет со дня рождения и сорок — со дня смерти. Во-вторых, пандемия, охватившая планету в 2019 году, отменила на время господствующую несколько веков форму коллективного прослушивания музыки — концерт. Что осталось — записи, онлайн трансляции концертов без публики². И вдруг выяснилось, что гульдовское творчество, его философия музыки, его записи до сегодняшнего дня остающиеся непревзойденным образцом жанра (первая запись «Гольдберг-вариаций», напомним, осуществлена в пятидесятые годы), были своего рода предвосхищением и обоснованием названных форм бытования музыки.

Впрочем, гульдовское искусство изменило представление о музыкальном исполнительстве как о творчестве, принадлежащем лишь актуальному бытию, т. е. имеющему временную форму. Электронная запись музыки, которую Гульд сделал — без преувеличения — новым видом художественного творчества, приобретает характер вневременного существования. Гульдовская трактовка звукозаписи предполагает не просто электронное увековечивание концертного исполнения музыкального произведения — «для архива», как он говорил. Его запись, точнее — многочисленные записи-концепции, варианты одного и того же произведения, — позволяют вновь и вновь возобновлять творческий процесс на основе имеющегося материала, добиваясь некоего оптимального, удовлетворяющего автора — в данном конкретном случае Гленна Гульда — результата, создавать из имеющегося «чернового материала» новые концепции произведения. Первоначально данная инновация канадского музыканта оставалась незамеченной. Затем замеченной, но — по большому счету — не поддержанной музыкантами-исполнителями,

² Храмов В. Б. Онлайн-трансляция концерта без публики как феномен художественной культуры // Вестник христианской гуманитарной академии. № 2. 2021. С. 131–137.

продолжавшими упорно культивировать концертную форму фортепианного исполнительства и соответствующий ей «артистический» вид творчества, предполагающий «импровизацию на глазах у публики»³. Инновация Гульда существует, как видится, лишь в уникальном варианте гульдовского творчества, но, как всякая плодотворная идея, она является «вызовом», который, возможно, получит достойный ответ. То есть «идея Гульда» будет реализована — в той или иной степени — в культуре, что, в частности, предполагает перестройку или, по крайней мере, серьезную модернизацию музыкального образования.

Обращаясь к вопросу **о степени осмысления темы** нельзя не отметить, что творчество Гленна Гульда не обижено вниманием исследователей, в том числе и наших соотечественников. И это не случайно. Гульд-пианист, как отмечалось, покорила Москву на первом же выступлении. Восторг публики был поддержан вниманием специалистов искусствоведов (Л. А. Баренбойм, Г. М. Коган, Г. Г. Нейгауз, В. М. Тропш и др.). Затем, в связи с прекращением концертной практики канадца, наступило затишье, интерес почти пропал, но опять разгорелся в связи с доступностью аудиозаписей, теоретически осуществляясь в русле «академического музыкознания» (А. Д. Алексеев, Л. Е. Гаккель и др.). Изданный в России (в 2006 г.) сборник статей Гленна Гульда⁴ вызвал новую волну познавательного интереса, что, в частности, отразилось в ряде научных статей и диссертационных исследований (Г. Р. Котляренко, Ю. А. Монастыршина и др.).

Работы отечественных исследователей были в той или иной степени учтены автором, помогли научно структурировать собственную мысль, наметить руководящую нить изучения сложных теоретических вопросов, связанных с выявлением существенных характеристик творчества Гульда.

Обращаясь к иностранным источникам, отметим в качестве ценнейшего работу французского искусствоведа К. Баззана⁵, а также сайт, отражающий многоаспектную

³ Чехов М. А. Путь актера: жизнь и встречи. М., «АСТ», 2007. С. 90–91.

⁴ Гульд Г. Избранное. Избранное. В 2 кн. // М.: «Классика XXI», 2006. Кн. 1. 260 с. Кн. 2. 216 с.

⁵ Баззана К. Очарованный странник. Жизнь и искусство Гленна Гульда // М., «XXI век». 2007. 480 с.

деятельность канадского музыканта. Сайт постоянно пополняется новыми материалами, как бы подчеркивая главную мысль Гульда об исполнительском искусстве в электронную эпоху — как принадлежать не только актуальному бытию.

Материалом исследования послужили гульдовские аудиозаписи, а также интервью и статьи, представленные в сборнике «Глен Гульд. Избранное»⁶ и в книге Б. Монсенжона⁷ «Гленн Гульд. Нет, я не эксцентрик», а также фильмы о нем, созданные творческой группой под руководством Монсенжона.

В соответствии с темой — «Гленн Гульд как музыкант и мыслитель» — автор полагает, что **проблема исследования** должна быть сформулирована в философском ключе: **в чем природа и смысл творчества Гленна Гульда и лежащих в его основе художественных принципов.**

Проблема, поставленная в самом общем плане, может быть конкретизирована в следующих познавательных вопросах:

- Какова природа и сущность гульдовского творчества?
- Какое место занимает гульдовское искусство музыкальной культуре, каково ее истинное назначение и к чему, собственно, стремился Гульд и чего он смог достичь?
- Как формировались исходные принципы гульдовского творчества и как они были реализованы?
- Что нового внес Гульд в исполнительское искусство, теорию музыкального исполнительства и художественной коммуникации?
- Как в творчестве Гульда отразилось русская история и культура, прежде всего — музыкальная?
- И как, в свою очередь, гульдовское искусство отразилось в музыкальной культуре России?

В соответствие с предметным подходом и спецификой анализируемого материала — теоретическое наследие канадского музыканта — в основе **метода исследования** была положена «имманентная критика», хотя элемент «имманентности» в аналитике господствует по основаниям, о которых

⁶ Глен Гульд Избранное. В 2 кн. // М.: «Классика XXI», 2006. Кн. 1. 260 с. Кн. 2. 216 с.

⁷ Монсенжон Б. Гленн Гульд. Нет, я не эксцентрик! // М.: «Классика XXI», 2008. 272 с.

читатель узнает чуть позже. В то же время, автор счел возможным включить в состав методологических средств некоторые, собственно гульдовские, приемы осмысления вопросов, а — в отдельных случаях — вступать в диалог с канадским пианистом, воспроизводя его манеру литературной обработки теоретического материала.

Способ работы Гульда с нотным текстом по созданию новой концепции произведения был практически опробован автором (экспериментальная проверка). Конечно, достигнутый художественный результат, не может идти ни в какое сравнение с гениальными художественными открытиями Гульда, но в плане лучшего понимания предметной области исследования, думаю, сыграл свою положительную роль. Дабы избежать соблазна «подражания», автор сделал запись нескольких произведений, современного композитора, музыка которого не входила в репертуар канадского пианиста⁸.

Структура работы отражает основную инновацию канадского пианиста в области философии исполнительского искусства: он понятие «интерпретации» «заменяет» понятием творчества, созданием концепции на основе преобразенного в баховских традиции нотного текста.

Книга состоит из двух частей, каждая из которых, в свою очередь, состоит из трех глав. В первой части, названной «**Интерпретация**», дается в исторической последовательности обзор теоретического наследия Г. Гульда, обсуждается проблема генезиса его мировоззрения, прежде всего, художественной и теоретической его составляющих. Автор, излагая содержание статей Гульда, все время держал в уме один из самых главных принципов его философии искусства — «исполнение не есть повторение». Ибо излагать оригинальные мысли — это тоже своего рода «исполнять», но Гульд требовал делать это творчески, к чему автор изо всех сил стремился.

Во второй части книги — «**Концепция**» — конкретному анализу подвергнута философия искусства Гульда, рассматриваются художественные принципы его подхода к тексту и созданию новой концепции произведения, и, наконец, осмысливается «российская гульдиана».

⁸ Лютославский В. «Буколики» — <https://yadi.sk/d/c21GvXVLqrVtuQ>;
Лютославский В. Народные мелодии — <https://yadi.sk/d/beJm4hKbioA6Gw>

Некоторым может показаться, что содержание первой и второй частей повторяют друг друга. Возможно, но только в одном аспекте — тематическом, ибо во второй части те же идеи рассмотрены под иным углом зрения, в иных аспектах в соответствии с конкретными исследовательскими задачами.

Книга посвящена «теоретической биографии канадского пианиста». Но, дабы не было недоговоренности, автор посчитал возможным, завершая «Введение», обозначить основные вехи его жизненного пути:

Гленн Херберт Гульд родился 25 сентября 1932 года в Торонто в семье потомственных канадцев-протестантов. Его родители Рассел Херберт Гульд и Флоренс Эмма Григ Гульд. Получил религиозное воспитание, обучался в пресвитерианском колледже (направление — кальвинизм), называл себя «последним пуританином». Родители его были музыкантами и поощряли музыкальное развитие сына. Первые уроки музыки он получил от своей матери — внучатой племянницы Эдварда Грига. С десяти лет начал посещать консерваторию в Торонто — сначала класс органа, а через год и фортепиано (обучался у органиста Фредерика Сильвестра и пианиста Альберто Герреро). Закончил консерваторию в 1945 году. В том же году Гульд впервые выступил перед публикой (как органист), на следующий год впервые сыграл с оркестром 4-й концерт Бетховена, а в 1947 году выступил с первым сольным концертом. В это же время он начинает сочинять музыку. В 1955 Гульд дебютирует с концертами в США (Вашингтон и Нью-Йорк), и уже после первых выступлений ему предлагает контракт звукозаписывающая компания «Columbia Records». Первая его запись — «Гольдберг-вариации» Баха, осуществленная в 1956 году, до сих пор имеет огромный успех у публики и критики. В этом же году он дебютировал как музыковед, теоретик. В 1957 году Гульд совершил гастрольную поездку в СССР. Московский концерт, вскоре ставший легендой, состоялся 7 мая. В 1964 году Гленн Гульд дал последний концерт. После чего — по принципиальным соображениям — навсегда отказался от публичных выступлений и сосредоточился на творчестве: создании

студийных записей, композиций-концепций, музыковедческих статей, радио передач, фильмов. Зарабатывал на бирже. Умер от инсульта 27 сентября 1982 года. Его запись «Гольдберг-вариаций» И. С. Баха отправлена спутником как свидетельство наших творческих достижений с надеждой на возможную встречу с иными разумными мирами в **Космос**.

Часть I

Интерпретация

Изучение поставленных в «Ведении» проблем начнем с общего обзора того что создал Гленн Гульд как музыковед-исследователь и литератор. Обзор, как видится, позволит не только суммировать его идеи по общим и специальным проблемам искусствознания, но и ответить на ряд важных вопросов, связанных с «реконструкцией» его мировоззрения.

Существует два источника, которые послужат материалом исследования. Во-первых, двухтомник «Гленн Гульд. Избранное»⁹, в котором собраны основные его статьи. Во-вторых, книга Б. Монсенжона «Гленн Гульд. Нет, я не эксцентрик»¹⁰, содержащая интервью, которые давал канадский пианист, в том числе и Монсенжону на протяжении тех же самых годов, в которые публиковал статьи. Таким образом, книги дополняют друг друга: в первом случае Гленн Гульд сообщает нам о том, что интересно ему, разъясняет искусствоведческие вопросы, творит. Во втором — он вынужден идти на известный компромисс, говорить о том, что интересно читателю, хотя тоже творит, создавая новые варианты «структур» жанра.

Гульд очень охотно давал и брал интервью, подходя к делу творчески. Несмотря на огромный «авторский талант», он был еще и гениальным пианистом, исполнителем. Исполнительское творчество уникально в том смысле, что является вторичным. То есть — исполнитель способен заразиться чужими идеями, продолжать их, что мы наблюдаем в случае с Гульдом, развивать их. Но Гульд любил спрашивать, интервьюировать (это уже проявление «авторского таланта»). Он придумывал вопросы, направляющие беседу в нужное русло. Также он интервьюировал самого себя, как бы совмещая названные «ипостаси». Его интервью не менее интересны, чем созданные им произведения искусства, хотя, конечно, они не находятся в эпицентре творчества канадского музыканта.

Статьи Гленн Гульд стал публиковать, начиная с 1956 года. Ему было всего двадцать три года. В нашей стране

⁹ Гленн Гульд Избранное. В 2 кн. М., 2006.

¹⁰ Монсенжон Б. Гленн Гульд. Нет, я не эксцентрик! М., 2008.

пианисты в этом возрасте только собираются заканчивать консерваторию и, мягко говоря, не проявляют серьезного интереса к литературному, а тем более к научному труду. У Гульда получилось иначе. Но поражает не просто факт возникновения интереса у молодого пианиста к научному творчеству, а высокий уровень искусствоведческого анализа, который мы наблюдаем уже в первых его статьях. Поэтому разумно предположить, что становление мировоззрения Гульда свершилось раньше — «в школьные годы», и об этом мы можем узнать лишь по его весьма скудным воспоминаниям, которыми он делится, отвечая на вопросы, когда давал интервью.

В упомянутом выше двухтомнике работы Гульда сгруппированы «по тематическому принципу». В первом томе собраны статьи о музыке разных композиторов, причем для составителя важным моментом была временная последовательность появления на свет музыкантов, о которых идет речь, но не время создания статьи Гульдом¹¹. Сборник начинается работой об Уильяме Бёрде (1543–1623) и Орландо Гиббонсе (1583–1625), написанной Гульдом в 1973 году, а заканчивается статьями о современной музыке, одна из которых принадлежит «раннему Гульду». Во втором томе размещены гульдовские работы, посвященные теории музыкального исполнительства, вопросам медиатехнологии, и собственно литературные произведения пианиста — весьма оригинальные по стилю и разнообразные по жанрам¹². Тут тоже хронологическая последовательность не соблюдена. Составитель сборника отнесся к делу творчески, что, вероятно, Гульд одобрил бы. Данный принцип комплектования вполне уместен, для того, чтобы представить мнение Гульда по какому-то конкретному композитору, произведению, теоретическому вопросу музыковедения, теории коммуникации, философии. Но подобный подход не учитывает фактор развития теоретического мировоззрения музыканта. Получилось, будто Гульд в конце жизни написал эту книгу сначала до конца. Реально же она создавалась на протяжении долгих двадцати пяти лет. Конечно, у составителя были

¹¹ Гульд Г. Избранное. Кн. 1. М., 2006 г.

¹² Там же. Кн. 2. М., 2006 г.

основания так поступить, ибо в первой статье Гульд выглядит вполне зрелым и оригинальным исследователем, а Монсенжон полагал, что он не менял взгляды — «росла лишь личность». Возможно, это действительно так, но в науке выводы принято доказывать, а в нашем случае — проверять, руководствуясь принципом объективности и непредвзятости исследования. Действительно, гипотеза о том, что теоретические взгляды Гульда менялись — развиваясь, углубляясь и проч. — выглядит более правдоподобной, чем та, которая была озвучена чуть выше.

Глава I

Начало. Первый период литературного творчества

Первые публикации статей Гленна Гульда относятся к 1956 году. В том же году он дал большее интервью, в котором рассказал некоторые подробности о себе¹³. Статьям предшествовал ряд судьбоносных событий в жизни пианиста. Состоялся американский дебют в 1955 году: в Вашингтоне он исполнил «Павану Лорда Солсбери» Гиббонса, «Фантазию» голландского композитора Я. Сверинка (1562–1621), пять трехголосных инвенций и партиту соль мажор И. С. Баха (№ 5), Вариации А. Веберна, Сонату op. 109 Бетховена (№ 30) и Сонату А. Берга. Вариации Гульд сыграл два раза, дабы подчеркнуть, как он объяснил со сцены, их сходство с сонатой Бетховена. Сразу после этого концерта ему предложили контракт с фирмой грамзаписи «Колумбия». На слушателей Гульд произвел гипнотическое впечатление — и на концерте и «в записи», — исполняя неизвестную музыку, точнее — ту, которую по сути никто не играл на «большой» концертной эстраде и не записывал. Получилось в высшей степени удачно. Дебютировать в одной из художественных столиц мира (если принять во внимание коммерческую составляющую, Вашингтон — одна из столиц) с известными, часто звучащими произведениями трудно, ибо к ним у публики сложилось определенное отношение, выработалась «норма вкуса», и по-настоящему новаторское прочтение может быть отвергнуто как излишне субъективное. Известные произведения публика

¹³ Монсенжон Б. Гленн Гульд. Нет, я не эксцентрик! М., 2008. С. 27–48.

любит слушать и, прослушивая их много раз, ценит не интерпретационные новации, а вдохновенное прочтение, артистизм, импровизацию исполнителя на глазах у публики. Именно этим покорила Москву В. Клиберн: проникновением в дух произведения, т. е., по сути традиционной, «правильной» трактовкой, но сыгранной вдохновенно.

Другое важнейшее для Гульда событие: в 1956 году он впервые в Америке играет с оркестром («Второй концерт» Бетховена). Чуть раньше — в 1955 году — записывает первый раз «Гольдберг-вариации» в студии, расположенной в бывшей пресвитерианской церкви, выпущенной вскоре с его статьей-аннотацией на обороте конверта.

Итак, в 1956 году Гульд создал три статьи: «Гольдберг-вариации». «Три последних сонаты Бетховена», «Дилемма додекафонистов». Уже в них он обозначает круг своих будущих работ как теоретика-искусствоведа, так и музыканта, «создающего диски». Действительно, в дальнейшем он будет писать больше всего о музыке барокко, о музыке XX века, о венской классике, где на первом месте, конечно — Бетховен.

Обратимся к анализу содержания названных работ. Статья «**Гольдберг-вариации**»¹⁴ напечатана как «сопроводительный текст» к пластинке, вышедшей в 1956 г., — первая запись «Гольдберг-вариаций», из трех, сделанных Гленном Гульдом. Лишь в начале статьи мы обнаруживаем материал, который соответствует жанру «сопроводительного текста»: «рекламные слова», способные заинтересовать непросвещенного читателя: Бах, дескать, создал Вариации по заказу русского посла при короле польском за 40 луидоров в качестве снотворного для придворного музыканта Гольдберга, страдающего бессонницей, что — легенда, как замечает Гульд. Дальше идет серьезный анализ структуры произведения. Пианист-исследователь знакомит читателя с историей вариационной формы. На «историческом фоне» Гульд обосновывает вывод: в 1742 году, Бах создает **конструкцию** невиданного масштаба, которую использует лишь один раз. Автор статьи обращает внимание читателей на несоответствие скромной темы арии-сарабанды и грандиозной конструкции

¹⁴ Гульд Г. Гольдберг вариации // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. М., 2006 г. С. 33–39.

вариаций. Обычно, создавая вариации, композиторы используют в качестве темы мелодию, жаждущую украшений, или остигатный бас, как в 32 вариациях Бетховена — для линейного развития темы. Значительные произведения, написанные в этом жанре, используют оба принципа. Подробный анализ структуры «Гольдберга» позволил сделать вывод: ария (тема) несовместима со своими порождениями-вариациями. поэтому в цикле **отсутствует** устойчивая последовательность вариаций (что позволяет, в частности, исполнять отдельные вариации как самостоятельные пьесы — В. Х.¹⁵), обеспечивающая архитектурное единство, как в вариациях Бетховена и Брамса, где есть логика развития, кульминация и проч. элементы, определяющие конструкцию цикла. Тем не менее, мы ощущаем в основе произведения «присутствие координирующего интеллекта». Гульд обозначает его философским термином «эго», т. е. «Я». На этом основании он трактует структуру вариаций как союз музыки и метафизики, как царство трансцендентного мастерства.

Какова же роль темы в конструкции вариаций? Она радиус вариационного цикла (в переводе с греческого — «круга»), а вариации представляют собой окружность, не имеющую ни начала, ни конца; в них нет ни кульминации, ни «разрешения», а единство цикла постигается интуитивно в образе сверхсознательной идеи.

В момент создания статьи Гульду было всего лишь 23 года, т. е. — Гульд ровесник выпускника нашей консерватории. Нужно признать, что наши выпускники тех лет («золотой период» нашей фортепианной педагогики), конечно — лучшие из них, могли выучить и прилично сыграть «Гольдберг-вариации», но написать подобную статью — нет. Гульд, в отличие от других пианистов (и не только ровесников), играет вариации гениально. И есть соблазн утверждать — «благодаря серьезной теоретической подготовке и аналитической работе», но, когда речь идет об исполнении подобного уровня, любое — даже обоснованное утверждение — будет недостаточным. Великолепно проведенная аналитика — одна, пусть и существенная составляющая гульдовского успеха.

¹⁵ Здесь и далее комментарии автора даны курсивом.

Обращает на себя внимание замечательно разносторонняя подготовка канадского музыканта. Знает все — не только музыку, но и композиторскую технику, кроме того, демонстрирует серьезные знания в области философии. Как искусствоведа его интересует не история создания (легенда!), не образный строй, не исполнительские задачи — его интересует конструкция, структура. Анализ конструкции — знак современной науки, а в пятидесятые годы прошлого столетия и самого передового музыкознания. Как философ он объясняет конструкцию в традициях философии персонализма. Мысль о том, что конструкция вариаций объединяется и координируется «Я» (личность, субстанция), вряд ли могла быть понята миллионами слушателей диска. В нашей стране данный раздел философии вообще был вычеркнут из образовательного пространства, ибо разрабатывался в «запрещенной» в то время русской философии «серебряного века». (Впрочем, концепцию Гульда можно изложить в духе Платона: центральный метафизический элемент объединяющий произведение «Я» определим как идею произведения, созданную Бахом, воссоздаваемую в реальном бытии как воплощенное в звуках содержание музыкантом исполнителем¹⁶.)

Статья «**Три последних сонаты Бетховена**»¹⁷, написанная в том же 1956, как бы продолжает упомянутый концерт в Вашингтоне, ибо первая из проанализированных «последних сонат» — № 30 — была исполнена Гульдом на концерте после вариаций А. Веберна. Статья сопровождает грамзапись, сделанную Гульдом. Знаменательно, что первый диск канадца посвящен самому трудному и редко исполняемому клавирному произведению Баха, которое до гульдовского триумфа было известно лишь ограниченному числу профессионалов. Второй диск посвящен последним сонатам Бетховена, о которых можно сказать то же самое.

Начиная анализ, автор отгораживает себя от прежнего, устаревшего «антропологического искусствоведения» (позже

¹⁶ Подробнее см. об этом: Храмов В. Б. Исполнение как интерпретация идеи музыкального произведения // «Культурная жизнь Юга России». № 4. 1916. С. 101–104.

¹⁷ Гульд Г. Три последние сонаты Бетховена / Гульд Г. Избранное. Кн. 1. М., 2006. С. 64–68.

он охарактеризует его также и более обидным словом — «псевдомузыковедение»). Молодой музыкант полагает, что объяснять музыку из «антропологического принципа» (например, из биографии композитора), значит, создавать лубочную картинку, либо быть оракулом, вещающим в пространстве внемузыкальных ассоциаций. Задача музыковеда — раскрыть процесс постепенного вызревания композиторского мастерства. Возвращаясь к теме, Гульд поясняет, что последний период творчества Бетховена больше всего пострадал от «ясновидцев от музыковедения», которые связали его с глухотой и вытекающими из нее неприятностями. Одни назвали эти произведения «творчеством для глаз», другие полагают, что они превышают все прежние достижения, выходят за пределы, которые относят к природе музыки, т. е. — становятся уже «сверхмузыкой» (*идея, высказанная в свое время А. Рубинштейном¹⁸, господствует у нас в стране*). Критики, основывающиеся на философских предпосылках, склонны видеть в его позднем творчестве мистику, либо угасающую жизнь, безразличие к страстям и мукам бытия (Хаксли и Т. Манн). Музыка, заключает Гульд, открытое для различных толкований искусство, и нетрудно трактовать его на свой лад, но будет лучше, если мы не станем этого делать. Гульдовский анализ структур трех последних сонат показал: они сочетают спонтанность и строгость (контрапунктическую — прежде всего). Эти качества появились как результат многолетних поисков, которые осуществил Бетховен в период с 1812 по 1818 годы, и связаны с возникшим в этот период интересом к **контрапункту**.

Третья статья «**Дилемма додекафонистов**»¹⁹, хоть и соотносится с программой концерта в Вашингтоне, ибо в нее входят произведения А. Веберна и А. Берга, несколько иная, ибо писалась для специфической аудитории «Канадского музыкального журнала», не столь многочисленной, но лучше подготовленной, чем большинство слушателей диска. Хотя по характеру и тону, она не слишком отличается от предыдущих. Правда, есть нотные примеры-иллюстрации,

¹⁸ Рубинштейн А. Г. Лекции по истории фортепианной литературы. М.: «Музыка». С. 54.

¹⁹ Гульд Г. Дилемма додекафонистов // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. М., 2006 г. С. 206–213.

что понятно — Гульд писал для людей, умеющих читать ноты. Статьи-сопровождения на конвертах диска «иллюстрируются» лишь записанной Гульдом музыкой.

Как свидетельствует автор, он писал статью, перечитывая свой доклад 1951 года, посвященную памяти А. Шёнберга. К содержанию того, что было написано в восемнадцатилетнем возрасте, помудревший Гульд с высоты своих уже исполнившихся двадцати четырех лет относится с иронией. Дескать, в докладе он оптимистично написал о молодых наследниках Шёнберга, не зная музыки ни одного из них. Теперь — знает. Именно вопрос об отношении Шёнберга к современной музыке, к последователям-ученикам пианист подробно исследует.

С другой стороны, статья является откликом на высказывания Булеза по данному вопросу. Французский композитор полагал, что Шёнберг мертв для современного искусства, что его музыка принадлежит прошлому, ибо он сохраняет традиционные элементы музыкальной архитектуры, несмотря на изобретение додекафонии и серийной техники. Шёнберг не смог порвать с прежним тонально-гармоническим периодом истории музыки. Булез считает своим предшественником А. Веберна, ибо для него все голоса равнозначны, значит, осуществлен полный отказ от гармонической напряженности. Веберн не ученик Шёнберга, ибо последний дал лишь толчок к обновлению музыкального языка, оставаясь в плену старых конструкций.

Возражая Булезу, Гульд на конкретном материале анализирует проблему отношения 12-ти тоновой системы с гармонией. Показывает, что Шёнберг начинал как композитор поздней романтической традиции и лишь со временем отошел от нее — стал писать атональную, серийную музыку. С годами Шёнберг терял интерес к простому проведению ряда, и в его творчестве опять возникают элементы, связанные с тональными гармоническими тяготениями, на что и обратил внимание Булез. Но сходные явления происходят и в творчестве Веберна, который начинает с 12-ти тоновых построений. Отказ от гармонических структур заставляет его писать совсем маленькие пьесы. Но по мере овладения двенадцатитоновой техникой, он начинает проявлять интерес к гармонической вертикали. Этот процесс не получил столь

существенного развития в связи с тем, что жизнь А. Веберна трагически оборвалась²⁰. Булез, таким образом, в своих выводах опирается лишь на одну из граней творчества Веберна. (*Молодой Г. Гульд совершенно без комплексов, на равных обсуждает проблему с уже знаменитым, хотя и молодым французским композитором — Булез на семь лет старше.*)

Из контекста попытаемся построить дилемму, о которой идет речь в статье, и выразить ее в строгой логической форме:

если следовать Шёнбергу, то нужно отказаться от чистой додекафонии как современного метода;

если ему не следовать, то возникнут трудности творческого порядка.

Но Шёнбергу можно либо следовать, либо не следовать.

Значит, придется либо отказаться от чистой додекафонии, либо испытывать творческие трудности.

И у нас получилась классическая «конструктивная» дилемма²¹.

Нетрудно заметить, что Гульд вполне сознательно, с пониманием логического смысла сказанного использует слово «дилемма», что еще раз свидетельствует о культуре, образованности канадского музыканта. Автор этих строк в течение шестидесяти лет находился в среде музыкантов разного возраста и разного уровня общей культуры — от профессоров до студентов, — но ни разу не встретил человека, который понимал бы логический смысл слова «дилемма», а тем более мог выстроить статью и поставить своего оппонента перед дилеммой, как это сделал Гульд.

Резюме по статьям 1956 года. Тематика — Бах, Бетховен, современная музыка. Метода — структурный анализ музыкальных произведений. Искусствоведческий интерес обусловлен собственно проблемами интерпретации, точнее — пишет о том, что сам исполняет в качестве пианиста, что характеризует специфику его подхода к исполнению музыки.

²⁰ Он был убит случайной пулей американского солдата после окончания войны.

²¹ Минто В. Дедуктивная и индуктивная логика // СПб.: «Комета», 1994. С. 231.

Новаторство Гульда не произвол, а результат — в том числе — аналитической работы. Он хороший музыковед, анализирует на уровне передовых исследований в этой области, прекрасно разбирается в философии. Правда, пока не ясно как искусствоведческая работа помогает Гульду создать новую интерпретационную концепцию произведения.

Частично данный вопрос проясняет статья «**О некоторых концертах Баха и Бетховена**», изданная в 1957²² году как сопроводительный текст к диску, на котором записаны «Второй концерт» Бетховена и концерты Баха ре минор и фа минор. Гульд отмечает, что бетховенский концерт недооценен, поэтому редко исполняется, что несправедливо. Причина — неверная музыковедческая трактовка концерта. Гульд предлагает свою — музыковедческую для читателей и исполнительскую для слушателей диска.

Сначала Гульд пишет об истории создания. «Второй концерт» был написан раньше «Первого», как полагают, для демонстрации виртуозности Бетховена-пианиста. Потом — после написания «Третьего» — автор его переработал. Сегодня концерт играют в переработанном варианте. По мнению Гульда, произведение обладает оригинальным, неожиданно свежим, смелым и резким мелодическим языком и новизной трактовки структуры классического концерта, которая некоторыми чертами напоминает идею концерта барочного. Его недооценили в связи с неправильно трактовкой истории музыки, исходя из идеи прогресса. Подобный подход видит в барочном концерте лишь подготовительный этап к концерту классическому. Поэтому «Второй» Бетховена аналитиками истолкован как подражательный, ученический, относящийся к прошлому. Но, возражает Гульд, барочный концерт, высшее достижение которого музыка Баха и Перголези, придерживается гармонических правил, столь же тщательно продуманных, что и в классической музыке. Художественная идея инструментального концерта — противопоставление динамических градаций. В классическом концерте она осуществляется тонкой модуляцией и возникновением новой темы в новой тональности. У Баха используется контраст

²² Гульд Г. «О некоторых концертах Баха и Бетховена» // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. М., 2006 г. С. 72–78.

массивных гармонических блоков, у него модуляция и контраст не связаны с изменением тематизма. У Баха — взаимозависимость тем. В классическом концерте — их обособленность, индивидуализация.

Завершая, Гульд раскрывает читателям-слушателям **«идею диска»**: показать структурно-стилистическое родство «Второго концерта» Бетховена с музыкой Баха. С другой стороны — «Второй концерт» является своеобразным предвосхищением «позднего Бетховена», в котором ярко проявился интерес к контрапункту, и это является еще одним аргументом в пользу тезиса о том, что позднее творчество Бетховена (об этом уже речь шла в статье, посвященной трем последним сонатам Бетховена), связано с развитием музыкального мышления композитора. Поэтому «Второй концерт» является значительной вехой его творчества.

Некоторые важнейшие — в разрезе проблемы — идеи, остались «за кадром» разбора, ибо специально не проанализированы Гульдом, но отчетливо просматриваются в контексте статьи.

Во-первых, инновации, т. е. отступление композитором от выбранной структуры Гульд трактует в качестве проявления вдохновения (творческий порыв!), поэтому инновация является важнейшим знаком-вызовом для интерпретатора: он должен создать концепцию произведения, в которой данный момент станет центральным смысловым звеном. Отсюда вытекает вывод: серьезный музыкант-интерпретатор должен быть музыковедом.

*Во-вторых, Гульд играет концерт с собственными каденциями, что в традициях исполнения классических концертов. Но он строит каденцию на **новом музыкальном материале**, т. е. — не использует ни бетховенский стиль, ни тематический материал концерта, что уже «против правил». Гульд объясняет: основная проблема классического концерта — многочисленные, не развивающие музыку повторы оркестровых тутти и сольных проигрышей: и там и там используется один материал. В этом проявляется не красящая концерт идея соревнования оркестра и солиста. Из-за нее страдает симфонический принцип, поэтому концерты удаются лучше у композиторов не симфонистов. Симфонисту, стремящемуся развивать*

музыкальный материал, мешает структура концерта. Гульд создает каденции не в бетховенском стиле для разнообразия музыкального материала, чтобы избежать повторов, для симфонического развития материала и еще усиливает контрапунктические элементы музыки, которые только намечены у Бетховена.

Возвращаясь к поставленному выше вопросу — как творит Гульд? — ответим: музыковедческий анализ позволил ему выявить проблему концерта, решение которой потребовал не только исполнительского, но и композиторского творчества. Он создает новую концепцию произведения, исполнив которую, увековечивает как аудиофайл.

Статья **«Фортепианная музыка Берга, Шёнберга и Кшенека»**²³ — сопроводительный текст к диску, выпущенному в 1958 году. Впервые Гульд выпускает диск, целиком посвященный современной музыке, поэтому «слова сопровождения», разъясняющего музыку, уместны. Статья имеет научный музыковедческий смысл. Гульд анализирует структуры исполняемых произведений и на этой основе пишет о достоинствах музыки. Он приводит пояснительные нотные примеры (на конверте пластинки!). И, отдавая дань сложности музыки, использует слова, касаемые выразительных ее аспектов — пишет о чувствах. Обычно он избегал метафор, оставляя сферу выражения чувств исполняемой музыке. А тут все же пошел навстречу публике — дополнил эмоциональное исполнение поэтическим словом (например, «первый мотив сонаты вводит в состояние беспокойства и поиска», а другой — «наполнен мягкостью и мечтательностью»). Он даже упоминает **«биографические подробности»**, которые раньше всегда игнорировал по принципиальным соображениям. Фактически, он создает речь, способную привлечь внимание читателей парадоксальностью мысли и красотой слога: «Берг был учеником Шёнберга, который активно разъяснял законы классической гармонии, а в своем творчестве разрушал ее. От Шёнберга он узнал, что тот, кто бросает вызов традиции, в действительности оказывается еще более ответственным за нее. Он понял, что расплавленный поток

²³ Гульд Г. Фортепианная музыка Берга, Шёнберга и Кшенека// Гульд Г. Избранное. Кн. 1. М., 2006 г. С. 194–199.

вагнеровской мелодии не так уж несовместим со структурной логикой Брамса. И вот он написал свой первый опус, который оказался столь же прекрасным, как и все, что он делал»²⁴.

После этих красивых слов идет конкретный анализ начала структуры сонаты Берга, написанной еще с учетом традиции тональной музыки. Закончив с Бергом, Гульд приводит обзор творческой эволюции Шёнберга от первого атонального цикла соч. 11 к додекафонии и — впоследствии — к возвращению к гармонической вертикали. Показано, что появление новых элементов творчества возникает не в силу личностных капризов автора двенадцатитоновой системы, смены идейных позиций или влияний извне, а в результате творческих поисков композитора. Анализ завершается констатацией важнейшего для философии искусства Гульда положения: использование современной композиторской техники продуктивно у того, кто относится к ней с симпатии и творчески. Как он пишет, «при всей важности заранее рассчитанных конструкций высшей задачей творческого процесса остаются на долю вдохновения»²⁵.

Пример таковой является «Третья соната» Кшенека, анализ структуры которой завершает статью. Показано, что самые выразительные, вдохновенные моменты связаны с отступлением автора от выбранных конструкций. Изменение конструкций признак вдохновения — знак для особого внимания исполнителю.

На основе анализа статей «раннего Гульда», которые по большей части являются разъяснением того, что он исполнил, мы можем сделать некоторые выводы в отношении его теории:

— У творчества есть своя логика, самостоятельная от жизни автора. Тот, кто пытается объяснить творчество антропологически, из биографических фактов — занимается псевдомузыковедением.

— Качество произведения не зависит от следования выбранной техники, структуры. Изучение структуры необходимо, в том числе для того, чтобы уловить творческие импульсы, которые проявляются у талантливых музыкантов

²⁴ Гульд Г. Фортепианная музыка Берга, Шёнберга и Кшенека. С. 194.

²⁵ Там же. С. 198.

в отклонениях от традиционных систем. Данные проявления творчества не могут быть обойденными вниманием интерпретатора.

— Из контекста статей и первичного анализа того, что было им записано на дисках, можно гипотетически представить метод его творчества. Он создает концепцию произведения, точнее, реконструирует авторскую, обращая внимание на «нарушения», которые «идут от вдохновения» композитора. Затем начинает вдохновенно ее пересоздавать — перед записью, создавая новую концепцию интерпретации. Затем во время записи и во время редактирования записи он добавляет свое вдохновение к тому авторскому, которое было «определено» в нотном тексте музыкального произведения.

Работы Г. Гульда, относящиеся к 1960 году включают **рецензию на книгу Эдвина Бодки «Интерпретация клавирной музыки Баха»**²⁶, опубликованную в музыкальной газете. Гульд редко писал рецензии по принципиальной причине — не желал критиковать авторов. Потом он говорил — «мой отзыв может быть только положительным». Но тут все-таки от критики не удержался, наверное — был молод и знаменит, а Бах — главный композитор в его репертуаре. Впрочем, критика весьма сдержана, хотя и не без иронии, но это, пожалуй, лишь «индивидуальный стиль изложения материала» и не более того.

Как отмечает Гульд, книга Бодки написана как бы «двумя авторами» — один из них представитель академического, устаревшего музыкознания, занимающийся нумерологией, числовой магией и проч. ерундой, второй — современного, призывающего «студентов выстраивать интерпретацию произведения, опираясь на анализ внутренних его свойств»²⁷.

В центре исследования темп, динамика, украшения, артикуляция. Проблему Бодки видит в скудости сведений об исполнительской практике, содержащихся в музыкальных трактатах времени Баха. Он разделяет широко распространенное убеждение, что существует ненаписанный свод правил, позволяющих верно «расшифровывать» нотный текст,

²⁶ Гульд Г. Бодки о Бахе // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. М. 2006 г. С. 39–41.

²⁷ Гульд Г. Бодки о Бахе. С. 39.

передающийся в устной традиции. Бодки занимается поиском неписаных законов баховской музыки. Как полагает Гульд — расследование выполнено мастерски.

Далее Гульд указывает на некоторые недостатки и противоречия в исследовании. Они касаются деталей. Но есть одно существенное, характеризующее теорию Гульда. Бодки, следуя А. Швейцеру²⁸, основное внимание уделяет мелодии. Но ни одна из конкретных проблем интерпретации мелодической линии у Баха не может быть правильно решена, если ее рассматривать только под углом зрения линейности. Ибо контрапункт Баха гармониецентричный. Регистровка его динамических террас, диссонансы в орнаментике, артикуляции контрастных гармонических фигур контролируются устойчивым гармоническим ритмом. В крупном масштабе именно модуляции из тональности в тональность определяют структуру произведения, которая сцепляет воедино отдельные эпизоды²⁹.

Другая статья, написанная в 1960 году, «**Струнный квартет Гульда оп. 1**»³⁰ экспериментальна и является рефлексией Гульда по поводу своего творчества. В ней также появляются элементы, предвосхищающие его будущие диалоги, выполненные в жанре «самоинтервьюирования».

В статье, опубликованной в качестве сопроводительного текста к пластинке, Гульд размышляет о квартете, написанном в двадцатитрехлетнем возрасте, высказывая ряд идей, имеющий серьезный теоретический смысл:

— Во-первых, Гульд как исполнитель и как композитор не замыкается в системе одного стиля. Примером может послужить музыка квартета, написанная им, т. е., композитором—авангардистом, но по характеру своему скорее романтическая (близка традиции Р. Штрауса, Брукнера). *У нас принято считать, что Гульд был «гением Баха», а всю остальную музыку не играл как надо, поэтому получалась спорная интерпретация, т. е. — «не образец». Лишь Баха играл образцово. (Автор этих строк уже более сорока лет*

²⁸ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: «Классика XXI», 2004. 801 с.

²⁹ Гульд Г. Бодки о Бахе. С. 40.

³⁰ Гульд Г. Струнный квартет Гульда оп. 1. // Гульд Гленн. Избранное. Кн. 1. М., 2006 г. С. 224–230.

отстаивает иную точку зрения: гульдовские записи — пример художественной интерпретации, уникального творчества и по определению не являются образцом для подражания, ибо сам он неукоснительно придерживался правила — «исполнение не есть повторение!».)

– Во-вторых, Гульд не считает додекафонию идеальным способом создания произведения, обуславливающего успех музыки Шёнберга. Наоборот, он полагает, что додекафонии повезло, что ею занялся такой музыкальный гений, как Шёнберг.

– В-третьих, Гульд применяет сходные творческие принципы, работая и как композитор, и как пианист-исполнитель. То есть — рассматривает музыкальный материал как основание для творчества по созданию новой концепции произведения. На первом месте для него не традиции по истолкованию нотных знаков, не стилевые требования их организации, а структура, которая образуется из логики развития самого материала.

В **1962** году Гульд, пропустив год, опять пишет статью, «для пластиночного концерта»: **«Фортепианные концерты Моцарта и Шёнберга»**³¹. Пользуясь случаем, он высказывает уже известные нам мысли по поводу истории фортепианных концертов. Соединение в одном диске двух столь отличных друг от друга концерта обострили вопрос о фортепианном концерте как таковом. Концерт Моцарта № 24 и концерт Шёнберга представляют, по мнению Гульда, два полюса фортепианной литературы в том жанре. Причем, оба являются замечательными произведениями (*действительно, из концертов Моцарта, которые Гульд не очень ценил, он записал только этот — до минорный № 24*).

В чем специфика концертов? В классическом концерте, пишет Гульд, есть соревновательный элемент: солист (индивидуум) противостоит оркестру (коллективу), т. е. — противостояние субъективного и объективного элементов исполнения. Солист выставляет себя напоказ. Концерт как бы и создан для того, чтобы продемонстрировать виртуозные достоинства солиста, что пагубно влияет на качество музыки, даже портит

³¹ Гульд Г. Фортепианные концерты Моцарта и Шёнберга // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. С. 135–140.

материал, который в другой форме мог быть лучше представлен, будучи подвергнут симфоническому развитию. Концерт связан с идеей классической симфонии, но в нем много лишнего материала, таков вывод Гульда (имеется в виду пассажи для заполнения соревновательного пространства, имеющих цель занять солиста чем-то достойным виртуоза).

Комментируя вывод Гульда, добавим, что классический концерт создан для исполнения в зале для большой аудитории — как музыкальное зрелище. Это музыка для публики, ибо соревнование интересно наблюдать (дополнительный эстетический момент), многочисленные повторы, не развивающие музыку, способствуют лучшему ее усвоению. Композиторы, понимая недостатки жанра, именно концерты наполняют красивыми темами (ярчайший пример — фортепианные концерты Моцарта).

Сама структура концерта, продолжает Гульд, несовершенна. Один и тот же материал повторяется — звучит то в оркестре, то у солиста, а симфоническая логика требует его развития. Поэтому популярные концерты написаны «не крупными симфонистами» — они не испытывают потребность симфонической разработки материала, компенсируя потери «внешними эффектами» (Шопен, Лист, Григ, наверное и Шуман, и Рахманинов).

Нужно признать, что гульдовская критика идеи классического концерта имеет серьезные основания. В романтическую эпоху его недостатки обнаружили себя ярко. Даже в тех случаях, когда автор концерта «забывал» солиста, тот, вопреки авторской воле, напоминал о себе. Возьмем, к примеру, финальный фрагмент оркестрового тютти в «Пляске смерти» Ф. Листа. Оркестр, завершая произведение, играет фортиссимо главную тему. У солиста ничего нет, можно уходить, что иногда делают — на публику. Но чаще, «чтобы не бездельничать», как говорят, а на самом деле — чтобы привлечь внимание публики, солист продолжает исполнять хроматические гаммы октавами вверх-вниз. Его «отсебятину» не слышно, ибо оркестр играет очень громко, к музыке старания пианиста не имеют никакого отношения, но выглядит эффектно. Понятно, что в эпоху «грамзаписи», подобного рода трюки не нужны. Гульд полагал, что многое в классических

концертах (пассажи!) не оправдано логикой развития музыкального материала, а существует «для тактильного удовольствия» солиста и восторженных глаз публики (цирк!).

В наши дни, продолжает Гульд, идея классического концерта непригодна для современной техники композиции. Поэтому Шёнберг, использует партию фортепиано иначе — как расширенное облигато (т. е. музыкальный материал, который должен быть исполнен только этим инструментом), возвращаясь к традиции барочного концерта.

Гульд стремится играть Моцарта, «вспоминая» опыт барочных концертов, т. е. — убирая по мере возможности повторы, соревновательный элемент, добавляя композиторский. Он, во-первых, по-композиторски проработал музыкальный материал, в том месте, где солист повторяет партию оркестрового вступления. Во-вторых, каденции создал не в стиле Моцарта, а по уже известной нам логике — для симфонизации (с элементами полифонической разработки). В целом же Гульд, исполняя моцартовский текст, отбросив традиции, переосмыслил фортепианную партию концерта, выявляя **выразительные** элементы, обогащающие фортепианную фактуру.

Журнальная статья «**В защиту Рихарда Штрауса**»³² (1962 г.) является важной в разрезе проблемы разработки критериев оценки музыки композиторов XX века.

Величайший композитор XX века Р. Штрауса (1864–1949) прожил долгую творческую жизнь — 69 лет, был современником А. Шёнберга (1874–1951), но не принял новую технологию, связанную с отказом от тональной функциональности. Гульд, проанализировав творчество Штрауса, пришел к выводу, что основная его особенность — постоянство музыкального словаря: гармонии (романтической, но оригинальной и узнаваемой), и того, что называют «композиторской техникой». Критики ругали Штрауса за то, что он не смог понять-оценить прогресс в музыке, связанный с появлением атональной музыки, и считали его устаревшим композитором. Гульд полагает, что атональная музыка

³² Гульд Г. В защиту Рихарда Штрауса. С. 95–102 // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. М., 2006 г. С. 95–102.

явилась результатом эволюции композиторской техники, но искусство не сводится только к технологии. Штраус бросил вызов прогрессу исторической эволюции и обогатил музыкальную культуру — и не только созданием превосходящих произведений. Он, в частности, вопреки основной тенденции по «омузыкаливанию» литературы, живописи и проч., гордился своей способностью описывать внемузыкальные события музыкальными средствами — писал «программные» симфонические поэмы, продолжая развивать романтические традиции.

Таким образом, Штраус, для Гульда, пример человека, **который обогатил свое время, будучи в стороне от него**. Идея о том, что культура обогащается многими источниками, а не одной линией эволюции, одна из важнейших его философии искусства.

Статья «**N'aimez-vous pas Brahms?**»³³ («Любите ли вы Брамса?» — пер. с фр.), озаглавленная, как и популярный в то время роман Франсуазы Саган. Поводом послужил «спич», который позволил себе знаменитый дирижер Л. Бернстайн перед записью «Первого» концерта Брамса, которую он должен был осуществить вместе с Гульдом в 1962 г. Речь была записана и затем опубликована. Гульд написал ответ — данную статью.

Итак, Бернстайн улыбаясь, кокетничая, сообщил оркестру, что Гульд изменяет темпы, динамику произведения. Бернстайн не согласен с концепцией, но, считая Гульда серьезным артистом, готов подчиниться его замыслу и участвовать в записи, ибо это будет приключением, открывающим новые возможности интерпретации «заигранного концерта».

Выступление Бернстайна стало широко известным. И сама запись и его речь вызвали отклик в прессе, которая в американской традиции, раздувала скандал, ибо именно скандалы вызывают широкий интерес публики. В итоге сложилось мнение, что ради того, чтобы пооригинальничать, Гульд столь серьезно изменил авторский замысел, а Бернстайн не стал спорить.

³³ Гульд Г. «N'aimez-vous pas Brahms?» // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. М., 2006 г. С. 79–83.

Гульд отозвался на все эти «бернштайновские улыбочки» и скандалы прессы серьезной статьей. В ней разъяснил художественные особенности концерта Брамса и логику той концепции, которая была осуществлена при записи и которую — то ли не понял, то ли не смог понять — Бернштайн.

Гульд начинает с того, что форма концерта, каковой она сложилась к XIX веку, страдает излишествами. Это касается оркестрового вступления-экспозиции, которое затем повторяет солист. Есть еще старомодный аристократизм стиля каденции. Эти особенности породили наиболее постыдные примеры первобытной человеческой потребности покрасоваться, и традицию, существующую ради того, чтобы «поддержать вопиюще преувеличенное значение партии солиста»³⁴. Гульд сделал роль солиста подчиненной, точнее — попытаться интегрировать его в целое, т. е. — симфонизировать музыку. «Концерт, — разъясняет Гульд, — относится к произведениям, которые оставляют ощущение, что они не вполне удались автору, и, прежде всего, в плане архитектурного равновесия»³⁵. Произведение состоит из страниц, на которые гений Брамса наложил свой отпечаток и слабых мест. Канадский пианист полагает, что за сто лет исполнительской биографии «Концерта» на нем осталось немало следов вторжения интерпретационных инициатив, которые постепенно затемнили сильные и слабые стороны партитуры. Оригинальная же партитура содержит следы самой настоящей борьбы «воображения с требованиями классического канона, перед которым, в конце концов, Брамс капитулирует, и это делает данное произведение столь загадочным и своеобразным»³⁶.

Как считает Гульд, существуют два способа интерпретации подобного произведения. Первый, сегодня модный, состоит в том, чтобы выявить драматические контрасты, угловатость формы. Второй, который избирает Гульд, — попытаться обнаружить в произведении черты будущего: интерпретировать в духе Шёнберга, т. е. — выявить сложное переплетение мотивных цепочек. Поэтому, играя концерт,

³⁴ Гульд Г. «N'aimez-vous pas Brahms?» С. 81.

³⁵ Там же. С. 82.

³⁶ Там же. С. 82.

он попытался увидеть сходность мотивов, но минимизировать контрасты: сохранять один темп, ослабил динамические кульминации.

Завершая, автор отмечает, что в его подходе есть нечто, вытекающее из природы этого сочинения, поэтому он оправдан и жизнеспособен.

«**Запретим аплодисменты**»³⁷ — статья впервые опубликована в журнале «музыкальная Америка» в феврале 1962 в то время, когда Г. Гульд уже окончательно решил уйти с концертной эстрады, но еще не ушел — не сделал решительный шаг. Написана она по поводу конкретного культурного события — гастролей в Торонто труппы Нью-Йоркского оперного театра (Метрополитен оперы). Но статья не об этом. Главное, он вполне ясно пишет о причинах, своего решения, не говоря, впрочем, что оно уже принято. Шутливый тон, свидетельствует — решение далось ему легко и остается только его оформить. А пока он предлагает публике свои соображения о роли концертного, точнее, публичного исполнения музыки в культуре. Хотя шутливый тон может свидетельствовать и о другом: скрывать серьезность предпринимаемого поступка. Его анализ не столь глубок, как в других статьях. Это уже ближе к художественному творчеству, чем к науке.

Гульд полагает, что музыкальный театр можно рассматривать как придаток церкви. Таковой является пуританская точка зрения, господствующая в Канаде. Но можно рассматривать театр как продолжение Колизея, цирка. Суть противопоставления — в Церкви главным является Бог. Соответственно — в театре — музыка. В Колизее — главным действующим лицом является публика. Ей принадлежит решающий голос. И выступления артистов рассчитано именно на реакцию публики. *Концерт — «Колизей», где главное — публика, некий языческий вариант исполнения музыки, который его не устраивал как христианина.* Но и второй вариант — превращение концерта в церковь, был для него нежелательным, ибо пианист вынужден играть так, чтобы быть услышанным, вопреки логике интерпретационного замысла. Это его нравственная обязанность перед

³⁷ Гульд Г. Запретим аплодисменты // Гульд Г. Избранное. Кн. 2. М., 2006 г. С. 7–11.

публикой, заплатившей за возможность присутствовать в зале. А вот студийный вариант исполнения вполне соответствовал интенциям его протестантской души.

Оправдание искусства — пишет Гульд — внутренний огонь, который оно зажигает в сердце, а не внешние публичные реакции аудитории. С другой стороны, концертное исполнение музыки уходит в прошлое, ибо электронная эпоха открыла новые возможности сочинения, исполнения и прослушивание музыки, не предполагает обязательного концертного исполнения музыки и соответствующей реакции публики на исполнение — аплодисменты.

Мысль Гульда ясна и убедительна, если мы возьмем такой элемент концертной практики как «игра на публику», на ее непосредственную реакцию, использование исполнительских эффектов, которые не касаются собственно содержания музыки, являются чем-то необязательным и отвлекающим от дела. В концертной форме исполнения музыки присутствует «цирковой элемент», который вызывает соответствующую реакцию, но — лишь на периферии. Конечно, исполнитель может сделать его главным — играть соответствующий репертуар в соответствующей манере. И оценку он получит соответствующую. И в этом смысле Гульд прав — концертная форма исполнения музыки, организации концертного дела стимулирует цирковое, «колизеевское» отношение к музыке.

Но реакцию аплодирующей публики можно трактовать иначе: как внешний, эмоциональный выплеск того огня, который загорелся в сердце. Аплодисменты в этом случае являются продолжением эмоционального воздействия, да — примитивным, но все же вплетенным в эстетическое событие. Знаменитый пианист В. Горовиц сделал много записей «из зала» во время концертов, оставив в аудио-файле аплодисменты. И слушатель пластинки воспринимает и музыку, и реакцию зала. В звуках музыки горит сердечный огонь, но в аплодисментах, если они искренни, спонтанны тоже он пылает — пусть и в другой, неэстетической форме. В аплодисментах может присутствовать римский элемент, т. е. — «Колизей», как некое одобрение артиста. Играть ради одобрения — служить

публике. Аплудисменты — палец вверх, их отсутствие — палец вниз, как в Древнем Риме. Возможна иная реакция публики: соучастие в форме мимики, жеста (хореографическое составляющая — воплощение музыкального события является своеобразным продолжением того жеста, который может сопровождать игру артиста). Этот элемент в творчестве Гульда представлен ярко — как ни у кого. И мимика многоликого зрительного зала может быть не только проявлением римского одобрения и неодобрения, она может быть и внешним выражением духовного богатства музыки. По мере развития «цифровой культуры», уже после смерти Г. Гульда, сформировалась практика онлайн-трансляций концертов классической музыки. Ныне — режиссерско-операторская группа достигла столь серьезно мастерства, что у нас есть основания говорить — сформировался новый жанр искусства, в котором синтезируются и звучащая музыка и живая кино-картинка, создаваемая режиссером. Оператором, исполнителями музыки, дизайнерами зала и публикой, которая соответствующей реакцией — мимикой — серьезно обогащает эстетическое содержание фильма³⁸.

Удивительно, что подобные вещи писал артист, обладающий гипнотическим влиянием на зал, добившийся колоссального артистического успеха именно как концертный исполнитель (правда, не только). Ответ на сей трудный вопрос: публика не вдохновляла его. Другим артистам она необходима. Они чувствуют обратную вдохновляющую реакцию зала. Они творят в собственном смысле слова лишь тогда, когда импровизируют на глазах у публики. Гульд вдохновляющие импульсы черпал из музыки, из произведения, которое исполняет, над концепцией которого работает.

Столь же удивительна его интерпретация восторга зала. Он видит, в овациях лишь одобрение «циркового трюка», но не видит в них проявления сотворчества, которое начинается с момента появления артиста на сцене

³⁸ Храмов В. Б. Онлайн-трансляция концерта без публики как феномен художественной культуры // Вестник христианской гуманитарной академии. № 2. 2021. С. 131–137.

и выражается в мимике, жесте и, наконец, в аплодисментах публики. Сам Гульд чувства выражал не только звуками рояля, но и жестикуляцией и мимикой и даже подпевал, что в академической среде вообще считалось недопустимым. Уникальный, кинематографический элемент в его игре заметил Бруно Монсенжон, сняв фильм. На концерте серьезный артист играет не на публику, а для соучаствующей в творчестве публики, переживающей музыку и выражающей эмоции во вне в овациях, в которых есть и благодарность за возможность сотворчества.

Гульд, конечно, прав: при исполнении произведения на концерте пианист вынужден был учитывать «особенности восприятия» людей, находящихся в зале, т. е. — играть так, чтобы его было хорошо слышно «на последних рядах балкона». А это мешало, заставляло вносить изменения в интерпретацию музыки, неоправданные как он считал. Это касается прежде всего динамики, которая усредняется из-за невозможности, например, полноценного пиано (будет не слышно). Создавая аудиозапись, он мог творить, не думая о таких «прозаических вещах». Ему повезло, он мог творить как композитор, не артистически, т. е. — не нуждаясь в дополнительных вдохновляющих импульсах, идущих из зала, от публики.

В качестве вывода-ответа на вопрос, «почему он прекратил концертные выступления?» зафиксируем следующее положение: Гульд не ценил артистический аспект творчества — импровизацию на глазах у публики³⁹. Все внимание было сосредоточено на создании новой интерпретации, поэтому отвергал концертную форму исполнения музыки как таковую.

Статья «**Энох Арден**» Рихарда Штрауса⁴⁰ 1962 года, продолжает цикл работ, посвященных названному в заглавии композитору. Повод уже привычный для Гульда — комментарий к пластинке, на которой записана мелодекламация по поэме Теннисона. Метод тот же — начинает с анализа структуры. Гульд приходит к выводу, что в композиции нет догматического следования выбранной композитором

³⁹ Чехов М. Путь актера: жизнь и встречи. М., «АСТ», 2007. 456 с.

⁴⁰ Гульд Г. «Энох Арден» Рихарда Штрауса // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. М., 2006 г. С. 110–113.

композиции. Есть импровизация, есть вдохновение и творчество, есть талант отображать в музыке немусыкальные события с помощью системы лейтмотивов, которую Гульд анализирует в контексте их взаимоотношения с тональным развитием.

Подведем итоги первого периода искусствоведческого творчества Гульда. Статьи, которые он пишет, по большей части сопровождающие запись разъяснения гульдовских интерпретационных инноваций. Тематика обусловлена программой диска — произведения И. С. Баха, Моцарта, Бетховена, современная музыка. Метода — структурный анализ музыкальных произведений, выполненный на современном (передовом) уровне искусствознания. Таким образом, новаторство Гульда не производ, а результат аналитической работы.

В заключении, обращаясь к проблеме генезиса гульдовской теории, отметим: пока перед нами блестяще образованный, самостоятельно мыслящий художник, молодой человек, прекрасно разбирающийся в музыке, философии, имеющий свой оригинальный подход к ключевым проблемам музыкального исполнительства. Можно ли, на основе того, что он создал, утверждать, что его теория уже сложилась? Пожалуй — нет. Правда, можно предположить, что ее основные положения он уже вполне осознавал, что испытывал их практически — в творчестве, и тезисно сформулировал в статьях. О том, что теория уже сложилась, можно говорить лишь тогда, когда она выражена в некоторой степени законченности. Если же есть лишь разработка отдельных теоретических аспектов проблемы — это пока лишь этап становления теории.

Возможно, конечно и другой предположительный ответ: да, теория сформирована, но он не успел ее выразить в законченных статьях, что он, возможно, сделает — несколько позже. Но это может быть только предположение, которое у нас нет возможности проверить.

Глава II

Второй период — «прощай цирк!»

1964 год знаменует начало нового этапа в жизни и творчестве канадского пианиста. Он давно собирался закончить концертную практику и сосредоточиться на творчестве

(артистический успех его не интересовал, артистическое творчество — тоже). В плане нашего исследования необходимо рассмотреть те изменения, которые произошли в его литературной деятельности. Конечно, с концертами сразу расстаться не удалось — в 1964 году он сыграл их несколько. Конечно, он продолжает писать о том, что исполняет, как и раньше. Но...

Опубликованная в журнале статья «**Штраус и будущее электроники**»⁴¹, относится к 1964 году. Она посвящена двум темам: во-первых, уже известному нам вопросу — несправедливой оценке музыковедами творчества Рихарда Штрауса, и, во-вторых — впервые он пишет о художественном потенциале электронной (нынче говорят — «цифровой») культуры, что знаменательно, ибо Гульд расстается с концертной эстрадой, и запись музыки становится главным, но не единственным делом жизни.

Музыку Рихарда Штрауса, осуждают, если сказать одним словом, за «не оригинальность». Гульд, высоко ставящий элемент новизны в искусстве («исполнение не есть повторение» — его основной художественный принцип, которому он непреклонно следовал и в исполнительском искусстве и в литературной музыковедческой деятельности), не согласен с такой оценкой. Отсутствие оригинальности в музыке Штрауса обнаруживается лишь при устаревшем взгляде искусствоведов на природу данного феномена. Р. Штраус прожил долгую творческую жизнь (69 лет), начал сочинять в эпоху «послевагнерианскую» — позднего романтизма. В какой-то момент романтизм уже стал историей — «передовая музыка» стала «атональной». А он все продолжал творить в стиле своих ранних романтических произведений. Сравнительное «социально-историческое искусствоведение» по данному — «хронологическому» — критерию относит его произведения к устаревшим, а по музыкальному языку к реакционным, ретроградным. *(Подобные упреки звучали и по отношению к И. С. Баху, который в эру ранней классической музыки, продолжал писать фуги, а потом, вдруг, стал композитором, предвосхитившим дальнейшее развитие музыки.)*

⁴¹ Гульд Г. Штраус и будущее электроники // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. М., 2006 г. С. 102–110.

В прежних статьях Гульд показывал, что художественные достоинства произведений искусства напрямую не зависят от принадлежности к «магистральной линии» развития музыки, музыкального языка. В данном конкретном случае вопрос ставится в связи с понятием оригинальности. При ближайшем рассмотрении выяснилось, что критика музыки Штрауса, была порождением ушедшей доэлектронной эпохи. И по тому же хронологическому основанию может быть отнесена к прошлому, т. е. — была названа «ретроградной». Новая эпоха — электронная эра — изменяет те ценности, с которыми мы связываем искусство: имитация, изобретение, оригинальность. Рассуждение по этому вопросу составляет основное содержание данной работы.

Сначала Гульд осмысливает феномен «спонтанности», непосредственности оценки исполнения музыкального произведения залом, слушателями. Его ценят как объективный критерий определения художественных достоинств произведения и артистического таланта исполнителя. Но на концерте, как полагает Гульд, восприятие и отзыв слушателей искривлен социальными обстоятельствами, перестает быть личной оценкой, личным участием слушателя в исполнении. Домашнее, «уединенное», музицирование, возможность которого предоставляет электроника, освобождает личность от подобного рода аберраций. И слушатель (уже не часть социальной группы, а **свободная** личность, индивидуальность) получает возможность активно, творчески вмешиваться в процесс прослушивания произведения, и, в оптимуме, стать художником, «соавтором».

Оценивая сказанное с позиций сегодняшнего дня, отметим, что и в условиях электронной, интернет-культуры, занятие музыкой (прослушивание, как пример) редко бывает «уединенным» — по общему правилу социально искривлено, ибо происходит в соцсетях. Обмен впечатлениями, файлами оказывает серьезное воздействие даже на спонтанность эмоциональной оценки слушателей. И, конечно, та эмоциональная «спонтанность», которая, остается и в электронную эпоху серьезным критерием оценки прежде всего исполнения художественного произведения, продолжает существование в качестве значимого социокультурного феномена.

В статье впервые Гульд выдвигает идею «электронного автора». В нашу эпоху, как он пишет, функции композитора, исполнителя и слушателя частично перекладываются друг на друга, и в этом смысле, конечно, на новых основаниях, мы возвращаемся к тому, что было в эпоху «Барокко». Также в работе впервые озвучена идея «анонимности творчества», которая, в частности, делает несущественным тот критериях «хронологической» оригинальности, который применялся в традиционном искусствоведении.

Если одной фразой определить то лежащее на поверхности новое, что появилось в творчестве Гульда в данный, период его творчества, то можно сказать — **«он стал готовить и читать лекции»**. Следующий материал — прекрасная иллюстрация данного события.

«О музыке в СССР»⁴² — текст, опубликованный уже после смерти Гульда, в качестве статьи, первоначально был лекцией, которую Гульд подготовил **и прочел в Торонто в 1964**. Это одно из первых свидетельств его серьезного интереса не только к музыке в СССР, но и к русскому искусству как таковому. В 1957 году Гульд с большим успехом (для любителей музыки — триумфальным) гастролировал в СССР. Стояла весна, и был период политической «оттепели». Играл в Москве и Ленинграде. Ленинград понравился больше — как город. Ходил на экскурсии, знакомился с достопримечательностями, посещал концерты. Впоследствии вспоминал о Ленинграде, как о городе, в котором он хотел бы жить. Были организованы встречи с композиторами и исполнителями. Гульд читал лекции о современной музыке⁴³. Потом, когда пришло время и появилась возможность, всерьез занялся изучением музыкальной культуры России.

Обратимся к тексту лекции. Сначала он ставит проблему: почему в России власти так жестко контролируют искусство? Гульд рассматривает проблему в историческом аспекте. Русская музыка развивалась самостоятельно от музыки

⁴² Гульд Г. О музыке в Советском Союзе // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. С. 169–185.

⁴³ См., например, Встреча Гленна Гульда со студентами Московской консерватории [Звукозапись] // Гульд Г., фортепиано; пер. с англ. Л. Власенко; [Авт. коммент.] на конв. В. Тропп. М., «Мелодия», 1984.

западной. Сближение произошло в петровскую эпоху. Начиная с Глинки, образцы западного музицирования осваиваются в России творчески. Формируется линия раскрывающего русскую душу интроверта Мусоргского и открывающую ее богатства всему миру линия экстраверта Чайковского. Завершая исторический обзор, он замечает, что культурная изоляция России стимулирует оригинальное творчество (одна из особенностей «русской души»!). Диктат по отношению к искусству был всегда: шел от Церкви, государства, общества. Его идейная основа родственна пуританскому мирозерцанию: искусство может оказать отрицательное воздействие на общество, поэтому необходим контроль. Тем не менее, русским удается создать оригинальную музыку, выдающиеся по значимости художественные произведения, существуя вне западной культурной традиции, поистине новаторские. В качестве таковой он называет поздние сонаты А. Скрябина и «Пятую симфонию» С. Прокофьева как пример великой экспрессии русского народа, способного не только преодолеть внешнюю агрессию, ужасы войны, разорение, террор и бюрократические интриги власти, но еще и создавать искусство, столь вдохновенное и светлое⁴⁴.

Закljučая лекцию, Гульд прогнозом-надеждой на будущее, русские найдут оригинальные формы музыкального воплощения своего богатейшего духовного наследия, не копируя западные образцы, опирающиеся на традиции Ренессанса.

Нужно учитывать, что Гульд читал лекцию для публики, воспитанной в пуританских традициях. Понятно, что идея о пагубном влиянии «бесконтрольного» искусства на общественную мораль, имеет древнейшие истоки — впервые на философском уровне теоретически обоснована Платоном в диалоге «Государство» и была поддержана «отцами» христианской церкви в первые века христианства. Затем в период Ренессанса была «пересмотрена» в католическом мире, но возродилась в полном блеске в протестантизме (особенно в учении Кальвина). Сам же «последний пуританин» Гленн Гульд считает, что искусство

⁴⁴ Гульд Г. О музыке в СССР // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. М., 2006. С. 285.

может оказывать положительное нравственное влияние на общество и без руководства извне. Но об этом он будет говорить позже.

Статья «**Совет выпускникам**»⁴⁵ тоже создана на основе текста лекции, прочитанной в консерватории Королевского университета в Торонто в 1964 году, пусть и не прямо, но все же связана с проблемами музыкальной педагогики, о которой Гленн Гульд раньше не высказывался публично. Содержание лекции определено местом ее произнесения. «Совет выпускникам» прост, но актуален и в том аспекте, о котором пишет Гульд, незаслуженно находится в тени музыкального просвещения. Двумя словами: — он советует музыкантам-исполнителям включать во время занятий воображение, т. е. — творить. Казалось бы — вполне традиционный совет преподавателя музыкальной школы. На уроках мы часто слышим — «представь картину», «представь, как тяжело ему было покидать любимую родину» («сопли» по поводу «несчастливого» Шопена, живущего в Париже) и проч. Однако, Гульд имеет в виду нечто иное. Именно воображение позволяет музыканту-исполнителю **лучше представить концепцию произведения, точнее — создать его оригинальную концепцию**. Сам Гульд, как он пишет, понял это благодаря случайным обстоятельствам. Во время его занятий в комнате включили... пылесос — настолько мощный, что звучание инструмента не было слышно. Он, исполняя произведение, получая лишь «тактильное удовольствие». Но включилось воображение, которое «нарисовало» оригинальное звучание много раз играной пьесы. Воображение плюс тактильное удовольствие позволили лучше «представить концепцию».

Монография «Арнольд Шёнберг: взгляд в будущее»⁴⁶ была издана в США — в Университете, что находится в Цинциннати, первоначально прочитана как лекция, в которой Гульд аргументирует следующие тезисы:

— Шёнберг в своем развитии отразил стилистические поиски времени: начинал в рамках «функциональной

⁴⁵ Гульд Г. Совет выпускникам // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. М., 2006 г. С. 17–20.

⁴⁶ Гульд Г. Арнольд Шёнберг: взгляд в будущее // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. М., 2006 г. С. 117–129.

несвободы» тональной музыки, освободился от нее и впал почти в тонально-гармонический анархизм. Потом композитор наложил на себя еще более строгие рамки «серийной системы», затем вернулся частично к тому, что может быть названо «синтезом атонального и тонального».

— Но великие произведения могут быть созданы и за рамками «шёнбергского» магистрального пути развития западной музыки. Так, например, Р. Штраус, якобы «ретроградный» композитор, сочинял в это же время вполне достойную музыку в стиле позднего романтизма.

Вывод: Шёнберг был великим композитором, создающим великую музыку, независимо от той системы, которую он разрабатывал в данный конкретный период творчества. И в этом смысле следование системе — не главное. Главное — писать талантливую музыку.

*Дабы лучше понять Гульда, добавим, что для интерпретатора, важнейшим элементом произведения, который проясняется в результате искусствоведческого анализа, является некое отступление от избранной автором структуры. Фрагмент, где случилось отступление, является собственно проявлением (знаком) вдохновения и заслуживает пристального внимания пианиста, позволяет ему создать оригинальную концепцию произведения. **Таким образом, главным элементом творчества является вдохновение**, позволяющее в разных стилях одаренным композиторской способностью людям создавать замечательные произведения искусства.*

Статья «**Итак, писать ты хочешь фугу?**»⁴⁷, создана в том же 1964 году, посвящена истории музыки, точнее — объяснению генезиса атональной музыки. На первый взгляд выглядит шуткой — литературным произведением, сочиненным в форме фуги, о том, как фугу написать. Но шутлива лишь форма изложения, а не содержание статьи. Гульдовская манера в таком тоне излагать серьезные идеи, думается, обусловлена рядом причин:

— Во-первых, потребностью аудитории, которой статья адресована, ибо она текст, сопровождающий пластинку, содержащую композицию Гульда с тем же названием.

⁴⁷ Гульд Г. Итак, писать ты хочешь фугу? // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. М., 2006 г. С. 231–236.

– Во-вторых, личностным отношением автора к литературному делу, ибо ирония — стиль Гульда. Особенно охотно он иронизировал по поводу своего творчества, что понятно — другого ирония может обидеть.

— В-третьих, общими социокультурными обстоятельствами. В первой половине XX века в художественной культуре начинается процесс «омузыкаливания» творчества, т. е. использования структур, выработанных в музыке для организации художественного материала в других видах искусства. Понятно, что структура как семиотический знак, как эстетическая данность, «потянула» за собою в другие виды искусства и те «эмоциональные феномены», которое до этого момента входило в сферу музыки как таковой. Классика жанра — ранние рассказы и повести Томаса Манна, картина М. Чюрлениса «Фуга».

Во время создания Гульдом статьи к данному способу сочинительства серьезные музыканты уже стали относиться чуть с иронией (действительно, трудно без улыбки рассматривать картину «Фуга», созданную Чюрленисом: елочка — тема, а вот тема в обращении — та же елочка, только перевернутая верхушкой вниз...). Гульд насмехается над произведением, которое сам же создал, что включает в дело «омузыкаливания текста» дополнительный эстетический элемент.

Нужно отметить и оригинальность замысла статьи. Действительно, описание того, что сочинялось и получилось в результате, вполне естественно приобретает структурные очертания «фуги». Сначала идет собственно литературно оформленная фуга на тему «итак, писать ты хочешь фугу». Потом следует историческое размышление о том, почему данная форма-конструкция существует в эпоху атональности, алеаторики и проч. (это — вопрос!). Ответ: потому что основные принципы фуги были разработаны в эпоху Возрождения, когда еще не была выработана тональная грамматика разрешений, функциональных тяготений и соответствующие ей структура организации материала.

В качестве вывода (финального раздела статьи-фуги) он формулирует важную для философии музыки мысль: идея фуги — непрекращающееся движение, развитие. Но развитие

в фуге отличается от развития в циклических формах (сонатах и симфониях классического периода), где происходит релаксация в переходных эпизодах и напряжение в модуляциях. Идеал фуги — постоянное варьирование. Широкое разнообразие контрапунктического выбора позволяет композитору постоянно развивать музыку. Поэтому у настоящего полифониста каждая мысль возникает в виде контрапунктического диалога.

А как возникает музыкальная мысль у композитора гомофонно-гармонической школы? Вероятно как мелодия, из которой постепенно рождается все остальное — аккомпанемент, другая, контрастная мелодия и проч. Это мои мысли, возможно, не совпадающие с Гульдом, но вряд ли.

Журнальная статья «**Четвертая симфония Айвза**»⁴⁸ написана в 1965 году. По форме — рецензия-отзыв на концерт оркестра под управлением Стоковского. Основная часть — короткий разбор симфонии Айвза, выполненный в гульдовском стиле. Он пишет только о музыке — структуре, мастерстве организации материала.

Данная статья вместе с другими, написанными в том же 1965 году и опубликованными Гульдом под псевдонимом д-р Герберт фон Хохмейстер («Телеканал СВС», «О тех, кто отбивает такт», «Дух личности, бодрости и творчества») — свидетельство того, что Гульд стал живо интересоваться текущими событиями музыкальной жизни.

Нужно сказать, что статьи, публикуемые под псевдонимом, раскрепощают автора, что и понятно. Но не всегда псевдоним помогает творчеству, ибо псевдоним — это не маска, скрывающая подлинное лицо, позволяющая открыть самые интимные мысли автора, точнее — не только маска. Псевдоним для артистически одаренного писателя — это и своеобразная игра в другого человека, перевоплощение. Но этот придуманный человек может быть духовно беднее автора. И статьи, написанные этим придуманным автором, будут не столь интересными. Так и случилось с Гульдом: доктор Герберт фон Хохмейстер стал чуть пародийным персонажем, хотя занимающимся

⁴⁸ Гульд Г. Четвертая симфония Айвза // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. М., 2006 г. С. 189–194.

делом достойным («хохмейстер» или гохмейстер — глава ордена, девиз которого «помогать, защищать лечить...»). Хохмейстер-журналист именно этим и занимается.

Первая статья — «Телеканал СВС»⁴⁹ — посвящена проблеме исполнения и трансляции классической музыки по радио. Много иронии, мало интересного в плане тех вопросов, которые мы рассматриваем. Нелепица программ, репертуара — основной предмет иронического отношения автора к деятельности известнейшей фирмы. Чего он хочет? Хочет увидеть концепцию передачи, интеллектуально структурированную программу. Хочет, как мы можем догадаться, чтобы программы трансляций были — как у Гленна Гульда!

Вторая статья — «**О тех, кто отбивает такт**»⁵⁰ — посвящена профессии «дирижер». Отзвук гульдовских идей «прослушивается» сквозь публицистическое многословие иронизирующего доктора-критика. Основная идея Гульда — «исполнение музыки должно быть творческим». В контексте данной идеи рассматривается проблема приглашенных дирижеров. Сама проблема видится Хохмейстеру в том, что прикрепленные к оркестрам дирижеры должны играть репертуар, который им неинтересен, что пагубно влияет на творчество. Действительно, обычно оркестр играет так, как привык, а дирижер ему не мешает. «Прикрепленные» дирижеры держат дисциплину в оркестре, но надоедают оркестрантам однообразием происходящего на репетициях: один и тот же музыкант говорит одно и то же одними и теми же словами. «Приглашенный» дирижер вносит в концертно-репетиционную деятельность новые «освежающие исполнительные элементы».

Третья статья — «**Дух личности, бодрости и творчества**»⁵¹, — посвящена не только исполнению оркестровой музыки, но и музыкальной педагогике. Гульд пишет о специфической прелести исполнения юными артистами «заигранных» произведений. Анализируя конкретный концерт,

⁴⁹ Гульд Г. Телеканал СВС // Гульд Г. Избранное. Кн. 2. М., 2006 г. С. 155–157.

⁵⁰ Гульд Г. О тех, кто отбивает такт // Гульд Г. Избранное. Кн. 2. М., 2006 г. С. 158–160.

⁵¹ Гульд Г. Дух личности, бодрости и творчества // Гульд Г. Избранное. Кн. 2. М., 2006 г. С. 161–165.

автор отмечает: заслуга дирижера в том, что он не испортил на репетициях свободную, увлеченную, импровизационно свежую игру музыкантов. Увлеченность и непосредственность оркестрантов сделали свое дело. Хохмейстер (Гульд — т. е.) сожалеет, что подавление стихийных талантов стало основным делом педагогики (*не только в нашей стране проблема!*⁵²).

Подводя итог «хохмейстерских статей», отметим: в них есть то, что называют поддержкой достойных феноменов музыкальной жизни, но есть и критика (в иронической форме). И в этом смысле нам становится яснее смысл использования Гульдом псевдонима Хохмейстер. Ведь гульдовский принцип — отзыв может быть только комплиментарный — в данном случае нарушен. Но нарушил его не Гульд, а Хохмейстер!

Но это не так важно. Важнее другое, ранее, анализируя исполнительское искусство, Гульд акцентировал внимание в основном на идее создания новой концепции. Но тут он не преминул упомянуть и другие необходимые элементы исполнительского творчества в качестве существенных: **увлеченность, свободу, импровизационную свежесть.** Таким образом, «из контекста» статей вытекают важные выводы: во-первых, важнейшая задача для музыки, существующей в форме аудиозаписи, создать новую концепцию произведения; во-вторых, концертное исполнение актуализирует и другие формы исполнительского творчества. Хотя, хорошо бы совмещать и то и другое, т. е. — импровизационность и непосредственность с концептуальной новизной, как это удавалось делать Гульду.

Статья — «**Фортепианная музыка Арнольда Шёнберга**»⁵³ — 1966 года продолжает ту линию, которую Гульд как мыслитель и музыкант начал с первых своих концертов и рецензий. Он был пианистом-новатором в том смысле, что интересовался атональной, додекафонной музыкой, постоянно включая ее в концертные программы, записывая

⁵² Подробнее см. об этом: Храмов В. Б. Международный конкурс пианистов им. П. И. Чайковского как феномен культуры. М.; Берлин, 2021. С. 67–97.

⁵³ Гульд Г. Фортепианная музыка Арнольда Шёнберга // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. М., 2006 г. С. 130–135.

и, конечно, чувствовал ответственность перед нею. В целом статья «традиционна» для Гульда, но в ней есть три новых содержательных элемента, которые — при принятом ракурсе рассмотрения проблемы — имеют значение:

– Во-первых, Шёнберг, как отмечает Гульд, крайне редко предлагает фортепиано материал, который идет вразрез с сущностью этого инструмента.

– Во-вторых, на конкретных примерах он показывает, что фортепиано служило Шёнбергу как инструмент, пригодный для наиболее рискованных экспериментов, но если же композиторы (не только Шёнберг) обращаются к фортепиано именно в моменты поиска новых путей развития музыки, то это «вызов» для пианиста, а «ответ» его должен быть творческим.

Из содержания статьи мы также узнаем, что миниатюры И. Брамса являются для Гульда критерием оценки, образом, по которому он определял качество музыки. Так, анализируя пьесы Шёнберга ор. 11, он отмечает, что первая — шедевр, восходящий на уровень «Интермеццо» Брамса.

Статья 1966 года «Почти дисквалифицированный приветствую тебя!»⁵⁴ — первая и единственная работа Г. Гульда, посвященная конкурсной проблеме. Тема не потеряла актуальности, ибо по сей день карьера музыканта предполагает участие (успешное) в конкурсе, а в нашей стране образование приобрело отчетливо выраженную конкурсную направленность.

Гульд, анализируя конкурс скрипачей в Монреале, доказывает, что конкурс как художественное мероприятие бессмыслен (*действительно, странно выглядит сама идея устраивать спортивное состязание из публичного исполнения музыки!*). Но призовой фонд на «Монреальском конкурсе» в четыре раза выше, чем на конкурсе Чайковского (*в те годы, конечно*), что делает участие в нем весьма привлекательным «приключением». Характеризуя игру участников, автор двумя словами, в духе репортера-профессионала, отмечает непреклонный традиционализм советских участников, благовоспитанную, но пустоватую

⁵⁴ Гульд Г. Почти дисквалифицированный приветствую тебя // Гульд Г. Избранное. Кн. 2. М., 2006 г. С. 11–15.

беглость французской команды (за исключением одного участника), отработанную сдержанность японцев. В жюри заседают не «звезды», а педагоги. И это не очень хорошо, ибо у людей, чья артистическая карьера не привлекла внимание мира, есть своеобразный взгляд на игру артистов: таким людям свойственно осуждать **пылкую независимость, свидетельствующую о подлинном творческом горении.**

Нельзя не отметить, что подобного рода суждения высказывались у нас, когда в тридцатые годы обсуждались итоги всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей⁵⁵. Организаторов соревнования обоснованно критиковали за то, что в жюри заседают в основном педагоги — «преступники судят сами себя», как говорили острословы, имея в виду тот несомненный факт, что на конкурсе соревнуются и сами педагоги в мастерстве подготовки молодых музыкантов. Гульд обнаружил еще одно негативное свойство данной практики («педагоги в жюри» осуждают пылкую независимость, свидетельствующую о подлинном творческом горении). Когда проводили «Первый международный конкурс им. П. И. Чайковского», выводы были сделаны. В состав жюри включили замечательных музыкантов с мировой известностью — С. Рихтера, М. Лонг и др. Впрочем, с годами все скатилось «на монреальский уровень».

В отличие от московского соревнования, в программе «Монреальского конкурса» была обязательная пьеса с оркестром, написанная в стиле позднего Шёнберга специально для конкурса и розданная за неделю до его начала. Конкурсанты из СССР с нею не справились, но на это педагоги, заседавшие в жюри, не обратили особого внимания. Наш скрипач, некто В. Лацман, несмотря на то, что позорно запутался в обязательной пьесе (кто бы сомневался — ученик Янкелевича!), получил первое место, проявил смекалку и через десять лет «вернулся» (через Израиль) в Монреаль, закрепившись на новой, отнюдь не исторической родине — стал профессором университета. Другие лауреаты, отмечает Гульд, японец и болгарин продемонстрировали столь же традиционную, как и москвич, игру. А вот единственный

⁵⁵ Храмов В. Б. Международный конкурс пианистов имени П. И. Чайковского как феномен культуры. С. 56.

скрипач — Жан-Жак Контороу, — творчески отнесшийся к исполнению, не произвел впечатления на жюри. Он замечательно сыграл концерт Брамса. Гульд подробно проанализировав структуру концерта, концепцию скрипача, пришел к выводу: исполнение Контороу — замечательное сочетание творческой свободы и расчета (создал обоснованную структурой концерта концепцию исполнения). Гульд заключает: на такую интерпретацию не отважился бы ни один из выпускников Московской консерватории.

На основе аналитики монреальских конкурсных реалей, Гульд формулирует несколько существенных выводов, посвященных исполнительскому искусству:

Во-первых, конкурсные требования формируют традиционный стиль в музыкальном исполнении, притупляя инициативу музыканта-участника. Конкурсант, желающий достичь успеха, вынужден приспособливаться под те критерии, которыми будет руководствоваться жюри, и невольно приобщается ко всем устаревшим, пагубным для творчества традициям. И это происходит именно в то время, когда молодой человек особенно восприимчив к внутренним душевным интенциям, когда находится в начале артистической карьеры и должен искать свой путь. Но реалии конкурса его убеждают, что исполнение — повторение «правильных образцов».

Гульд, несомненно, прав. Его замечания, в частности, касаются и нашей пианистической школы, в которой процветает «натаскивание»⁵⁶. Есть специалисты, знающие критерии, которыми руководствуется жюри на конкретном конкурсе, знающие как готовить к конкурсу и буквально «делающие» с участником каждую ноту. Подготовка к конкурсу и выступление на нем становится самым значительным жизненным событием для музыканта-исполнителя, субъективно переживается самим музыкантом в качестве такового. И ошибочный подход, ориентирующий лишь на приобщение к традиции исполнения, становится его «второй натурой». Правда, некоторые музыканты в какой-то момент что-то начинают

⁵⁶ Коган Г. М. Ученик или артист? / Коган Г. Вопросы пианизма. М., 1968. С. 325.

понимать. Но поздно — время ушло. Репертуар создан, его традиционная интерпретация стала «своей». Искать новое — и трудно, и не приучен, и не хочется, и «предательство» учителей и «лучшей в мире» фортепианной школы. Да и слушатели не поймут, ибо публика так привыкла к традиционной трактовке, что будет озадачена — «свихнулся», скажут, «впал в маразм».

Во-вторых, конкурс, каким он существует в современной культуре, губит искусство. Художник должен выходить на «трансцендентальный уровень» музицирования. И конкурс должен помогать ему в этом.

Могут спросить: что значит выходить на «трансцендентальный уровень»? В самом простом варианте объяснения — открывать неизведанное, создавать новую интерпретацию, новую концепцию произведения, что невозможно без свободы творческого поиска. Гульд трактует проблему в духе Шопенгауэра, используя данный философский термин для характеристики высших задач исполнительского искусства. На «трансцендентальном» уровне исполнения учеба, в широком смысле этого слова, прекращается, ибо невозможна. На этом уровне создается еще никем не созданное, а не воссоздается еще раз уже много раз сыгранное.

В-третьих, на конкурсе востребован профессионализм. Против этого требования глупо возражать, но, как полагает Гульд, без экстаичности, без стремления к трансцендентному, это требование губительно для искусства, является «своего рода духовной лоботомией».

Еще раз обратимся к современным конкурсным проблемам. Пожелание Гульда касаемые присутствия в жюри успешных артистов в нынешних условиях — если и осуществимо, то с большим трудом. Ибо, во-первых, музыканты, как правило, совмещают исполнительскую и педагогическую деятельность. Во-вторых — понятие «успешный артист» не имеет точной характеристики. Если судить по критерию «финансового успеха», то успешный музыкант может представлять академическую традицию, т. е. — играть, как учили, и с этих позиций он будет оценивать игру конкурсантов, что нежелательно.

Завершая, вспомним пианиста А. Канторова, — сына того самого скрипача Контороу, не оцененного должным

образом на «Монреальском конкурсе». Он победил на последнем конкурсе им. П. И. Чайковского, замечательно исполнив (творчески!) «Второй» фортепианный концерт И. Брамса. Возможно, у нас все-таки изменились приоритеты конкурсного отбора и «не все еще потеряно...» (?).

P.S. Признаться, восторженный отзыв об игре отца, полученный от Гленна Гульда, я ценю выше, чем решение жюри в Москве об игре сына.

Журнальная статья **«Перспективы звукозаписи»**⁵⁷ вышла в 1966. Гульд публикуется уже двенадцать лет. Ему тридцать четыре года. У него огромный опыт в области звукозаписи. Эти факты дают основание отнестись к тексту самым серьезным образом. И действительно, статья — большая обобщающая работа, в которой сформулированы основные идеи автора по поводу существеннейшей для него проблемы, ибо стало ясно, что теперь главное дело в жизни — грамзапись. Он прекратил концертную деятельность по принципиальным соображениям. И этот шаг, удививший музыкальный мир, нуждался в достойно обоснования, ибо — по обычному для общественного мнения правилу — такие поступки требуют объяснения. Но, Гульд, будучи серьезнейшим музыкантом, даже о главных проблемах своего творчества писать — с ожидаемой степенью серьезности — не хочет, «закрываясь» самоиронией, уходя в комическую сферу, т. е. — возвышаясь над столь прозаическими вещами как концертное исполнение музыки. Но, иронизируя, он пишет о вещах серьезных, не потерявших актуальности.

Статья построена своеобразно. Скорее, это спор, точнее — обсуждение проблемы с воображаемым оппонентом. Гульд любил жанр интервью, экспериментировал — брал интервью у самого себя. Статья один из вариантов подобного рода творчества. Он выдвигает тезисы, которые доказывает. В коротком обзоре мы обозначим лишь тезисы, затем, во второй части книги, подробно рассмотрим аргументацию и возможные доводы против.

Итак, во-первых, публичный концерт в той форме, который мы его знаем, существует не более ста лет, а сегодня электронные средства возьмут на себя его функцию.

⁵⁷ Гульд Г. Перспективы звукозаписи // Гульд Г. Избранное. Кн. 2. М., 2006 г. С. 95–115.

Исполнение музыки, зафиксированное и воспроизводимое, станет источником более сильных впечатлений у слушателей, чем сейчас на концерте.

Во-вторых, создание звукозаписи изменяет деятельность исполнителя. Студийная запись предполагает творчество, создание новой концепции, поэтому «музыкант-исполнитель» **относится к записи, как к своему сочинению, по-композиторски (идея сформулирована Гульдом впервые!).** Из интерпретации исчезает элемент игры «на публику», содержательно опустошающий исполнение. Современная запись позволяет избежать всякого рода случайностей, освобождает от сковывающего творческий порыв страха, ведь всегда возможны еще один дубль, «склейка».

В-третьих, запись, изымая исполнение из реального актуального бытия, способствует появлению нового типа слушателя — создателя композиций, активного участника музицирования. **В будущем, благодаря электронике, слушатель станет художником, а его жизнь — искусством (идея — «озвученная» Гульдом впервые).**

Вывод из контекста: выступать на концертах — смотреть в прошлое, записывать музыку, создавая новые концепции произведений, — смотреть в будущее «вместе с электроникой».

«Арнольд Шёнберг: Камерная симфония № 2»⁵⁸. Статья написана в 1967 году как сопроводительный текст к диску. Гульд возвращается к разъясняющим музыку текстам (с этого он начинал!) в новом качестве: **раньше он писал о том, что сам играл**, а здесь он — искусствовед, «специалист по проблеме». На основе анализа структуры симфонии Гульдом рассмотрена эволюция творчества Шёнберга от послевагнеровского расширенного толкования тональности к атональности и серийной технике, а затем его новый виток к построениям, обнаруживающим новые возможности тональной организации произведения.

Как показывает Гульд, последний период творчества Шёнберга, напоминает то, что произошло во времена Баха, когда линейная полифония была преобразована на основе гармонических тональных тяготений. Это к ответу на вопрос о сходстве современной музыки с музыкой Баха.

⁵⁸ Гульд Г. Арнольд Шёнберг: Камерная симфония № 2 // Гульд Г. Избранное. С. 140–146.

Статья «**Канадская фортепианная музыка в XX веке**»⁵⁹ — пояснение к созданному Гульдом диску. Как и две другие, написанные в 1967 году, статья — свидетельство включенности автора в реальность, в актуальную культуру. Хотя, как человек электронной эры, он уже «вне времени», что позволяет ему лучше понимать современные художественные события. Гульд начинает с короткой характеристики канадской музыки. До «Второй мировой войны», в соответствии с политикой тех лет, она была англо-французской, а после — стала «всем миром в миниатюре». По большей части ее создавали эмигранты. Идея диска — отразить названную особенность канадской музыки. Разнообразие стилей, свобода творчества, несомненно, способствуют развитию искусства, но за время самостоятельной государственности в Канаде не создано произведений, способных по-настоящему потрясти. Поэтому выбор пьес для диска не претендует на отражение богатства культуры Канады. Это всего лишь знак личного пристрастия пианиста. Гульд записал «Фантазию» выходца из Чехословакии О. Моравца (1948), «Фантазию» венгра И. Анхальта (1954) и «Вариации» «коренного» канадца Ж. Этю.

В статье тонко, в чуть ироничной манере проанализированы стилевые особенности сыгранных произведений. Характеризуя их достоинства, он исходит из конкретного анализа структуры, выявляя моменты инновации, а всякого рода отступления от выбранной композитором структуры, трактует их как знак подлинного вдохновения.

Журнальная статья «**В поисках Петулы Кларк**»⁶⁰ — рассказ Гульда о родной стране, о музыке, которая вплетена в повседневную жизнь. Написана в уже известной нам чуть легкомысленной манере, соответствующей содержанию песенок из репертуара Петулы Кларк, которые звучат по радио. Гульд верен себе, для него даже легкая музыка — предмет серьезного музыковедческого исследования. Статья суть структурный анализ песенок поп-музыки на фоне прослушивания радио и созерцания родного города Торонто.

⁵⁹ Гульд Г. Канадская фортепианная музыка // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. С. 202–205.

⁶⁰ Гульд Г. В поисках Петулы Кларк // Гульд Г. Избранное. Кн. 2. С. 62–69.

Гульд слушает радио, рассматривая городские «картинки». «Картинки» позволяют лучше понять музыку, которая прижилась в городе, а музыка — город, его «душу». Начинает с размышлений о песенке «Город»...

«**Конференция в Порт-Чилкуте**»⁶¹ одна из радиопередач, созданных Гульдом. С одной стороны, это — радиопьеса. С другой — музыка, ибо есть контрапункт, т. е., совместное звучание **самостоятельных** голосов. Понятно, что журнальный вариант сценария радиопередачи, который вместе с объяснительным вступлением автора дает лишь некоторое представление о ней. По содержанию это «насмешка» на нелепую конференцию музыкальных критиков, придуманную самим Гульдом.

Эстетика XX «открыла» некую особенность искусства — музыкальность. Музыкальность проявляется в полифонии художественных текстов, в контрапункте⁶². Это свойство может проявляться «стихийно», т. е. художник может не осознавать этот элемент. Но может следовать ему сознательно, как делает Гульд, желая соответствовать не только веянию времени, но и своим художественным интересам и убеждениям, сознательно создает из радиопередачи музыку.

Небольшая работа «**Доменико Скарлатти**»⁶³ написана в 1968 году опять-таки для радио. Он продолжает развивать начатую тему — «Радио как музыка». Текст прост, что объяснимо, ибо написан для прослушивания, а не для чтения. Радиотрансляция может быть «фоном» повседневных дел, поэтому смысл происходящего должен легко укладываться в сознании слушателя.

Д. Скарлатти (1685–1757) представлен как композитор, с потрясающим чувством клавиатуры, таким же великолепным, как у Листа и Прокофьева. Сонаты написаны для клавесина, но исполняются на современном фортепиано без какого-либо ущерба для музыки. Изобретательность композитора удивительна, но касается только мелодики

⁶¹ Гульд Г. Конференция в Порт-Чилкуте // Гульд Г. Избранное. Кн. 2. С. 170–176.

⁶² Лало Ш. Введение в эстетику. Методы эстетики. Прекрасное в природе и искусстве. Импрессионизм. М.: «Труд», 1915. 254 с.

⁶³ Гульд Г. Доменико Скарлатти // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. С. 25–26.

и исполнительских «трюков». При этом шаблоны имеют место быть: «две тональности» при мелодическом избытии, без контрапунктических сложностей двухголосие с чисто пианистическими эффектами — регистровых противопоставлений и проч. 600 сонат — богатый набор мелодий, написанных, впрочем, в одном стиле.

Из статьи не совсем ясна оценка музыки Скарлатти, точнее — обоснование оценки сонат как не слишком значительных. То ли данное ощущение возникает в связи с жанровыми особенностями статьи — радиопередача, то ли жанр выбран в связи с тем, что особых интерпретационных сложностей у сонат нет. Скарлатти современник И. С. Баха (одногодки!), и Гульд — вскользь — упоминает этот факт, сравнивая контрапункт того и другого, конечно, не в пользу Скарлатти. Вот, пожалуй, и все. *Понятно, что Гульду интереснее было играть музыку Баха. Но вопрос о его оценки сонат Скарлатти все же недостаточно прояснен — ведь Гульд записал их несколько.*

Работа 1968 г. **«Пятая симфония Бетховена на рояле: четыре воображаемых рецензии»**⁶⁴ — литературный эксперимент. Гульд придумывает рецензии на свою реально осуществленную запись, пародируя рецензентов — представителей разных национальных школ искусствоведения.

«Пятая» Бетховена самая популярная симфония у публики и одно из самых проблемных, «нелюбимых» Гульдом произведений. Именно «нелюбимые» произведения, а к ним он относит популярнейшие сонаты №№ 21 и 23, потребовали от канадского пианиста наибольших творческих усилий при исполнении. Все знают, как их правильно играть (этому учат не только в Московской консерватории!), а публика любит слушать знакомую музыку, а в данном конкретном случае и знакомую интерпретацию. Новое прочтение известной музыки многими, мягко говоря, не слишком приветствуется, а некоторые оценивают как скандал. Гульд сделал аудиозапись «Пятой» Бетховена в транскрипции Ф. Листа, но (главная инновация!) не в стиле листовского пианизма. Воображаемые отзывы не являются какими-то сопроводительными

⁶⁴ Гульд Г. Пятая симфония Бетховена на рояле: четыре воображаемых рецензии // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. С. 68–72.

пластинку материалами, они суть вполне самостоятельное литературное творчество автора. Разъяснение концепции — предположительное, конечно, — автор книги взял на себя.

Гульд начинает рецензией из **Америки (США)**, которую пишет англичанин и для англичан. Он считает, что запись совершенно бессодержательна — своеобразная антиреклама симфонии. Отмечает, что исполнение ее отличается американской жизнерадостностью, что вряд ли заинтересует британцев. Для них нужна осенняя меланхолия.

Мюнхенский профессор пишет о ноте «до», которую автор транскрипции Франц Лист посмел пропустить, и указывает на другие недопустимые инновации (все по мелочам). Потом следуют размышления над поставленным вопросом — «зачем он это сделал?».

Из бюллетеня психологической ассоциации мы узнаем, что исполнение пианистом симфонического произведения — проявление синдрома зрелого возраста. Возросшие личные амбиции привели к переориентировке жизненных целей. Гульд стал присваивать себе функцию дирижера. Он поступает подобно ребенку, который после семейной защищенности, попадает в «суровую» школьную реальность.

Диагноз: невроз.

Венгерский обозреватель отмечает, что Ференц Лист писал для порабощенных, чтобы они могли наслаждаться искусством. А сегодня этот канадец, ради своего услаждения, лишает работы сотню оркестрантов.

К гульдовскому эксперименту добавляю рецензию, написанную в современной России (без иронии). Думается, что Гульд одобрил бы данную вольность автора по той причине, что электронная эпоха позволяет не привязывать творчество конкретному времени. Итак, русский (т. е. — автор) рецензент пишет:

Только о трех зарубежных пианистах, гастролирующих в нашей стране в послевоенные годы, можно без преувеличения сказать — «они покорили Москву». Это — канадец Гленн Гульд, американец Ван Клиберн и француз Люка Дебарг. Они удивительно оригинальные музыканты. Впрочем, Клиберн и Дебарг, при всем своеобразии их таланта, сходны в том, что творят во время концерта, импровизируя, творят «вместе

с публикой», вместе «с соперничающим музыку залом»⁶⁵. Гульд играл подчеркнуто «для себя», несмотря на переполненный зал восторженной публики. Публика не вдохновляла его, а, скорее, мешала. Ведь он как концертный исполнитель должен был с нею считаться — корректировать интерпретацию произведения в зависимости от величины зала, его акустических свойств. Для него идеал исполнительства: играть себе самому «в комнате, в которой дверь случайно осталась чуть-чуть открытой»⁶⁶, и кто-то может послушать. «Открытая дверь» — образ, который использовал сам художник (о Гульде, как об артисте, как-то писать неловко — он бы обиделся). Его другом была не публика, заполнившая зал. Его другом был студийный микрофон, выполняющий ту вдохновляющую роль, которую для других артистов играет публика.

Канадский пианист не мог пожаловаться на невниманье публики. Он с первых звуков рояля завоевал Москву, равно как и другие мировые музыкальные центры. Но на пике артистической карьеры Гульд прекратил концерты (1964 г.) — и стал первым знаменитым артистом, который, добившись славы, покинул концертную эстраду ради студии звукозаписи, «ради микрофона». Он открыл вдохновляющее его действие. Он стал играть не для конкретной публики в конкретное время и в конкретном месте (зале). Он стал играть для себя, и для каждого слушателя в отдельности (того, кто «стоит у открытой двери», т. е. — слушает диск), и для всего мира — «для всех и... ни для кого».

В чем причина столь феноменального московского успеха канадского пианиста? Первый ответ был дан сразу — «он открыл публике музыку И. С. Баха». Ответ правильный, ибо привычные и любимые произведения Иоганна Себастьяна Баха зазвучали у Гульда по-новому: совсем не так, как учили (хорошо учили, нужно признать) в консерваториях, не так, как играли победители конкурсов — иначе играл, новые богатства музыки открывая. Но, как выяснилось позже, не только Баха Гульд играет по-новому — «всю музыку» он стал

⁶⁵ Храмов В. Б. Импровизация как форма художественной деятельности // Культурная жизнь Юга России. № 4. 2011. С. 10.

⁶⁶ Монсенжон Б. Гленн Гульд. Нет, я не эксцентрик! М.: «Классика XXI», 2008. С. 82.

интерпретировать в высшей степени оригинально. На первый план поставил не «единственно правильную» интерпретацию нотного текста, но творчески-новое, многовариантное истолкование «художественной идеи», которую создал автор. И Бетховен у него — открытие, и Моцарт, и Гайдн, и Брамс... Новый подход к исполнительскому искусству был им найден. Его творческий принцип — записывать только принципиально новую интерпретацию произведения — был осуществлен в полной мере, правда, только им самим. Он ушел из концертного зала в студию для того, чтобы вновь и вновь осуществлять новое прочтение современной и классической музыки. Он ушел и стал легендой, стал музыкальной записью, сюжетом фильмов, рассказов, даже романа, вдохновленного его игрой.

«Пятая симфония» Бетховена создана для оркестра. Оркестровое исполнение дело дорогое, поэтому редкое. До возникновения новой «звукозаписывающей культуры» по понятным причинам сформировалась практика создания четырехручных переложений симфоний для фортепиано — демократического и универсального инструмента, на котором «можно сыграть все». Но четырехручная игра предназначена для домашнего, салонного музицирования. Ф. Лист — знаменитый виртуоз и композитор — сделал двуручное переложение всех девяти симфоний Бетховена для концертного исполнения. Музыкальная критика в нашей стране исключительно высоко оценила работу Ф. Листа, ибо увидела в ней благородный импульс просветительства. И действительно, Лист играл симфонии Бетховена ради просвещения публики, дабы изменить практику концертов-развлечений. Он делал и другие переложения-фантазии симфонических и оперных произведений. По общему правилу, они были средством демонстрации блестящего мастерства пианиста — тут было «больше Листа, чем оригинала». Кроме того, они воспроизводили широко известные и уже любимые публикой произведения. Все симфонии Бетховена транскрипции иного рода. В них — только Бетховен, а Лист «ушел в тень». Лист ничего не добавил из обычных для переложений виртуозных прикрас — он поставил и блестяще решил всего одну задачу: перенес на фортепиано, выписав на двух строках нотного стана, сложнейшую партитуру симфоний Бетховена. Но сам

факт концертного исполнения столь полно изложенного текста симфоний является труднейшей исполнительской проблемой и требует от пианиста виртуозности высочайшего класса.

Фортепианные переложения симфоний Бетховена играют редко. Но за полтора века, прошедших со времени их создания, все же сформировалась «исполнительская традиция». По общему правилу все виртуозы держатся «листовской трактовки фортепиано». Лист, в свое время, поразил публику тем, что рояль стал у него звучать, «как оркестр», т. е. тембрально и динамически богато — по-оркестровому. Вместе с тем, в отличие от оркестрового исполнения симфоний, пианисты играют их субъективнее. Это касается некоторой свободы темпа-ритма и подчеркнутой виртуозности (действительно, транскрипции по названным выше причинам очень трудны, а виртуозное преодоление трудностей — дополнительный и весьма существенный элемент эстетического воздействия на публику).

Гульд говорил, что не всякая музыка его интересует. Сам музыкальный материал должен потенциально содержать некоторые моменты, на основе которых можно создавать новый вариант произведения. Так, его не интересовала музыка с элементами программности, театральности, живописности и проч. Он играл по преимуществу «чистую» музыку. Театрально-живописная, поэтическая музыка наиболее популярна в широкой аудитории слушателей. «Пятая» Бетховена — одно из самых популярных произведений (все знают «тему судьбы», которая ее начинает). Канадец, разъясняя философские принципы своего искусства, неоднократно упоминал «Пятую» Бетховена как произведение излишне театральное, поэтому для него малоинтересное. Но в какой-то момент он вдруг выучил и записал симфонию. Почему?

Думается, ответ — из сказанного выше — очевиден: он увидел возможность создать принципиально новую концепцию произведения. Но что получилось в результате? Прослушивание записи удивляет с первых же нот. В отличие от привычного, листовского, многокрасочного звучания, его рояль звучит, «как оскопленный клавесин»⁶⁷ (сравнение Г. Гульда),

⁶⁷ Монсенжон Б. Гленн Гульд. Нет, я не эксцентрик! М.: «Классика XXI», 2008. С. 56.

т. е. клавесин без специфического серебристого тембра. Симфония выглядит новым произведением (по крайней мере — обновленным). И первоначальное удивление у слушателей сменяется устойчивым интересом — хочется слушать дальше. Гульд играет подчеркнуто точно — как у Бетховена, как у Листа. Он трактует текст предельно объективно — даже объективнее, чем дирижеры-интерпретаторы (Караян, Фуртвенглер, Мравинский и др.), что доказывает сравнительный анализ интерпретаций. У него самое объективное из всех доступных нам прочтений Бетховена, скупое на краски, «графически строгое, как очертание протестантского собора».

Известно уподобление музыки архитектуре: как писал Ф. Шеллинг, «архитектура — застывшая музыка». В связи с этим о классических симфониях венской школы можно сказать — «они — католические соборы в звуках». Продолжая логику уподоблений (свободных аналогий), лучше всего, как нам видится, интерпретацию Гульда «Пятой» Бетховена сравнить с протестантским собором, лишенным каких либо украшений, но в высшей степени выразительным своею специфической архитектурной строгостью, проясняющей совершенную конструкцию, архитектонику.

Обоснованность оригинальной концепции Г. Гульда усиливается при ознакомлении с нотным текстом транскрипции Ф. Листа. До Гульда это обстоятельство как-то не бралось в расчет, не замечалось исследователями и музыкантами. Нотный текст транскрипции, его графика удивляет, ибо нотные знаки выстраиваются шпалеобразно, напоминая контуры готических соборов. В оркестровой партитуре и в четырехручном переложении этот эффект не просматривается.

Каковы социокультурные причины, в результате действия которых появилось столь оригинальное прочтение симфонии? Справедливо полагают, что настоящее серьезное искусство укоренено в истории страны. Это относится не только к литературе, но и к музыке, к ее исполнению. Гленн Гульд — канадец, протестант. Судя по его статьям и интервью, он не был глубоко верующим человеком, тем более религиозным фанатиком, но воспитывался в пресвитерианской школе, сам о себе часто говорил — «моя протестантская душа», т. е. — он был протестантом по мироощущению.

Следы протестантского воспитания отчетливо просматриваются, в частности, в гульдовском отношении к нотному тексту, которое подобно отношению протестантов к тексту Библии — они обходятся «без посредников», игнорируя традицию их истолкования. Но это не все, ибо протестантское мироощущение вполне определенно проявляет себя и в культуре Канады, которая — в свою очередь — не могла не повлиять на формирование личности музыканта. Устроенность, продуманность жизни и быта и вместе с тем скромность — нет кричащего о себе богатства (современную массовую культуру не берем в расчет). Протестантские церкви, сама служба в протестантских храмах, убранство и внешний вид существенно отличаются от православных и католических храмов. У православных и католиков в службе и убранстве церкви присутствует не только мистический, но и эстетический элементы: мистическое перерастает в эстетическое и наоборот. У протестантов эстетический элемент уходит на второй план — вера, молитва предстают в очищенном виде (конечно, не полностью). В католическом храме красота барочная, роскошная. В православных — высокая, сияющая. В протестантском — скромная. У них яркость чувства проявляют в молитве. Эстетика здесь, скорее, пифагорейская, математическая, рациональная — эстетика правильных пропорций. Конечно, пифагорейская красота присутствует и в католических и в православных храмах, но она как бы стыдливо скрывается за красотой и выразительностью живописного, скульптурного (у католиков) убранства. Ее можно созерцать при определенных природных условиях, находясь на существенном расстоянии, когда исчезают краски, скрываются детали. Гульд увидел созданный Бетховеном собор-симфонию «с большого расстояния», увидел протестантскую его составляющую, точнее, открыл и с молитвенным пылом выразил его «протестантскую красоту».

Я думаю, читатель заметил, что приведенная рецензия из России, является примером того музыковедения (библиографического, антропологического, устаревшего...), над которым посмеивался Гульд. Но вспомним одну из главных идей его философии искусства — качество произведения не зависит от использования современных художественных средств. Выбор структур, формы делает

художник. Лишь те средства хороши, которые стимулируют вдохновение, творчество художника. Не знаю, как бы Гульд отнесся к моей рецензии — вполне серьезной. Наверное, поиронизировал бы на тему псевдоискусствоведения, привлекающего к исследованию музыки весьма далеких и недоказуемых ассоциаций. Но я ведь писал рецензию из России, где до сих пор «псевдомузыковедение» в чести, где — по крайней мере в учебных заведениях — не гнушаются использовать в объяснении музыки весьма далеких ассоциаций.

«**Иегуди Минухин**»⁶⁸, статья, созданная в 1968 году, связана с событиями личного характера: в ней осмыслено совместное с Менухиным творчество, точнее — подготовка к выступлению.

Гульд начинает с анализа проблемы: пуританское сознание в его отношении к искусству. Пуританин относится к актеру с недоверием, полагая, что его творчество связано с привлечением темных сил. Гульд согласен (возможно — притворяется), что основания к недоверию есть. В то же время, продолжает Гульд, пуританское общество нуждается и в глашатаях-миссионерах. Искусство может способствовать духовному преображению, если художник — при безупречном поведении — сможет оградить себя от темных сил и стать миссионером.

Менухин симпатичен Гульду. Любознательность — основная его черта. Он радуется новым идеям и понимает сопряженную с ними опасность. Менухин ведет гастрольную концертную жизнь, занимается «бесполезным и изжившим себя, особенно в эпоху электронных коммуникаций»⁶⁹, как полагает Гульд. Но артистическую направленность творчества Менухина он оправдывает, немного с юмором, который, как известно, примиряет нас с действительностью. Иегуди — артист-миссионер, глашатай, который может претендовать на роль общественного любимца, после Альберта Швейцера.

Завершая обзор, не могу не отметить: лет десять назад Гульд о Швейцере писал серьезно, даже покритиковал (знак серьезного отношения!) его концепцию музыки Баха. Сейчас — отношение другое, ироничное. Действительно,

⁶⁸ Гульд Г. Иегуди Менухин // Гульд Г. Избранное. Кн. 2. С. 58–62.

⁶⁹ Там же. С. 60.

Швейцер человек из прошлой эпохи, а с прошлым нужно расставаться с улыбкой, как говорил... впрочем, так говорили многие.

Статья «Диск десятилетия»⁷⁰ 1968 года о том, как баховская музыка была записана на современном синтезаторе. Из содержания становится ясным, что Гульд имеет в виду, когда пишет о будущем сотворчестве композитора, исполнителя, слушателя. Действительно, синтезатор позволяет реально осуществить эту идею. *Впрочем, не будем забывать, это всего лишь возможность, которая может быть реализована в культурно значимой форме, а может — нет.*

Статья — «**О, Цинтия, бога ради, ведь есть же там что-нибудь еще!**»⁷¹, — написана в 1969 году, посвящена анализу новой практики — демонстрации классической музыки на ТВ. Против нее выступили люди, для которых публичный концерт — бизнес (дело, дающее материальную выгоду). ТВ, по их мнению, убивает публичный концерт, заменяя его эстетически ущербным суррогатом. Гульд возражает: «Публичный концерт умирает не потому, что телевидение кружит над ним, готовясь подхватить его репертуар, а потому, что концерт уже не отвечает потребностям музыки XX века»⁷². И автор обращается к Артемиде (Диане = Цинтии) богине Ночи и Луны за разъяснением вопроса о том, что же еще есть на ТВ, кроме бизнеса:

Во-первых, Гульд (Цинтия — т. е.) уточняет, что ТВ неизбежно представляет в своем собственном свете любую деятельность, в том числе и художественную, в нашем случае — музыку. Правда, музыка, будучи показанная на ТВ, теряет свое полифоническое лицо. Лишь григорианский хорал (одноголосие — т. е.) согласуется с видеорядом. Поэтому ТВ не может стать музыкой, как это возможно с радио, о чем он уже писал, поэкспериментировав с трансляциями в жанре «полифонического радио».

У нас сочетание музыки и видеоряда искусствоведы трактуют как полифонию. Думаю, это — «метафора». ТВ-трансляция музыки, выполненная художественно, дает

⁷⁰ Гульд Г. «Диск Десятилетия» // Гульд Г. Избранное. Кн. 2. С. 182–187.

⁷¹ Гульд Г. О, Цинтия, бога ради, ведь есть же там что-нибудь еще! // Гульд Г. Избранное. Кн. 2. С. 130–135.

⁷² Там же. С. 131.

нам новый синтетический вид искусства, подобный киноискусству. В отличие от художественного фильма, где музыка «подчинена» видеоряду, будучи исполненной и показанной ТВ она является главным элементом, целью трансляции⁷³.

Во-вторых, продолжает Цинтия (Гульд — т. е.), ТВ может быть средством просвещения, обладающим огромной аудиторией, и поэтому эффективным. В качестве примера он приводит лекции-концерты Леонарда Бернстайна. Гульд не комментирует содержание лекций, лишь указывая, что такая функция уже сложилась как актуальная практика.

Данный вывод, конечно, требует дополнительного осмысления. У нас в стране в то время против ТВ-трансляции музыки возражений не было. Тому есть серьезные причины. Гульд прав — новая практика вступила в конкуренцию с концертным бизнесом, негативно повлияла на прибыль людей данным бизнесом занимающихся, и это вызывало противодействие с их стороны. Нашу страну это тоже коснулось. Концертное исполнение классической музыки властями (а именно политическая власть у нас в эпоху социализма распоряжалась финансами) рассматривалось, прежде всего, как средство эстетического воспитания и гармонического развития личности. Концерты носили — в той или иной степени — просветительский характер: часто сопровождалось вступительным словом искусствоведа. Правда, уровень искусствоведения был устаревший — XIX век, но глупости не говорили, просвещение осуществлялось, народу нравилось. Концертный репертуар обсуждался опять же с точки зрения воспитательного его воздействия. Поэтому лекции-концерты на ТВ поощрялись как расширение аудитории (воспитательного воздействия). Бизнес — по тем временам полулегальный — больше интересовался концертами «эстрадной музыки». Апогея практика ТВ-трансляций классической музыки достигла в период, когда Д. Б. Кабалевский в конце шестидесятых годов организовал цикл концертов «Музыкальные вечера для юношества», которые проходили в «Колонном зале» Дома Союзов. Концерты транслировались ТВ,

⁷³ Подробнее см. об этом Храмов В. Б. Международный конкурс пианистов... С. 19–24.

блистала музыковед Светлана Виноградова (о ней Гульд писал в статье, посвященной музыке в России), а дирижером был М. Шостакович — сын композитора. ТВ трансляции активно включались в дело воспитания, но речи об отмене концертов вне ТВ не было — и то и другое, как считали, помогает коммунистическому строительству. Плохая наполняемость залов на концертах серьезной музыки объяснялась плохой работой людей, которые занимались этим делом.

В-третьих, Гульд (богиня Ночи — т. е.) отмечает новые собственно художественные достижения ТВ трансляций музыки. Так, в Европе дирижер Караян в 1967 году совместно с режиссером Клузо осуществил ТВ-трансляции концертов, которые «замечательно отрешают от привычного впечатления сцены, создавая атмосферу репетиции», которая превращается в полноценное исполнение музыки (1967 г.). Чуть позже — в 70-е годы — у нас был осуществлен подобный же проект с дирижером Е. Мравинским, где маэстро сначала репетирует симфонию «с комментариями», точнее — замечаниями, которые он делает оркестрантам, а потом исполняет ее «начисто» в концертной обстановке. Нужно признать, что в наших фильмах ощущение сцены оставалось, даже во время трансляции репетиционной части.

Заключая, в качестве вывода-оценки деятельности ТВ Гульд формулирует мысль о том, что аудио и видеоряды должны служить друг другу. Думаю, с учетом опыта развития жанра, можно уточнить: в результате совместной работы музыкантов, режиссеров удастся **создавать новое синтетическое произведение искусства.**

И последнее. Обращу внимание читателей, что устами Гульда говорит богиня Ночи. Это понятно — в то время ТВ смотрели в темное время суток. Что касается гендерного аспекта перевоплощения, то это одна из шуточек Гульда из серии «диагноза психиатрического общества». Может быть, он и не был эксцентриком, но человеком был — веселым!

Статья «**Фортепианные сонаты Скрябина и Прокофьева**»⁷⁴ 1969 года написана как сопроводительный текст

⁷⁴ Гульд Г. Фортепианные сонаты Скрябина и Прокофьева// Гульд Г. Избранное. Кн. 1. С. 166–169.

к пластинке, на которой Гульд записан «Третью сонату» А. Скрябина и «Седьмую» С. Прокофьева. Статья продолжает те мысли о русской культуре, которые Гульд высказывал раньше. Он выявляет три этапа развития русской музыки — подражательный, апогей которого раннее творчество М. Глинки, затем поиски художественного выражения «русской души» — от Глинки до кульминации, достигнутой М. Мусоргским (интровертный вариант выражения русской культуры). П. Чайковский выразил русскую душу в экстравертном варианте, опровергнув тем самым идею изолированности русской культуры. Скрябин, как полагает Гульд, совмещает интровертность Мусоргского и экстравертность Чайковского. В поздних сонатах (№№ 5–10) он идет по пути, обнаруживающему сходство с музыкой Шёнберга (это касается отношению мелодии и аккомпанемента). Третья соната реализует традиционный проект сонатной структуры. Но это вполне самостоятельное произведение с серьезными элементами новаторства, которого, например, Шопен себе не позволял. Скрябина, как композитора, Гульд ставит выше «гения правой руки» (т. е. — Шопена).

Обращаясь к сонате Прокофьева, Гульд подмечает, что композитор продолжает линию «космополита экстраверта» Чайковского. Соната написана в 1942 году — на пике популярности советской музыки в США. В частности, партитура Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича («проявление механического уродства в музыке», как пишет Гульд) стала объектом конкуренции за право первого исполнения между Стоковским и Тосканини (*победил Тосканини*). Гульда не интересует сопутствующее музыке жизненное содержание, он оценивает «только музыку». Канадец не высоко ставит музыку советских композиторов военного периода. Все военные симфонии написаны по одному стандарту: «Главная партия» — мужество и героизм мужчин, побочная — самоотверженность, обреченных на вдовый удел женщин. Интерес к военным симфониям — в прошлом. Исключение — «Пятая» Прокофьева и его же «Седьмая» соната, которые являются выдающимися художественными произведениями. В них тоже можно усмотреть и «антивоенную тематику», особенно в финальной части сонаты. Но в исключительно содержательной первой части композитор наиболее близок к атональной музыке.

Статья **«Стоит ли нам откапывать романтические редкости?.. Нет, ибо это всего лишь причуды моды»**⁷⁵ написана в 1969 по случаю 100-летнего юбилея Джульярской школы. Юбилейный концерт знаменитого на весь мир музыкального учебного заведения, «отметился» безвкусной программой, в которой присутствовали романтические произведения весьма несерьезные. Программа — с точки зрения репертуара — была составлена по принципу «лишь бы звучала музыкальная классика», но, как замечает Гульд, «поддержка классической музыки не является гарантией репертуарной целостности концертной программы»⁷⁶. *Он, несомненно, прав, ибо в период учебы любое мероприятие вуза должно иметь воспитательное значение. Воспитанник должен видеть лучшие образцы. Более того. Учебное заведение призвано быть флагманом, развивающим культуру. Ибо его выпускники идут в жизнь, преобразжать ее. В этом и состоит «развивающий смысл» данного мероприятия.*

Дальше Гульд формулирует идею, согласно которой интерес к романтическим редкостям второго сорта — лишь дань моды. Стоит ли включать их все в концертные программы учащихся? Тут ведь, как уже отмечалось, речь идет о воспитании вкуса.

Проблема, поставленная Гульдом, имеет еще один и весьма существенный аспект, который обнаружился несколько позже. Новая стратегия фирм предполагала запись всего, что написано, т. е. — всей музыки. Но выученные «для диска» произведения, при сохранении концертной практики музицирования, вольно или невольно остаются в репертуаре музыканта (не зря же выучил!). В результате и в повседневную концертную практику попадают «романтические редкости», возможно, не достойные серьезного внимания.

Возможно, Гульд слишком строг к Джульярской школе. Действительно — юбилейный концерт, праздничные поздравления и проч. несерьезности, которым весьма созвучен и репертуар. Но, он вовремя отметил тенденцию,

⁷⁵ Гульд Г. Стоит ли нам откапывать романтические редкости?.. Нет, ибо это всего лишь причуды моды // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. С. 83–87.

⁷⁶ Там же. С. 83.

которой необходимо противодействовать. Так, в сегодняшней России, столь увлеклись праздниками подобного рода, что даже в консерваториях на «юбилейных концертах» симфонический оркестр часто выступает под фонограмму («доотмечались!», как прокомментировал бы Ослик Иа — наверное).

Терри Райли⁷⁷ — публикация малюсенького фрагмента из радиопередачи на СВС. Конец 60-х годов. Гульд обсуждает проблемы эксперимента в музыке в связи с публицистической активностью Булеза, точнее — с его последовательным стремлением сделать всю музыку серийной, математически выверенной. Булез догматик-революционер, поэтому против эксперимента в музыке. Этим он напоминает большевизм, в том аспекте, каким тот заявил о себе в речи тов. Жданова⁷⁸ и в постановлении по музыкальным проблемам формализма 1948 года.

Терри Райли — американский композитор, один из основателей минимализма. Его пьеса называется «in C».

«Психология импровизации»⁷⁹ — опять публикация фрагмента из радиопередачи, сделанной СВС в начале семидесятых годов. Речь идет об актуальной практике создания художественного произведения с помощью «случайных действий», например — рисование, алеаторика в музыке. В то время алеаторика была самым актуальным способом создания музыки. Ее появление вызвало удивление публики. Гульд полагает, что это связано с господствующим представлением, что творчество художника глубоко продуманно, рационально. В частности, композитор сочиняет, подчиняясь строгим правилам, о которых правда, не знает слушатель. Нам хочется верить, что строгая форма произведения — продукт сознательного намерения, а если есть бесформенность — она тоже отвечает замыслу автора.

Гульд не считает, что творчество глубоко продуманный процесс. В сочинительстве много случайного, много

⁷⁷ Гульд Г. Терри Райли // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. С. 222–224.

⁷⁸ Вступительная речь товарища А. А. Жданова на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП (б) в январе 1948 года. М., «Госполитиздат» 1952. 32 с.

⁷⁹ Гульд Г. Психология импровизации // Гульд Г. Избранное. Кн. 2. С. 15–17.

спонтанного, связанного с вдохновением, поэтому вполне допустимо, даже желательно сотворчество исполнителя. Современный стиль алеаторики перенесен — в известной мере — на исполнение классической музыки. Но не в тех ее модификациях, которые используют Кейдж, Штокхаузен, а в варианте И. С. Баха, допускающего много свободы исполнения, не оформляющего точно текст, т. е. — не фиксирующего интерпретацию.

«**Малютка Розмари**»⁸⁰ — занятная статья 1970 года посвящена диску, который сделала Браун. Будучи медиумом, она писала музыку, благодаря оккультной связи с Бетховеном (создала 10 симфонию!), Листом, Рахманиновым и проч. композиторами. К ее способностям с уважением относились многие «знаменитые музыканты», в том числе И. Менухин. Гульд, развлекаясь, оставил без внимания способ создания произведений. Он делает выводы на основе анализа результата: мелодия и аккомпанемент написаны так, как пишут все дилетанты, даже не вступающие в общение с духами, т. е. — мелодия в правой руке, аккомпанемент — в левой.

Данный материал можно было оставить без комментария — больно анекдотична ситуация. Но в ней все же есть некое серьезное содержание, заслуживающее дополнительного обсуждения. В музыкальной педагогике (впрочем, не только в музыкальной — в художественной) используют мистические элементы. Часто педагоги, желая всколыхнуть эмоциональный мир ученика, говорят — «он разговаривает с Богом», «в его музыке и Божественная красота и вдохновение»... Эти слова можно понимать и как просто красивые фразы и буквально — как мистику. Так же можно отнестись к педагогическому совету: играть так, как будто сам Бетховен (Брамс, Шопен, Шуман и т. д.) исполняет данное произведение, т. е. во время игры перевоплощаться в композитора. По сути, данный совет — воплощение опыта мадам (или мадемуазель — не знаю) Браун в исполнительском искусстве: исполнитель, играя, перевоплощается в композитора. В силу возможности «метафорической интерпретации» мистических рекомендаций, их глупость не столь очевидна, как в случае с госпожой Браун. Тут все-таки художественности больше (но каков Менухин!).

⁸⁰ Гульд Г. Малютка Розмари // Гульд Г. Избранное. С. 187–190.

В чем отличие гульдовского подхода к исполнению? Он, исполняя Баха, Моцарта..., не претендует на то чтобы стать Бахом, Моцартом... Он, исполняя, «сочиняет», беря за основу созданную автором структуру произведения

Возвращаясь к «Десятой симфонии» Бетховена, небезынтересно отметить, что сегодня осуществлен эксперимент по сочинению (скорее — «реконструкции») симфонии с помощью нейросети. В данном случае разработчики программы претендуют примерно на то же самое, что и мадемуазель (возможно, мадам) — создают программу, которая воспроизводит творческий процесс Бетховена и сочиняют, несочиненную им симфонию. Как научный проект — вещь весьма интересная. Но Гленн Гульд вряд ли одобрил бы результат, ведь, как уже не раз повторялось, лучшие страницы произведения — проявление вдохновения, спонтанности.

Статья **«Дискография необитаемого острова»**⁸¹ со-здана в 1970 году. Гульд пишет о пластинках, которые он взял бы на необитаемый остров, отвечая на вопрос, который задают журналисты. «Остров» — метафора. Речь идет об одиночестве и о самом дорогом, что у человека нельзя отнять, с чем он даже если расстанется, то в последнюю очередь. Список Гульда: Шёнберг Серенада соч. 24, Гиббонс Гимны и Антемны, записанные ансамблем Деллер Консорт, «Пятая симфония» Сибелиуса в исполнении Караян, и «Четвертый концерт» Бетховена в исполнении Шнабеля.

В ответе есть некоторый вызов общественному мнению, ибо для всех главная запись Гульда — «Гольдберг-вариации» И. С. Баха. Но Гульд назвал другие произведения. Возможно, он чуть-чуть кокетничал. С другой стороны — слушать себя на необитаемом острове, в одиночестве? Пожалуй, он прав — не стоит.

Статья **«Патетическая», «Лунная», «Аппассионата»**⁸² сопровождает диск, записанный Гульдом в 1970 году. Некоторых может удивить, но Гульд, как и большинство почитателей Бетховена, считал «Лунную сонату» самым

⁸¹ Гульд Дискография необитаемого острова // Гульд Г. Избранное. Кн. 2. М., 2006 г. С. 191–194.

⁸² Гульд Г. «Патетическая», «Лунная», «Аппассионата» // Гульд Г. Избранное. М., 2006. Кн. 1. С. 62–64.

замечательным его произведением. Но дело тут не в программности, эмоциональном и поэтическом богатстве произведения. «Лунная» для Гульда — смелый эксперимент в области формы, отличается цельностью, где финал является неким итогом развития.

«Патетическая» — не столь хороша. Особенно первая часть. Гульд отмечает ее «театральность» и оркестровые элементы — например, тремоло. Он не одобряет ни того, ни другого. Вторая и третья части сонаты написаны в фортепианном стиле и в этом смысле не соответствуют первой. Финальное безыскусное «рондо» совсем не гармонирует с первой частью — простовато.

«Аппассионата» характеризуется Гульдом как одно из худших произведений Бетховена. Возможно, его запись, шокирующая публику, — разоблачение примитивной структуры, как раз иллюстрирует статью. Но возможен другой вариант объяснения — слабые сонаты позволяют интерпретатору творить посмелее, дабы улучшить качество музыки.

«**Рубинштейн**»⁸³ статья 1971 года, посвященная творчеству не просто известного, а одного из самых знаменитых пианистов XX века — Артуру Рубинштейну (не путать с гениальным музыкантом Антоном Рубинштейном). Но, если разобраться, то по ее содержанию она, скорее, характеризует то новое, что привнес Гульд в фортепианное искусство, даже шире — в художественное творчество.

Артур Рубинштейн — ярчайшее и типичное проявление фортепианного исполнительства «дозлектронного» концертного периода существования музыкального искусства, когда публика, заполнившая концертный зал, была непременным участником музыкального события. С другой стороны, Рубинштейн был «шопенистом». Музыка польского гения составляла основу его репертуара: у них была «общность ощущений», как замечал Гульд — не без иронии. Канадец, как «самозванный рыцарь неоклассицизма», не любил Шопена, считал его слабым композитором, пытающегося в звуках «выразить настроение». Гульд больше ценил творчество симфонистов, «конструкторов архитектоники».

⁸³ Гульд Г. Рубинштейн // Гульд Г. Избранное. Кн. 2. С. 44–52.

Рубинштейн не просто любил давать концерты — он чувствовал «излучение», идущее со стороны публики⁸⁴. Более того — он стремился властвовать над публикой, «вести ее за собой». Публика была ему необходима — для вдохновения, для творчества. И в этом смысле он был сторонником той традиционной школы актерской игры, которую особенно высоко ценили в нашей стране⁸⁵. Гульд не стремился к власти над публикой. Его не стимулировало присутствие слушателей в зале. Гульду публика «мешала». Обсуждение данного вопроса становится основной темой статьи, повествующей о разговоре с Рубинштейном. Но серьезность вопроса не согласуется с уровнем обсуждения. Рубинштейн как собеседник явно не соответствовал интеллектуальному уровню Гульда. Возможно, данное впечатление складывается в силу того, что в момент разговора Рубинштейну было 83 года — возраст, в котором «старческая инфантильность» прощительна. Хотя, судя по ряду свидетельств, дело не только в возрасте.

Артур Рубинштейн (1887–1982) был человеком своего времени. Он, будучи вундеркиндом и рано получив известность, стал зарабатывать, хотя с заработками были проблемы, что и понятно. В какой-то момент он даже «залез в петлю», но вмешалось Провидение — ремешок оказался слабым, как он сам рассказывал. И вот тут началась история, достойная современных звезд массовой культуры — в одночасье он стал знаменитым. Его карьера выглядела чудом, и он уверился в свои «высшие способности» (дело не в пианистическом искусстве). Не получив серьезного образования, артист попал под влияние некоторых модных религиозных практик, спиритизма — в частности. И беда в том, что, в отличие от многих знаменитостей, участвующих в сеансах, принял все «за чистую монету». Его поведение при обсуждении серьезных вопросов, носит чуть-чуть юмористический характер. Рубинштейн разговаривает с Гульдом — для него молодым человеком, ибо Гленн был моложе его на сорок пять лет, — свысока, с иронией, тем самым усиливая юмористический эффект, ибо человек, иронизирующий над тем, что не достойно иронии, становится объективно комическим существом.

⁸⁴ Гульд Г. Рубинштейн. С. 47.

⁸⁵ Коган Г. М. Ученик или артист // Коган Г. Вопросы пианизма. М., 1978. С. 321–327.

Итак, Рубинштейн, отвечая на вопрос Гульда об отношении с публикой, рассказывает о душе и спиритизме. Оказывается, когда он занимался этим делом, то чувствовал, что дух (спирит) из всей публики, сидящей за столом, предпочитает обратиться к нему — говорит его устами. Значит, делает вывод сообразительный пианист, «я в себе концентрировал энергию-душ других людей». «Во время концерта я чувствую — продолжает Артур-медиум, — что души других людей в моей власти». Он, даже записывая музыку в студии, усаживал публику — «для того, чтобы властвовать, овладевать душами других». Духовная власть для него была главным вдохновляющим импульсом публичного выступления. Понятно, что записью на диске подобной власти не добьешься. Она нужна, разве что для истории, а «монтаж» материала — для того, чтобы поправить случайно «задетые» фальшивые нотки. Монтаж — лишь маленькая и вполне простительная хитрость артиста

Завершая обзор статьи, отметим, что высочайший уровень творчества Гульда-интервьюера не может не восхитить: в маленькой статье ему удастся в увлекательной форме разъяснить ряд серьезных вопросов: об исполнительском искусстве в электронную эпоху, о специфике своего творчества, о новых творческих возможностях, которые предоставляет электроника музыкальному исполнителю. Двумя словами в качестве вывода отметим: новая технология облегчает общение, расширяет возможности творчества.

Радио может стать музыкой — одна из любимых и оригинальнейших художественных идей Гульда. Ее он реализовал практически и обосновал теоретически в статье-интервью **«Радио как музыка: беседа Гленна Гульда с Джоном Джессоном»**⁸⁶, опубликованной в 1971 году.

Интервью, пожалуй, — любимый жанр Гульда в области радиожурналистики, а радио завораживало его с юных лет. Уже тогда радиоспектакли казались ему более «чистыми», чем те же пьесы, показанные в театре. Специфика радио, как искусства: здесь осуществляется синтез документалистики

⁸⁶ Гульд Г. Радио как музыка: беседа Гленна Гульда с Джоном Джессоном // Гульд Г. Избранное. Кн. 2. С. 135–146.

и драматургии, художественности. Поэтому радио ближе к реальности, чем театр. Когда Гульд стал писать для радио, там господствовал линейный, одnogолосный подход: «сначала вы, теперь ваш хозяин и затем — заключение». Гульд предлагает новый, контрапунктический.

Суть дела он разъясняет интервьюеру с помощью примера — своего «радиоспектакля» «Идея Севера». В спектакле участвуют пять действующих лиц. Его задача — создать интегрированное целое, в котором сама фактура слов, ткань текста должны порождать различие характеров и драматические связи в самом документальном материале. Он придумал ряд сцен, но выяснилось — при линейной трансляции материал не укладывается в строго ограниченное время. Тогда он пришел к мысли о возможности одновременного говорения. Так возникло полифоническое радио. Стихийно (!!! — В. Х.) он пришел к идее использовать полифонические структуры при создании радиопередач. В «Идее Севера» есть то, что обычно отсутствует в документалистике — драматургия. Персонажи не только сообщают информацию, но и взаимодействуют. Взаимодействие персонажей создает сложную структуру. Таким образом преобразовав информацию, он попытался сделать из радио искусство, точнее — музыку.

Итак, рождение контрапунктического радио происходит, благодаря структурной организации информации. Гульд использует ряд приемов музыкальной техники, преобразуя их в соответствии с реалиями нового жанра (далее — ближе), выделяя голоса динамически, разводя их пространственно, используя тишину, звуковой фон (шум моря, например) **подобно тому, как повторяется бас в пассакалии.** *(Теоретическая уступка: если продумать до конца, то видеоряд со словами-диалогами тоже можно трактовать как музыку, а прежде Гульд отрицал полифонические возможности кинематографа. — В. Х.)*

Гульд подчеркивает, что создавая радиопередачу, он не использует музыкальные приемы догматически. Например, не следует законам веберновской полифонии, когда четко выстраивается отношение «звучание-тишина». Ибо подобного рода догматика, убивающая творчество, свойственны начальному периоду освоения искусства. А «главная радость творчества

в той области, которую мы называем радиожурналистикой, заключается в свободе от подобных ограничений»⁸⁷.

Итоги по двум главам. Итак, были рассмотрены два периода литературной деятельности Гульда. Появилась возможность применить сравнительно-статистический метод, что и будет сделано. За «отчетный, второй период» создано 30 работ. Как сопроводительные тексты к диску, записанному Гульдом, всего четыре, т. е. 13, 333... %.

В первый период — 12. Из них сопровождающий диск и разъясняющих концепцию — 6, т. е. 50 %.

Цифры красноречивы: во второй период Гульд увеличил почти в три раза литературную деятельность. Соответственно расширился репертуар. Прежнее трепетное отношение к публике (слушателям диска) изменилось — Гульд освободился от мнения публики. Но, что интересно, открыл ряд новых для себя жанров: стал готовить и читать лекции, полагая, что их концепция не пострадает от публичного устного прочтения, что происходит с музыкой на концертах. Открыл новый жанр — контрапунктическое радио, который опробовал практически и обосновал теоретически, подобно тому, как обосновывал концепции исполняемой музыки. Открыл для себя интервью как художественный жанр.

Расширилась тематика. Именно расширилась — он не бросает прежние темы, но открывает новые — «электронная культура, ее художественный смысл», «история русской музыки». Был осмыслен вопрос о свободе творчества в разрезе проблемы музыка и власть. Гульд проявил теоретический интерес к «легким жанрам» музыки, к экспериментальной актуальной музыке. Он стал разнообразить стиль, овладел умением писать с улыбкой о вещах серьезных. Но, что в высшей степени существенно — методу создания концепции, разработанную в начале творческого пути, не изменил — продолжил следовать ей, занимаясь даже деятельностью не музыкальной. Теперь о главном — о генезисе мировоззрения. Понятно, что расширение тематики способствовало углублению знаний, уточнению концепции. Важно еще раз подчеркнуть, что развивая и углубляя концепцию, Гульд не отказывается от тех идей, которые высказал в первый

⁸⁷ Гульд Г. Радио как музыка: беседа Гленна Гульда с Джоном Джессоном. С. 146.

период творчества, лишь, смягчая некоторые положения, которые высказывал категорически, дополнив теоретически обработанным материалом из разных сфер художественного творчества.

Глава III Последнее десятилетие

Каждый исследователь творчества Гульда — вольно или невольно — оказывается в плену трех записей «Гольдберг-вариаций», осуществленных канадским музыкантом в течение жизни: с первой он начинает карьеру, а последняя 1981 года была создана незадолго до смерти. Три уникальные записи, три гениальных прочтения баховского произведения позволяют «структурировать» его творческий путь — делить на три этапа. Автору книги не удалось избежать «магии трех этапов» и соответственно пришлось поделить текст, посвященный теоретической, философско-искусствоведческой, литературной деятельности Гульда, на три части. И если хронологически наступление второго периода творчества (1964) вполне обосновано, ведь Гульд сделал жизненный поворот, прекратив концертные выступления, дабы сосредоточиться на иных видах творчества, то вот обозначение третьего — это, пожалуй, лишь дань традиции, а традиции, как нам известно, всего лишь «собрание вредных привычек».

Но с какого года этот третий период начинать? У нас принято считать, что таким рубежом в жизни мужчины является сорокалетие. С Гульдом это случилось в 1972 году. Его ровесник Евгений Евтушенко (1932–2017), достигнув сорокалетия, написал стихотворение, которое на мужскую половину нашей страны произвело сильнейшее впечатление. Помня гульдовскую иронию, я все же помещу фрагментик из стиха нашего знаменитого поэта (о литературных качествах которого, я, пожалуй, промолчу) в качестве эпитафии к тому, что будет сказано чуть-чуть ниже:

...Когда мужчине сорок лет,
или распад, или расцвет —
мужчина сам решает.
Себя от смерти не спасти,
но, кроме смерти, расцвести
ничто не помешает.

Итак, если верить интуиции поэта, 40 лет — рубеж, который знаменует начало последнего периода жизни мужчины. У Гульда, как мы скоро убедимся, наступило время расцвета. Первые его статьи посвящены творчеству Баха и сонатам Бетховена. Достигнув сорокалетия, он вновь пишет о Бахе и Бетховене (реприза, как говорят музыковеды). Правда, первые статьи были сопроводительным текстом к грампластинкам. Работы, начинающие «третий период», другие — они опубликованы в книге и журнале. Тематика — не изменилась, концептуальный подход — все тот же. Но место... — определяет особенности изложения!

«**Искусство фуги**»⁸⁸ — важнейшее произведение, созданное Гленном Гульдом в 1972 году. Это вступительная статья к первому тому «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. Статья завершающая, поскольку обобщает мысли высказанные ранее по проблеме, и, одновременно, начинающая — новый период творчества канадского музыканта. Он уже решил многие вопросы, касаемые исполнительского искусства, искусствознания, философии и посвящает себя творчеству целиком, как сам говорил, творит широком смысле слова, — делает жизнь творчеством.

«Искусство фуги» — одно из самых известных произведений И. С. Баха, последнее, прерванное смертью «на полуслове». И название статьи, как может показаться, четко определяет тему, предмет исследования. Но статья не только об этом — она о Бахе как несравненном мастере фуги, о фуге как музыкальной форме, о фугах «Хорошо темперированного клавира», об исполнении Баха на современном рояле, и об «Искусстве фуги» тоже.

Статья начинается исторической информацией. Гульд показывает, что возникший в XIX веке интерес к музыке Баха был, скорее, познавательно-археологическим. *Действительно, XIX век — время всеобщего увлечения археологией, век ее фантастических успехов, общественного признания, ведь археологи открыли Древние царства (Египет, Месопотамию и проч.).* И не случайно, «раскопав» Баха, музыканты не поняли его как новатора и как современника. Музыку «великого полифониста» высоко оценили как уникальную

⁸⁸ Гульд Г. Искусство фуги // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. С. 26–33.

археологическую находку. Даже стали исполнять. Но как? Ставшее знаменитым исполнение «Страстей по Матфею», осуществленное Ф. Мендельсоном в 1829 году в Берлине, было всего лишь разовой акцией, подобной тому, как демонстрировались в Европе египетские древности. Мендельсон многое сократил и переписал, выбросил хоровые эпизоды, «убрал евангелиста» и проч. Бах виделся ему величайшим композитором прошлого, поэтому возвращение его в актуальную культуру требует серьезной переработки, прежде всего, сокращения (публика устанет!). Лишь в XX веке творчество Баха было оценено как музыка выдающегося композитора, родственного композиторской практике XX века.

Бах, продолжает Гульд, всю жизнь писал фуги. Когда его современники были заняты работой с другой композицией (гомофонно-гармонической), он продолжал оставаться «фугистом». Даже когда он пишет что-то совсем не полифоническое, что-то рекламирующее кофе, например, его мелодии стремятся стать фугой, ибо темы, которые он пробует, создавая произведения разных жанров, «требуют» ответа, как это обязательно происходит в фуге. И мы слышим неудовольствие композитора, когда он вынужден заниматься примитивным тематическим развитием и согласованием модуляций, чем с удовольствием занимались его современники. Со смертью Баха фуга не пришла в упадок, но границы ее постепенно сужались. Она стала пробой сил для композиторов, педагогическим средством для подающих надежду мелодистов. Печально, но в «Век разума» фуга стала чем-то неразумным.

Но техника фуги, пишет Гульд, сложна и даже Бах не сразу овладел ею. Пример — тяжеловесные фуги из токкат двадцатилетнего композитора. С этого он начал. А в последнем незаконченном произведении «Искусство фуги» он отходит от целенаправленного гармонического детерминизма, которым отличались фуги среднего периода, в которых Баху удалось решить главные трудности по их созданию — в фугах из ХТК, в частности.

Главная проблема фуги: она не является формой как таковой, в том смысле, в каком ею является соната. Фуга — служит лишь приглашением создать форму. Успех в написании фуги зависит от того, насколько композитор сможет

ослабить оковы формы ради создания уникальной формы. Исходя из данной установки, Гульд приступает к конкретному анализу фуг из «Хорошо темперированного клавира». В отличие от Швейцера⁸⁹, который ограничился изучением баховского тематизма, Гульд осмысление линейности сопрягает с обязательным рассмотрением гармонии, который позволяет выявить структурные особенности фуг. Ибо гармонические авантюры, как пишет Гульд, были необходимы Баху для раскрытия полифонических возможностей исходного мотива, «темы» — т. е.

Последний раздел текста статьи посвящен проблеме исполнения музыки Баха на рояле. Произведения из баховского клавира предназначены не только для фортепиано и клавесина — инструментальные и вокальные ансамбли их тоже исполняют. И это великолепное равнодушие к тембральным характеристикам звука — не последнее из достоинств, подчеркивающих универсальность Баха. Но вопрос — возможно ли на современном рояле удовлетворительно играть Баха? — до сего дня остается дискуссионным. Огромное достоинство современного рояля, относительно инструмента прежних веков, — возможность гладкого струящегося легато. Но для музыки Баха это не существенно. Гульд полагает, что отношение к важнейшим вопросам артикуляции и регистровки должно быть увязано с баховскими приемами композиции. Вряд ли приемлемо поддержанное педалью романтическое легато. Пианисту необходимо чувствовать динамический диалог и учитывать клавесинную регистровку. Как говорят кинематографисты, Бах пользовался резкими сменами кадров, а не наплывами (*т. е.* — *предпочитал контраст, а не крещендо и диминуэндо*).

Завершая, Гульд призывает решать названные проблемы с помощью **творческих** усилий по воссозданию произведений, что и являются высшей радостью исполнительского искусства.

«Гленн Гульд берет интервью у самого себя насчет Бетховена»⁹⁰ — журнальная статья, увидевшая свет в том же 1972 году. Интервью с самим собой — одна из гульдовских

⁸⁹ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 2004.

⁹⁰ Гульд Г. Гленн Гульд берет интервью у самого себя насчет Бетховена // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. С. 54–62.

инноваций, заставляющая вспомнить структуру платоновских диалогов, но с поправками на время и проблематику. В отличие от Платона, Гульд не скрывает свои внутренние диалогические рассуждения за «никами» «Сократ», «Пифагор», «Горгий»... — он «берет интервью у самого себя».

В диалоге-интервью проясняется вопрос об отношении Гульда к творчеству Бетховена. Гульд играл Бетховена на протяжении всей жизни. Правда, его «бетховениана» не создала «красивую историю», как «Гольдберг-вариации», которые стали своеобразной темой его жизни. Но все же, один из дебютных гульдовских дисков был посвящен поздним сонатам Бетховена. Постепенно он записал почти все сонаты. Неоднократно исполнял — и не только для записи — все фортепианные концерты. С «Четвертым» заканчивал консерваторию. Его же играл, впервые выступая с оркестром. Его собирався взять на «необитаемый остров». Кроме того он записал симфонии Бетховена в транскрипции Листа. Понятно, что репертуар во многом зависел от политики фирмы «Колумбия», с которой он сотрудничал, осуществляя записи бетховенских произведений. Конечно, двухсотлетний юбилей Бетховена, который отмечал «весь мир» в 1970 году, сыграл не последнюю роль в создании гульдовской «Бетховенианы» (пишу, на сей раз, с заглавной буквы, дабы подчеркнуть уникальность проекта). Но, вполне обоснованно можно сказать, учитывая независимость Гульда и стремление к «анонимности», без живейшего интереса к творчеству великого Людвига, вряд ли внешние обстоятельства могли существенно повлиять на его репертуар: он все изучил, все сыграл, все записал — значит, вдохновляло...

Диалог-интервью во многом повторяет те мысли о Бетховене, которые Гульд высказывал раньше. Но здесь канадец творит — форма высказывания иная. Статья по своей сути — еще одна вариация «на тему Бетховена», но без соблюдения «жестких» вариационных принципов. Ближе всего она к «свободной структуре» любимых Гульдом «Шести вариаций» соч. 34.

И вот, бетховенские празднования закончились. И Гульд сам с собою обсуждает вопрос о сомнениях, которые возникли у него после того, как «весь Бетховен» уже освоен. Обычно подобного рода сомнения не возникают

в сознании исполнителя. Психея музыканта-исполнителя сформирована в детские годы. Он убежден, что автор гениален. Разбор текста, преодоление технических трудностей и, наконец, исполнение суть своеобразный акт почитание гения. Это понятно. Ибо в учебных заведениях учат, грамотно разбираться в нотном тексте, «верно» его исполнять, что вполне разумно. Разбирать художественные особенности структуры, выявлять достоинства и **недостатки произведения**, как это делал Гульд, в школе (училище, консерватории) не учат. Поэтому у пианистов складывается устойчивое представление о том, что все, что ты играешь, принадлежит гению, и если выходит не достаточно художественно, то это только твоя вина: ты не смог дотянуться до уровня композитора («небожителя»). Вносить какие-то изменения в текст, не следовать указанию композитора, или даже редактора («не дурнее тебя» — типичный окрик педагога на «самоуправство» ученика), т. е. — играть не то, что в нотах написано, категорически запрещено. В лучшем случае это ошибка, в худшем — грех, глумления над «святыней». Конечно, эти требования касаются композиторов-классиков, а Бетховен один из первых в их ряду.

«Гульдианские сомнения» по поводу Бетховена касаются лишь некоторых его произведений, принадлежащих к самым известным работам композитора. В оценке таких произведений как «Битва при Виттории» и увертюра к «Королю Стефану», он не сомневается: не приемлет «от первой до последней ноты». Некоторые произведения он любит: «Вторую симфонию», квартеты соч. 18. Не любит — «Четвертую», а «Пасторальную» — любит, но не очень. Лучшей считает «Восьмую симфонию». Самые популярные произведения Бетховена — «Пятая симфония», «Аппассионата», концерт для скрипки — не вызывают у него восторга, или как он пишет, — «не принадлежат к числу моих любимых вещей»⁹¹. Еще он любит сонаты №№ 26, 16, 17, 18 и популярнейшую «Лунную сонату». Набор любимых и нелюбимых произведений позволяет отбросить мысль о том, что он просто не приемлет

⁹¹ Гульд Г. Гленн Гульд берет интервью у самого себя насчет Бетховена // Гульд Г. Избранное. Ч. 1. С. 54.

общепринятого вкуса. Ведь «Лунная соната» и № 17 («Буря») не менее и любимы всеми, чем «Аппассионата». *Правда, необходимо сделать поправку: его вкус опирается на несколько иные критерии — эмоциональную наполненность музыки он как-то не принимает в расчет, хотя если она сопряжена с интересной архитектурой, тогда принимает.*

Гульд не видит смысла в делении творчества Бетховена на три стиля (ранний, средний и поздний). Обсуждая проблему, отмечает предположения о том, что ему, как некоторые полагают, не нравится стиль бетховенских произведений второго, т. е. — среднего периода. Ведь сонаты №№ 16, 17, 18 сонаты принадлежат именно этому периоду, да и «Лунная» тоже. Он не видит смысла связывать качество созданного произведения со временем его написания, что является общепринятой практикой (*общее положение его философии искусства применительно к конкретному случаю*).

Сомнения в отношении Бетховена возникли, когда он ушел с концертной сцены. Концертное выступление — в той или иной степени — зависит от публики. Организация концертов вещь весьма хлопотная — бизнес. Мнение агентов-организаторов играет едва ли не определяющую роль. Исполнитель должен считаться и с мнением менеджеров и с желанием публики. Когда Гульд отказался от концертной деятельности, он освободился от названных факторов, конечно, с поправкой — почти. С другой стороны, политика звукозаписывающих фирм отличается от политики антрепренеров, организующих концерты. Фирмы, выпускающие пластинки, больше ценят разнообразие. Кроме того, они часто имеют дело с покупателями-коллекционерами, поэтому стремятся к всеохватности. Публика в зале ждет исполнения знакомых произведений.

Фильм «Бойня №5»⁹². Отрывок из радиопередачи, опубликованный в виде статьи в 1972 году. В этом же году фильм вышел на экран и был отмечен в Каннах на кинофестивале (приз жюри получил режиссер Д. Хилл). Гульд сделал музыкальное оформление фильма, на материале музыки разных авторов. О своей работе в статье он не сказал ни слова.

⁹² Гульд «Бойня № 5» // Гульд Г. Избранное. Кн. 2. С. 194–198.

Данный труд — лучшая из всех кинорецензий, что мне доводилось читать, впрочем, я не столь часто занимался этим делом, могу ошибаться. Рецензия замечательна своей классической простотой и совершенством. Сюжет изложен коротко и ясно. Показано, что фильм — экранизация романа (сделан «не по мотивам»!). Фильм — режиссерский, а не актерский, а значит, близок Гульд по художественным интенциям, ведь он как интерпретатор, прежде всего, создатель новой концепции, а значит по кинотеатральной классификации — режиссер. Гульд обнаруживает контрапунктические элементы: временные наплывы в духе романа Хаксли «Контрапункт» (прошло, настоящее, будущее «полифонически» переплетаются). Замечательна аналогия с музыкой позднего «рококо» (время Моцарта, у нас, правда, этот период называют «венской классикой») — с контрастами, не вытекающими из логики развития материала (громко играем только потому, что давно не было громко(!) и проч.). Тонко раскрыты социально-нравственные элементы содержания, и великолепно завершение: фильм побуждает к творчеству, но «не относится к тем произведениям искусства, которые можно любить».

Конечно, Гульд не мог не отметить некоторые «недостатки» — элементы, не оправданные художественно (еще бы, он находил ошибки в контрапункте у Баха!). Но они не существенны и не заслуживают разбора, но свидетельствуют о серьезном отношении автора к делу.

В рецензии фильма проявляется специфика метода Гульда — с одной стороны, он смотрит на текст романа глазами режиссера, подобно тому, как смотрит на нотный текст, с другой — анализирует сам фильм так, как анализирует структуру художественного произведения, которое собирается исполнить и записать.

Статья «**Уильям Бёрд и Орландо Гиббонс**»⁹³ 1973 года «разъясняет» музыку, записанную Гульдом. На диске он представлен как пианист (думаю, читатель понимает, что он «больше, чем пианист»), на конверте — как искусствовед. Подробнейший структурный анализ произведений

⁹³ Гульд Г. Уильям Бёрд и Орландо Гиббонс // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. С. 23–25.

позволил Гульду-искусствоведу прояснить историческую роль Бёрда и Гиббонса, но, одновременно, еще раз подчеркнуть мысль о том, что качество музыки не зависит от того, находится ли автор в тренде. Бёрд и Гиббонс — переходные фигуры, знаменующие окончание диатонической эпохи в истории музыки и начало тонально ориентированной гармонии, которая скоро станет общепринятой. Музыка переходного периода особенно интересна Гульду-художнику, ибо структура еще не выработана окончательно, что «призывает» музыканта-исполнителя к творчеству, вдохновляет.

Бёрд — «покровитель» клавишной музыки. Он один из тех, кто чувствовал природу инструмента. В его музыке, как и у Скарлатти, Шопена, Скрябина, не столкнешься ни с одной неудобной фигурацией, и во всех его многочисленных опусах проявляется глубокое понимание того, как рука может наиболее эффективно взаимодействовать с клавиатурой.

Гиббонс мастер вокальной музыки. Поэтому достоинства его инструментальных произведений лучше обнаруживаются, когда воспроизводятся внутренним слухом. Исполнение музыки Гиббонса на фортепиано ставит больше задач, требующих творческого решения, что в глазах Гульда делает ее предпочтительней бёрдовской.

Статья **«Фортепианная музыка Грига и Бизе с конфиденциальным предостережением критикам»**⁹⁴ вышла в 1973 году, как сопроводительный текст к пластинке. На ней запись Гульда. Играет сонату родственника — Э. Грига, а также Ноктюрн и «Хроматические вариации» Ж. Бизе. Возвращаясь к жанру «сопроводительных пластинок текстов», он создает оригинальную работу, которая по структуре (художественным особенностям), отличается от тех статей, которые писал раньше. Первая часть статьи — музыковедческое разъяснение для публики. Затем идет раздел, который он обозначил как «конфиденциальное предостережение критикам» (инновация).

Статья написана в стиле «позднего Гульда», т. е. — о вещах серьезных говорит чуть с иронией, с улыбкой. Начинает с концепции истории музыкальной культуры — «истории

⁹⁴ Гульд Г. Фортепианная музыка Грига и Бизе с конфиденциальным предостережением критикам // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. С. 87–90.

плато, пиков и провалов». Музыка, которую Гульд представляет, относится ко времени вагнеровского «Тристана». «Тристан» — одно из любимейших его произведений (в 15 лет, как признается, даже слезу пустил, первый раз слушая). В плане историческом «Тристан» является своеобразной осью музыкальной культуры для XIX–XX столетий (т. е. — определил направление ее развития). Энгармонический принцип «Тристана» стимулировал последующий отказ от тональной организации музыкальной композиции. В истории это уже случалось. Даже у Баха тональная организация с соответствующей ей гармонической логикой часто соседствует с тональной неопределенностью, которую можно тоже интерпретировать в качестве отказа от тональности.

Впрочем, принадлежащие времени «Тристана» произведения Грига и Бизе, далеки от его новаторских устремлений. Но, как он замечает, оценка данных произведений с точки зрения соотношения их содержательных смыслов с «Тристаном» вряд ли целесообразна. Ибо «календарь — это тиран; подчиниться его неумолимой перспективе означает скомпрометировать творчество; ведь главная обязанность художника состоит в поиске духа отстраненности и анонимности, который нейтрализует и уводит за пределы обсуждения устрашающие соревновательные импульсы в хронологии»⁹⁵.

Григ писал сонату ор. 7 в период обучения. Это «дипломное произведение» надежно скроенное, с элементами национальной выразительности, о которых Гульд упомянул — с улыбкой. Он отмечает **«коэффициент неожиданности»**, который в сонате присутствует, что и определяет ее творческий, новаторский смысл. «Хроматические вариации» и «Ноктюрн ре мажор», созданы оперным композитором Д. Бизе. Вариации, редчайший фортепианный шедевр, появившийся в последней трети XIX века, произведение абсолютно безупречное в гармоническом плане и дерзкое.

Не могу не отметить, что Гульд высоко ставит инструментальную музыку Бизе. Он не находит объяснения, почему данные вариации и симфония до мажор почти забыты. Сегодня их играют, возможно — благодаря Гульду.

⁹⁵ Гульд Г. Фортепианная музыка Грига и Бизе с конфиденциальным предостережением критикам. С. 89.

Занятное «Обращение к критикам» — относительно самостоятельная часть статьи, в которой Гульд, продолжая разъяснять особенности музыки и свою интерпретацию, «воспроизводит», точнее, предвосхищает возможные варианты критической оценки сделанного, пользуясь стандартными фразами из того лексикона, который столь часто употребим в критических статьях, что делает их содержание вполне ожидаемым, значит — малоинтересным.

Для нас, изучающих феноменальные творческие достижения канадского пианиста, статья представляет существенное значение, ибо она пример-объяснение его оригинального метода: создавая концепцию, он держит в сознании историю музыки. Только на этом основании можно определиться с инновацией композиции исполняемого произведения. Прояснение данного вопроса позволяет выявить наиболее ценные в художественном смысле элементы произведения, что в свою очередь является объективным основанием для исполнительского творчества.

«Хиндемит: придет ли его время? Опять?»⁹⁶ статья 1973 года — сопроводительный текст к пластинке, на которой Гульд записал три сонаты П. Хиндемита. Широчайшая эрудиция, тонкий анализ сложнейшего современного музыкального языка позволили автору сформулировать и доказать основную идею статьи: Хиндемит — один из композиторов, значение творчества которого будет пересматриваться. То есть — объективно его музыка недооценена современниками в силу причин, не связанных с ее качеством. И статья, в которой представлен структурный анализ сонат, освобожденный от «диктата календаря» и капризов моды. И запись — творческая, не «буквалистская», дополняя друг друга, служат делу адекватной оценки музыки Хиндемита.

«Юбилейный сборник для “Эрнста — как его там?”»⁹⁷ — журнальная статья-рецензия на книгу Э. Кшенека о самом себе. Гульд начинает с личных воспоминаний. Кшенек в 1953 году давал мастер-класс в Торонто и показал себя блестящим аналитиком, но шокировал публику тем,

⁹⁶ Гульд Г. Хиндемит: придет ли его время? Опять?// Гульд Г. Избранное. Кн. 1. С. 151–155.

⁹⁷ Гульд Г. «Юбилейный сборник для “Эрнста — как его там?”»? // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. С. 189–194.

что ходил по городу в сандалиях на босу ногу. Гульд задал Кшенеку серьезнейший вопрос: многочисленные отклонения Шёнберга от правил серийной техники, может быть, не просто ошибки, а результат вдохновения? Кшенек ответил — «а почему бы и нет»⁹⁸. Гульд высоко оценил ответ, ибо трактовал вдохновение композитора как знак-призыв к исполнительскому творчеству.

Дальше Гульд разбирает лекцию Кшенека, на которой представлена панорама современной музыки. У всех композиторов определенный стиль, за исключением И. Стравинского. И здесь Гульд согласен с выводом Кшенека. К музыке Стравинского он относится критически, именно из-за его «стилистической всеядности», а ему, создателю «вторичных» концепций, не интересно играть музыку «вторичную». Стравинского он не играл, не записывал, хотя изучил хорошо. Небезынтересно отметить, что он в оценке музыки Стравинского совпал с мнением С. С. Прокофьева. *Музыку Кшенека Гульд высоко ценил, отмечая, что в его стиле «много общего» с Джойсом. В программу прощального своего концерта он включил наиболее значимые для своей карьеры произведения. В нее вошли: «Искусство фуги», «Тридцать первая» соната Бетховена и «Третья» соната Кшенека.*

«Корнгольд и кризис фортепианной сонаты»⁹⁹ — сопроводительный текст к диску, который продюсировал Гульд, желая поддержать чешского пианиста-эмигранта А. Кубелика. Сонаты Корнгольда (1897–1957) принадлежат эпохе, в которой фортепианная музыка, по общему признанию, считалась бедной родственницей музыки оркестровой. Богатство послевагнеровского оркестра казалось современникам звуковой нормой. В это же время обнаружили себя трудности сонатного аллегро: вагнеровские гармонические усложнения, будучи «воспроизведенные» в музыке симфонической и фортепианной, пошатнули структурную устойчивость сонаты. В фортепианных произведениях этой эпохи композиторы лишь пробуют приемы для оркестровой

⁹⁸ Гульд Г. «Юбилейный сборник для “Эрнста — как его там”»? // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. С. 190.

⁹⁹ Гульд Г. Корнгольд и кризис фортепианной сонаты // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. С. 199–202.

музыки — в том числе и Веберн, который экспериментирует на фортепиано, а не пишет для фортепиано. Фортепианная музыка этого периода либо набросок будущего оркестрового сочинения, либо его редукция. Из венской школы лишь одночастная соната ор. 1 Берга принадлежит к удачным произведениям. Корнгольд был одаренным пианистом, и в его «Второй сонате» нет ничего, что лишено «пианистичности». Но под влиянием эпохи в сонату внесены элементы оркестрового вагнеризма, которые не обусловлены, не оправданы структурой. Гульд оспаривает расхожее мнение, что пианизм вагнеровского периода (листовский — т. е.) итог, высшая точка исполнительского искусства. «Неуловимые для глаз трюки, — как он пишет, — составляющие наследство листовского пианизма, могут быть освоены гораздо быстрее, чем обычная инвенция Баха»¹⁰⁰. Листовский пианизм способен воплощать широту оркестровых звучностей вагнеровской музыки, но это не значит, что это вершина пианизма.

Статья завершается общей характеристикой эпохи: в фортепианной музыке «...слишком много синхронности, слишком мало информации. Вместо того чтобы побуждать слушателя к работе воображения на основе напечатанного текста (главный секрет всех удачных клавирных произведений), Корнгольд и его коллеги (...) стремились воздействовать на нас только силой пальцев и тем самым жертвовали возможностью создать истинно творческие фортепианные произведения»¹⁰¹. Перегруженностью, октавными удвоениями, завершает Гульд, страдала вся музыка после Брамса.

Шутливая журнальная статья «**Будущее и “Плоскостопый Флуги”**»¹⁰² — рецензия на «Словарь современной музыки», изданный в 1974 году. Гульд, читая словарь, вспомнил, что в 1938 году Кшенек опубликовал статью «Музыка для вечности», в которой перечислил музыкальные произведения, которые устроители Нью-Йоркской выставки решили сложить в звуковую капсулу на 5000 лет, для того, чтобы сбить с толку, как пишет Гульд, этномузыковедов. Среди

¹⁰⁰ Гульд Г. Корнгольд и кризис фортепианной сонаты // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. С. 206.

¹⁰¹ Там же. С. 202.

¹⁰² Гульд Г. Будущее и «Плоскостопый Флуги» // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. С. 218–222.

прочих в капсуле схоронили «Финляндию» Сибелиуса и джазовую композицию «Плоскостопый Флуги». Гульд сочиняет отчет исследователя, который через 5000 лет будет изучать «Словарь» и содержание капсулы. Разумеется, картина получится не совсем та, на которую рассчитывали строители акции.

Статья вышла своеобразной — ироничной, занятой, но творческой. Кроме прочего показано, что выбранная авторами словаря метода составления, точнее — последовательное ее осуществление, дает искривленную картину событий (полстраницы посвящено каждому автору, несмотря на его значение и творческую продуктивность).

«Гленн Гульд интервьюирует Гленна Гульда относительно Гленна Гульда»¹⁰³ — журнальная статья, подготовленная и опубликованная в 1974 году. Еще один опыт работы в новом жанре, напоминаям то, что создавал Платон. Данная форма позволяет уже знаменитому музыканту излагать свои мысли в диалогической форме, оставаясь полностью независимым от журналистского произвола: г. г. спрашивает Г. Г.

Он много шутит сам с собою, иронизирует — опять же над собой. Но в этом шутливом разговоре, где есть много необязательного, легкомысленного, обсуждаются серьезные вещи, которые можно и не заметить, пропустить, если читаешь для развлечения. Его интервью имеет сходство с художественным произведением — сложностью, многоаспектностью содержания, поэтому может разными людьми в разных обстоятельствах восприниматься по-разному. Но, как выяснится чуть ниже, необязательные фрагменты возникли не случайно. В силу этого данная статья-интервью предназначена не для «короткого изложения», в котором коротко формулируются главные идеи, но, скорее, для художественного восприятия. Но, некоторые идеи все же осмыслить целесообразно.

Вначале Гульд признается, что в его «философии радио» один из аспектов — смысл жанра интервью¹⁰⁴. Главная идея: наиболее разительные откровения рождаются по поводу

¹⁰³ Гленн Гульд интервьюирует Гленна Гульда относительно Гленна Гульда // Гульд Г. Избранное. Кн. 2. С. 77–92.

¹⁰⁴ Там же. С. 77.

тем, лишь косвенно связанных с профессией того человека, которого интервьюируют. Все остальные формы интервьюирования — принадлежат прошлому. В данном произведении он следует названному принципу. Так, обсуждая главный поступок жизни — «уход со сцены», рассказывает анекдотические обстоятельства, дескать, все случилось из-за сквозняка на сцене зала, что Зальцбурге. Но скоро мы понимаем, что мысль расстаться со сценой вызрела давно, и даже была философически обоснована оригинальной концепцией «анонимности автора», и даже шире — творчества в новой «электронной эре» существования культуры. Он против сложившейся традиции отношения автор — исполнитель — публика. В новую эпоху публика исчезает. Точнее, преобразуется в многообразие индивидуальностей, прослушивающих музыку. И у каждого из них есть право быть анонимом.

Как доказывал Гульд концертная форма музицирования в электронную эпоху уходит в прошлое. Однако, его оппоненты (в частности, как нам уже известно — Арт. Рубинштейн) настаивают на преимуществе концертного исполнения перед записью, указывая на магическое воздействие артиста на публику, которое возможно лишь на концерте, при непосредственном контакте музыканта и публики. Гульд вполне осознавал значимость непосредственного контакта артиста и публики, имея личный опыт испытать «магическое воздействие» артиста во время исполнения «Пятой симфонии» Сибелиуса. Он присутствовал на концерте, на котором Г. Караян, закрыв глаза, дирижировал «Пятой». Гульд сидел в кабине режиссера, находясь в этот момент в изоляции от публики, и единственный мог видеть лицо Караяна. Гульд не верит, что подобное воздействие осуществилось бы, если бы он находился в зале среди других слушателей.

Новая эра развития культуры позволяет каждому слушателю осуществлять свои собственные творческие проекты — от простейших, вплетающих музыку в собственный стиль жизни, до собственно творческих экспериментов с имеющимся музыкальным материалом. Гульд не против того, чтобы слушатели проделывали подобные манипуляции и с его записями (*что, позволяет и мне экспериментировать с его текстами!*). Правда, я не встречал людей, которые бы решились на эксперименты с его записями, которые завораживают оригинальностью и совершенством.

Художественная критика — продолжают свою беседу Г. Гульд и г. гульд — является морально вымирающим видом. Ибо слушать, **не** оценивая, **не** анализируя — высшее состояние, к которому нужно стремиться. Искусство — трансцендентальный опыт. Конечно, искусство определяется и понятиями «техника», «ремесло» — но лишь в последнюю очередь.

Завершая, Г. Г. и г. г. обсуждают важнейший вопрос о влиянии искусства на жизнь. Искусство трансцендентально и в качестве такового плодотворно влияет на жизнь. Но оно может пересекаться с этическим аспектом жизни. И в этом смысле — потенциально деструктивно (может провоцировать конкурентную борьбу, зависть и проч.). Он полагает, что в эпоху Возрождения на Западе произошло разделения между словом и делом. Поэтом искусство перестало быть чем-то серьезно влияющим на жизнь. В этом вопросе Гульд солидарен с христианскими реформаторами XVI века.

«**История двух *Marienlebens***»¹⁰⁵ — сопроводительный текст к пластинке, выпущенной в 1972 году, посвященной двум редакциям вокального цикла П. Хиндемита (1895–1963). Разъясняя концепцию диска, Гульд подчеркивает, что «Жизнь Марии» — ключевое произведение в развитии композитора. Две редакции цикла, опубликованные с перерывом в четверть века (первая — в 1923 году, вторая — в 1948) очерчивают его эволюцию как музыканта и как мыслителя, Направление эволюции — от сложности к простоте — он, как и Р. Штраус идет «путем постепенного замещения дерзких жестов надежными правилами»¹⁰⁶.

Статья прекрасный пример гульдовского музыковедения. Те принципы, которые он сформулировал в начале творческого пути, остаются: музыкант должен быть композитором-искусствоведом, исполнителем; запись на диске и программа концерта должны иметь некое концептуальное оправдание; интерпретация должна быть творческой, создаваться, в том числе, на основе глубокого теоретического анализа и детальной проработки текста; новая концепция должна иметь историческое оправдание.

¹⁰⁵ Гульд Г. История двух *Marienlebens* // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. С. 154–166.

¹⁰⁶ Там же. С. 155.

Гульд не раз подчеркивал, что и биографический и «тэновский» методы — прошлое музыкознания, что качество произведения прямо и непосредственно не зависит от ответственности техники произведения актуальному языку времени. Но, анализируя конкретные вопросы музыкознания, он не забывает и о времени, когда создавались музыкальные произведения, и о господствующих тенденциях в области музыкального языка, которые в той или иной степени влияли на творчество композитора. Так, в разбираемом случае, он указывает, что первая редакция цикла возникла тогда, «когда в воздухе витали перемены, тональность расширилась до пределов, грозящих ее распадом, а двадцатилетний Хиндемит, иницировав возрождение контрапункта, намеривался спасти уже затонувшие основы tonальной гармонии».

В 1948 году (время создания второй редакции), Хиндемит публикует эссе, поясняющее его появление, в котором он дает предпочтение конечно второму варианту цикла. Подробный сравнительный анализ, проделанный Гульдом, позволили ему не согласиться с мнением автора. Две редакции — два вполне самостоятельных и по-своему художественно ценных произведения. Более того, он подводит читателю к выводу о том, что первая редакция, хочется написать, предпочтительней, но у Гульда написано иначе — она «величайший из когда-либо написанных вокальных циклов»¹⁰⁷.

Публикация статьи «Музыка и технология»¹⁰⁸ (1974–1975) воспроизводит вступительное слово Гульда к премьере фильма, созданного Б. Монсенжоном. Гульд в двух словах формулирует основные идеи по обозначенной в названии теме. Вспоминает, что первая запись на радио у него произошла в 50 году — примитивная, как на концерте, без монтажа: «Микрофон, поставленный в двух метрах от рояля, в некотором роде замечал публику и всегда казался мне одним из главных очарований радиостудии»¹⁰⁹. Затем — «любовный роман» с микрофоном продолжился, а радио

¹⁰⁷ Гульд Г. История двух *Marienlebens* // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. С. 166.

¹⁰⁸ Гульд Г. Музыка и технология // Гульд Г. Избранное. Кн. 2. С. 116–119.

¹⁰⁹ Там же. С. 116.

стало одной из направлений гульдковского творчества. Гульд понял, что первая заповедь работающего с технологией (имеется в виду техника звукозаписи): научиться быть «обманщиком», т. е. использовать ее возможности по созданию наилучшего звучания произведения. Технологию, как полагает Гульд, нельзя трактовать как нечто нейтральное, в качества пассивного наблюдателя событий. В работе с нею должны быть задействованы ее способности для обнажения и анализа структуры произведения, а самое главное — для идеализации оказываемого впечатления.

И еще он не забывает добавить: хороший монтаж позволяет создать хорошую линию (имеется в виду звуковая линия голосоведения).

До Гульда музыканты-исполнители серьезной музыки монтаж использовали лишь как редакторскую правку. У нас ценились записи с концертов. Такая звукозапись, как считал Гульд, имеет право на существование, но «предназначена для архивов», конечно — в образном смысле слова. У нас ее еще использовали и как средство образования, и как предмет научного осмысления в искусствознании.

«На обрывах травка всегда зеленее (эксперимент со слушателями)»¹¹⁰, который Гленн Гульд провел в 1975 году, а о результате сообщил в журнальной статье. Название — метафора, тема все та же — оправдание технологии записи в качестве средства, расширяющего творческие возможности музыканта. Предмет исследования — «склейки» и целесообразность их использования. Метод — социологический эксперимент.

Гульд начинает с демонстрации антитезиса тому, что будет доказывать, его опровергая (*структура сонета!*). Итак, музыканты предпочитают записи вживую. Ибо у живого концерта есть целостность, некая воображаемая арка, ощущение длинной линии, которая сохраняется на протяжении всего произведения. Аргумент против: можно ли данное требование быть адресовано создателю фильма? Что касается сериалов, идущих в прямом эфире, то артисты не знают сценария, поэтому смешно говорить, что они играют эпизод,

¹¹⁰ Гульд Г. На обрывах травка всегда зеленее (эксперимент со слушателями) // Гульд Г. Избранное. Кн. 2. С. 119–130.

исходя из «образа целого». То же самое у литераторов, например, Набоков работает со многими вариантами рукописи и, не стесняясь, заявляет об этом читателю.

Гульд полагает, что с тех пор как технология стала проникать в искусство, она должна быть закодирована и раскодирована таким образом, чтобы быть поставлена целиком и полностью на службу тем духовным благам, которые, в конечном счете, помогут свести на нет искусство как таковое. Но это касается пожеланий на далекое будущее. Пока же Гульд пытается решить проблему «склеек»: проводит эксперимент, дабы выяснить — слышат ли слушатели склейки. Он собрал представителей «слушательской» аудитории разного возраста и профессий и предложил им запись с вопросником по теме «склеек», а потом сравнил ответы с реальным положением дел. Выяснилось, что слушатель «склейки» не слышит. И лучший результат по угадыванию оказался у врача-терапевта. Худший — у всех музыкантов, которые слушали с нотами!

Завершая обзор, отметим, что, несмотря на манеру изложения, статья Гульда вполне может быть названа научной, хотя и не оформлена в качестве таковой (нет списка источников — необходимого элемента «научного инструментария»). Современные требования, о которых сегодня в нашей стране так пекутся администраторы («ретивость» которых заставляют заподозрить их в соучастии в издательском бизнесе), требуют обязательного «списка литературы», в качестве необходимого элемента научной работы. Но в семидесятые годы прошлого столетия, когда была написана статья, на столь откровенно ритуальные вещи смотрели именно так, как они этого заслуживают.

«Факт, фантазия или историко-психоаналитический этюд: заметки из П. Д. К. — подполья»¹¹¹ журнальная статья, опубликованная в 1976. В ней мы имеем дело с примером гульдовского дуракаваляния (пародийного свойства) по поводу дуракаваляния некоего деятеля, который занимался пародированием интереса к возрождению

¹¹¹ Гульд Г. Факт, фантазия или историко-психоаналитический этюд: заметки из П. Д. К. — подполья // Гульд Г. Избранное. Кн. 2. С. 177–182.

барочной музыки. Он, якобы, открыл музыку одного из неизвестных сыновей Баха, придумал ему биографию, сочинил за него музыку и написал о нем книгу, и еще придумывал музыкальные инструменты вроде леворучная флейта из водосточных труб (*ну прямо «наш ответ В. Маяковскому»!*).

«Булез»¹¹² — статья впервые опубликована 15 декабря 1976 году в газете «Республика». Статья — рецензия на книгу Джоан Пейзер «Композитор, дирижер, загадка», изданную в 1972 г. и посвященную Булезу. Гульд, не без юмора отмечает, что книгу написала женщина, а муж у нее — психиатр. И это многое объясняет, ибо подход к проблеме у мадам — психиатрический. Булез очень жестко относился к предшественникам, что автор толкует как проявление бунта против отцов (*а кто бы сомневался — тут без «эдипова комплекса» не обошлось*). Гульд, иронизируя, подыгрывая автору книги, пишет, что Булез произвел сильное впечатление статьей «Шёнберг мертв», которую опубликовал в журнале, номер которого был посвящен смерти великого композитора (*очень уместно, хотя и знаменательно — В. Х.*). Француз бесцеремонно доказывает, что Шёнберг мертв уже давно, ибо последнюю четверть своей жизни потратил на бесполезные попытки слить воедино двенадцатитоновую технику со структурными критериями постромантизма и тем самым превратился в неактуального композитора (т. е. — умер как композитор!). Факел прогресса (*опять комплекс, но уже другой — В. Х.*) перешел к новому поколению, ведомому Булезом.

Скандалы подобного рода, как свидетельствует Гульд, не прекращаясь, сопровождают деятельность Булеза — он не только против Шёнберга, он против всех предшественников — «отцов». Француз, не смущаясь, демонстрирует свои комплексы всему музыкальному миру. Гульд о его эскападах пишет как о праздных выходках запоздалого в своем развитии подростка (*еще один! — В. Х.*). Он уже «большой мальчик», а все воюет с вымышленными врагами, соревнуется — как малолетка. «Я сторонник дарвиновской теории» — «кричит» Булез, как бунтующий третьеклассник (*оставленный на второй год — добавим*).

¹¹² Гульд Г. Булез // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. С. 213–218.

Определив свое отношение к герою книги, Гульд вновь обращается к ней самой. Он отмечает, что автор находится на позиции прогрессистки, т. е. оценивает искусство с точки зрения концепции прогресса, исторического актуализма. При этом Д. Пейзер не учитывает качество музыкального произведения. Она — по сути дела — находится на тех же позициях, что и Булез — на стороне новых сыновей, которые отрицают отцов.

Думаю, что даже короткий обзор позволяет заключить, что статья — научный анализ книги, ибо, несмотря на ироничный с элементами художественности стиль, является примером применения метода имманентной критики. Гульд становится на точку зрения автора (использует фрейдистский метод) и показывает тот главный элемент, который автор упустила, находясь в плену избранной методики (проявление концептуальной слепоты, что является весьма частым явлением).

«Стрейзанд в роли Шварцкопф»¹¹³ журнальная статья, написанная в 1976 году, характеризующая широту музыкальных интересов Гульда. Барбара Стрейзанд, как, наверное, известно читателям, сделала блестящую сценическую карьеру, но не в оперном театре. Добившись славы она, в отличие от многих певцов, не стала «почивать на лаврах» — экспериментирует, что свидетельствует о значительном художественном таланте. Поиски нового, привели певицу к серьезному расширению репертуара — она стала петь оперные арии, исполнять произведения, в котором прославилась оперная певица Элизабет Шварцкопф. И это был не «легкомысленный эксперимент», заскучавшей «певички» — она довела исполнение классической музыки до грамзаписи.

Запись была осуществлена фирмой, с которой много лет сотрудничал Гульд. Возможно, это был оригинальный маркетинговый ход — Гульда попросили, а он посчитал неудобным отказать. Но, вполне возможно, что его действительно заинтересовали и художественный результат и сама проблема. Возможно, оба названных фактора имели место быть, по крайней мере, второй — присутствовал

¹¹³ Гульд Г. Стрейзанд в роли Шварцкопф // Гульд Г. Избранное. Кн. 2. С. 69–74.

точно. Статья не только характеризует широту художественных интересов автора. Гульд — на новом материале — демонстрирует художественные принципы, которыми руководствуется в творчестве, создавая концепции исполняемых произведений. Оценка достижений Стрейзанд в целом восторженная, хотя выражена в Гульдовской манере «второго периода» — чуть иронической. Что же его восхищает? Многое, но отметим лишь главные элементы:

Во-первых, в исполнении вокальной музыки он ценит «полифонию», ценит переходы из одного персонажа в другой, реплики, жестикуляцию, изменение тембра, интонации.

Во-вторых, — чудо сотворчества, в чем собственно, как полагает Гульд, и состоит смысл исполнительского искусства.

«Вокруг Моцарта. Гленн Гульд беседует с Бруно Монсенжоном»¹¹⁴ — важнейшая для понимания гульдовской концепции творчества Моцарта статья-беседа, впервые опубликованная в 1976 году. Это не «платоновский диалог» с самим собой, а традиционное интервью, в котором ему «противостоит» вполне серьезный отлично понимающий дело и высоко ценящий его творчество музыкант. К тому времени Гульд много чего успел наговорить негативного по поводу фортепианной музыки Моцарта, но при этом осуществил серьезный проект: записал его сонаты. Учитывая гульдовский подход к записи, можно сказать: он создал и реализовал оригинальные концепции всех сонат Моцарта, как он сам шутил — «Моцарта я уже испортил, как мог»¹¹⁵. Сам Гульд к сделанному отнесся «с воодушевлением», но решил моцартовский проект не продолжать и, беседуя с Монсенжоном, объяснял почему.

Суть творческой эволюции великого австрийского композитора Гульд выразил афоризмом — «Моцарт умер слишком поздно!». Ибо Моцарт начинал как композитор эпохи барокко, но стал развиваться в направлении «классицизма», эпохи, как любил шутить Гульд, которой «лучше бы не было вообще». Он больше всего ценит произведения «раннего Моцарта». В частности, первые шесть его сонат, ибо «они наделены такой чистотой голосоведения и обдуманностью

¹¹⁴ Гульд Г. Вокруг Моцарта // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. С. 41–52.

¹¹⁵ Там же. С. 42.

регистрации, которых никогда не встретишь в поздних сонатах»¹¹⁶. (Моцарт в них занимался другими вещами — создавал драматические эффекты, т. е. менялся, развивался в связи с новыми художественными веяниями!)

Концепция может удивить, но — дабы не удивляться — нужно вспомнить гульдовское представление о «прогрессе» в искусстве, согласно которому музыкальное произведение нужно рассматривать вне исторического контекста. Моцарт же был актуальным композитором, в том смысле, что и писал ту музыку, которая была востребованная в его эпоху. Другое дело, что он делал это лучше других. Но для Гульда это не существенно. А существенно, как мы уже знаем — «чистота голосоведения и обдуманность регистрации» и еще изобретательность.

Записывая музыку Моцарта, Гульд, как он сам признается, интерпретирует ее в барочном стиле. В поздних сонатах ему пришлось убрать **элементы театральности**: все эти неоправданные материалом динамические оттенки, когда форте появляется «на основании того, что его давно не было» (любимый афоризм, как читатель, я думаю, заметил!), разрушающие мелодическую линию акценты, *sforzandi*. Кроме того, он вносит в текст новые элементы, дабы возродить «дух контрапункта»: раскладывает аккорды, меняет смысл альбертиевых басов, изменяет голосоведение, темп и проч. (Темп он устанавливает в связи с новой трактовкой фактуры, игнорируя эмоциональную составляющую данного элемента выразительности.) Из контекста вытекает, что Моцарт после первого периода творчества «перестает писать» для фортепиано, вносит в музыку сонат театральные, оперные элементы, а фактура сонат упрощается, становясь «мелодией с аккомпанементом».

Далее обсуждается проблема темпа. Гульд не следует темповым указаниям Моцарта, выставленным вначале частей, по принципиальным причинам. Но есть еще один аспект — темповая свобода во время исполнения каждой из частей, которую иногда допускает Гульд. Он отвергает только изменение темпа, не обусловленное музыкой, теми событиями, которые происходят в ней. Что касается «рубато» — то это пережиток, наследие «эпохи клавесина». Использование

¹¹⁶ Гульд Г. Вокруг Моцарта // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. С. 45.

его неизбежно у клавесинистов, ибо это почти единственный выразительный прием — оттяжка, опоздание. На фортепиано он не является необходимым. Его раздражает темповая свобода как сочетание небрежности с отсутствием самоконтроля. Даже у Скрябина она излишня, а у Моцарта — просто неприемлема.

«**Фортепианная музыка Сибелиуса**»¹¹⁷ — статья 1977 года суть предисловие-объяснение к пластинке, на которой он записал Сонатины ор. 67 и фортепианный цикл «Кюллики». Проект продолжает уже отмеченную выше тенденцию гульдовского творчества — интерес к музыке редко исполняемой, но обладающей высокими художественными достоинствами.

Статья начинается с характеристики стиля Сибелиуса, затем следует обязательный для Гульда гармонический и структурный анализ представленных на пластинке произведений. Сибелиус — симфонист «послевагнеровской эпохи». Его стиль напоминает Гайдна и доклассическую контрапунктическую музыку, что объясняет интерес Гульда к творчеству композитора. Сибелиус написал больше 100 фортепианных произведений. В основном — «багатели», т. е. программные безделушки с названиями вроде «Печальная сосна». Но есть у него соната и сонатины (*архитектоника такого рода произведений всегда интересовала Гульда*). Их отличает строгий стиль, скупой в мотивном плане контрапункт, фортепианное письмо удалено от фортепианной виртуозности, при этом Сибелиус «не написал ни одной ноты, противоречащей природе фортепиано»¹¹⁸.

Не столь хвалебно Гульд отзывается на цикл пьес «Кюллики», связанных с «Калевалой». Он лишь отмечает оригинальность и насыщенность трогательной выразительностью (*музыка о нелегкой девичьей доле — отметим в скобках*).

Маленькая статья «**Критики**»¹¹⁹, скорее, заметка, опубликованная в 1977 году. В ней еще раз озвучена и аргументирована знакомая нам идея о том, что критика, какой она существует сейчас, отживающий жанр, ибо у нее нет

¹¹⁷ Гульд Г. Фортепианная музыка Сибелиуса // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. С. 113–117.

¹¹⁸ Гульд Г. Фортепианная музыка Сибелиуса. С. 116.

¹¹⁹ Гульд Г. Критики // Гульд Г. Избранное. Кн. 2. С. 18.

объективных критериев судить о художественном произведении. Критик может быть лишь «пропагандистом» искусства, защитником слушателей, чем оправдывает свое существование.

«Стоковский в шести сценах»¹²⁰. Статья 1977 года о дирижере Леопольде Стоковском и о том, как Гульд создавал радиопередачу о нем, и о самой радиопередаче тоже. *По сути — уникальный творческий проект. На первом месте журналистика, но «художественная»: есть описание места и обстоятельств интервью, есть характеристика героев. И серьезные мысли тоже есть, впрочем, высказанные в легковесном чуть ироническом тоне. Юмор вполне уместен, ибо дирижеры особый «народ», ибо профессия оказывает отпечаток и на их внешний облик и на поведение — кокетничают и чудят (признак гениальности — якобы). Находясь вне их власти, «со стороны», на них невозможно смотреть без улыбки. Гульд, как интервьюер и пианист, работающий со Стоковским, был в некоторой степени зависим от него — было не до смеха. Но потом, создавая текст «рассказа-интервью-научной статьи» посмотрел на героя «со стороны», чуть улыбнувшись.*

Итак, Гульд повествует о шести встречах-беседах, которые, как он надеется, дают представление о Стоковском. Пересказывать рассказ дело неблагодарное, но для полноты картины, не претендуя на оригинальность, попробую в двух словах «обозначить» «структуру произведения» Гульда.

Сюжету предшествует вступление — Гульд говорит о себе и проблемах коммуникации, дескать, он испытывает трудности общения с коллегами. А потом начинается общение.

Первая сцена: знакомство со Стоковским на платформе ЖД вокзала Франкфурта и разговор в купе вагона о третьем концерте «соль мажор» Бетховена (*юмор*), о Ленинграде, о тамошнем оркестре и проч. — «поболтали» одним словом.

Вторая сцена воспроизводит детские воспоминания Гульда. Ему восемь лет. Он впервые пошел на диснеевский цветной фильм. И наш поклонник серого цвета, страдал до сильной головной боли!

¹²⁰ Гульд Г. Стоковский в шести сценах // Гульд Г. Избранное. Кн. 2. С. 18–44.

Сцена третья. Опять появляется Стоковский. Он бросил оркестр — один из лучших в мире — и ушел в Голливуд. Все товарищи Гульда по консерватории восприняли его поступок как предательство — «продался!». Но не Гульд, хотя, оставшись в одиночестве, вынужденно молчал. С детства предпочитал Стоковского Тосканини. Тосканини — буквалист (у нас говорят — «буквояд»), свято выполняющий все указания автора, диктаторски держал оркестр в порядке, «при небрежности концепции». Выбор эпохи был в пользу Тосканини. Стоковский переосмыслил значение интерпретации, был «экстатиком». Нотный текст, темповые и динамические обозначения имели для него тот же смысл, какой для кинорежиссера имеет текст книги или другого источника: это лишь побудительный стимул рождения идеи-концепции произведения. Стоковский говорит: «Мы пишем на белой бумаге черные значки, которые, по сути дела, не более чем простые указания на частоту появления звуков. Однако музыка является способом коммуникации куда более тонким, чем подобные указания. Самое большое, что может сделать композитор, услышав внутри себя какую-либо мелодию, это записать ее на бумаге. Мы называем это музыкой, но это отнюдь не музыка, это только бумага. Некоторые полагают, что достаточно лишь воспроизвести эти значки, нарисованные на бумаге, но я так не думаю. Нужно идти гораздо дальше этого. Мы должны защищать композитора от механических концепций жизни, которые приобретают в наше время все большее распространение»¹²¹.

Сцена четвертая. Сюжет разворачивается в квартире Стоковского, что в Нью-Йорке. Гульд делает радиопередачу о нем и берет интервью. Тема — отношение к звукозаписи. После долгих попыток подойти к сути дела, наконец, получилось. Стоковский, который стал заниматься записью музыки в далеком 1917 году, согласился с Гульдом, что запись не является двойником живого концерта, что запись, созданная самим композитором, не делает все другие прочтения ненужными, что он — Стоковский, — записывая музыку, учитывает, что ее будут прослушивать в домашних условиях.

¹²¹ Гульд Г. Стоковский в шести сценах. С. 25.

А потом Стоковский предложил Гульду сделать совместную запись, хотя он и не любил солистов и последний раз записывался с Рахманиновым.

Сцена пятая повествует о сеансах звукозаписи «Пятого концерта» Бетховена в 1966 году. Гульд воспроизводит массу интересных подробностей, характеризующих и Гульда и Стоковского и проблему коммуникации «солист-дирижер-оркестр». Он предложил Стоковскому новую концепцию концерта. Стоковский (герой повествования) понял и принял ее, лишь уточнив детали — разительный контраст с молодым (по отношению к Стоковскому) Л. Бернштайном, который согласился записать «Второй» Брамса — лишь «как приключение с эксцентриком»!

Концепция бетховенского концерта: он не есть соревнование солиста и оркестра, не демонстрация виртуозности, он — симфония с фортепианной партией «облигато». Выразительные элементы исполнения обусловлены гармоническими, полифоническими и структурными особенностями произведения (*не «черточками» на листке бумаги!*).

Сцена шестая. Рассказывает о последнем интервью, которое проходило во время съемки фильма о Стоковском в той же Нью-Йоркской квартире. Из «подробностей» повествования «вырастают» в новом «космическом свете» все те же мысли: творчество есть некий идеал человеческого существования, искусство неостановимо в своем прогрессе, технологии позволяют совершенствовать исполнителя и слушателю замысел композитора. И под конец звучит главные гульдовские слова о Стоковском: «Он понял, что через посредство технологий можно преодолеть брэнность земного существования и сконцентрироваться на некоем идеальном видении. Его жизнь и творчество свидетельствуют о нашей способности **уходить от самих себя и достигать состояния экстаза**»¹²².

«**Биография Глена Гульда**»¹²³ — рецензия, написанная Гульдом в 1978 году на свою биографию, которую создал Д. Пейзант. О себе Гульд пишет, как Наполеон — в третьем

¹²² Гульд Г. Стоковский в шести сценах. С. 44.

¹²³ Гульд Г. Биография Гленна Гульда // Гульд Г. Избранное. Кн. 2. С. 198–202.

лице, но без наполеоновского аристократизма и самолюбования. Более того, он мастерски создает ощущение, будто рецензию пишет кто-то третий. Даже меняет узнаваемую манеру иронизировать, хотя, казалось бы, в данном случае повод для самоиронии имеется. Он скрывается под маской серьезного, объективного музыкального критика, а книгу Пейзанта анализирует как музыкальное произведение. Гульд пишет: «...профессор Пейзант демонстрирует живой развивающийся темп, достигающий, в конце концов, такой интенсивности, какую редко встретишь в гуманитарных исследованиях»¹²⁴; «Начиная со второй главы повествования Пейзанта обретает подлинную живость, и вся первая половина представляет собой мастерски выписанную и постепенно становящуюся все более интенсивной структуру, содержащие свои темы и противосложения...»¹²⁵. Гульд выявляет и подчеркивает основные мысли, которые собственно и являются структурообразующими элементами повествования: об экстатической природе исполнительского искусства, о современной технике, которая позволяет осуществить коммуникацию без конкуренции, без негативных моментов межличностного общения, обид и проч. глупостей, враждебных творчеству. В завершающей фразе Гульд резюмирует содержание рецензии: «Пейзант (...) сумел достаточно гармонично описать музыкальные пристрастия Гульда, его моральные убеждения, создав в итоге структуру одновременно надежную и в то же время хроматически усложненную, подобно тем барочным фугам, которые впервые пробудили в Гленне Гульде чувство восторга перед музыкальным искусством»¹²⁶.

Статья «Ястреб, голубь и кролик по имени Франц Иосиф»¹²⁷ написана в том же 1978 году, посвящена Шёнбергу. Это рецензия-отзыв на сей раз на книгу Г. Х. Штукеншмидта «Шёнберг: его жизнь и творчество». Судьбе было угодно, чтобы статья стала итогом размышления Гульда о композиторе. Хотя, он и не хотел — так получилось.

¹²⁴ Гульд Г. Биография Гленна Гульда // Гульд Г. Избранное. Кн. 2. С. 200.

¹²⁵ Там же. С. 199.

¹²⁶ Там же. С. 202.

¹²⁷ Гульд Г. Ястреб, голубь и кролик по имени Франц Иосиф // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. С. 148–151.

Шёнберг — один из главных композиторов для канадца, поэтому, как можно было ожидать, его рецензия по поводу по-немецки основательной монографии о нем будет соответствовать серьезности проекта. Но уже название статьи настраивает читателя на иной, чуть легкомысленный лад. Дело в том, что статья — одно из оригинальных произведений «позднего» Гульда. Здесь элементы художественности, «музыкальности» сочетаются с теми требованиями, которые мы предъявляем к научной рецензии: показана новизна монографии, особенности подхода автора к проблеме, отмечены достоинства текста. Правда, нет критики, но есть пожелание (т. е. — смягченный вариант критики). Животные, упомянутые в названии — две птички и кролик, — символическое обозначение смысловых точек работы. Птички — основного противоречия в жизни, творчества, личности Шёнберга. А вот кролик по имени Франц Йосиф — это уже не только «Шёнберг», но и гульдовское отношение к монографии. Эти же существа «структурируют» текст. Гульд с иронией относился к элементам программности, которые традиционное искусствоведение пыталось обнаружить в любой инструментальной музыке. Действительно, знаки музыкального языка — в лучшем случае обладают «семантической неопределенностью». В отличие от музыки, язык науки семантически ясен (по крайней мере «стремится» быть таковым). Рецензия написана научным языком — но название статьи — из образного мира искусства. Статья — «обращение» (контрапунктический прием) программной музыкальной пьесы в научную рецензию, где название метафорично, а текст научный.

«Ястреб» и «голубь» — два политических символа. Если политик агрессивен, за войну, то он «ястреб», а если за мир — «голубь». Гульд использует символы не только в традиционном смысле, но и в широком — как указание на противоречивость и характера, и поступков Шёнберга. И действительно, в биографии Шёнберга много нелепостей. Так (самый известный скандал), он разругался с Т. Манном, из-за «Доктора Фаустуса». Роман, в котором в аллегорической форме отражается крушение культуры в послекайзеровской Германии, Шёнберг не читал. Он воспользовался сплетнями своей

супруги и вдовы Малера (*единственная его жизненная проблема, неприятность!*) Альмы и обиделся — дескать, Манн приписал изобретение додекафонии герою, не упомянув Шёнберга. Во втором издании романа Манн исправился и упомянул. Причина выходов Шёнберга, как полагает Гульд, в двойственном взаимоотношении с духом времени. Он был консерватором, но мир видел в нем новатора. Он был малообразованным, фактически самоучкой, мало интересовался Бахом, и не понимал своего истинного положения в музыке. Несмотря на немецкую традицию своей музыки, проявлял живой интерес к Пуччини, Мийо, Гершвину. Был убежден, что умрет 13 числа и, в конце концов — так и сделал.

Рецензируемая книга суть подробнейший обзор жизни Шёнберга — по дням. В книге есть серьезный аналитический материал, но много мелочей малосущественных для понимания музыки Шёнберга. Впрочем, Гульд даже в этих маленьких каждодневных эпизодах находит подтверждение тех серьезных выводов, которые сделал раньше. И в этом смысле в изучении мелких жизненных обстоятельств есть, конечно, польза. В целом, ничего страшного, но... здесь «на сцену выбегает» упомянутый в названии кролик, которого детям Шёнберга подарила жена садовника-японца в 1941 году. Шёнберг (тоже в известном смысле кролик) поначалу по политическим соображениям не решался принять японского кролика, но потом, рассудив, что тот рожден в США и не является японцем, принял подарок. Кролика назвали Франс-Иосиф. Пожелания Гульда автору — многие подробности можно сократить, а вот теоретический раздел надо бы расширить.

Статья **«Воспоминания о Мод-Харбор или Вариации на тему, заданную Артуром Рубинштейном»**¹²⁸ впервые опубликована летом 1980 году, написана по прочтении мемуаров Рубинштейна «Мои долгие годы», вышедших в том же 1980 году. Текст является «пародией» на стиль мемуаров Рубинштейна. Думаю, Гульду было интересно подуматься, вникая в «логику» (точнее — в полное ее отсутствие) «величайшего пианиста» современности. *«Вариации*

¹²⁸ Гульд Г. Воспоминания о Мод-Харбор или Вариации на тему, заданную Артуром Рубинштейном // Гульд Г. Избранное. Кн. 2. С. 52–57.

на тему...» новый литературный жанр, открытый Гульдом, к сожалению, не получивший должного развития. Мемуары по общему правилу пишутся в форме, напоминающую вариационную, когда это мемуары артиста. Тема — сам артист, путешествующий по миру с концертами, попадая в разные обстоятельства, встречаясь с разными людьми. И мемуарист, увлекаясь, «все перепутав», хотя это и не важно, придумывая детали, повествует о своей жизни. И повествование становится выдумкой, претендующей на художество. Небезынтересно отметить, что мемуары Рубинштейна были изданы у нас — правда, в сокращенном варианте. Те подробности, над которыми потешается Гульд, были сокращены (частично). Но читателя книга Рубинштейна может заинтересовать, если он любит «читать о еде, сердечных делах, сплетнях и т. д.»¹²⁹.

Во вступлении Гульд двумя эпизодами характеризует личность Рубинштейна: он занимался музыкой с собственным сыном лет десять и вдруг обнаружил, что тот так и не научился читать ноты; мемуарист, рассказывая о своей долгой жизни, опирается исключительно на свою память и приводит массу мельчайших подробностей, например, о разговорах с официантом пятидесятилетней давности. В основной части Гульд демонстрирует свои вариации на тему и в манере Рубинштейна, т. е. — с упоминанием огромного количества совершенно не относящихся к делу деталей. Вар. 1 — рассказ «великого пианиста» о его уникальном даре магнетического воздействия на слушателей. Потом идут вариации, повествующие о соблазнении во время концерта несовершеннолетней девицы, потом еще одной. При этом болтливый женолюб играет вариации Веберна (т. е. репертуар Гульда!).

«Торонто»¹³⁰ — так называется одна из последних работ Гульда (опубликована в 1981 году). Статья переделана Гульдом из его же **сценария** документального фильма. Гульд в этой работе представлен в новом качестве — он растет, ищет новые и новые варианты творческой деятельности, связанные с технологией. До этого было увлечение радио.

¹²⁹ Гульд Г. Воспоминания о Мод-Харбор или Вариации на тему... С. 52.

¹³⁰ Гульд Г. Торонто // Гульд Г. Избранное. Кн. 2. С. 165–170.

Теперь — фильм. Раньше он не видел возможностей сделать кино музыкой. Теперь — попытался.

Он родился и всю жизнь прожил в Торонто и не хотел бы его покидать. Рассказал историю города. Сравнил старый и новый Торонто. Торонто стоит на реке, куда заходят морские суда. Любимое занятие с детства — ходить в порт. Город «мозаичен». Наплыв эмигрантов после Второй мировой войны добавил ему многообразия. Город похож на Ленинград — у них родство душ.

Я представил, как это может выглядеть в фильме. По-моему, сценарий о Торонто вполне кинематографичен. Прежний Торонто существует в памяти Гульда. Но многое, что есть в памяти, сохранилось в современном облике города. В нем нет серьезных изменений — изменений ради изменений. Это дает возможность снимать и воспоминания и современность (при необходимости можно использовать архивные кадры). Одновременности старого и нового позволяют осуществить кинематографический контрапункт (наплывы), и кино станет «музыкой». Облик духовно родственного Торонто Ленинграда может стать «третьим голосом». Возможно, если бы Гульд прожил еще лет десять, его талант раскрылся бы новой, кинематографической гранью.

«Гленн Гульд беседует с Тимом Пейджем»¹³¹. Это интервью составитель сборника статей канадского пианиста Т. Пейдж поместил в конце книги, обозначив его как «Коду», т. е. завершающий раздел музыкального произведения, который не принимают в расчет при анализе его структуры. На этом основании его можно не анализировать. Но, интервью заставляет вспомнить многое из того, что было сказано раньше. И в этом смысле — это некоторое заключение, напоминающее «эпилог» «Войны и мира» Л. Толстого. О его содержании можно кое-что сказать, подмечая незамеченное раньше.

Пейдж возвращает Гульда к его давним высказываниям о концерте, который как форма прослушивания музыки скоро исчезнет. Но концерт продолжает существовать, а вот бизнес, связанный с грамзаписью, испытывает кризис.

¹³¹ Гленн Гульд беседует с Тимом Пейджем // Гульд Г. Избранное. Кн. 2. С. 205–212.

Именно бизнес, экономика. Что касается художественной стороны — тут мы видим расширение репертуара.

Гульд говорит о деградации концерта, о превращении его в варьете. Сольные концерты не столь распространены, публика ищет разнообразия. Он настаивает: сама ситуация концерта аморальна — тут и подглядывание, и садизм. Располагать техническими возможностями электронного прослушивания музыки и не пользоваться ими — безнравственно.

Я бы добавил, что прогнозируя расцвет электронной культуры, Гульд имел в виду свой опыт, но ко времени интервью, его опыт оставался «не замеченным» — пианисты относились к диску, лишь как к средству сохранения художественных результатов, достигнутых на концерте. Даже, если этот «концерт» проходил в студии, без публики. Музыканты не стремились создавать новую концепцию, что делал Гульд.

Следующий вопрос, поставленный к обсуждению — о музыке Шопена и вообще романтиков.

Гульд не меняет оценок: Шопен слабый композитор, не умеющий, впрочем, как и другие романтики, писать для фортепиано. Точнее — они умели пользоваться педалью, разбрасывать звуки по клавиатуре, создавали драматические эффекты. Но главное — видели в фортепиано лишь гомофонный инструмент (мелодия — главное и единственно серьезное и существенное). Гульд ценит фортепиано за то, что на нем замечательно выражается горизонталь и вертикаль, как у Баха. Вертикаль и горизонталь имеют равное значение. Весь девятнадцатый век — провал в плане фортепианной композиции — симфонисты позднего романтизма не понимали фортепиано, сочетали горизонталь и вертикаль лишь в оркестровой музыке, а для фортепиано писать не умели, не понимали его природу. XIX век относился к фортепиано как к оркестру для бедных.

Пейдж возвращает к обсуждению мысли Гульда о том, что единственное оправдание записи — непохожесть на других. Гульд добавляет — если в этой непохожести заключается нечто ценное в музыкальном отношении — это максимум требований. Хотя бывают записи, созданные «для полноты картины», т. е. — циклы. Пейдж упоминает в этой связи записи сонат Моцарта — как самую большую его неудачу. Гульд соглашается.

Не могу согласиться с героями интервью. Гульдовская «моцартиана» лишь при первом прослушивании может вызвать протест. Если же удастся отбросить сформированные с детства представления, и отнестись к концепциям Гульда серьезно, то после его Моцарта в исполнении других пианистов слушать как-то... не интересно.

Отвечая на вопрос о Бетховене, Гульд, как и прежде, объяснил, что ему не нравятся самые популярные произведения композитора, ибо качества великой музыки: гармоническое и ритмическое разнообразие, изобретательность в полифонии — в них отсутствует. Наиболее совершенные бетховенские работы принадлежат его раннему периоду. Почти все из ранних фортепианных произведений безукоризненно сбалансированы — сверху донизу, от регистра к регистру (*раньше он то же самое говорил о сонатах Моцарта*). «В этих работах, — продолжает Гульд, — бетховенская изобретательность и фантазия, его ощущение структуры, тематической связности, гармонического развития и полифонической дисциплины были чудесным образом объединены и уравновешены»¹³². Это же можно сказать о сонатах ор. 26 и 28 (№№ 12 и 15) и о вариациях, «вроде восхитительных» ор. 34. Величайший бетховенский шедевр — «Лунная».

Ответ Гульда на вопрос о современных тенденциях в культуре не может нас удивить: «Я бы хотел видеть мир, в котором никому нет дела до того, что делает другой».

Статистические итоги главы («Коду» не учитываю — по уже «озвученной» причине): всего статей 24; статьи-сопровождения 6 (25 %); статьи рецензии — 6 (25 %).

Данные свидетельствуют о некотором снижении публицистической активности Гульда (во второй период было 30 работ). Объяснить данное снижение можно, конечно, расширением сферы творчества, Гульду пришлось осваивать новые формы искусства и коммуникации (кинематограф — в частности). Но, я бы обратил внимание еще на один факт. Его работы стали чуть легкомысленными, по сравнению с работами первого периода. Точнее, создавая рецензии, «статьи по поводу», он занимается больше искусством, чем наукой. Это касается лишь большинства статей — не всех.

¹³² Гленн Гульд беседует с Тимом Пейджем... С. 211.

Есть соблазн в конце первой части книги в связи с одной из поставленных проблем исследования — генезиса — представить в качестве итога на основе написанных Гульдом в последнем десятилетии статей «вызревшую» теоретическую концепцию. Но тут исследователя ждет разочарование. Скорее, итогом будет констатация того, что он с годами менялся. Основные теоретические положения его концепции выражены наиболее ясно и последовательно в первых работах. Его последующие статьи — это не строго научное развитие концепции, это — творчество, где научные элементы «переплетаются» с художественными. Подобно тому, как Гульд требовал от музыканта творчества, ибо «исполнение не есть повторение», от себя, как теоретика, он требовал того же, категорически не приемля остановку, т. е. работу по выработанному стандарту.

Что нового обнаружилось в работах последнего периода?

— Во-первых, деятельный интерес к кинематографу. Раньше он не видел возможность сделать из кино музыку. А тут увидел и стал осуществлять.

— Во-вторых, принцип «не повторяться!» переносится в литературное творчество, которое он стремится «омузыкалить» в контрапунктическом ключе, продолжая интенцию, лишь наметившуюся во втором периоде.

— В-третьих, с годами все меньше теоретических работ, философской обработки материала. Если в первой статье о «Гольдберг-вариациях» он заявил о себе как образованный, талантливый философ, то потом это спряталось в глубинных слоях личности. Пожалуй, последней серьезно написанной теоретической работой была — «Искусство фуги» (1972 год). Потом о фуге он стал «фильм снимать» многосерийный.

— В-четвертых, в последний период серьезное место в его литературном творчестве стали занимать рецензии. Простое объяснение — психея музыкант-исполнитель исполнителя по своей природе стремится работать с уже имеющимся материалом. Но Гульд, как мы знаем, не является исполнителем в привычном смысле: он творит, создавая новую концепцию. Рецензируя, он, человек эпохи «постмодерна», идет по тому же пути. Действительно, когда творчество в абсолютном смысле невозможно, рецензия тоже становится творчеством — у талантливого человека, конечно.

Завершая, с известной осторожностью, отмечу, что философическая глубина его ранних статей «перетекает» в музыку, которую он записывает в последний период творчества. Данный тезис доказать трудно, ибо не достает материала для сравнительного анализа. Но есть один серьезнейший аргумент: главное гульдовское произведение — «Гольдберг-вариации». Сравнение первой концепции, записанной в 1957 году, с третьей (1981 года) позволяет говорить о том, что представленный вывод, по меньшей мере, небезоснователен.

Часть II Концепция

Глава I Философия искусства Гленна Гульда

Возможно, название части может вызвать некоторое недоразумение. Могут спросить — «почему философия искусства?». У нас, когда обсуждают общие вопросы, связанные с художественным творчеством, обычно пишут «эстетика». Дело в том, что классическое определение эстетики — «наука о красоте», не совсем подходит к тому, что автор будет анализировать. В СССР опирались на эстетику марксизма-ленинизма, которая в свою очередь, держалась гегелевской ее трактовки, полагающей, что красота — обязательная и существенная сторона художественного произведения. Более того, Гегель считал, что красота лучше всего «осуществляется» в искусстве. Русская философская эстетика также придерживалась гегелевской традиции, хотя, конечно, творчески ее в некоторых аспектах переосмыслив.

Гульд к эстетической сфере бытия не относился с тем трепетом, которого она, возможно, заслуживает — он не использует данный термин в теоретических работах, не анализирует художественное произведение с точки зрения красоты, выявляя его эстетический смысл. Он как современный искусствовед исследует его структуры. Поэтому термин «философия искусства» лучше подходит к предметной области, которая будет рассмотрена в данной главе.

Сразу уточню: Гленн Гульд не является философом в традиционном смысле слова. Философия в классическом ее определении — «наука о началах», размышление об исходных понятиях-категориях, которые другие науки используют без специальной интеллектуальной проработки. Гульд, как нам известно, с молодых лет проявлял живейший интерес к философии. Но, прежде всего, его интересовало искусство — музыка. Он был величайшим музыкантом-новатором XX века, при этом, в отличие от других художников, подвергал свое искусство интеллектуальной рефлексии. Философия Гульда «чуть ближе» к жизни, к искусству, хотя некий отблеск исходных понятий, «начал» временами отчетливо просматривается в теоретических работах и собственно

в художественном (!) творчестве канадского музыканта. Поэтому у нас есть некоторые основания считать его философом, причем, в сократическом смысле этого слова.

Сократ, предвосхищая христианских мыслителей средневековья, полагал, что главный аргумент философского спора и главный довод, обосновывающий философскую концепцию — поступок мыслителя. Гульд, подобно Сократу, осуществлял и в жизни и в искусстве (а искусство — главное дело и слово его жизни) принципиально новые, радикальные смыслы-подходы, к которым пришел самостоятельно. Он был цельной натурой, полагающей, «единство слова и дела» нравственной обязанностью. Его радикализм — в искусстве и жизни — есть результат гениальной художественной интуиции и серьезных теоретических поисков, а не болезни, как многие думали раньше, а у нас, к сожалению, думают и до нынешнего времени.

Говоря о «началах» мировоззрения Гульда, мы должны, прежде всего, отметить — **творчество**. Хотя, строго говоря, «творчество» не является «исходным» понятием, категорией («предикаментом»). Это понятие логически выводится из понятий «деятельность» и «свобода» (значит, опять чуть ближе к жизни, к искусству). Конечно, творческая составляющая просматривается в деятельности любой развитой личности. Но Гульд осуществлял творческий подход к жизни бескомпромиссно — сделал свою жизнь творчеством. Он, подобно Н. А. Бердяеву и гениям эпохи Возрождения, видел в творчестве главную смысложизненную ценность. Но, в отличие от того же Бердяева, он, как показано в первой части книги, не менял тех исходных теоретических позиций, которые сформировал в молодые годы. Эпицентром его творчества было искусство — он разрабатывал раздел философии, который называют «философией искусства».

Гульд считал, что искусство (а это та сфера, которую он знал, как никто другой), оказывает положительное нравственное влияние на жизнь вне зависимости от общественного контроля-руководства. Негативное влияние искусства на жизнь, которое впервые отметил и проанализировал Платон¹³³, связано не с его природой, а с идущими извне импульсами,

¹³³ См. Платон Государство. Кн. 10. СПб., 2005.

в нравственном смысле далекими от идеала. Гульд называл себя «последним пуританином», как бы обозначая христианские истоки мировоззрения, но его концепция отличалась от христианской, м. б., точнее — от раннехристианской¹³⁴. Христианская концепция, следуя традиции Платона, относилась к искусству с недоверием, видела в нем лишь средство, которое можно использовать либо во благо, либо, что чаще — во вред. Гульд был убежден, что это не так. Если искусству не будут вредить, используя в своих целях общественные институты, оно скажет свое улучшающее нравственное сознание «слово». Он прекрасно знал историю искусства и видел, что происходит в современно художественном мире. Но всякого рода нравственные мерзости, которых много в художественной культуре, впрочем, все-таки поменьше, чем в других сферах социального бытия, объяснял именно влиянием извне, из несвободы, той пагубной практики, которая сформировалась в эпоху расцвета искусства в эпоху Возрождения. Именно Ренессансу, как полагал Гульд, мы обязаны тем, что конкуренция, соревнование, стали чуть ли не главными побудительными стимулами художественной деятельности, а в этической сфере сформировалась практика, игнорирующая нравственную «ответственность художника»¹³⁵, а нравственная максима «единством слова и дела», была отвергнута. Говоря об ответственности художника, Гульд, вслед за Ж. Маритеном, не забывал упомянуть, что художник ответствен прежде всего перед своим произведением¹³⁶.

Гульд не соглашался с Платоном и его последователями, полагающими, что искусство лишь при правильном руководстве может быть нравственным. Любое «руководство» искусством ущербно, даже тогда, когда прикрывается идеалами нравственности. Ибо актуальные нравственные ценности находятся «в руках у времени», и это еще не так уж и страшно, а страшно то, что еще и «в руках» у общественных институтов, добившихся идейно-политического господства.

¹³⁴ Гилберт К., Кун Г. История эстетики. М., «Иностранная литература». 1960. С. 137–142.

¹³⁵ Бахтин М. М. Искусство и ответственность. Собр. соч. в 7 т. М., 2003. Т. 1. С. 5–6.

¹³⁶ Маритен Ж. Ответственность художника // Самосознание европейской культуры. М., 1991. С. 171–178.

Руководство художественным творчеством: во-первых, ограничивает свободу, что обязательно скажется на качестве произведения; во-вторых, превращает искусство в «средство», изымая из состава идеального бытия и погружая в бытие реальное; в-третьих, навязывает художнику ценностные смыслы, которые лишь претендуют на статус абсолютных, но, как свидетельствует история, являются всего лишь досадным заблуждением, от которого все равно приходится отказываться.

О свободе творчества нужно сказать особо. Свобода предикамент нравственности. Известно, что свобода позволяет человеку идти двумя путями — нравственным и безнравственным. Без свободы творчество невозможно. Художественное творчество — путь правильный, нравственный. В искусстве, как отмечалось чуть выше, моменты безнравственности возникают из-за внешнего воздействия — со стороны государства и других общественных институтов. Гульд полагает, что творчество музыканта-исполнителя тоже должно быть свободным, в том числе и от того авторского диктата, который сформировался как императив в послебаховскую эпоху, когда возникло разделение труда между композитором и исполнителем. Каждый «лишний знак», поставленный автором в нотном тексте, ограничивает свободу творчества исполнителя. Способ освобождения, предложенный Гульдом, напоминает прием, который получил в философии название «Бритвы Оккама», отрезающей лишние сущности — «универсалии», затрудняющие мышление. Гульд «упрощает» авторский текст произведения, убрав из него все авторские указания, кроме метроритмических и звуковысотных¹³⁷, предоставив вопрос об использовании выразительных средств решать исполнителю, т. е. — призывая его к творчеству.

Как это не покажется парадоксальным, после сказанного выше, из музыкантов XX века именно Гульд больше всего напоминает нам гениев Возрождения и не только по творческой интенции художественной деятельности, но и по ее универсальности. Он был и пианистом, и композитором, и музыковедом, и звукорежиссером, и мыслителем...

¹³⁷ Подробнее и конкретнее вопрос будет рассмотрен в следующей главе.

Он, конечно, не был инженером-новатором, как Леонардо, но он был звукорежиссером-новатором. Он не изобрел унитаз и подводную лодку, но создал «контрапунктическое радио». И, подобно тому, как многие идеи Леонардо не были по достоинству оценены и осуществлены современниками, его, Гульда, идеи до сего дня остаются не востребованными культурой, что может удивить, ибо в отличие от Леонардо, он не прятал инновации, шифруя в дневнике — был открыт медиа-аудитории, делал все, чтобы быть понятным и поддержанным. Но он добился лишь того, что его новаторские идеи, будучи осуществленными в уникальном творческом варианте, были высоко оценены современниками как его личные художественные достижения. Наверное, слишком далеко Гульд «шагнул вперед», поэтому добился лишь признания и восхищения современников. Впрочем, это не мало.

У Гульда и Леонардо есть еще одна общая тема, которая связана с тенденцией постоянного творческого развития — «незавершенность творчества». Обычно, обсуждая данную тему, как она представлена в искусстве Леонардо, обращают внимание лишь на то, что великий итальянец не завершил ни одной своей работы и в этом трагедия художника, стремящегося к идеалу. Думается, точнее идею «незавершенности» в искусстве позволяет понять «опыт Гульда». Канадский музыкант композиторский текст трактовал как призыв к творчеству, то есть — как незавершенный! Более того, он полагал, что электронные средства позволяют из музыкального исполнения, имеющего временную форму, поэтому завершенного в том смысле, что оно, вместе с прозвучавшей последней нотой, прекращает существование и уже не может быть «извлечена из прошлого», создать нечто совсем иное. Будучи записанным на диск, музыкальное произведение приобретает статус вечности, перестает быть тем временным искусством, каким была раньше. Его можно прослушивать неограниченное количество раз, подобно тому, как мы можем много-много раз созерцать фрески «Сикстинской капеллы». Но это не все. Записанный музыкальный материал является призывом к продолжению творчества (незавершенность!), в которое может включиться и слушатель. У Леонардо не было технической возможности осуществлять новые концепции уже воплощенных идей — и он продолжал творить,

изменяя, возможно улучшая, имеющийся проект (пример — долгая и так и незаконченная работа над «Портретом госпожи Лизы дель Джакондо»). Творчество, как доказывал Гульд, не может и не должно завершиться, и каждый осуществленный проект — вызов-призыв к дальнейшему творчеству. И чем он художественно совершеннее, тем сильнее этот вызов-призыв!

Говоря о философии Гульда в контексте проблемы творчества нельзя упустить, что он изменил представление о роли музыканта-исполнителя в культуре. Изменил, прежде всего, своим потрясающим искусством, но и теоретической работой тоже, т. е. — концептуально обосновал свое искусство. До Гульда исполнитель был тем, кто воссоздает в концертном зале художественное произведение, созданное композитором, т. е. — он был артистом, художественно воплощающим идею произведения, зафиксированную символически как нотный текст. Гульд упраздняет прежнюю практику — «вырезает» понятие «исполнитель» (опять «бритва Оккама»!) из музыкальной культуры. Музыкант, играющий на рояле, должен быть и композитором, владеющим инструментом («профессионализм никто не отменял»¹³⁸), и музыковедом, и звукорежиссером, и дирижером, и артистом (об этом он пишет меньше, но сам-то был потрясающим артистом-коммуникатором!). Музыкант на основе искусствоведческого анализа структуры произведения, представленной в нотном тексте, создает новую концепцию, воплощенную в собственно эстетической звуковой форме как аудиозапись.

Концертная форма исполнения и прослушивания музыки, считает Гульд, уходит в прошлое как ущербная и для музыки, и для исполнителя, и для слушателя, доказывая данный тезис опять-таки и словом и делом. Эта форма существует лишь как дань традиции, как социальная привычка, прекрасно освоенная бизнесом. Но по художественной составляющей концертная форма серьезно уступающей новой, возникшей в электронную эру форме — аудиозаписи и индивидуального, «уединенного» ее прослушивания. Гульд из грамзаписи, которую до него использовали лишь как средство

¹³⁸ Гульд Г. Почти дисквалифицированный приветствую тебя. С. 14.

«увековечивания концерта», педагогического пособия, **создал новый вид «синтетического искусства»** и в том смысле, что исполнитель становится универсальным музыкантом, освобождаясь не только от авторского диктата, но и от концертных условий, и, что немаловажно, от диктата со стороны публики. Освобождается — для **творчества**. И еще, как пишет Гульд, с помощью «технологий можно преодолеть бренность земного существования и сконцентрироваться на некоем идеальном видении»¹³⁹.

Пристально всматриваясь в историю музыки, Гульд обнаруживает, что практика разделения специализаций — автор-исполнитель-слушатель — сформировалась в послебаховскую эпоху (эпоху, «которой лучше бы не было вовсе», как он говорил), под влиянием многих факторов, существующих вне искусства, «искрививших» естественный ход собственно музыкального развития. Особая роль в этом процессе принадлежит возникшему на определенном этапе развития европейской культуры институту «авторского права» (*яркий пример пагубного влияния на искусство извне*). Композитор (автор произведения) получил юридическую поддержку со стороны правовой системы. Музыкальное произведение, им созданное, зафиксированное в качестве нотного текста во всей полноте его содержательных выразительных элементов, получило статус почти «юридического документа». А ведь до этого, в эпоху барокко, нотный текст был всего лишь «листом бумаги», на котором было обозначена звуковысотная и метроритмическая сторона произведения, точнее — будущего музыкального произведения, ибо музыка должна звучать!

Продолжая Гленна Гульда, добавим, что правовая система реагирует на «исполнительский произвол» не всегда, но ее реакция возможна — в случае юридически обоснованной жалобы. Пример — скандал с отменой постановки, в Большом театре оперы «Война и мир» С. С. Прокофьева по юридически оформленной жалобе его сыновей, как не соответствующей указаниям автора. С другой стороны, сам институт авторского права возник как юридическая реакция на общественную ситуацию особого отношения общества к автору произведения искусства: социум

¹³⁹ Гульд Г. Стоковский в шести сценах. С. 44.

признал его особую значимость, его права. Если в живописи, а живопись в эпоху Возрождения, как мы помним, была «важнейшим из искусств», скульптуре (о ней можно сказать то же самое), защита авторских прав сыграла положительную роль в деле сохранения художественных шедевров, то в музыке (и тут Гульд, несомненно, прав) такого рода охранительного значения институт авторства не имел. Ведь исполнительские переделки-интерпретации сам нотный текст не уничтожают, подобно тому, как копия картины не уничтожает ее оригинал.

Конечно, не только возникший правовой институт «авторского права» повлиял на формирование нового состояния музыкальной культуры. Нотный текст — документ, требующий постоянного озвучивания для того, чтобы стать музыкой. И этому поспособствовало «разделению труда»: появился профессиональный артист — исполнитель музыки, который стал приобретать все большее и большее значение в культуре. Музыка в новых общественных условиях становится, в известном смысле, бизнесом, а наиболее прибыльной формой музыкального бизнеса — концертное исполнение музыки, в которой преуспевает именно исполнитель. Экономический успех исполнителей, конечно, потребовал защиты «имущественных интересов» композиторов — создания института «авторского права». К слову отметим, что Гульд прекрасно разбирался в бизнесе, успешно «играл на бирже» и не мог не обратить внимания на то, что аудиозапись «классики» не приносит серьезного дохода исполнителю. Ведь даже самая удачная с экономической точки зрения грамзапись дает денег меньше, чем гонорар за один сольный концерт. В электронную эпоху появилась возможность вывести искусство из-под влияния бизнеса, точнее минимизировать это влияние.

Укажем еще на один фактор, серьезно повлиявший на анализируемые изменения в музыкальной культуре — эстетику классицизма, которая становится в какой-то момент господствующей в европейской культуре. Конечно, античная музыка не стала образцом для композиторов-классиков. Но главная идея классицистов о том, что существует вечный закон красоты, который реализуется

в высоком искусстве, несомненно, повлияла на музыку. Именно композитор реализует в своем творчестве этот закон. Поэтому нотный текст, фиксирующий мельчайшие подробности авторского видения (можно сказать — авторского исполнения), является идеалом. Функция музыканта-исполнителя — правильно истолковывать текст, исполнять чужой замысел, даже — чужую волю, отказавшись от своей (!), и в реальной концертной практике играть так, как будто сам автор воспроизводит его на глазах у публики. Артистическое перевоплощение в автора — один из главных элементов творчества музыканта исполнителя. Данная идея в какой-то момент стала основным принципом художественной практики и музыкального образования и до сегодняшнего дня остается таковым, хотя время эстетики классицизма ушло в прошлое. Творчество музыканта-исполнителя существенно ограничивалось, что, конечно, плохо. Но нельзя забывать, что «исполнительская свобода» может привести к деградации культуры, что мы наблюдаем сегодня: электронная культура воспроизводит весьма посредственные варианты интерпретации художественных произведений (если количественный критерий поставить во главу угла, то «упрощенное» исполнение сегодня господствует в интернет пространстве). И в этом смысле «институт авторского права» и система художественного образования, ориентированная на идеал художественной интерпретации, играют положительную роль.

Но если абстрагироваться от уточняющих соображений, которые автор книги позволил высказать чуть выше, то нужно признать — по сути дела Гульд прав. Барокко, время И. С. Баха — расцвет музыки, а нотный текст, который существовал тогда, был не догмой, а призывом к творчеству (Бах не выставлял ни темпа, ни динамики, ни штрихов — обозначалась лишь звуковысотная и метроритмические составляющая произведения). И возвращение к утраченным принципам отношения к нотному тексту целесообразно осуществить именно в современной «электронной» музыкальной культуре, ибо появилась возможность окончательного, «безинтерпретационного» утверждения музыкального произведения в культуре — создание записи самим автором.

Зафиксированное как аудиофайл якобы «идеальное» авторское исполнение останавливает творчество, что в конечном итоге упростит (мягко говоря) музыкальную культуру.

Известно, что многие композиторы XX века (Стравинский, Равель, Хиндемит) запрещали исполнителям не только какие-то переделки своих произведений, но даже интерпретацию. Афоризмы: «Я не хочу, чтобы меня интерпретировали» (М. Равель), или — «Я часто говорил, что мою музыку нужно “читать”, “исполнять”, но не “интерпретировать”» (И. Стравинский) стали для музыкальной педагогики XX века руководством к действию. В современную «цифровую эпоху» у тех, кто не хочет, чтобы их интерпретировали, появилась реальная возможность избавиться от интерпретаторов. В этом случае исполнительское искусство превращается лишь в некую отживающую форму исполнения музыки прежней эпохи, которая существует лишь благодаря бизнесу (по логике, но в жизни, конечно, все устраивается не так просто).

Гленн Гульд в период, как всем казалось, расцвета исполнительского искусства обнаружил кризис творческой его составляющей и направил все силы на его преодоление. И преодолел радикально — отменил исполнителя! Он был прав, и его идея актуальна по сей день. Трудно не заметить, что музыканты-исполнители не слишком стремятся осваивать новые, еще никем не исполняемые произведения, а стараются разучивать традиционный репертуар, который пытаются довести до совершенства. Они предпочитают играть произведения, над которыми работают с детских лет под руководством педагога (исполняя волю педагога!). Особенно это заметно в практике фортепианного исполнительства. И действительно, в нашей педагогической среде принято считать, что, например, этюды Шопена нужно прорабатывать в ежедневных занятиях, начиная с музыкальной школы. И только тогда можно добиться устойчивой виртуозной игры, позволяющей успешно выступить на конкурсе (для этой цели достаточно одного-двух этюдов!), а конкурс открывает дверь... в концертный бизнес. Но, как не раз отмечал Гульд, инвенцию Баха сыграть труднее — хорошо, конечно.

Но не только концертный бизнес (экономический фактор) вредит появлению новых произведений в концертном

репертуаре. Сложившаяся система образования также индифферентно реагирует на появление новинок — произведений современных композиторов. Между тем, включение новой музыки в педагогический репертуар никак не связано с «имущественными потерями» преподавателей и студентов. Но фортепианная педагогика опирается на классическое наследие. Подготовительные этюды и упражнения — все эти «ганоны, черни, кобылянские» — тоже готовят учащегося к исполнению «музыкальной классики». Изучение классического репертуара, несомненно, играет огромную роль в развитии юного музыканта. Кроме того, данная практика удобна и в плане осуществления оценки работы (достижений) и преподавателя и ученика, ибо педагогика, опирающаяся на классическое наследие, выработала вполне ясные критерии такой оценки. Но, классическое образование ориентирует на изучение традиций исполнения музыки прошлого. Данный образовательный процесс определяют как «репродуктивное творчество» (изменяется, развивается ученик, однако — новая концепция произведения не создается!). Таким образом, с детских лет формируется музыкант, который знает, как нужно правильно играть (принцип классической эстетики!), выполняя волю композитора. А научил его педагог — носитель традиции. Музыкант-исполнитель, таким образом, становится «продуктом» двойного подчинения (даже тройного — но это уже детали, на которые не будем отвлекаться). В этом есть, конечно, некий художественный смысл — происходит освобождение от собственной воли ученика, что позволяет раскрыться собственно артистической составляющей его дарования. Для концерта это хорошо, но вот для записи, где ценится не только артистический, коммуникативный талант музыканта, но — прежде всего — новая интерпретация, этого мало. Между тем, вполне разумный способ помочь делу — изучение новой музыки, где ученик (и его педагог!), освободившись от оков традиции, будут поставлены перед необходимостью решать задачи творчески и, возможно, у них что-то получится.

Угасанию творчества в исполнительском искусстве Гульд противопоставляет идею, согласно которой **аудиозапись — творческий «продукт»**, превышающий художественную ценность исполнения произведения в концертном

зале. И не только потому, что ее можно прослушать несколько раз. Нет, создание аудиозаписи — **ВЫЗОВ** музыканту: он должен создать и осуществить новую уникальную концепцию произведения, ибо повторять, перезаписывая старые, смысла нет. До Гульда на запись музыки смотрели как на ущербный вариант концертного исполнения, который по художественной ценности уступал непосредственному эстетическому восприятию музыки на концерте. Так считал, например, ведущий теоретик исполнительского искусства тех, гульдовских, лет Г. М. Коган¹⁴⁰, Но он был прав (хотя и не безоговорочно), лишь тогда, когда сравнивал аудиозаписи догульдовской эпохи с концертным прослушиванием музыки (хотя записи Гульда знал!). Гульд своей практикой опроверг данную, почти всеми принятую точку зрения. Его записи производят сильнейшее художественное впечатление, превосходящее то, что мы получаем на концерте.

Чтобы лучше понять философию искусства Гленна Гульда, обратимся к осмыслению реального, актуального бытия музыкальной культуры. Инструментом в данном случае может послужить «логика здравого смысла» — единственно надежный способ осмысления реальности. Музыкальная культура гульдовского времени — период продолжающегося господства концертной формы виртуозного исполнения музыки. Но не только. В это время возник интерес к музыке барокко, что актуализировало проблему аутентичного исполнения. Солисты «романтической школы» (виртуозы) пытаются на сцене концертного зала перевоплотиться в композитора, играть, испытывая то вдохновение, которое испытывал сам композитор, когда сочинял. С другой стороны, сторонники аутентичного исполнения пытаются исходный принцип своей работы («единственно правильной» расшифровки барочной музыки) распространить на всю музыку — и классическую, и романтическую, и современную. То есть две группы музыкантов идут в одном направлении, дополняя друг друга: стремятся найти единственно правильное **исполнение** автором созданного произведения (иногда пишут — «идеи содержания музыкального произведения»).

¹⁴⁰ Коган Г. М. Свет и тени грамзаписи // Избранные статьи. Вып. 2. М., 1972. С. 37–39.

Но время Гульда — еще и начало «электронной эпохи». Появилась возможность качественной звукозаписи. Для концертной формы вполне возможно воспроизводство от концерта к концерту аутентичного исполнения (в широком смысле слова, т. е. — если пианист на сцене перевоплощается в автора, то это тоже некий вариант аутентичности). И публика этого ждет — она довольна. А вот для аудиозаписи это не подходит. Записанная интерпретационная концепция..., как те грибы, «которые съедобны, но только один раз»! Конечно, есть коллекционеры, которые могут собирать пластинки с одним интерпретационным подходом, записанные в разных залах (смакуя мельчайшие нюансы реверберации). Но это развлечение для коллекционеров, весьма «далекое» от творчества. Здравый смысл подсказывает — разумнее принять точку зрения Гульда: нет смысла записывать сходные интерпретации. Для того чтобы создать претендующий на художественную значимость аудио-файл, музыкант не должно копировать уже имеющуюся запись. Максима Гульда гласит — «исполнение не есть повторение!». И эта максима обоснована не абстрактными построениями, не религиозно-мистическими убеждениями, а простейшей логикой здравого смысла.

Его, как нам известно, не поддержали. Думается, виной тому сложившаяся вековая традиция функционирования исполнительского искусства. Гульд был первым из музыкантов, кто обнаружил творческий потенциал новой электронной культуры. Все музыканты того времени, вся система образования была направлена на аутентичность (в широком смысле слова): учили правильно играть Баха, Моцарта, Бетховена, Шопена, Шумана... И концертная практика тиражировала правильное исполнение. Электроника записывала это единственно правильное исполнение. Гульд же не только предлагал новые пути развития исполнительского искусства, он критиковал имеющуюся, проверенную столетиями концертную форму, как отжившую. Понятно, что в таких социальных условиях, при экономической заинтересованности всех акторов концертного бизнеса добиться поддержки было трудно. Однако, во время Гульда электронная эпоха только-только начиналась. Возможно, по мере ее развития и других факторов (эпидемии и проч.) постепенно радикальные идеи

канадца с той или иной степенью полноты воплотятся в реальной музыкальной культуре.

Развивая концепцию функционирования музыкальной культуры в «электронную эру» Гульд выдвигает идею «анонимного автора». Термин может вызвать вопросы, ибо сегодня существует практика издавать текст произведения анонимно. Но авторское право продолжает действовать и в этом случае — 70 лет со дня издания произведения. Гульд говорит об анонимности творчества вне авторских прав как об исключительно плодотворной для музыкального искусства практике в новой электронной эре существования культуры. Анонимность, во-первых, **освобождает** художника от общественного контроля и личного эгоизма, связанного с достижением жизненного успеха. Вопрос об ограничении свободы творчества со стороны общества был уже рассмотрен чуть выше. Но есть еще искривляющее действие на творчество «жизненного успеха», точнее — общественного и экономического. Стремление к нему безнравственно в силу того, что в основе его лежит соревновательный элемент, провоцирующий художника на недостойные поступки не только в отношении своих коллег-художников, но и по отношению к своему произведению, а художник, как мы помним, несет ответственность, прежде всего, перед ним. Нравственный смысл художественного творчества, осуществляется тогда, когда оно становится автономной ценностью, чему, как полагал Гульд, может сослужить добрую службу новая практика — анонимности творчества.

Во-вторых, **анонимность** позволяет продолжить творчество после его фиксации в нотном тексте и после записи новой концепции произведения. И дело не только в том, что «институт анонимности» отменяет авторское право. В электронную эпоху появляется возможность работать с уже имеющимися аудиоматериалами, создавая новые произведения. Автор, не ставящий своего имени, дает добро на дальнейшую творческую работу с тем, что он создал, не оставив творческий процесс.

В связи с концепцией «анонимности творчества» необходимо рассмотреть вопрос о **философском содержании понятия «структура»**. Классическая эстетика (философия искусства), разрабатывая концепцию художественного

произведения, использовала понятия «идеи-субстанции» и «личности», творящей идею художественного произведения. В варианте XX века данная концепция весьма обстоятельно представлена в учении идеал-реализма¹⁴¹, в частности — у Н. О. Лосского. Если пропустить подробности, а выразить суть дела, то мы получим следующее построение. Существует реальное пространственно-временное бытие и идеальное бытие, не имеющее пространственно-временных свойств. Субстанция принадлежит идеальному бытию. Она — неизменный носитель изменяющихся в реальности свойств. В духе Платона Н. О. Лосский определяет состав идеального бытия: он обнаруживает формальные идеи (числа) и материальные идеи (родов и видов). Формальные и материальные идеи образуют мир **абстрактного** идеал-бытия. В составе идеального бытия присутствуют еще деятельные субстанции — личности, принадлежащие к конкретному идеал бытию. Личность — творит реальность в соответствии с элементами **абстрактного** бытия. Абстрактное и конкретное идеал-бытие создает Бог. Личность, осуществляя творческую деятельность, способна к созданию идеи, в том числе идеи художественного произведения. Так, например, идею романа «Анна Каренина» создал Л. Н. Толстой. Идея романа принадлежит идеальному бытию. Содержание этого произведения принадлежит бытию реальному, разворачивается во времени (во время чтения, например). Идея — что свойственно всякой идее — обладает бесконечно богатым содержанием, соответственно и воплощение ее в реальности раскрывает одну из возможных граней прочтения — в данном конкретном случае¹⁴². Лосский не был музыковедом. Он музыку любил, видел в ней глубочайший духовный смысл, (особенно ценил «Девятую симфонию» Бетховена, не всеми любимый финал, а первую часть). Однако, структуры, на которые опирается композитор, сочиняющий произведение, его не интересовали, ибо технологический аспект музыки он не осознавал в нужной степени. Понятно, что идею «Аппассионаты» создал

¹⁴¹ Лосский Н. О. Идеал-реализм // Н. О. Лосский. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. М.: «Республика», 1995. С. 290–348.

¹⁴² Подробнее см.: Храмов В. Б. Исполнение как интерпретация идеи музыкального произведения // «Культурная жизнь Юга России». № 4. 1916. С. 101–104.

Бетховен, но вот кто создал те структуры, на которые он опирался? Можно их отнести к миру формальных идей. Возможен вариант ответа: идея структуры — промежуточное звено, соединение формального с материальным. Впрочем, уточнять онтологический статус структуры в нашем случае особой нужды нет. Важно отметить, что художник, создавая уникальный проект произведения, все же опирается на идеи, созданные Богом (формальные и материальные). С другой стороны, изучение истории искусства, конечно, позволяет предположить, что становление конкретных структуры суть результат деятельности многих и многих личностей. В духе иерархического персонализма, сторонником которого был Н. О. Лосский, это вполне объяснимая вещь — личности свободно соединяются в некую «художественную школу». Результатом творчества столь сложной личности, как художественная школа, может быть идея структуры, например, «сонатного аллегро». Продукт их творчества, что интересно — анонимен (в реальности!). Данная точка зрения выглядит, по крайней мере, реалистичнее, чем первая.

Рождение структуры можно объяснить и в духе материалистического понимания истории. Стихийно как результат деятельности многих и многих композиторов кристаллизуется определенная структура. История музыки изучает эту проблему и уже разработала ее не только «в целом», но и «в деталях». Во всех случаях мы — в результате логического анализа — приходим к одной из главных идей Гульда: композитор не может претендовать на то, что его произведение целиком им создано, ибо сочиняет, беря за основу определенную структуру, поэтому **оригинальное творчество в абсолютном смысле невозможно!**

Гульд, несмотря на ряд высказываний, позволяющих обнаружить в его концепции идеи христианского персонализма, разрабатывает концепцию произведения в духе современной ему философии структурализма. Он живет в век кибернетики. «Отец кибернетики» Норберт Винер писал: структура — субстанция, т. е. неизменный носитель вариативного содержания. Н. Винер был знаменит — лауреат «Нобелевской премии». Его афоризм знали все образованные люди тех лет. Гульд, не углубляясь в онтологические смыслы структурализма, творчески использовал данную

мысль великого кибернетика применительно к искусству. Структура, уподобленная субстанции, действительно не является творческим продуктом автора художественного произведения — структуру не творят, каждый раз сочиняя музыку (впрочем с фугой, как выяснилось, не все так просто). Композитор пользуется конкретным ее вариантом. Конечно, если произведение достойное, по Гульд — вдохновенное, он может отступать от выбранной структуры. Но — в целом — структуру он использует, и важнейшая составляющая его произведения, определяющая его строение, архитектонику, не является продуктом его творчества (структура — сущность!). Значит, как справедливо заключает Гульд, любое произведение есть лишь вариант других произведений, написанных с использованием данной конкретной структуры. Иначе не возможно даже искусствоведческое познание (познается, прежде всего, структура, сущность). До сего момента, как ясно из вышесказанного, гульдовские суждения выглядят вполне в духе передовых идей времени, и не могли вызывать протест у современников. Но канадский мыслитель, развивая концепцию, делает еще один уникальный шаг: нотный текст, сделанный в стиле Баха, нужно трактовать как структуру и соответственно творить, подобно тому, как композитор творит, приняв в качестве основы будущего произведения структуру, им не созданную. И подобно тому, как структура, которую использует композитор, — **призыв к творчеству**, нотный текст, где зафиксированы только звуковысотная и метроритмическая определенность — **призыв к его продолжению!**

Гульд обнаружил оригинальный подход к проблеме прогресса в искусстве. Он не отвергает объективность реально существующего процесса развития музыкального языка. Но, трактуя идею исторического прогресса музыкальных средств в шёнберговском ключе, примерно так, как это делает А. Веберн в лекциях¹⁴³, исследуя не только прошлое, но и актуальное состояние музыкальной культуры, приходит к выводу: качество музыкальных произведений не зависит от актуальности использованных композитором современных средств. Пример — музыка Р. Штрауса, который писал

¹⁴³ Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М.: «Музыка», 1975.

превосходные произведения, находясь вне актуальных трендов, но при этом обогащать актуальную культуру. Более того, оценка произведения искусства, его оригинальности не обусловлена «календарем». Высшие достижения, «великое искусство» — результат вдохновения, свободны от закономерностей исторического развития художественного языка (например — И. С. Баха).

В контексте теории «электронной культуры» рассмотрим еще один вопрос, который связан гульдовской философией музыки. Как известно, он создатель нового художественного жанра, который сам же назвал «полифоническим радио», писал статьи, в которых использовал самую сложную музыкальную структуру — фугу, контрапункт. Именно фуга, как он неоднократно указывал, является наиболее вдохновляющей музыкальной формой, ибо она не есть готовая структура — она призывает создать структуру, призывает к творчеству. В отличие, например от Т. Манна, который использовал структуры сонатного аллегро в своих ранних произведениях, для него — чтобы стать музыкой, другое искусство должно быть полифоническим.

Некоторым может показаться, что он неоригинален, ибо продолжает ту традицию, которая сложилась в истории европейского искусства, в целом. О том, что искусство вообще полифонично писали и до Гульда. В наиболее радикальном варианте теория представлена в работах президента Французского общества искусствоведов Шарля Лало (1877–1953). Основные его работы были написаны в 20–30 годы XX века. Но концепция заявлена и обоснована уже в одной из ранних — «Введение в эстетику. Методы эстетики. Прекрасное в природе и искусстве. Импрессионизм»¹⁴⁴. Небезынтересно отметить, что книга была переведена на русский язык и издана в России в 1915 году и, конечно, прочитана. Шарль Лало доказывал, что всякое произведение искусства представляет собой комбинацию или структуру, насыщенную содержанием в процессе контрапунктирования одной структуры, находящегося в других плоскостях, но в рамках единого целого. Гульд предлагает другую трактовку проблемы. Он, добивается

¹⁴⁴ Лало Ш. Введение в эстетику. Методы эстетики. Прекрасное в природе и искусстве. Импрессионизм. М., «Труд», 1915. 254 с.

реального осуществления контрапункта — не только элементов произведения, лежащих в разных плоскостях, но одновременного звучания разных голосов.

В завершении главы, обратимся к осмыслению религиозной составляющей мировоззрения Гленна Гульда. Обсуждая вопрос о его религиозном мире, мы рискуем стать на «скользкую тропу» интерпретации фактов, подгоняя их под концепцию. Правда, нам известно из биографических источников, что он родился в протестантской семье, соблюдающей религиозные традиции. Учился в пресвитерианской (кальвинистской) школе, в которой религиозному образованию и воспитанию уделяли серьезное внимание. Играл в церкви на органе, посещал службу. Все это так называемое внешнее воспитательное воздействие. Но каковы результаты? Гульд называл себя — «последним пуританином». Возможно, наблюдая за собственным вкусом, обнаружил весьма серьезное влияние пуританской системы ценностей. Кроме этого следы религиозного воспитания обнаруживаются в отношении к жизни и к искусству. Гульд, отрицает критику, считает, что критические статьи могут быть только комплиментарными, не приемлет соревновательный элемент в искусстве, конкуренцию. Он трактует искусство, точнее — музыку, как протестант, видит в ней улучшающий жизнь элемент. Обсуждая содержательный аспект искусства, он использует два, традиционных для христианского мышления — символа «Церковь» и «Колизей». Он, конечно, стремился, чтобы искусство было ближе к Церкви и дальше от Колизея, не приемлет цирковые, языческие, соревновательные элементы в художественном творчестве. Отношение к театру и театральности опять же протестантское, слишком строгое, кальвинистское. Он не посещает это зрелище (хотя слушал радиопостановки пьес), не любит музыкальный театр (особенно итальянскую оперу), упрекает Моцарта и Бетховена за театральность фортепианных сонат.

Хотя он и называл себя «последним пуританином», мистический элемент, обычный для религиозного человека, в его жизни, литературном наследии отсутствует. Он много пишет о Бахе. Но христианское содержание его музыки концептуально «не замечает». «Тридцать первая» соната Бетховена — с ее финалом, по конструкции воспроизводящей

«Страсти» (речитативы евангелиста, арии, фуги и проч.), — о которой он написал замечательную статью, давала ему возможность высказаться на религиозную тему. Но он, руководствуясь своим принципом «не искать предметное содержание в музыке», не замечает указанных «подсказок», позволяющих выявить евангелистскую линию финала сонаты. Возможно, его религиозный мир был скрыт очень-очень глубоко.

Что касается собственно пресвитерианского элемента (кальвинизма), то и здесь нет ясности. Он не упоминает имени женевского проповедника в работах, которые были мне доступны, ни разу! Интерес к кальвинистским реликвиям, святыням, обычно присутствующий у людей с мистическим настроем, у Гульда, скорее всего, отсутствовал. У меня есть лишь косвенный аргумент, подтверждающий данный тезис. Гастролируя в Швейцарии, город Кальвина, где собраны его реликвии, он так и не посетил. Хотя играл в Лозанне, что от Женевы совсем рядом — в 52 километрах.

Впрочем, какой-то отзвук кальвинизма в гульдовском опыте можно увидеть. Возможно, тут имеет место быть случайное совпадение, возможно — я слишком пристрастно вглядываюсь в события его религиозной жизни, но, тем не менее, завершая главу, поделюсь с читателями соображениями по данному вопросу.

Несколько лет назад я жил в Германии. Моя дочь по делам, связанным с театром, должна была посетить Женеву и предложила поехать вместе с ней. Оставшиеся до поездки дни посвятил подготовке: изучил достопримечательности. Среди них отметил дом Кальвина, церковь рядом с домом, где он проповедовал. Наконец, поездка состоялась, и мы добрались до Женевы. Конечно, начали осмотр с созерцания женевских красот и лишь в последний момент попали на улицу «Кальвина». То, что удалось увидеть — поразило родством с гульдовским мирозерцанием. Дом серенький, любимого им цвета. На первом этаже нет окон. Дом, скорее, похож на студию звукозаписи. В церкви реликвии — Библия и стул, на котором восседал Кальвин во время проповеди. Стул — реликвия, деревянный, совсем не для отдыха, не «вольтеровское кресло». Трудно было не вспомнить знаменитый гульдовский стул, который стоит

в его музее — тоже реликвия. Библия — не просто книга для проповеди. Кальвин ее объяснял, трактовал (интерпретировал). В кальвинистских трактовках Библии, не признающих авторитета отцов Церкви, есть что-то от гульдовского отношения к нотному тексту. Конечно, Гульдовский подход несколько иной, чем у Кальвина, радикальнее. Но в плане убежденности в своей правоте — Гульд и Кальвин «близкие люди». Возможно, повторюсь, моя оценка предвзята, но в продемонстрированных аналогиях все-таки что-то есть. По крайней мере, находясь в Женеве на улице Кальвина, в правильности данного «вывода по аналогии» я не сомневался.

Глава II

Метод Гульда: от интерпретации к концепции

В главе будет представлен материал на тему: как Гульд создавал свои оригинальнейшие концепции музыкальных произведений, написанные не им самим, а другими композиторами. Конечно, стилистически главу лучше называть «интерпретационные принципы Гульда», но как я думаю, читатель понял, что его работу с «чужими текстами», нельзя называть только интерпретацией в принятом у нас смысле слова. Он лишь начинает с «интерпретации» нотного текста, предварительно преобразовав его. Конечная цель Гульда — создать оригинальную концепцию произведения. Мы стараемся проникнуть в творческую лабораторию музыканта, проанализировать — на имеющемся материале — его метод работы. Начнем с обсуждений общих положений его творческого метода.

Важнейшая **инновация Гульда**, как уже отмечалось, — отмена понятия «исполнителя музыкального произведения», точнее, отмена естественно сложившейся практики разделения труда в музыкальной культуре: композитор — исполнитель — искусствовед — слушатель. Гульд считает, что появление отдельной специальности «исполнитель» в XVIII веке связано с утверждением в музыкальной культуре концертной формы существования музыки. В это время на первый план вышли «виртуозы», демонстрация и прослушивание музыки стали носить «цирковой», зрелищный характер,

что серьезно искривило нормальную линию развития музыки — качество пострадало. Для музыкальной культуры лучше, чтобы предшествующее «этому цирку» «время Баха», время эпохи барокко, когда не было разделения труда в музыке, продолжилось. Сегодня, музыкант «эпохи электроники» должен быть и композитором, и музыковедом, и исполнителем, профессиональной владеющим игрой на инструменте, и дирижером. Все как во времена Баха, но с существенным добавлением: он должен быть, как Гульд, еще и звукорежиссером, т. е., должен владеть этим делом. Творческий результат работы музыканта — не озвучивание нотного текста на концерте, не артистическое его представление, а создание новой концепции уже известного, уже записанного произведения. В связи со сказанным Гульд сформулировал и неоднократно повторил один из главных афоризмов-принципов своего творчества: «исполнение не есть повторение!».

К чему должен стремиться пианист электронной эпохи? Он должен создать новую концепцию произведения, не интерпретацию, в которой инновация может быть лишь уточняющей, в связи с появлением новых данных по аутентичному исполнению, или идущей от субъективного взгляда исполнителя, от его эмоциональных, коммуникативных способностей, а именно концепцию, новый вариант произведения. В ином случае аудиофайл будет фиксировать факт исполнения, увековечивать, конечно, в ущербном варианте, ибо у слушателя нет непосредственного контакта с исполнителем, концертный вариант интерпретации — «для архива», как говорил Гульд.

Обратимся к **рассмотрению** того способа, той «**методы**», которую Гульд «разработал» и которой придерживался с молодых лет. Конечно — не строго, конечно — творчески, но, как нам уже известно, творческое отношение к выбранной структуре тоже является необходимым элементом его «методы». И **первое**, что он делал — превращал нотный текст в тот вариант, который культивировали в эпоху барокко, который оставил нам Бах. В послебаховскую эпоху, которой «лучше бы не было вовсе», композитор начинает уточнять содержание произведения, выставляя множество регламентирующий исполнение знаков — темп, динамику, штрихи и проч. Композитор, подробно оформляющий нотный

текст, серьезнейшим образом ограничивает свободу творчества исполнителя. Тут мы наблюдаем модус действия общего правила: чем больше знаков, тем меньше свободы. У нас художники очень болезненно относятся к практике ограничения свободы, идущей от власти, церкви, общественных организаций (творческих союзов, например). Но в данном конкретном случае сам композитор по отношению к исполнителю поступает как тиран. У него, как и у властей, нет доверия к музыканту-исполнителю, ибо он полагает (часто — не без оснований), что пианист может не понять, испортить его произведение. Но во времена барокко, как показывает Гульд, этого не было. Если мы обратим свой взор в сторону театра, то увидим ту же картину. Театр эпохи Возрождения и барокко, судя по многим источникам, предполагал творческую свободу актеров. У нас в «золотой век русской культуры» было то же самое. Великий русский драматург А. Н. Островский вполне лояльно относился к актерским импровизациям. Но потом пришел «его величество» режиссер (не буду уточнять имена — не в них дело) и стал свободно творить, отнимая у актеров свободу. Ему нужно, чтобы актер талантливо (артистически!) воплощал замысел «его величества», точнее — тирана. По социальным причинам современные режиссеры любят ставить классические пьесы — тут они действуют своевольно, ибо необходимые 70 лет действия авторских прав прошли. По отношению к данной практике гульдовский подход выглядит вполне целесообразным. Он не вторгается в структуру произведения, а лишь пытается выявить его особенности. Он никого не лишает свободы. Его концепции существуют в электронной культуре «рядом» с интерпретационными вариантами «пианистов-буквалистов» — тех, кто готов «молиться» каждому авторскому указанию.

Нельзя упустить, что, помимо подробнейших авторских указаний, текст музыкального произведения обрастает многочисленными редакторскими — и вполне обоснованными — уточняющими советами. Так складывается традиция исполнения данного музыкального произведения, а если оно получило одобрение в культуре, признано «гениальным», то традиция исполнения становится законом для концертного исполнения и музыкальной педагогики. Конечно, вернув нотный текст «во времена Баха», Гульд отбрасывает и традиции

его интерпретации «как собрание вредных привычек». Для наглядности проиллюстрируем сказанное конкретным нотным примером. Возьмем первые восемь тактов из сонаты Бетховена № 1 соч. 2 фа минор. Переведем бетховенский текст в баховский формат, т. е. — уберем все уточняющие исполнение знаки, которые выставил Бетховен. В результате мы получили вот такую картину:

Теперь продемонстрируем собственно бетховенский вариант фрагмента (уртекст):

L. van Beethoven, Op. 2 № 1

Allegro

Можно посчитать: восемь тактов музыки (всего-то!) содержат 27 уточняющих авторских знаков! Тот же фрагмент в самой известной и наиболее авторитетной редакции, которую создал знаменитый и в высшей степени компетентный

пианист Артур Шнабель содержит 50 знаков¹⁴⁵, т. е. — он к бетховенским добавил свои 23 знака. Эти числа не учитывают знаки, обозначающие аппликатуру, что по отношению к редакции Шнабеля несправедливо, ибо он указывал «пальцы» не в качестве рекомендации для пианистического удобства. Его аппликатура призвана лучше выявить и должным образом пианистически осуществить правильную, как он полагал, фразировку и проч. художественно значимые элементы бетховенских сонат, значит, она тоже — уточняющий знак.

Думается, что пример достаточно убедителен (какие цифры!) Освободить себя от композиторского диктата можно, но важен результат: нужно обогащать культуру, а для этого нужно «идти дорогой Гульда», не подражая ему. Понятно, что Гульд прошел обычную школу (консерваторию) обучения игры на фортепиано. Его учили играть Бетховена правильно, в качестве правильной игры ему рекомендовали записи сонат, сделанные А. Шнабелем. И он, как сегодня поступают многие студенты, просто копировал интерпретацию с диска, запомнив ее во всех деталях. Но, пройдя необходимую школу, канадец смог отбросить все традиции как «собрание вредных привычек» (афоризм, который я повторил уже бесчисленное количество раз, что небезынтересно отметить, принадлежит А. Шнабелю).

Итак, нужно, как полагал Гульд, вернуться к Баху и отбросить все ограничивающие свободу творчества знаки, это лишь первый шаг-действие **«бритвы Оккама»**. Гульд освобождает исполнителя для творчества, чтобы он перестал исполнять чужую волю, но участвовал вместе с композитором в творческом процессе. Понятно, что освобождение — дает шанс творческому порыву, но может быть использовано в разрушительном ключе. В каком направлении пойдет дело — зависит от освобожденного. Тем более что реформа Гульда не заставляет никого жить, «как при бабушке». В конце концов, портить произведение можно и без следования гульдовскому методу, а по неумению, по причине собственной бездарности.

¹⁴⁵ Бетховен Л. Тридцать две фортепианные сонаты Бетховена. Редакция и комментарий А. Шнабеля. Т. I. М. С. 197.

Дальнейшие шаги «по дороге Гульда» носят не отрицательный, а позитивный, творческий смысл. Но предваряя их изучение, поставим вопрос о возможности использования гульдовского подхода к тексту в исполнительской и педагогической практике. Проблема заключается в том, что музыкальное образование включает в качестве главного компонента формирование умения правильно читать нотный текст. Более того, если музыкант выходит на профессиональный уровень, этот навык должен быть доведен до автоматизма. Музыкант должен эти знаки читать в полном объеме с листа, впервые играя увиденный текст. В этом состоит одно из искусств исполнителя — играть с листа все, что написано в нотах. Даже в момент разбора автоматизм чтения текста в полном объеме, сформированный ранее, срывает. И чем больше пианист успевает схватить текстовых указаний, тем лучше, тем он «профессиональнее», как говорят. Конечно, когда мы берем ноты с произведением Баха (уртекст) или некоторых его современников, то проблемы не возникает — тут только звуковысотные и метроритмические знаки. Но вся остальная музыка, как мы можем легко убедиться, переполнена всякого рода уточняющими исполнением знаками.

Как технически осуществить рекомендации Гульда по созданию новой концепции? Думается, что эта проблема только для нас, точнее для того, кто попробует пойти «дорогой Гульда», но не для самого канадского пианиста. Можно, как это сделал автор, набрать текст без уточняющих знаков и попытаться создать концепцию. Но лучше этого не делать, ибо набирать текст — все равно, что переписывать. Хоть «лишние знаки» и не набираешь — они хорошо запоминаются, ибо профессионализм срывает, помимо воли наборщика-переписчика. Единственный путь — кого-то попросить. Возможно, если инновация получит какую-то поддержку, можно будет создать программу, которая без лишних трудностей позволит создавать «баховский вариант» любого нотного текста для тех, кто попытается попробовать «путь Гульда».

Еще раз подчеркнем: у самого Гульда, как видится, такой проблемы не было. Понятно, что свою роль сыграла гениальная одаренность музыканта. Но, в качестве дополнительных

факторов, которые облегчили творчество канадского пианиста, можно указать следующие:

Во-первых, его способ разучивания произведения без инструмента. К нему он стал прибегать, дабы избавиться от сценического волнения, еще с юных лет, когда еще учился, интерпретацию списывая с грампластинок Шнабеля, и до конца жизни им пользовался. Техника запоминания музыки без инструмента существует в двух вариантах-способах (С. С. Прокофьев использовал оба¹⁴⁶). Можно заучивать, запоминая и мысленно проигрывая произведение по нотам, которые запечатлены в памяти. Данный способ нашу проблему не решает. Но есть другой: пианист проигрывает в уме произведение, представляя клавиатуру. В данном случае ему приходится абстрагироваться от нотных знаков — от всех. Вполне возможно, что Гульд, действуя таким образом, в какой-то момент смог избавиться от композиторского диктата, от «лишних» нотных знаков, что, в свою очередь простимулировало работу воображения.

Во-вторых, сыграл свою роль подсмотренный автором в статьях Гульда и упомянутый выше «случай с пылесосом»: как оказалось, звучащая из-под пальцев музыка, ограничивает свободу творчества (воображения), но молчащая клавиатура — стимулирует его работу, как сам Гульд признавался (совет выпускникам — включать воображение, использовать немую клавиатуру при игре наизусть)¹⁴⁷.

В-третьих, делу может помочь культивируемый в консерваториях прием быстрого выучивания произведения наизусть. Пианист не устанавливает ноты на пюпитр, а держит их «где-то рядом», чтобы с первой же минуты разучивания произведения на инструменте не было зрительного контакта с нотами. Оставив на минуту инструмент, он знакомится с нотами, сразу запоминая фрагментик — тот который в состоянии запомнить — самую малость и только ноты (звуковысотную и метроритмическую составляющую). Затем возвращается к инструменту, пианист воспроизводит фрагмент, повторяя, всеми силами пытаясь запомнить его пианистически, параллельно решая другие собственно технические

¹⁴⁶ Прокофьев С. С. Дневники // Париж, 2002. Т. 1. С. 369.

¹⁴⁷ Гульд Г. Совет выпускникам // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. М., 2006 г. С. 17–20.

вопросы. Так, двигаясь от фрагментика к фрагменту, музыкант выполняет поставленную задачу: за один день выучивает произведение наизусть, правда — «только ноты». Этот выученный материал может быть положен в основу дальнейшей работы — опять же без нотного текста — включая воображение и создавая оригинальную концепцию. Обычно, на первом уроке ученик консерватории играет произведение наизусть, импровизируя выразительные его детали. Дальнейшая работа с текстом состоит в углублении и выучивании первоначально оставленных без внимания указаний. Но это общепринятая методика подготовки постепенного выучивания нотного текста в полном, отнюдь не в баховском сокращенном варианте. Автор как-то поинтересовался у известного профессора — «а зачем ноты нужно так далеко держать, ведь потом все равно приходится заучивать указания автора?». Ответ удивил — «чтобы не было привычки видеть перед собою лист бумаги, ведь концертное выступление предполагает игру без нот». И ученик с первого же урока должен привыкнуть к тому, что пюпитр опущен и концентрировать взор на других предметах. Но данная методика может помочь музыканту пойти по пути Гульда, нужно только прекратить работу с текстом с того момента, когда выучены «только ноты» и заняться созданием концепции. Но, как мы видели, изначально метода рассчитана не на это, а всего лишь на то, чтобы «не привыкать к листку на пюпитре».

Но вернемся к существу проблемы — к обсуждению основных принципов создания концепции. **Второй шаг** связан с искусствоведческим анализом произведения. Творчество Гульда опирается на серьезнейшую теоретическую, музыковедческую проработку музыкального материала. Гульд, создавая концепцию, «видит» ВСЮ ЛИНИЮ РАЗВИТИЯ европейской музыки — от начала до «сегодняшнего дня». Как музыковед он определяет то место, которое принадлежит данному конкретному произведению в истории. Его мало волнует календарь в том смысле, что он не соотносит произведения с основными инновационными трендами эпохи. Для него главное — архитектоника, новаторские элементы, которые композитор изобретает, позволяя себе нарушать избранную структуру (результат вдохновения!). Данный подход к аналитике музыкального материала опирается

на высочайший уровень эрудиции, который, нужно признать, канадский пианист демонстрирует уже в молодые, по нашему представлению — консерваторские годы. Действительно, он знает всю музыку от григорианских хоралов до Булеза! Знает — в том смысле, что проанализировал подробнейшим образом, осуществив структурно-функциональный анализ всего этого, как может показаться, бесконечного многообразия музыки Запада (впрочем, русскую музыку он тоже знал и ценил, видя в ней не только западные мотивы, но и собственно специфическую форму выражения русской души). Он не слишком высоко ставил итальянскую оперу, и вообще музыку со словами. Ею почти не занимался. Но у нас нет основания говорить, что не знал, ведь оперная увертюра — это тоже «чуть-чуть» воплощение симфонических принципов развития музыкального материала.

Как музыковед он стоял на передовых рубежах развития науки, но использовал знания в художественных целях — создавая и теоретически обосновывая новые концепции исполняемых произведений. Его не интересовали моменты, связанные с душевным, эмоциональным содержанием. Он не пытался объяснить характер музыки из общего состояния культуры эпохи (не использовал тэновский метод¹⁴⁸). Те новые для композитора элементы, которые Гульд обнаруживал в результате структурно-функционального анализа, он не пытался связать с личными подробностями жизни композитора, например, с его болезнью, несчастной любовью и проч... Над антропологическим музыкознанием (у нас это называется «биографическим методом» исследования) он посмеивается. Ему не нужно было перевоплощаться в композитора во время исполнения, как это учат делать — и не только у нас¹⁴⁹. Он и без того умел наполнить звуки чувствами, сделать игру эмоционально насыщенной. Гульд был великолепным коммуникатором, способным к сильнейшему воздействию на публику даже без визуального контакта с нею. Он разбирался в структурах произведения, и его вдохновляла музыка композиторов, позволявших себе экспериментировать.

¹⁴⁸ Тэн И. Философия искусства. Республика, 1996. 351 с.

¹⁴⁹ Нейгауз Г. Г. Размышление члена жюри // Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. С. 124.

В XX веке музыковед становится одним из важнейших субъектов исполнительской практики — интерпретации нотных текстов. Без него — знающего, толкового искусствоведа — аутентичное исполнение набирающей популярность музыки эпохи барокко было делом невозможным. Музыкант-исполнитель, воспитанный на образцах классической и романтической музыки, столкнулся с чистым «баховским текстом», который нужно было наполнить выразительными подробностями — интерпретировать в традициях эпохи, но эти традиции надо было знать. Судя по проанализированным в первой части источникам, Гульд прекрасно владел искусствоведческим материалом (см. рецензию на книгу Бодки¹⁵⁰, например). В отличие от сторонников аутентичного исполнения, лишенные авторских указаний тексты музыки барокко были для него не только предметом серьезной научной интерпретации, но, прежде всего — призывом к творчеству. Основная гипотеза сторонников «аутентичного исполнения» музыки: существовал канон безвариантного истолкования текста, который знали музыканты баховской эпохи, но который был утрачен. Именно этим знанием «канона» объясняется лаконичность «баховских» текстовых обозначений. Музыка была делом цеховым, а внутри цеха существуют особые устные традиции хранения и передачи знаний. Музыканты играли согласно канону. Амбициозные бездари, в цех не попадали. Каноничным было, в частности, исполнение элементов, упрощающих запись текста — группетто, мордентов и проч. Гульд упрощения расшифровывал исходя из структуры, логики полифонического движения голосов. Значит — каждый раз по-разному («исполнение не есть повторение!»). Аутентист, в отличие от Гульда, обнаружив расшифрованный «канонический вариант», например в тетрадке баховской жены (второй), неуклонно следовал ему, расшифровывая всю музыку эпохи барокко (простите, это карикатурный вариант аутентиста, который, к сожалению, распространен в нашей музыкальной культуре).

Вопрос о темпе произведений названной эпохи до сего дня остается дискуссионным. Суть вопроса проиллюстрируем

¹⁵⁰ Гульд Г. Бодки о Бахе // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. М., 2006 г. С. 39–41.

анализом инструментальных сюит. Структура их устойчива, хотя и с вариантами. Основные пьесы: Аллеманда, Куранта, Сарабанда, Жига. Само название (жанр) и расположение пьес, согласно традиционной практике, как может показаться, «диктует» темп исполнения, поэтому по логике аутентистов у композитора не было оснований дополнительно его обозначать. Аллеманда предполагала определенный темп — средний. Куранта — опять же средний темп при другом размере и характере музыкального материала. Сарабанда исполняется в медленном темпе, размер три/четверти. Жига — танец быстрый, исполняется на скрипке (скрипках), соответственно играть ее нужно со скрипичными штрихами.

Все это так, но по мере углубления музыковедов в историю вопроса выяснилось, что данный общий подход к определению темпа и характера пьес — по жанровому критерию — не столь однозначен. Все названные танцы до Баха имели долгую историю развития. Та же сарабанда была представлена и в быстром легкомысленном варианте и в медленном — траурном (у современника Баха Вивальди, который часто фиксировал темп в нотном тексте, присутствуют оба варианта). Логика структуры сюиты, казалось, предполагает медленный и печальный вариант исполнения (контраст пасторальной изысканной Куранте и буйной «пиратской» Жиге). Но как отмечалось, структура сюит вариативна, после «Сарабанды» перед «Жигой» может быть еще что-то («Менуэт», «Бурре» и проч.). Поэтому играть сюиту, опираясь на столь ненадежный «умозрительный» источник, как жанровый признак, вещь не достойная грамотного искусствоведа. Общее представление должно быть дополнено конкретным музыковедческим анализом, который действительно поможет осуществить аутентичное исполнение каждой конкретной пьесы.

Вернемся к обсуждению аргументу аутентистов, который, как выяснилось, не выдерживает серьезной критики. У нас значительно больше оснований утверждать — вслед за Гульдом — что композиторы эпохи барокко доверяли коллегам, предполагали творческое отношение к тексту. Если у кого-то из читателей все еще остались сомнения, то можно заглянуть в текст баховских..., например «Французских сюит». Половина Сарабанд написаны в мажоре (три из шести!), по законам жанра — все пьесы сюиты написаны в одной

тональности. Конечно, можно говорить, что и мажорные пьесы можно играть «медленно и печально», но это уже будет «субъективной интерпретацией». И если уж ты аутентист, догматически подходишь к искусству — будь буквалистом до конца: мажор играй весело, минор — грустно.

Обратимся к вопросу о динамике. Тут мы вынуждены констатировать: динамический план сочинения, представленный в нотных редакциях музыки барокко, заслуга исключительно концертной исполнительской практики, которая стала традицией (собранием вредных...). Хорошо, если динамический план создается с пониманием дела — на основе анализа структуры произведения. Но чаще работает привычка «молиться авторитету редактора», хотя тот, выставяля знаки, подчас рассчитывал лишь на артистический эффект: «здесь будем играть форте, потому что форте давно не было, и публика заскучает». Что касается собственно динамической выразительности (крещендо — диминуэндо), то здесь оказалось все просто: на клавесине, органе она невозможна, поэтому вопрос автоматически снимается. Правда, музыку Баха можно исполнять на разных инструментах, и в вокальном варианте тоже. В этом случае динамическая выразительность возможна, даже необходима. Разумно предположить, что фортепианный вариант исполнения вполне может, не прегрешая перед нотным текстом и барочной практикой, использовать названные выразительные приемы. Другое дело, всегда ли нужно это делать. Гульд, например, не любил использовать крещендо-диминуэндо, но иногда использовал (см., например, начало Аллеманды пятой, соль-мажорной «Французской сюиты»). Неопровержимых доводов отрицать (пусть в виде исключения) крещендо — диминуэндо, исполняя Баха на рояле, я не нахожу.

Итак, «первый шаг Гульда»: «бритвой Оккама» отрезаются все авторские и редакторские указания — нотный текст превращается в баховский его вариант. Второй шаг — серьезнейший структурно функциональный анализ произведения в контексте исторического развития музыкального языка, для выявления новаторских элементов (следы вдохновения автора), которые нужно обязательно не упустить, подчеркнуть доступными пианисту выразительными приемами, создавая

новую концепцию произведения, и, что немаловажно, для обоснованного включения в его концепцию уже программы диска.

Наконец, мы приходим к **третьему шагу** — непосредственному созданию оригинальной концепции произведения. Хотя творческие моменты были и в предыдущих подготовительных, но в высшей степени необходимых шагах. Главный элемент в деле создания новой концепции — фантазия. Концепция произведения (новое прочтение преображенного в баховской традиции текста) рождается спонтанно, благодаря работе чистого, свободного воображения, конечно, в опоре на рациональную искусствоведческую обработку материала (второй шаг!), конечно, благодаря интуитивным прозрениям, и многократным записям вариантов (аудио-файлов) с последующим отбором лучшего из них.

Гульд делает все, чтобы «включить творческие возможности воображения» (даже использует, как мы помним, пылесос, чтобы не слышать звуки, а воображать их звучание, играя на «немой клавиатуре»). Но в качестве предпосылки продуктивной работы воображения, он держит в сознании некоторые рациональные принципы-установки в какой-то момент, включая их в работу чистого воображения, чуть ограничивая его свободу.

На этом принципиальнейшем вопросе остановимся по-подробнее. Ограничивающие свободу творчества художественные установки Гульд разработал самостоятельно, на основе аналитики истории европейской музыки. Для него данные установки, как можно предположить, имели огромное значение и не только художественное, но и нравственное. Ведь, когда музыкант, обращаясь к шедеврам фортепианной музыки, позволяет себе изменять вполне ясно обозначенную знаками волю автора, он должен быть уверен, что его концепция улучшит произведение, по крайней мере, его вариант не будет хуже. И только в этом случае она может претендовать на то, чтобы считаться продуктом творческим, ибо творчество в самом простом определении суть деятельность по созданию нового, лучшего бытия, а данном конкретном случае — новой, обогащающей культуру концепции музыкального произведения. В ином случае твоя новая концепция будет всего лишь проявлением своеволия.

Но как узнать по какому пути ты идешь, включив свободное воображение: по пути ухудшающему или улучшающему, по пути творчества или своеволия, т. е. — только ради новизны, которой бы лучше и не было совсем? Гульд определил четкие критерии, которыми должен руководствоваться, определяя направленность улучшения, критерии, по которым он «распознает» великую музыку — **«гармоническое и ритмическое разнообразие, находки в области контрапункта»**¹⁵¹. Он применил их к определению достоинств и «недостатков» данного конкретного произведения. И, **не меня «баховского варианта» текста**, делал все, что способен сделать пианист, дабы его концепция (новый вариант прочтения) была возвышающей — **обнаруживающей достоинства и скрывающей недостатки произведения**.

Понятно, что «улучшать» великую музыку он не станет. В данном конкретном случае его задача создать концепцию (звуковой вариант произведения), выявляющую лучшие художественные элементы произведения, представляющую его в самом выгодном свете. Но если Гульд не находит подобного рода знаков, позволивших причислить произведение к великой музыке, как это получилось с некоторыми сонатами Бетховена, то, играя их, он позволяет себе рискованные эксперименты. Они часто остаются не замеченными широкой публикой, но когда касаются популярных произведений, тогда вызывают, мягко говоря, ее неодобрение. Так получилось с «вершиной» творчества Бетховена «Аппассионатой», которую «все знают» и относят к лучшим проявлениям человеческого гения.

Как нетрудно заметить, в число произведений требующих улучшения, входит те, что написаны в период, «которого, — по словам Гульда, — лучше бы не было вовсе» (это шутка — просто красивая фраза), когда барочную полифоническую традицию сменяет повсеместно себя утверждающий гомофонно-гармонический стиль. Причины «победы» нового, «упрощенного» стиля мы, вслед за Гульдом, оставим без рассмотрения, лишь отметим — они вполне естественно вписываются в логику развития европейской музыкальной культуры, музыкального языка. Но признавая упрощение

¹⁵¹ Гленн Гульд беседует с Тимом Пейджем... С. 211.

музыкального языка, Гульд пытается как-то улучшить, обогатить имеющий материал полифоническими, динамическими, и проч. элементами, не меняя текст (звуковысотную и метроритмическую составляющую). Для него **идеал — баховская полифония** — многоголосие, горизонтальность мелодических линий, плюс вертикальная функциональность, «определяющая» структуру произведения.

Нужно признать, что вытеснившая полифонию — на сравнительно небольшой исторический период — гомофонно-гармоническая музыка, с соответствующей структурно-функциональной организацией материала, действительно, в известном смысле, обедняет музыку. В новой, послебарочной классической музыке существенное значение имеет только один голос — мелодия. Все остальное — аккомпанемент, «пьедестал», на котором, возвышаясь, свободно развивается мелодия. Понятно, оставшись одна на пьедестале, да еще получив полную «гармоническую поддержку» всего музыкального материала, мелодия демонстрируется во всей красе, раскрывает все свои возможности, прекрасно воспринимается публикой, запоминается, находит эмоциональный отклик. Любители музыки — в основной своей массе — любят слушать песенки, романсы. Инструментальная мелодия с аккомпанементом, написанная в простой «песенной форме», становится «песней без слов». Гульд не раз высказывался по поводу того, что названный цикл Мендельсона, в отличие от симфонической музыки композитора, мягко говоря, не вызывает у него энтузиазма. Но людям нравятся именно «Песни без слов»!

Понятно, наряду с «песенками», новая музыка «создавала» нечто серьезное, новый принцип организации материала — структуру классической симфонии. Тут легкомысленные песенки (мелодия — аккомпанемент) уступают место симфоническому принципу развитию музыкального материала, включающего в себя не только «тональное переодевание» тематизма (например, побочной партии в репризе), но и работу музыкального материала прежде всего в средней части сонатного аллегро, включающая полифонические элементы (любимый Гульдом контрапункт возвращается!). Симфонический принцип создания музыки осуществляется не только в симфониях, но и в концертах и сонатах классиче-

ского периода, в том числе фортепианных. Именно классические сонаты и концерты, особенно концерты¹⁵², стали с предметом «улучшающей заботы» Гульда. Его «вмешательства» оправданы, в частности, тем обстоятельством, что постепенно обогащающие музыку контрапунктические элементы от года к году стали все больше и больше возвращаться в актуальную музыкальную культуру. Ярчайший пример — музыка позднего Бетховена¹⁵³.

Нельзя не отметить, что с «переделками» музыкальных произведений, не все просто. Тут — исторически — возникла трудноразрешимая проблема. Общественное мнение благожелательно оценивает улучшающие редакции-транскрипции произведений «слабеньких», но с негодованием отвергает переделки музыки «великой». Так, совсем недавно и критики и публика в высшей степени благожелательно отнеслись к новой редакции (фактически — переделке на современный лад) балета «Пахита», выполненной Ю. Красавиным. А вот смелая редакция «Пиковой дамы» Чайковского, которую осуществил А. Шнитке вместе с дирижером Г. Рождественским, была резко раскритикована в нашей стране, как «глумление». Впрочем, в Париже, где новая редакция оперы была поставлена, критика была не столь строга, что и понятно, ибо для них Чайковский всего лишь «самый известный русский композитор».

В связи со сказанным, небезынтересно вспомнить «казус Мусоргского». Н. А. Римский-Корсаков много труда потратил на то, чтобы представить произведения М. П. Мусоргского в некоем цивилизованном, не «варварском» варианте. Он переработал партитуру «Бориса Годунова», ибо считал ее, впрочем, как и Чайковский, весьма слабой, чем поспособствовал постановке оперы и парижскому триумфу своего рано умершего друга... А потом, вдруг выяснилось, что Римский-Корсаков не понял новаторства художественного языка Мусоргского и переделывал зря. Ибо Мусоргский, как новатор, «смотрел вперед», а он, редактируя его сочинения — и не то, чтобы «назад», а еще хуже — работу своего друга

¹⁵² См. Гульд Г. Фортепианные концерты Моцарта и Шёнберга // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. С. 135–140.

¹⁵³ Гульд Г. Три последние сонаты Бетховена // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. М., 2006. С. 64–68.

профессор Римский-Корсаков правил как ученическую. Такова современная точка зрения. По моему мнению, не справедливая по отношению к Римскому-Корсакову, ведь он не уничтожил оригинал, а создал новый интересный вариант, позволивший осуществить гениальную постановку силами «Дягилевской труппы». Партию Бориса исполнил Шаляпин. Дирижировал Блюменфельд, один из лучших, музыкантов России. И никто — ни Блюменфельд, ни Дягилев, ни Шаляпин, ни все... остальные — не высказали никаких сомнений по поводу работы Римского-Корсакова. А вот новации Дягилева (он, в частности, выкинул «сцену в корчме», действительно ключевую — в плане драматургии оперы — точку сюжета) многие не поддержали¹⁵⁴.

Гульд правильно заметил — публика готова простить переделки композиторам, режиссерам. А вот к музыкантам-исполнителям, интерпретирующим нотный текст, она относится очень строго — когда им играют знакомые произведения, ибо хотят услышать любимое звучание. Традиционно любители музыки поддерживают академическую интерпретацию произведения, с артистизмом, темпераментно, осуществленную на эстраде (т.е. — цирковой вариант, как считал Гульд).

Вернемся к проблеме гульдовских «переработок». Нельзя упустить, что в гомофонной музыке есть многоголосье, но оно скрыто в аккордовых структурах. Чтобы выявить полифонические богатство фактуры, Гульд раскладывает аккорды, «снижая» их гармонический статус. Предназначение аккордов — быть аккомпанементом, «пъедисталом». Гульд «разрушает пьедестал», арпеджируя аккорды, и в новом, разложенном состоянии за гармонией, вдруг, открывается мелодическая, линейная ее составляющая, подчас даже более интересная, чем верхний, собственно мелодический голос. Аккорды раскладываются Гульдом двумя способами: традиционным, фортепианным — снизу вверх от баса, и «клавесинным» — сверху вниз. И даже привычный для нас способ — «снизу вверх» Гульд использует в необычном варианте — без правой педали, собирающей звуки в гармонию.

¹⁵⁴ Бенуа А. Н. Мои воспоминания. М., Наука. Т. 2. 1980. С. 479–487.

«Полифонисту» Гульду важно обнаружить скрытое голосоведение. Игра тембральных красок — для романтиков.

В гульдовских записях Моцарта и Гайдна слушателю «бросается в глаза» непривычное исполнение «альбертиевых басов». Это тоже — по традиционной трактовке — своего рода прием раскладывать аккорд, но с добавлением. Так, «альбертиевы басы» дают дробный оживляющий аккордовую статику рисунок. Например, аккорд выписанный четвертными нотами альбертиевы басы делят на четыре. Четыре раза играть аккорд шестнадцатыми, дабы добавить ритмическую живость, нецелесообразно (громко будет, ибо каждое повторение усилит звучание, а это левая рука, аккомпанемент). Альбертиевы басы, сохраняя структуру аккорда, добавляют музыке оживление и виртуозный компонент. Кроме того, в них присутствует мелодический элемент (ясно проявляется в романтической музыке). Альбертиевы басы в классическом варианте не рекомендуют играть с использованием правой педали, по причине того, что педаль испортит мелодию. В данном случае педализировать по левой руке нецелесообразно — мелодия в правой руке будет «запедалена», а в новой, послебаховской музыке она — верхний голос, т. е., главный элемент, все остальное выполняет служебную роль, помогает лучше выявить мелодические красоты. В небыстрой, лирической музыке педагоги предлагают альбертиевы басы играть без педали, но и без пальцевой отчетливости, легатиссимо с удерживаемым басом, т. е. пытаются добиться педального эффекта без употребления педали. Это им удается. Действительно получается красиво — песенка! Гульд предлагает совсем иную трактовку басов — он играет их как самостоятельный голос, часто равнозначный мелодии (которая при полифонической трактовке потеряла этот статус). Он часто исполняет их стаккато, что позволяет без динамического подчеркивания достаточно ясно выявлять оба голоса — верхний (который был мелодией) и нижний, который был аккомпанементом.

Создавая концепцию, Гульд предлагает слушателю новую, точнее, «долистовскую» трактовку фортепиано. Он не любил, когда рояль используют в листовском виртуозном духе. Он полагал, что музыканты недооценивают уникальные особенности рояля, пытаются использовать его лишь

как «оркестр для бедных», а собственно фортепианные неповторимые возможности — игнорируют. Отмечая в ранних сонатах Моцарта «чистоту голосоведения и обдуманностью регистровки»¹⁵⁵, он словом и делом (исполнением), доказывал, что выявляются данные свойства лишь на «гульдовском рояле». И еще он высоко ценил композиторов «с потрясающим чувством клавиатуры»¹⁵⁶ (Д. Скарлатти, С. С. Прокофьева).

Гульдовская педализация. Он не часто использовал правую педаль, что и понятно, ибо стремился к предельно возможной «прослушиваемости» линий всех голосов, а правая педаль превращает многоголосие в аккорд, гармонию, «постамент», где отчетливо слышны — в лучшем случае — только верхний голос и бас. Впрочем, когда педаль необходимо использовать в привычном для всех формате, Гульд мастерски делает это, например, в «Интермеццо» И. Брамса.

Левой педали в гульдовском пианизме, с точки зрения академической фортепианной педагогики, недопустимо много. Часто он все произведение играет на левой педали. Традиционная, листовская трактовка фортепиано видит в левой педали краску, которую используют для поэтического воспроизведения романтического настроения. Ее рекомендуют применять обязательно вместе с правой педалью, ибо только в этом случае освобожденные от демпферной заглушки струны начинают чуть резонировать, добавляя обертоны к звуку, что создает тембральное очарование «лунного света».

Левую педаль Гульд использует как средство «чуть умерить» регистровые контрасты, свойственные фортепиано, точнее — для «выравнивания» звучание в разных регистрах. Рояль, когда Гульд этого хочет, начинает звучать как «оскопленный клавесин». Педализация, таким образом, подчинена задачам предельно ясного выявления структуры произведения, как, впрочем, все у канадца. Но, в результате прослушивания обнаруживается: «поэтический смысл» пьесы, который, казалось, отодвинут Гульдом далеко на периферию, вдруг проявляется в новом, неожиданном свете.

Гульд, как уже отмечалось, известен как уникальный исполнитель современной музыки. Нужно признать,

¹⁵⁵ Гульд Г. Вокруг Моцарта // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. С. 45.

¹⁵⁶ Гульд Г. Доменико Скарлатти // Там же. С. 25.

что многие современные композиторы ставят уточняющих знаков больше, чем классики. Но подход Гульда к созданию концепции музыки композиторов XX века остается прежним: он превращает их «многозначные» партитуры в баховский вариант текста, анализирует особенности структуры и творит. Понятно, что в данном случае его вмешательство в нотный текст не вызывали протест у публики — по большей части его слушатели не замечали. Но, простейший исполнительский анализ записей свидетельствует — он не изменил себе. И в этом смысле инновационные концепции Гульда разительно отличаются от того, что делают другие пианисты, исполняющие современную музыку. Складывается впечатление, что основным привлекающим моментом в современной музыке для них является именно тот факт, что композиторы так подробно объясняют свой замысел и требуют его неукоснительного выполнения.

Примером может послужить исполнение музыки XX века М. В. Юдиной. Она, пожалуй, единственная из наших «великих пианистов» живо интересовалась произведениями современной музыки — много выучила, включала в программы концертов, делала записи. Юдина обладала тем свойством, которое можно назвать «интерпретаторской смелостью». Она без сожаления отбрасывала традиции исполнения классической музыки. Играла, с точки зрения многих современников (Рихтера, например), излишне тенденциозно. Но ее смелость проявлялась лишь в игнорировании редакторских указаний (действительно — кто они такие, по сравнению с Юдиной!), и устоявшихся традиций исполнения. Но, когда дело шло об авторских пометках, об исполнении произведений современных композиторов, произведений, исполнение которых еще не «обросло» редакторскими рекомендациями и музыкальная общественность еще не выработала по отношению к ним критериев правильного исполнения, тогда Мария Вениаминовна — «буквалист». Она предельно точно выполняет все, что велит автор. Хорошим подтверждающим данный вывод примером может послужить ее запись фортепианного цикла «Буколики», созданного выдающимся польским композитором В. Лютославским (1913–1994). Лютославский детально обозначил исполнительский план «Буколиков» — до такой степени, что указал не только темп, но и время звучания

каждой пьесы — 57 сек., 41 сек... В силу демократичности музыки («буколики», по Вергилию, пастушья поэзия, а в данном случае — импровизация на дудочках), названные подробности можно трактовать как шутку автора. Но Юдина добилась точнейшего выполнения *всех* указаний! Метод Юдиной: традиции, редакторов — долой, но перед автором я застываю в благоговейном восхищении (легко представить, как Гульд отозвался бы на столь трепетное отношение к авторскому тексту!).

«Заключительный» шаг. Я поставил слово в кавычки, потому что «заключительного» шага, точки — нет, и в этом проявляется существенная специфическая характеристика гульдовского метода. Мы привыкли к тому, что работа над музыкальным произведением должна проходить несколько этапов, и на последнем она заканчивается созданием интерпретационного плана, реализацией его на концерте на глазах у публики. Потом, конечно, возможна корректировка. Но в целом творчество на глазах у публики — это итог, финальный этап. К этому все шло и этим закончилось. Гульд не заканчивает творчество созданием записи, аудио-файла. Он трактует осуществленную, записанную концепцию, с одной стороны, как произведение, подобное живописному полотну, а с другой — как вызов к дальнейшему творчеству. Творчество не может остановиться на достигнутом результате. Более того, Гульд создает несколько вариантов концепции, которые записывает, потом из нескольких выбирает один, как ему видится, самый оригинальный, и, не сегодняшний день, концептуально значительный. Но и отвергнутые варианты не уничтожаются — они ждут продолжения, могут быть использованы для создания новых идей-концепций. Гульд, как мы помним, культивировал монтаж, склейки. И этот процесс, что необходимо подчеркнуть особо, был для него не рутинной редакторской работой, а вдохновенным — творческим.

Итак, у Гульда нет завершающего этапа работы над произведением. Есть осуществление одного из вариантов. И это осуществление вполне можно трактовать как протокол, как запись на диске. Но лучше, в духе Гульда, осуществленный проект мыслить как призыв к дальнейшему творчеству, устремленному в бесконечность, в **Космос**.

Глава III

Гленн Гульд и русская музыкальная культура

Глава о взаимоотношении Гленна Гульда и русской культуры разделена на два параграфа. В первом рассмотрено отношение Гульда к России, русской музыке. Во втором — отношение России к Гульду. Канадский музыкант изучал русскую музыку, опираясь на познавательные принципы, которые применял к исследованию других художественных феноменов, и оценил ее очень высоко¹⁵⁷. Русская музыкальная культура в лице ее представителей музыкантов-профессионалов в свою очередь оценивала и продолжает оценивать его искусство, опираясь на те эстетические принципы, которые к моменту его появления на орбите русской музыкальной жизни утвердились, стали традиционными, закрепляясь системой академического консерваторского образования¹⁵⁸.

§ 1. «Руссиана» Гленна Гульда

Непосредственное общение Гульда с культурой России состоялось в 1957 году. Он был в нашей стране в хрущевское время, когда международная обстановка разрядилась, а новый кризис еще не наступил, когда отношение власти к советской музыке смягчилось, а действие серьезных административных мер против формализма, в связи с постановлением партии и правительства 1948 года, стали ослабевать, хотя не забылись совсем. Гульд, посетив СССР, составил личное впечатление о том, что происходит в музыкальном мире России. Через семь лет он написал работу о России, подготовил и прочел лекцию, неоднократно высказывался по теме в интервью. И еще написал, упомянутые в сноске статьи о русских композиторах, русской музыке. Даже беглый просмотр сделанного обнаруживает, что гульдианская оценка музыкальной жизни в СССР опирается на серьезную

¹⁵⁷ Гульд Г. О музыке в СССР // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. С. 169–185, Гульд Г. Фортепианные сонаты Скрябина и Прокофьева // Там же. С. 166–169, и др.

¹⁵⁸ Коган Г. М. Гленн Гульд // Избранные статьи. Вып. 2. М., 1972, С. 401–402, Нейгауз Г. Г. Гленн Гульд // Размышления, воспоминания, дневники. М., 1975. С. 213–214, и др.

теоретическую подготовку автора. Действительно, о роли и месте музыки в России он знает не понаслышке, ибо изучил историю русской музыки, начиная с церковной, средневекового периода по сегодняшний день, составил собственное представление о ней, сравнив с историей музыки Запада, которую знал превосходно. Без преувеличения можно сказать, что Гульд подошел к изучению русской музыки с той же степенью основательности, которую продемонстрировал, когда анализировал музыку Запада — «от барокко до Булеза».

Теоретический интерес к России появился у Гульда рано, связан с осмыслением основной для него философской проблемы — творчества. Творчество, как показано выше, он больше всего ценил и в искусстве и жизни. Гульд надеялся, что современная электронная культура сможет в какой-то мере приблизиться реальность к идеалу — сделать жизнь творчеством. К этому он стремился. И нужно признать — у него получалось.

Но творческая работа происходит, по общему правилу, в непростых социально-политических условиях. Русская культура «предоставила» Гульду материал для осмысления проблемы отношения искусства и власти, которая непосредственно связана актуальнейшим для него вопросом: как возможно создание оригинальной музыки, обогащающую мировую музыкальную культуру, в условиях политической несвободы, в условиях, когда власти активно вмешиваются в творческий процесс, в условиях культурной изоляции СССР.

Гульд не является исключением в плане интереса к советскому периоду русской истории. «Опыт Ленина» по созданию социалистической культуры, основанной на иных, не западных, социалистических идеалах стал предметом пристального внимания интеллектуалов всего мира с первых лет советской власти. Искусство — один из особых элементов проявления этого интереса. Его высоко оценили. Но за что?

Дело в том, что существенной стороной содержания советского искусства было отображение той новой жизни, которую создавал народ многонациональной России (СССР). Новая социалистическая жизнь существовала в формах уже созданного реального бытия и воображаемого идеала, обоснованного в теории марксизма-ленинизма (метод соцреализма). Органическая связь искусства с актуальным бытием

и идеальным будущим собственно и предопределила новизну содержания советского искусства. Мировая его известность поначалу также во многом была обусловлена тем обстоятельством, что «весь мир» с интересом наблюдал за «социальным экспериментом», происходящим в России. В силу разных обстоятельств наиболее яркое и доступное впечатление о нем создавало именно искусство. И жизненное содержание, информация о событиях, отображенных в произведениях советских авторов, подчас заслоняли несомненные художественные достоинства (и недостатки) нового социалистического искусства. Но сказанное относится лишь к тому периоду советской истории, который продолжался до 1946 года, до известной «Фултонской речи» У. Черчилля¹⁵⁹. После нее обстоятельства существенно изменились в связи с созданием пресловутого «железного занавеса». Западный мир увидел в советском искусстве элемент пропагандистский и стал поддерживать советских художников-оппозиционеров.

Как отмечалось, визит Гульд в СССР как раз попал на время, когда международная обстановка стала меняться — потеплела. Его первый серьезный международный успех уже состоялся — прошли концерты в Вашингтоне и других центрах культурной жизни США и Канады, был записан первый диск. Гульд в СССР сыграл несколько концертных программ. Прочел лекции для студентов и преподавателей консерватории. Одну даже записали и выпустили пластинку¹⁶⁰ с нею (переводил Л. Власенко в то время уже лауреат международного конкурса), Гульд заметил отчуждение даже «профессорский испуг» по поводу его лекции о музыке XX века. Канадец обратил внимание на многие мелочи нашей жизни, например, стандартные заученные ответы экскурсовода, судя по всему, лишь воспроизводящей утвержденный начальством текст. Подмечал мелочи, значит, относился к нашей культуре с симпатией, сказать — с любовью будет слишком смело, ибо «любовь слепа», как говорил Шекспир устами Маршака,

¹⁵⁹ Текст речи Уинстона Черчилля в Вестминстерском колледже, г. Фултон, штат Миссури, США, 5 марта 1946 г. // <https://historyrussia.org/tsekh-istorikov/archives/fultonskaya-rech-uinstona-cherchillya-1946-goda.html>

¹⁶⁰ Встреча Гленна Гульда со студентами Московской консерватории [Звукозапись] // Г. Гульд, фортепиано; пер. с англ. Л. Власенко; [Авт. коммент.] на конв. В. Тропп. М.: Мелодия, 1984.

но забыл добавить — к недостаткам, но достоинства видит хорошо. При первом столкновении с культурой России Гульд подмечал в основном недостатки. Потом — изучил, разобрался и, наверное, полюбил. Ибо уникальные достоинства нашей культуры, таланты нашего народа разглядел. А потом, когда Хрущев совершил «политический кульбит», открыл свое истинное лицо, устроив совсем непотребное действие на художественной выставке в «Манеже» в 1962 году, еще раз вернулся к теме и подготовил упомянутую выше лекцию о русской музыкальной культуре.

Итак, Гульд посмотрел на жизнь в СССР, поговорил с музыкантами, побродил по Ленинграду. Он любил бродить, смотреть, познавая душу города, душу народа, который его построил, который в нем живет. Он много читал русских авторов. Любимый писатель — Достоевский, конечно, петербургский автор, хотя как философ он универсален. Но и безжалостного критика Достоевского Набокова Гульд тоже читал и ценил высоко. Впрочем, Достоевский и Набоков интересовали его как художники, пришедшие в мир с новым словом. В СССР он посмотрел, поиграл, увидел реакцию, но впоследствии — изучил всю русскую музыку. А музыка ему, гениальному музыканту, конечно, сказала о русской душе, о русской культуре больше, чем весь иной опыт.

После небольшого, но как видится автору, необходимо-го вступления, приступаем к осмыслению текста лекции «О музыке в СССР»¹⁶¹. Гульд, поставив проблему, и, осмыслив ее, обратил внимание на то, что жестко регламентирующее отношение власти к художественному творчеству в СССР коснулось не только идеологического аспекта содержания произведений искусства (что объяснимо политическими обстоятельствами), но и собственно формальных, стилистических его элементов. Пример — непрограммная музыка, в которой предметный, сюжетный аспект просматривается, мягко говоря — «не отчетливо». Гульд выдвигает ряд идей, которые не только не вписываются в общий хор критики политики советского правительства по тону и оценкам, но оригинальны по существу. И даже в лекции просветительского

¹⁶¹ Гульд Г. О музыке в Советском Союзе // Гульд Г. Избранное. Кн. 1. С. 169–185.

характера (для широкой публики) его художественные интенции, связанные с ориентацией на творчество, проявились весьма ярко.

Сначала как социолог-аналитик Гульд выдвигает гипотезу циклического характера взаимоотношений власти и искусства в СССР. Затем, уподобляясь биржевому маклеру, он дает прогнозы на будущее. Циклы определяются внешними угрозами и экономическим благополучием страны: чем лучше дела в экономике, тем либеральнее отношение. Так, «чистка» 1936–1937 годов с ее беспрецедентными действиями власти в области искусства обусловлена усилением фашизма в Европе, экономическими проблемами, связанными с трудностями выполнения второго пятилетнего плана и подготовкой к войне. Послевоенное постановление (1948 год) — обусловлено ухудшением отношения с Западом после «Фултоновской речи» У. Черчилля.

В качестве пояснения, напомним, что Черчилль выступил в 1946 году против коммунистической тирании как основной угрозе миру. В речи он, доказывает: Россия (Черчилль называл СССР — Россией!) в войне не заинтересована, а хочет распространения коммунистической доктрины. Запад же должен защищать ценности христианской цивилизации. Доктрина равновесия с Россией, которой был тогда привержен Западный мир, не подходит к нынешним условиям, ибо провоцирует Россию к переходу к военному конфликту, как это недавно произошло с Гитлером. Западу необходима политика превосходства, ради мира и общеня между странами.

Именно в этот период власти России потребовали от композиторов пользоваться стилистическими средствами, «которые не выходили бы за рамки, очерченные поздним стилем Рахманинова», музыку которого Гульд оценил невысоко.

Данный тезис Гульда требует дополнительного пояснения. Действительно, власти, что ясно из знаменитой речи А. Жданова на совещании в ЦК 1948 года¹⁶², регламентировали творчество, ориентируя композиторов

¹⁶² Вступительная речь товарища А. А. Жданова на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП (б) в январе 1948 года. М.: «Госполитиздат», 1952. 32 с.

на народность, которая понималась как использование в искусстве материала народной музыки — прежде всего песни, «выражающей душу народа». Жданов не упоминает Рахманинова, а постоянно цитирует идеологов «Могучей кучки» Стасова и Серова. Понятно, что открыто ставить в пример советским композиторам музыку С. В. Рахманинова, учитывая его непростые отношения с Советской властью и долгое проживание в США, в качестве стилистического образца, советское правительство в тех условиях не могло. Но призыв вернуться к идеалам народности искусства (конечно — на новом уровне) в связи с постоянным упоминанием творчества кучкистов действительно наталкивает на мысль, что музыка, написанная в стиле недавно умершего, а значит — «современного композитора» Рахманинова, устроила бы советское правительство. Тем более что влияние кучкистов, в частности — Н. А. Римского-Корсакова, весьма отчетливо просматривается в его музыке, которая родственна национальному мелосу, в ней отражены русская природа и культура, «программность». Музыка Рахманинова «подлинно демократична» — любят слушатели, «простые люди». Все перечисленное соответствует тем идеалам, за воплощение которых в музыке ратовало советское правительство. И в этом смысле с мнением Гульда можно согласиться, но с маленькими уточнениями: Рахманинова назван еще и потому, что он наиболее знаменитый русский композитор в США и Канаде и слушателям лекции легче было понять, о чем идет речь.

Хрущевские же наскоки на искусство 60-х годов, продолжает Гульд, связаны внешнеполитическими проблемами, возникшими в связи с отношением с Кубой, США, Китаем. Но перечисленные политические обстоятельства — всего лишь факторы, влияющие на степень «угнетающего» воздействия властей на искусство, они не объясняют идейные основания, оправдывающие саму практику вмешательства власти в сферу искусств. Поясняя данный вопрос, Гульд излагает и анализирует идеологическую доктрину, на основании которой правительство СССР ограничивает свободу творчества. Искусство, как полагает марксистская идеология, — отражение социальной жизни и в смысле тематики и в смысле

собственно художественного прогресса. Прогрессивная эпоха должна «порождать **музыку высокой** жизненной силы»¹⁶³. Соответственно, эра социального застоя находит свое «отражение в декадентском и неизбежно дилетантском по своей природе искусстве»¹⁶⁴, формалистическом по существу. Для гениев прошлого советская идеология делается исключение — Бетховен, выражал протест против венской аристократии, отражая основные черты Французской революции (значит, отражал прогресс). Бах — в лучших своих произведениях опирался на народные мелодии (т. е. народность позволяет даже в реакционную эпоху избежать декадентского застоя, как это было и в России в период, когда творили кучкисты и П. И. Чайковский). По поводу Баха Гульд предлагает свое объяснение: «...несмотря на бюргерскую простоту Баха как личности, его музыка дает пример высшей гениальности, полностью оторванной от своего времени, но вовсе не от того, что в историческом или хронологическом отношении он оказался впереди времени, а ввиду того, что вся его, по крайней мере, подлинно значимая, музыка смотрит в прошлое, в эпоху полифонического расцвета, давно забытого современниками Баха»¹⁶⁵.

Нужно признать (я признаю — с удивлением!), что в целом, Гульд вполне разобрался с проблемой, верно, изложил концепцию музыки, которая сформировалась в те года в эстетике марксизма в русле исторического материализма. Правда, он, наверно, не желая утомлять публику излишним теоретизированием, оставляет без рассмотрения «философский фундамент» социалистической идеологии — учение об экономическом базисе и надстройке. Надстройка (искусство — одна из надстроечных форм) относительно самостоятельна от базиса, может опережать, может отставать от его развития. Дореволюционная Россия — хороший пример: базис отставал от передовых стран Европы, наиболее близкая ему надстроечная форма — политическая система — отставала даже от экономического базиса, тормозя его развитие, а искусство, далекая от базиса надстроечная форма, опережало и базис,

¹⁶³ Гульд Г. Музыка в Советском Союзе. С. 171.

¹⁶⁴ Там же.

¹⁶⁵ Там же. С. 79.

и политическую организацию. Требовалась революция, в которой приняло участие искусство, чтобы устранить имеющееся противоречие. Когда революция свершилась, и прошло время социалистического строительства, существующее искусство стало отставать от экономики и политики. И политическое руководство должно реагировать. Так, речь тов. Жданова суть обращение к художникам: искусство отстаёт от базиса и от прогрессивной надстроечной общественно-политической формы. И государство, на этом теоретическом основании, вмешивается в ход художественного прогресса. Тут взят на вооружение ленинский опыт революционного «подталкивания» прогресса в надстройке.

Далее, канадский музыкант, сосредотачивается на анализе термина «формализм», ибо он был использован в качестве основы критики музыки Д. Б. Кабалевского, Н. Я. Мясковского, А. И. Хачатуряна и др., а также «наскока» на систему высшего музыкального образования в СССР.

Гульд, разъясняя вопрос аудитории, отмечает, что сам термин «формализм» трудно перевести на английский язык, а если попытаться адекватно выразить его содержание, то по смыслу оно примерно совпадает с концепцией — «искусство для искусства», — утверждающей, что искусство самоценно само по себе и без его отношения к реальности. Концепция Жданова, отраженная в его докладе и в культурной политике тех лет, сводится к тому, что искусство должно служить целям государства, которые суть политическое отражение эстетических, художественных чаяний (надежд) народных масс. Гульд ссылаясь на Маритена¹⁶⁶, противопоставляет данной точке зрения учение, согласно которому «искусство не должно быть ангажированным». Искусство будет социально значимым, если ему будет предоставлена возможность оставаться вне категорий добра и зла, созданных для управления обществом (такую же позицию занимал, например, русский православный философ Н. О. Лосский¹⁶⁷). Таким образом,

¹⁶⁶ Маритен Ж. Ответственность художника // Самосознание европейской культуры. М., 1991. С. 171–178.

¹⁶⁷ Лосский Н. О. Мир как осуществление красоты. Основы эстетики. М.: «Прогресс-Традиция», 1998. С. 331–339.

мнение Гульда — точка зрения, близкая концепции современной христианской философии.

Как уже отмечалось, с докладом по вопросу о состоянии советской музыки на совещании выступил А. Жданов. Поводом для критики послужило обсуждение оперы Ваню Мурадели «Дружба народов». Для понимания сути вопроса разберем конкретные обстоятельства происшедшего события, хорошо изученных Гульдом, но малоизвестные современному читателю.

Ваню Мурадели (1906–1970) был земляком тов. Сталина, сменившим армянскую фамилию Мурадян на грузинский ее вариант, вероятно, для того, чтобы стать еще ближе к вождю. Известно, что отец Сталина был пьяницей, а папа Мурадели работал на винокуренном заводе — в Гори. Таким образом, отцы «духовно» были близки, дополняли друг друга. Ваню также попытался духовно сблизиться с тов. Сталиным, но уже на другой основе.

Мурадели написал оперу о том, как еще один их земляк (правда, он был не из города Гори, а из села Гореша, а происхождение у него было дворянским) Серго Орджоникидзе устанавливает дружбу народов Кавказа — грузин, осетин, казаков — с помощью большевицкой агитации, по оперному пропетой действующими лицами. Композитор отхватил за свой «оперный шедевр» огромные гонорары, ибо опера была принята к постановке не только в «Большом», но и в других оперных театрах страны. Композитор в своем небескорыстном подхалимаже «перегнул палку», был одернут партией и критикован за то, что отошел от идеала народности, пренебрег классическими традициями (кто лично проявил инициативу и донес на Ваню, мне неизвестно: точных данных нет, а есть — лишь слухи). Испугавшись, предприимчивый композитор стал каяться, признал ошибки (это ничего, хотя люди, достойные уважения, так себя не ведут). Не остановившись на самобичевании, он пошел дальше — стал публично жаловаться на учителей. Дескать, с детства любил народную музыку и, как только услышал «классику», стал ее ценить и любить. Но в консерватории все учителя (одним из его учителей был замечательный композитор Н. Я. Мясковский — В. Х.) говорили, что классика и народные мелодии — ретроградная

музыка, что писать, опираясь на традиции этой музыки — стыдно... (для полноты картины представим плачущий голос кающегося армянина!).

После столь искреннего раскаяния композитора-приспособленца, его коллеги по цеху встрепенулись, перепугавшись. Ибо ситуация стала складываться так, что виновник «торжества», ставший на путь исправления, мог не только выпутаться, но и стать образцово-показательным «членом» Союза композиторов, придав своей карьере новый импульс ускорения. Подогреваемые стремлением к «здоровой конкуренции» — стали выступать. Музыку коллег ругали и за формализм и за натурализм, но каяться тоже пришлось, признавая собственные ошибки. Причем, «шедевр» Мурадели-Мурадяна сопоставляли с оперой Шостаковича «Катерина Измайлова», которая была раскритикована раньше: в 30-е годы («Сумбур вместо музыки») и тоже за натурализм и формализм.

Реакция властей на «невинную» оперу Мурадели, да и на всю серьезную музыку тех лет выглядит жестковатой. Действительно, советских композиторов ругали за формализм, без «отчетливого определения данного термина», как пишет Гульд. Поэтому он ставит вопрос конкретно: в чем же истинная причина жесткого отношения власти в СССР к музыке? Простое объяснение — коммунизм, ограничивающий свободу во всем и в музыке в том числе, не слишком подходит, ибо ни в Польше, ни в Германии, ни в Чехословакии, ни в Венгрии... подобной регламентации стиля в музыке не было. Гульд ищет другой ответ и находит: недоверие власти к искусству связано **с историей России**, обусловлено исторически. Традиция «руководить» искусством сформировалась давно. Православная церковь в пору ее духовного господства в допетровскую эпоху, жестко контролировала музыку, считая ее греховным занятием, способным подорвать моральные устои нации. Церковь жестко регламентировала музыкальную составляющую богослужения: здесь допускалась только очень ограниченное число песнопений. Вся мирская музыка была запрещена. В результате в России образовался колоссальный разрыв между сакральной, обрядовой функцией музыки и ее мирским применением. Ограничения же в отношении церковной музыки, сопровождающую

христианскую службу, касались и содержания и формы, т. е. были, в том числе, и стилистическими:

– Во-первых, на Руси (в России) допускалось лишь одно-голосное пение «а сарелла», лишенное всякого гармонического оформления, возникающего из комбинации нескольких мелодических линий, что в свою очередь препятствовало восприятию музыкального опыта Ренессанса. Ведь для музыки эпохи Возрождения было естественным постоянно украшать и обогащать музыкальную ткань путем наложения друг на друга одновременно звучащих голосов (гармонические тяготения возникают в связи с голосовым линейным усложнением).

– Во-вторых, здесь не допускалось влияния мирского искусства на сакральное песнопение. Великий фламандский композитор XV века (католик) Жоскен Дебре (1450–1521) избирал в качестве богослужебных тем мотивы любовных песен трубадуров, а в русской церковной музыке нечто подобное немислимо. Столь же невозможно было бы следование Баху, использовавшего в церковной музыке тексты и мелодии-темы М. Лютера, чтобы затем воздвигнуть на их основе грандиозные структуры, поразительные по своей сложности даже для современного слуха. В России того времени столь смелое сближение сакрального и мирского искусств рассматривалось как нечто нечистое, оскверняющее духовную жизнь народа. Гульд заключает, что подобная практика стала традицией, воспроизводится из поколения в поколение в русской культуре. В качестве аргумента он вспоминает концепцию Л. Н. Толстого. Писатель считал, что большая часть искусства, создаваемого в высших слоях общества, никогда не могло быть понята массами; это изысканное искусство предназначено лишь для того, чтобы доставить удовольствие светским щеголям, тогда как трудящиеся вовсе не воспринимали его как удовольствие. Толстой был убежден, что в основе аристократического искусства лежат три малозначительных качества: гордость, сексуальное томление и усталость от жизни.

Продолжая изложение «историю вопроса», канадский музыкант обращается к осмыслению культурной политики социалистического государства. Когда церковь уступила свою воспитательную роль патерналистскому государству, дискуссия

на тему «что должно быть целью искусства» продолжилась. И продолжилось все то же нежелание примириться с фактом, что искусство может иметь благоприятный этический эффект, «действуя» даже без подсказки сверху. Государство, руководящее искусством посредством директив в адрес художников, отличающихся от этических заявлений Толстого или моральных и духовных указаний православной церкви разве что откровенным атеизмом («агностицизмом», как пишет Гульд).

Гульд в историческом эссе упускает период, который можно обозначить так — от петровских реформ до ленинского эксперимента. Но это не столь существенно для теории, не опровергает ее, ибо в то время диктат общества по отношению к искусству не ослабевал, хотя носил иные формы и был обусловлен иными причинами. Реформы в области искусства, которые инициировал «большевик на троне»¹⁶⁸ Петр I, осуществлялись, не без политического контроля. Реформы были по своему существу западными — силой государства насаждалась чужая жизнь, чужое искусство (стиль в том числе). Потом наступил период, когда у нас господствующее положение в высшем обществе заняло искусство светское. Светское — внецерковное, от слова свет. Религия — тьма, понятно, с точки зрения «века Просвещения». После первичного освоения западных традиций музицирования сформировалось оригинальное искусство и авторитетный слой критиков, который выполнял руководящую роль по отношению к художникам (Белинский — ярчайший пример влияния на художественный процесс). Если взглядеться пристальней в текст доклада Жданова, то можно увидеть: его устами Серов и Стасов, «встав из гроба», продиктовали музыкантам наставление по поводу правильного подхода к творчеству. Разница между Советской властью и Серовым со Стасовым есть, ибо последние действовали силой слова, у первого к силе слова было добавлено еще и сила и авторитет государства, победившего в войне.

Разобравшись с русской традицией в контексте проблем свободы творчества, Гульд предлагает краткий экскурс

¹⁶⁸ Бердяев Н. А. Русская идея. СПб.: «Азбука-классика», 2008. С. 43.

в историю русской музыки — от Глинки до Прокофьева. Привычная для западного слуха музыка появилась в России лишь в XVIII веке в связи с реформами Петра Великого. До Глинки, точнее до 1825 года, европейское искусство в России — отобранный импорт (ограниченный круг произведения, случайно завезенный в страну по разным каналам, в том числе благодаря личной инициативе). Ранний Глинка — представляет период подражательный, первичного освоение Западного опыта. «В его ранних сочинениях заметно влияние Россини вкупе со страстной манерой Бетховена среднего периода и хорошо отмеренной порцией ароматов из гостиной сестры Мендельсона Фанни»¹⁶⁹. Затем следует период оригинального творчества Глинки. Он начинает **использовать мелос и ритмические обороты, характерные для него лично.**

После Глинки Гульд обнаруживает в музыке проявление двух самостоятельных линий развития (*полифония!*). Представители первой (у нас их называют «славянофилами») полагали, что в глубине души народа есть творческая сила, способная создать оригинальную русскую музыку, а всякое подражание западным образцам может лишь повредить проявлению русской души в ней. Пик национальной оригинальности — творчество М. П. Мусоргского. «Неправильности» его стиля — естественное проявление уникальности русской культуры. Музыка П. И. Чайковского — пик глинкинской традиции соединения стиля западной музыки (симфонизм) и русской души. В силу этого Чайковский самый понятный западному миру композитор. Он обладал уникальной способностью к коммуникации, поэтому стал и остается по сей день наиболее привлекательным для туристов объектом русской музыки. С. С. Прокофьев идет по пути Глинки и Чайковского. Он «единственно подлинно великий композитор послереволюционной России»¹⁷⁰. Что касается Д. Д. Шостаковича, то Гульд хвалит лишь раннее творчество — «Первую» симфонию, позволявшую надеяться, что он станет одним из великих представителей нового поколения. Он не стал, и это его трагедия. Шостакович — жертва душающего

¹⁶⁹ Гульд Г. О музыке в Советском Союзе. С. 177.

¹⁷⁰ Там же. С. 178.

конформизма, навязанного режимом. Некоторые считают, что его сломала партийная критика оперы «Катерина Измайлова», но Гульд, изучив неисправленную партитуру оперы, пишет, что согласен с критикой: «я вижу на этом сочинении отпечаток чистейшей воды банальности»¹⁷¹. Столь же сурово он оценил «Ленинградскую симфонию». Больше других, по мнению Гульда, от партийного диктата пострадал Н. Я. Мясковский. В области экспериментаторства со структурами он самый интересный русский композитор со времен Скрябина. Первая соната (1907 год) — выдающееся произведение, органически сочетающая линейность и виртуозность.

Вопрос о Шостаковиче, особенно его «Седьмой симфонии» требует серьезного комментария. Гульд высоко оценил музыку России, но исключительно по своим критериям, что вполне естественно (ценил оригинальность, творческий дух, изобретательность в области контрапункта и проч.). Но он упустил одну, и, как видится, существеннейшую деталь. Советская власть создала новую культуру, в которой изменились критерии оценки художественного произведения — что-то ушло в тень, а что-то вдруг получило значение и серьезно влияло на художественное восприятие музыки публикой, «советскими людьми». Говоря о тех средствах, которыми пользовалась советская власть в деле осуществления политического руководства художественной культурой, необходимо — в контексте проблемы — рассмотреть один из новаторских приемов привлечения художника к решению жизненных задач — институт «творческих командировок». Государство направляло художников на социально значимые объекты и тем самым оплачивало новые впечатления, необходимые для вдохновенного отображения создаваемой жизни, которые иногда были всего лишь «интересными приключениями», а часто гражданским и военным (!) подвигом командированных художников. Основной идеологический акцент в данной практике был сделан на моменте соучастия художника событию, дескать, сам видел, сам переживал, а значит, может правдиво, искренне, вдохновенно выразить в искусстве содержательные смыслы отображаемого. Несомненно, личностный момент

¹⁷¹ Гульд Г. О музыке в Советском Союзе. С. 179.

участия автора, будучи правильно использованный в актуальной художественной культуре, усиливает впечатление от произведения, добавляя ему новые содержательные смыслы. И чем опаснее, труднее были обстоятельства создания конкретного произведения искусства, тем сильнее впечатление. Ярчайший, но не единственный пример усиливающего эффекта жизненных обстоятельств — создание и исполнение в осажденном, переживающем страшную трагедию, но героически обороняющемся Ленинграде «Седьмой» симфонии Д. Д. Шостаковича. Написанная в те же годы «Пятая симфония» Прокофьева, столь высоко ценимая Гульдом, не может сравниться по степени воздействия на публику с симфонией Шостаковича, ибо... создавалась не в осажденном Ленинграде.

У русских композиторов-эмигрантов, продолжает Гульд, ничего хорошего не получается. Самый успешный — И. Стравинский. Наиболее симпатичные произведения созданы им в последний период в веберновском стиле с элементами варваризма. Но ему никогда не удавалось синтезировать свой собственный опыт, и он так и не смог решить, что из заимствованного естественно для его духовного мира, а что нет. Он не смог обрести свою реальную личность. Его жизнь — приспособление к западным вкусам, неуравновешенное какой-либо прочной русской традицией. (И в этом смысле Стравинский тоже стал жертвой конформизма — В. Х.)

Разобравшись с историей, Гульд обращается к осмыслению актуального положения нашей музыкальной культуры — пишет о молодых композиторах. Для них он прочел несколько лекций. С некоторыми ему удалось поговорить, послушать их произведения. Отметил, что они находятся под душающей опекой академического образования и Союза композиторов. Как справедливо полагает Гульд, в подобных «творческих» организациях на первый план выходят люди с дипломатическими способностями. Они же определяют стилистические образцы, на которые молодые композиторы вынуждены ориентироваться, а это — перепевы музыки начала века. Самое большое допущение в области стиля — ранний Бриттен. Все это не радует канадца. Но он не забывает подметить, что существование в условиях господства

академической традиции и запрета на эксперимент, позволило советской музыке остаться на достойном профессиональном уровне.

В завершении лекции Гульд возвращается к главной проблеме. И приходит к неожиданному выводу, что культурная изоляция России стимулирует творчество. Диктат был всегда: шел от церкви, государства, общества, но, тем не менее, русским удастся создать оригинальную музыку, выдающиеся, поистине новаторские художественные произведения, вне западной культурной традиции. Как пример «великой экспрессии русского народа, способного не только преодолеть внешнюю угрозу, войну, разорение, террор и бюрократические интриги, но еще и создавать искусство, столь вдохновенное и светлое»¹⁷², Гульд называет «Пятую симфонию» Прокофьева. Заключает канадский музыкант-исследователь прогнозом-надеждой на будущее: русские найдут оригинальные формы музыкального воплощения своего богатейшего духовного наследства, не копируя западные образцы, опирающиеся на традиции Ренессанса.

Удивительно, но канадский мыслитель, совершенно самостоятельно, на основе анализа музыки России приходит к выводам, во многом совпадающим с выводами русского западника П. Я. Чаадаева и славянофила А. С. Хомякова. В частности, идея о том, что Россия, в силу своей изолированности от Западного мира, благодаря творческой силе народа может поспособствовать обогащению мировой культуры — вполне хомяковско-чаадаевская. Но есть отличие: Чаадаев и Хомяков, обосновывая надежды на будущее, явно недооценивали актуальное состояние отечественной культуры, той которую потом станут считать ее «золотым веком», когда гений Пушкина вполне себя проявил, когда Глинка писал оригинальные произведения и т. д. Гульд, прогнозируя будущее, высоко ценит и прошлую и актуальную русскую художественную культуру.

Любимые и особо ценимые Гульдом композиторы — С. С. Прокофьев, А. Н. Скрябин. Несмотря духовно-эмоциональную несхожесть данных авторов они развивали русскую музыку в направлении близком западным путям (логику

¹⁷² Гульд Г. О музыке в Советском Союзе. С. 285.

развития музыкального языка никто не отменял!). При чем, новые, родственные западным стилистическим поискам элементы, проявлялись в их творчестве не как результат подражания, влияния извне, а как результат творческих поисков в области композиции, экспериментов. Так, Скрябин, гениально соединивший «линии Мусоргского и Чайковского» (*контрапункт!*), позволял себе в Сонатах такие эксперименты, на которые «гений правой руки» Шопен не мог решиться (*или не — умел, не хватало творческих сил, воображения?*).

Прокофьев Гульд ценил за потрясающее чувство клавиатуры, за эксперименты в сонатах, в частности в Седьмой, которую Гульд записал (*по моему мнению — замечательно*). Прокофьев самостоятельно развивал свой стиль, шел, в некоторых аспектах по пути близкому западной музыке, которой был открыт и которую прекрасно знал, в частности, был первым исполнителем в России музыки Шёнберга (еще до революции).

«Родство» музыки Скрябина и Прокофьева, обнаруженное Гульдом на основе структурного анализа сонат, подтверждается биографическими подробностями, которые вряд ли были ему известны. Скрябин был любимым композитором Прокофьева: он, как и Гульд, ставил его выше всех авторов знаменитой плеяды «серебряного века» — Римского-Корсакова, Рахманинова, Стравинского. Первое свое значительное симфоническое произведение выпустил в свет с трогательным посвящением А. Скрябину (а был Сергей Сергеевич человеком не сентиментальным, особенно в молодости!). И еще переложил для фортепиано его «Поэму экстаза» и специально ездил в Москву, чтобы показать это переложение автору¹⁷³.

Подводя итоги, отметим: создавая теоретическую «руссиану», Гульд применил тот же метод, который использовал в своем собственно музыкальном творчестве. Русскую культуру он ценит за оригинальность, за то, что творчески освоила западные формы («исполнение не есть повторение»), за то, что создала оригинальнейшую музыку, не продолжающую традиции Ренессанса. Обнаружил линейность

¹⁷³ Прокофьев С. С. Дневники. Париж, 2002. Т. I. С. 115–116.

и контрапункт в ее истории (линии Мусоргский — Чайковский). Изучал конкретные произведения русских композиторов, применяя структурно-функциональный анализ. Но, в соответствие с познавательной задачей, внес в метод познания новый элемент: оценивая творческие результаты развития русской культуры, он применил социокультурный подход, анализируя влияние социальной среды на искусство. То есть, подошел к делу творчески, соединив современные методы музыковедения, которыми владел прекрасно, с тем, который применялся в философии искусства в XIX веке.

Отдельно стоит вопрос об исполнительском искусстве СССР. Тут тоже были запреты репертуарного характера. Музыка церковная, музыка в духе «западного формализма» в Советской России не исполнялась. Ибо действовала та же логика «серьезного» отношения государства к искусству. Гульд в ряде статей отмечает академизм русской исполнительской школы¹⁷⁴. Запрет на эксперимент в композиторском творчестве оказал серьезное влияние и на исполнение, ибо **академический репертуар предполагал академическую манеру исполнения**. Лучший вариант такого рода творчества — перевоплощение исполнителя в композитора, который импровизационно на глазах у публики создает произведение, артистически находя нужные краски для воплощения художественной идеи, созданной композитором.

Но, несмотря на все трудности, считает Гульд, русская исполнительская школа способна вырастить замечательных артистов. Например, такого великолепного художника, как С. Рихтер, игрой которого канадец искренне восхищался, считал гениальным коммуникатором. Гульд сожалея, что записи, сделанные Рихтером, плохи — дают неверное представление о его искусстве¹⁷⁵. Он пытался исправить положение, предложив помощь, но Рихтер не отозвался, ибо не слишком высоко ценил искусство Гульда. Но этот «сюжет» относится к предмету осмысления в следующем параграфе, к которому мы и приступаем.

¹⁷⁴ Гульд Г. Почти дисквалифицированный приветствую тебя. С. 14.

¹⁷⁵ Монсенжон Б. Гленн Гульд. Нет, я не эксцентрик! С. 157.

§ 2. Русская «гульдиана»

Думаю, самой яркой страницей нашей «гульдианы» является «легенда о первом концерте». Она рассказана многими людьми (и мною — в том числе) и как воспоминание о личном впечатлении, и как фантазия на материале «чужих слов». Получилось очень красиво. Покорить с первых прикосновений к клавишам рояля академическую чопорную Москву, убежденную, что у нас самая лучшая в мире фортепианная школа, что самый лучший пианист мира Святослав Рихтер является эталоном фортепианного исполнительства. Все остальные, особенно иностранцы, — второй, третий... ряды и «имя им легион», поэтому их можно и не слушать! Это было, действительно, красиво, впечатляюще. И легенда обречена на долгое существование. Она уже много лет играет серьезную роль в поддержании интереса новых поколений любителей музыки к искусству Гленна Гульда. Но остается только сожалеть о том, что пока легенда — лучшее, что мы создали о Гульде.

В легенде, помимо гульдианской темы, есть еще одна. В ней рассказано о московской публике, способной без подсказок со стороны, с «первых нот», оценить как замечательную и несравненную игру никому не известного канадского пианиста. И еще легенда о любителях музыки, бросающих все дела и летящих, преодолевая препятствия города, в «Большой зал» консерватории для того, чтобы успеть услышать хотя бы «последние ноты», «прикоснуться» к чуду талантливой игры («ангел пролетел!»). Да, и это тоже — было красиво...

Но как повлиял Гульд на нашу пианистическую культуру? Что было после легенды? Был ли Гульд воспринят музыкантами как призыв к творчеству, или так и остался легендой, в которой момент восхищения его игрой сопрягается с моментом самолюбования?

Мне пришлось много раз послушать истории о московском триумфе Гульда. Она всегда предваряла разговор о канадском музыканте. Приходилось слушать, а хотелось спросить — почему на концерт пришло так мало людей? Действительно — почему?

Попробуем разобраться. В Москву приехал иностранный музыкант, пианист не известный нам, что само по себе

должно было заинтересовать и профессионала и любителя, ибо фактор неизвестности, по общему правилу, усиливает интерес, но, как выяснилось, — не у нас. Нам нужно, чтобы у музыканта (писателя, поэта, художника) была всемирная известность, и нам об этом сказали. Нам нужно, чтобы приехал Горовиц или Рубинштейн и тогда... впрочем, всем известно, что будет тогда — народу много будет. Такова «болезнь» нашей культуры, такова традиция, которая сформировалась в России еще в XIX веке, и не изжитая по сей день. А ведь сами, как свидетельствует «легенда о концерте», можем прекрасно разобраться без подсказок парижских критиков, но большинство и не стремится, что, помимо прочего, еще и непрофессионально.

Возможно, вмешались другие факторы и помешали людям откликнуться на событие? Я не смог их обнаружить. Концерт проходил в Московской консерватории. Студентов и преподавателей много — заполнить зал хватит. Билеты — по «символической» цене, а для студентов — почти бесплатно. И природа была за: 7 мая, вторник, весна, тепло, добраться в консерваторию можно не преодолевая трудности нашей зимы. И социальное время тоже — студенты на месте, после занятий посидеть послушать музыку, тем более в исполнении неизвестного пианиста, да еще в программе — Альбан Берг, о котором разве что слышали на лекциях по «истории музыки», да и то — вряд ли. И «горячие» сессионные дни еще не наступили. Почему не пришли? По моим воспоминаниям, концерты в Московской консерватории всегда привлекали публику, и «Большой зал» был заполнен, даже когда играли музыканты из... Армении. А тут — зал полупуст.

Политический фактор не мог вызвать протест публики против канадца. И не нужно пенять на ждановскую критику формализма в музыке, тем более нам рассказывают, что в хрущевские времена ее отменили. Конечно, сыграла свою роль культурная изоляция СССР, которая хоть и смягчилась к 1957 году — но не была преодолена полностью. Отношения с Западным миром налаживались. Э. Гилельс, например, «триумфально» выступал в США в 1955 году. В министерствах иностранных дел и культуры много работали в направлении развертывания культурного диалога с Западом. Понятно, что классическая музыка использовалась в качестве

главного средства. И не случайно в Москве появился Гленн Гульд. Но получилось — случайно!

Это лишь по легенде Гульд был тогда никому не известным пианистом. Он уже заявил о себе не только на родине (стал «национальным достоянием», ведь не эмигрант — канадец!), но и в США. Состоялся его пианистический дебют в Вашингтоне, вышли три диска, написаны сопроводительные статьи, как мы видели — весьма и весьма достойные, в которых суть своего подхода к исполнительскому творчеству автор выразил вполне ясно. Публика и критика высоко оценили его искусство. Но у нас в стране о достижениях пианиста из Канады, как выяснилось, «никто не знал», что, пожалуй, вызывает неудобные вопросы. И заставляет вспомнить слова Пушкина, которые вспоминать не хочется: «мы ленивы и не любопытны».

Серьезная программа — «Искусство Фуги» Баха, «Тридцатая соната» Бетховена, Соната Альбана Берга — должна была привлечь музыкантов и профессионалов и любителей. А в Москве таковых много — только академическая среда должна была заполнить десяток залов (студенты плюс педагогический состав музыкальных школ, училищ, двух высших учебных заведений). Думаю, сей факт говорит о том, что сложившееся представление о живейшем интересе к классической музыке, который был в Москве, — преувеличение. Или «Всевышний» все подстроил так, чтобы создать красивую легенду для фильма о Гульде? Признаться, в какое-то участие Провидения в событии, я не очень верю. Хотя, если «Всевышний захотел», чтобы мы как-то скорректировали наши познавательные-оценочные критерии, «пошли дорогой Гульда», хотя бы несколько шагов сделали — тогда, пожалуй, верю и «за». Но мы не сделали. Проведение действует через свободную волю человека, но наша свободная воля выбрала другой путь — академический, сохраняющий традицию, собой любуясь. А жаль.

Вглядимся в официальные отзывы пианистов-искусствоведов. В так называемом «гульдовском номере» «Советской музыки» № 7 за 1957 год опубликованы две заметки, помещенные в рубрике «Из концертных залов». Напечатаны мелким шрифтом, по объему, сложенные вместе, они занимают меньше журнальной страницы

(«гульдowski номер» — громко сказано!). Малюсенькая статья, написанная Г. М. Коганом, благожелательная, разъясняющая публике достоинства игры канадского музыканта¹⁷⁶. В другой рецензии, посвященной симфоническому концерту, есть упоминание о гульдовском исполнении «Четвертого» бетховенского концерта. Хвалят за импровизационность, четкость замысла, стремление творить на сцене. Но все это — 1 страничка! Отзывы информационные, комплиментарные, но не восторженные. Коган написал заметку под псевдонимом «Бекар». Бекар, как известно, отменяющий знак. По идее должна быть представлена оценка игры пианиста, «отменяющее» сложившее у публики мнение. Как свидетельствует легенда — публика была в восторге. Коган восторги отменил сдержанной, благожелательной рецензией. О Клиберне, чуть позже, тот же «Бекар» будет писать иначе — с восторгом, вполне соответствующим оценке московской публики. Правда, Г. Г. Нейгауз назвал Гульда «явлением» (в малюсенькой статье, опубликованной в другом журнале — «Культура и жизнь»). Нейгаузу музыка Баха в исполнении Гульда понравился, Берга — тоже: «...только крупнейший талант, большой мастер, высокий дух и глубокая душа могут так постигать и так передавать старину и сегодняшний день..». Но тут же он оговорился, дескать, Рихтер «“Тридцатую сонату” Бетховена играет лучше»¹⁷⁷ (а кто бы сомневался — «наш наилучший»).

Статьи, как мы видим, не отражают гульдовского триумфа, ставшего легендой, даже заставляя усомниться в нем. Гульд был представлен публике как талантливый пианист-интерпретатор. О нем как композиторе, музыковедом речи не было, (интерес к его теоретическому наследию возник у нас лишь в XXI веке, после издания двухтомника его статей¹⁷⁸). Правда, его лекции по современной музыке имели некоторый успех у молодых композиторов, которые пытались быть в тренде. Наша академическая среда современную музыку не принимала. А тут приезжает пианист из Канады, ценящий

¹⁷⁶ Коган Г. М. Гленн Гульд // Избранные статьи. Вып. 2. М., 1972. С. 401–402.

¹⁷⁷ Нейгауз Г. Г. Гленн Гульд // Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники... С. 213–214.

¹⁷⁸ Гульд Г. Избранное. М., 2006.

больше всего творческую свободу, который знает, разбирается в современной музыке и вдохновенно ее исполняет, включая в программы наряду с произведениями Баха и венской классики, комментирует, разъясняет ее особенности и словом и вдохновенной игрой. Нашим молодые композиторам, измученные академической несвободой, угрозами будущих карьерных трудностей, связанных с обязательным вступлением в Союз композиторов, и проч. неприятностями, заинтересовались гульдовским творчеством, в том числе его «электронной» составляющей (например, Э. Артемьев).

В целом же наше «теоретическое искусствознание» высоко оценило гульдовское исполнение музыки Баха и артистизм, т. е. — оценило по тем критериям, по которым привыкла оценивать игру пианистов. Затем стали доступны записи Гульда и произошла корректировка, отраженная, в частности, в учебнике по истории фортепианного исполнительства А. Д. Алексеева¹⁷⁹. Он посвящает гульдовской интерпретации небольшой раздел в учебнике с обобщающей характеристикой стиля и с выводом: его интерпретация интересна, но не всегда бесспорна¹⁸⁰. По книге Алексеева училась и продолжает учиться «вся страна».

Как отмечалось, интерес к Гульду после концертов в Москве стал затихать, но не утих совсем. Ибо он делал записи, и диски по разным каналам приходили в Москву. Кое-что делали у нас, конечно — лишь тиражировали, выпущенные фирмой «Колумбия». Но при тиражировании упустили существенный элемент: гульдовские комментарии, объясняющие концепцию произведения (не интерпретацию!). Возможно, если бы печатали, то обнаружился бы новаторский подход, новая философия исполнения. И по большому счету, у нас Гульд как новатор, мыслитель, композитор, пианист не оценен как надо и не понят. Его диски специалисты оценивали с позиций, которые казались незыблемыми: исполнитель должен корректно сыграть авторский текст, воплотить в звуках авторский замысел, во время исполнения, перевоплощаясь в автора, вдохновенно сочиняющего произведение.

¹⁷⁹ Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 1, 2. М.: «Музыка», 1988. 415 с.

¹⁸⁰ Там же. С. 70–72.

Естественно, Гульд вызывал вопросы, хотя его мастерство, технику, индивидуальность никто не ставил под сомнение.

Для иллюстрации сказанного приведем несколько примеров. Пожалуй, самый успешный профессор-пианист Московской консерватории рубежа веков, ученик Г. Г. Нейгауза (он всегда это подчеркивал!) Л. Н. Наумов отмечает: «Гульд доказал всему миру, что существует такой человек, который рожден для исполнения Баха прежде всего...», а в скобочках, как бы невзначай, дополняет, что «он великолепно играет и многое другое — скажем — Брамса». А вот заслуженно признанному одним из лучших пианистов XX века С. Т. Рихтеру исполнение Гульдом Баха — не по душе. Он, то ли не понял, то ли не принял гульдовское творчество. Рихтер оценивает записи Гульда — по тем же критериям, по которым оценивал свои, не пытаясь понять, осмыслить предложенную Гульдом новую концепцию произведения. К прослушиванию дисков он, подобно другим нашим музыкантам, относился как к домашним концертам. Созывал гостей, рассаживал в обустроенном для прослушивания «маленьком концертном зале» и ставил запись, наблюдая за реакцией публики. Гульд создавал свои произведения, рассчитывая совсем на другое прослушивание — индивидуальное, уединенное, творческое. В высшей степени знаменательно, что Рихтер хвалит Гульда за артистизм, пианизм, за блестящую технику, особенный звук, но о качестве записи (режиссерской составляющей), о новой концепции произведения разговора не ведет. Придирается к мелочам, дескать — канадец исполняет Баха «недостаточно честно» (не всегда играет указанные в нотах повторения!). В целом его оценка звучит коротко, как приговор: «не мой Бах!»¹⁸¹.

Понятно, что наше музыкальное исполнительство не пошло «дорогой Гульда», хотя сегодня его идеи выглядят актуальными, целесообразными и вполне осуществимыми. Двумя словами, разъясню, что значит, как мне видится, «идти его дорогой»:

— Во-первых, сделать принцип «исполнение не есть повторение» руководящим в творчестве музыканта-исполнителя.

¹⁸¹ Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники // М.: «Классика XXI», 2003. С. 184.

– Во-вторых, отменить (по крайней мере — смягчить, модернизировать) ту систему «разделения труда» — композитор, исполнитель, звукорежиссер, — которая исторически сложилась и продолжает воспроизводиться без существенных изменений уже много лет.

– В-третьих, серьезно перестроить систему образования, и даже не перестроить, а сменить приоритеты: гармонию, анализ форм, полифонию изучать для творчества, т.е. — «гульдковского», по своей сути композиторского анализа исполняемых произведений.

– В-четвертых, серьезно заняться «цифровой культурой», ибо до сего дня в педагогической практике запись используют лишь как документ, подтверждающий исполнение для конкурсного прослушивания. Возможно, это пока первый этап освоения, который согласно открытому Гегелем закону является «противоположным жестом идеи», но продолжать надо.

– В-пятых, перестроить систему аттестации студентов и преподавателей.

И самое главное — и во-первых, и во-вторых, и в-третьих... — сделать творчество основным вектором исполнительского искусства. Данные мероприятия провести не трудно, но нужна поддержка музыкантов. Без нее любой «административный» указующий приказ вызовет протест и будет загублен, ведь все привыкли работать по традиционной системе, ведь у нас и так — «все хорошо». Так, знаменитая и очень-очень активная пианистка Е. Мечетина пишет: «Я прошу признать нашу систему на официальном уровне как национальное достояние». Просит — министра культуры.

Закончу на позитивной ноте. Понятно, что наивно предполагать, что наша «лучшая в мире фортепианная школа» вдруг отзовется на гульдковский вызов к творчеству, и что налаженная система концертного прослушивания музыки будет отменена, что разрушит концертный бизнес. Да и не надо этого делать — пусть будет для разнообразия. «Гульдковская дорога» вполне может существовать вместе с современной практикой концертного исполнения музыки, традиционной музыкальной педагогикой. Но никто не может запретить музыкантам внутри и вовне существующей образовательной системы на вызов Гульда ответить. Главное, что его имя

не забыто. Многие его записи оценены по достоинству. Его творчество представлено в учебных планах, значит, изучается, хотя, конечно, не в полном объеме, мало и не совсем так, как оно представлено в нашей книге, например. Но дело идет — понемногу. Недавно в Московской консерватории на фортепианном факультете открылась новая специализация: теперь готовят не только «концертных исполнителей», но также исполнителей старинной и современной музыки. Понятно, что столь «революционное» изменение вряд ли связано с гульдовским вызовом, это, пожалуй, реакция на неослабевающий интерес публики к музыке эпохи барокко. И все-таки — шаг по «дороге Гульда». Но впереди еще бесконечный

Космос!

Заключение

Традиционное требование к заключению научной работы — подведение итогов и обозначение дальнейших путей исследования проблемы. Но по отношению к работе, посвященной Гульду, выполнять данные требования вряд ли целесообразно. Главная идея Гульда — его философии и художественной практики — творчество, которое не должно останавливаться, завершиться. Поэтому завершать работу подведением итогов — будет в известном смысле предательством героя книги.

«Намечать дальнейшие пути исследования проблемы», т. е. — творчества, тоже будет неправильным, ибо автор в этом случае берет на себя смелость пусть не указывать, но все же рекомендовать некий «план» будущей научной работы, значит, ограничить свободу исследователя, что будет неверным по уже отмеченным основаниям.

Приступая к работе, автор надеялся реконструировать его учение в полном объеме как развитую глубоко продуманную теорию. Но, как выяснилось, творчество Гульда — в том числе и музыковедческое, теоретическое — не предполагало создание таковой. Его теория — каждый раз осуществленный ответ на вызов к созданию и осуществлению теоретико-познавательного подхода к конкретным исследовательским задачам.

Понятно, что оставить книгу без **«Заключения»**, значит, нарушить традицию. Но, боюсь напомнить читателю гоголевского почтмейстера, все же скажу в очередной раз: традиция — «...глуп как сивый мерин», извините, оговорился, — «собрание вредных привычек»!

Р. С. Книга, с которой, как я надеюсь, ознакомился читатель, содержит лишь часть материала, собранного и в той или иной степени научно обработанного, но еще далеко не готового к публикации. Работа над «Гульдом» затянулась, логика создаваемого текста требовала какого-то «оформления» — хотя бы в первом варианте. Дабы ускорить процесс автор использовал известный мнемический прием: дал себе слова ходить в рваных кроссовках с развязанными, как это было почти всегда у Гульда, шнурками до тех пор, пока какой-то вариант «гульдовского проекта» не будет осуществлен. Окружающие замечали шнурки и предостерегающими указаниями напоминали о... необходимости работать.

Друзья шутили: «если так пойдет дело, то тебя придется и похоронить в рваных кроссовках». Были и другие предложения по созданию оригинального памятника с эпитафией: «Он так и не написал книгу о Гульде!» Но сегодня 25 сентября в день рождения гениального канадца, я могу с чистым сердцем, не упрекая себя в том, что не выдержал характера, выкинуть кроссовки, ибо книга завершена, первый шаг сделан... Но творчество остановиться не должно, как считал **Гленн Гульд**.

Литература

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 1, 2. М.: «Музыка», 1988. 415 с.
2. Баззана К. Очарованный странник. Жизнь и искусство Гленна Гульда. М.: «XXI век». 2007. 480 с.
3. Бахтин М. М. Искусство и ответственность. Собр. соч. в 7 т. М., 2003. Т. 1. С. 5–6.
4. Бенуа А. Н. Мои воспоминания. М.: «Наука», 1980. Т. 2. 743 с.
5. Бердяев Н. А. Русская идея. СПб.: «Азбука-классика», 2008. 318 с.
6. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. М.: «Музыка», 1989. 388 с.
7. Бородин Б. Гульд играет Шопена и Скрябина // «Фортепиано». 2005. № 2. Петрозаводск. 1994. С. 27–31.
8. Брендель А. Студия или концертный зал? Исполнитель Моцарта советует сам. Музыкальные характеры в сонатах Бетховена Музыкальная академия. 2007. № 1. С. 10–23.
9. Ванслов В. В. Об артистизме в музыкально-исполнительском искусстве // Феномен артистизма в современном искусстве. М.: «Индрик», 2008. С. 381–398.
10. Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М.: «Музыка», 1975. 143 с.
11. Вступительная речь товарища А. А. Жданова на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП (б) в январе 1948 года. М.: «Госполитиздат», 1952. 32 с.
12. Встреча Гленна Гульда со студентами Московской консерватории [Звукозапись] // Г. Гульд, фортепиано; пер. с англ. Л. Власенко. М.: Мелодия, 1984.
13. Геккель Л. Е. Пианистический Ленинград, 70-е годы // Музыкальное исполнительство. М.: «Музыка», 1983. С. 123–142.
14. Гилберт К., Кун Г. История эстетики. М.: «Иностранная литература». М.: 1960. 685 с.
15. Голубовская Н. И. На концертах Гленна Гульда // Правда, 1957, 22 мая. С. 4.
16. Гульд Г. Арнольд Шёнберг: взгляд в будущее // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 1. С. 117–129.

17. Гульд Г. Арнольд Шёнберг: Камерная симфония № 2 // Гульд Г. Избранные. «Классика XXI век». М.: 2006 г. Кн. 1. С. 140–146.
18. Гульд Г. Биография Гленна Гульда // Гульд Г. Избранное. «Классика XXI век». М.: 2006 г. Кн. 2. С. 198–202.
19. Гульд Г. Бодки о Бахе // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 1. С. 39–41.
20. Гульд «Бойня № 5» // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 2. С. 194–198.
21. Гульд Г. Будущее и «Плоскостопый Флути»// Гульд Г. Избранное. «Классика XXI век». М.: 2006 г. Кн. 1. С. 218–222.
22. Гульд Г. В защиту Рихарда Штрауса С. 95–102 // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 1. С. 95–102.
23. Гульд Г. Вокруг Моцарта // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 1. С. 41–52.
24. Гульд Г. В поисках Петулы Кларк // Гульд Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 2. С. 62–69.
25. Гульд Г. Гольдберг-вариации // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 1. С. 33–39.
26. Гульд Г. Доменико Скарлатти // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 1. С. 25–26.
27. Гульд Г. Гленн Гульд берет интервью у самого себя насчет Бетховена // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 1. С. 54–62.
28. Гленн Гульд беседует с Тимом Пейджем // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 2. С. 205–212.
29. Гленн Гульд интервьюирует Гленна Гульда относительно Гленна Гульда // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 2. С. 77–92.
30. Гульд Дискография необитаемого острова // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 2. С. 191–194.
31. Гульд Г. Дух личности, бодрости и творчества // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 2. С. 161–165.
32. Гульд Г. Иегуди Менухин // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 2. С. 58–62.

33. Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006. Кн. 1, 2.
34. Гульд Г. Искусство фуги // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 1. С. 26–33.
35. Гульд Г. История двух *Marienlebens* // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 1. С. 154–166.
36. Гульд Г. Итак, писать ты хочешь фугу? // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 1. С. 231–236.
37. Гульд Г. Запретим аплодисменты // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 2. С. 7–11.
38. Гульд Г. Канадская фортепианная музыка // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 1. С. 202–205.
39. Гульд Г. Конференция в Порт-Челкуте // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 2. С. 170–176.
40. Гульд Г. Корнгольд и кризис фортепианной сонаты // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 1. С. 199–202.
41. Гульд Г. Критики // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 2. С. 18.
42. Гульд Г. Музыка и технология // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 2. С. 116–119.
43. Гульд Г. На обрывах травка всегда зеленее (эксперимент со слушателями) // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 2. С. 119–130.
44. Гульд Г. О музыке в Советском Союзе // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 1. С. 169–185.
45. Гульд Г. О некоторых концертах Баха и Бетховена // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 1. С. 72–78.
46. Гульд Г. О, Цинтия, бога ради, ведь есть же там что-нибудь еще! // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 2. С. 130–135.
47. Гульд Г. О тех, кто отбивает такт // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 2. С. 158–160.
48. Гульд Г. «Патетическая», «Лунная», «Аппассионата» // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006. Кн. 1. С. 62–64.
49. Гульд Г. Перспективы звукозаписи // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 2. С. 95–115.

50. Гульд Г. Почти дисквалифицированный приветствую тебя // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 2. С. 11–15.

51. Гульд Г. Пятая симфония Бетховена на рояле: четыре воображаемых рецензии // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 1. С. 68–72.

52. Гульд Г. Радио как музыка: беседа Гленна Гульда с Джоном Джессоном // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 2. С. 135–146.

53. Гульд Г. Рубинштейн // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 2. С. 44–52.

54. Гульд Г. Совет выпускникам // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 1. С. 17–20.

55. Гульд Г. Стоит ли нам откапывать романтические редкости?.. Нет, ибо это всего лишь причуды моды // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006. Кн. 1. С. 83–87.

56. Гульд Г. Стоковский в шести сценах // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 2. С. 18–44.

57. Гульд Г. Стрейзанд в роли Шварцкопф // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 2. С. 69–74.

58. Гульд Г. Телеканал СВС // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 2. С. 155–157.

59. Гульд Г. Терри Райли // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 1. С. 222–224.

60. Гульд Г. Торонто // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 2. С. 165–170.

61. Гульд Г. Три последние сонаты Бетховена // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006. Кн. 1. С. 64–68.

62. Гульд Г. Фортепианная музыка Арнольда Шёнберга // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 1. С. 130–135.

63. Гульд Г. Фортепианная музыка Сибелиуса // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 1. С. 113–117.

64. Гульд Г. Факт, фантазия или историко-психоаналитический этюд: заметки из П. Д. К. — подполья // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век». Кн. 2. С. 177–182.

65. Гульд Г. Фортепианные концерты Моцарта и Шёнберга // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 1. С. 135–140.

66. Гульд Г. Фортепианные сонаты Скрябина и Прокофьева // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 1. С. 166–169.

67. Гульд Г. Хиндемит: придет ли его время? Опять? // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 1. С. 151–155.

68. Гульд Г. Штраус и будущее электроники // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 1. С. 102–110.

69. Гульд Г. Четвертая симфония Айвза // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 1. С. 189–194.

70. Гульд Г. Уильям Бёрд и Орландо Гиббонс // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 1. С. 23–25.

71. Гульд Г. «Энох Арден» Рихарда Штрауса // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 1. С. 110–113.

72. Гульд Г. С. Юбилейный сборник для «Эрнста — как его там?» // Гульд Г. М.: «Классика XXI век», 2006. Кн. 1. С. 189–194.

73. Гульд Г. Ястреб, голубь и кролик по имени Франц Иосиф // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. С. 148–151.

74. Гульд Г. «N'aimez-vous pas Brahms?» (Любите ли вы Брамса? — пер. с фр.) // Гульд Г. Избранное. М.: «Классика XXI век», 2006 г. Кн. 1. С. 79–83.

75. Коган Г. М. Гленн Гульд // Коган Г. Избранные статьи. М.: «Советский композитор». 1972 «Советский композитор». Вып. 2. С. 401–402.

76. Коган Г. М. Парадоксы об исполнительстве // О музыке. Проблемы анализа. М.: 1974. «Советский композитор». С. 344–365.

77. Коган Г. М. Свет и тени грамзаписи // Коган Г. Избранные статьи. М.: «Советский композитор». 1972. Вып. 2. С. 37–39.

78. Коган Г. М. Слушая Клайберна // Коган Г. Вопросы пианизма. Избранные статьи. М.: «Советский композитор». 1968. Вып. 2. С. 403–405.

79. Корыхалова Н. П. Звукозапись и проблемы музыкального исполнительства // Музыкальное исполнительство. М., 1973. Вып. 8. С. 102–137.

80. Корыхалова Н. П. Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л.: «Музыка», 1979. 208 с.
81. Котляренко Г. Р. Гленн Гульд и проблемы исполнительского стиля XX века: дис. ... кандидата искусствоведения. 17.00.02. СПб., 1998. 152 с.
82. Лало Ш. Введение в эстетику. Методы эстетики. Прекрасное в природе и искусстве. Импрессионизм. М.: «Труд», 1915. 254 с.
83. Лосский Н. О. Идеал-реализм // Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. М.: «Республика», 1995. С. 294–306.
84. Лосский Н. О. Мир как осуществление красоты. Основы эстетики. — М.: «Прогресс — Традиция». 1998. 416 с.
85. Людвиг ван Бетховен 32 сонаты. Т. 1. Редакция А. Шнабеля. М.: «Музыка». 1970 г. Т. 2. С. 412–832.
86. М. В. Юдина Статьи. Воспоминания. Материалы. М.: «Советский композитор», 1979. 416 с.
87. Майкапар А. Незнакомый Гленн Гульд // Музыкальная жизнь, 1983, № 19. С. 16–17.
88. Маритен Ж. Ответственность художника // Самосознание европейской культуры. М.: 1991 г. С. 171–178.
89. Минто В. Дедуктивная и индуктивная логика // СПб.: «Комета», 1994. 440 с.
90. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М.: «Мир», 1966. 351 с.
91. Монсенжон Б. Гленн Гульд. Нет, я не эксцентрик! // М.: «Классика XXI». 2008. 272 с.
92. Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники // М.: «Классика XXI», 2003. 477 с.
93. Наумов Л. Н. Под знаком Нейгауза. М.: «Антиква». 2002. 329 с.
94. Нейгауз Г. Г. Гленн Гульд // Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М., 1975. С. 213–214.
95. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М.: «Музыка», 1988. 240 с.
96. Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М.: 1975. 528 с.

97. Нейгауз Г. Г. Размышление члена жюри // Г. Нейгауз Размышления, воспоминания, дневники. М., 1975. С. 110–126.

98. Петровская О. С. Клавирное творчество И. С. Баха в интерпретации Г. Гульда: к проблеме «исполнительского авангардизма» // Изв. Высш. Учеб. Заведений. — Сев.-Кавказ: Обществ. науки. 2008.

99. Портной В. С. Гленн Гульд играет Сонатины Сибелиуса // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2015. № 3. С. 33–50.

100. Платон Государство. СПб., 2005. 570 с.

101. Прокофьев С. С. Дневники // Париж, 2002. Т. 1. 800 с.

102. Рассказывает Гленн Гульд. Фрагменты из бесед Гленна Гульда с корреспондентом ВВС Х. Бертоном // Советская музыка. 1974. № 6. С. 135–138.

103. Текст речи Уинстона Черчилля в Вестминстерском колледже, г. Фултон, штат Миссури, США, 5 марта 1946 г. // <https://historyrussia.org/tsekh-istorikov/archives/fultonskaya-rech-uinstona-cherchillya-1946-goda.html>

104. Тэн И. Философия искусства. М.: Республика, 1996. 351 с.

105. Рубинштейн А. Г. Лекции по истории фортепианной литературы. М.: «Музыка», 1974. 110 с.

106. Хитрук А. Ф. Гленн Гульд о России // «Муз. академия». 1998. № 2. С. 42.

107. Хитрук А. Ф. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство в диалогах с Андреем Хитруком. М.: «Классика XXI», 2007 г. 316 с.

108. Храмов В. Б. Импровизация как форма художественной деятельности // Культурная жизнь юга России. № 4. 2011. С. 10–14.

109. Храмов В. Б. Интерпретация музыки. Берлин: «Lap. Lambert». 2017. 88 с.

110. Храмов В. Б. Исполнение как интерпретация идеи музыкального произведения // Культурная жизнь Юга России. № 4. 1916. С. 101–104.

111. Храмов В. Б. Международный конкурс пианистов им. П. И. Чайковского как феномен культуры. М.; Берлин, 2021. 134 с.

112. Храмов В. Б. Онлайн-трансляция концерта без публики как феномен художественной культуры // Вестник христианской гуманитарной академии. № 2. 2021. С. 131–137.

113. Храмов В. Б., Денисов Н. Г., Устрижицкая Д. О. Гленн Гульд как интерпретатор Пятой симфонии Бетховена // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2018. № 30. С. 177–182.

114. Чехов М. А. Путь актера: Жизнь и встречи. М.: «АСТ», 2007. 456 с.

115. Чинаев В. П. К портрету Г. Гульда — личности и музыканта // Исполнитель и музыкальное произведение. М.: МГК, 1989 С. 87–106.

116. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: «Классика XXI», 2004. 801 с.

117. Шонберг Г. Великие пианисты. М.: «Аграф», 2003. 416 с.

118. Эстетика: Словарь. М.: «Политиздат», 1989. 447 с.

Об авторе



Храмов Валерий Борисович, доктор философских наук, пианист, литератор, профессор кафедры философии Кубанского госуниверситета

Оглавление

Предисловие.....	3
Введение.....	10
Часть I. Интерпретация	16
Глава I. Начало. Первый период литературного творчества	18
Глава II. Второй период — «прощай цирк!»	40
Глава III. Последнее десятилетие	80
Часть II. Концепция.....	116
Глава I. Философия искусства Гленна Гульда	116
Глава II. Метод Гульда: от интерпретации к концепции	136
Глава III. Гленн Гульд и русская музыкальная культура	157
§ 1. «Руссиана» Гленна Гульда	157
§ 2. Русская «гульдиана»	175
Заключение.....	183
Литература.....	185
Об авторе.....	193

Научное издание

Храмов Валерий Борисович

**Гленн Гульд
как музыкант и мыслитель**

Монография

Текст приводится в авторской редакции

Ответственный редактор *С. Краснова*
Верстальщик *А. Тельная*

Издательство «Директ-Медиа»
117342, Москва, ул. Обручева, 34/63, стр. 1
Тел/факс + 7 (495) 334-72-11
E-mail: manager@directmedia.ru
www.biblioclub.ru
www.directmedia.ru



Direct-media — полный цикл издательских услуг

- Редактура, корректура
- Присвоение ISBN
- Передача в Российскую книжную палату
- Присвоение DOI
- Печатный тираж
- Верстка
- Дизайн обложки
- Продвижение
- Поддержка
- Кратчайшие сроки подготовки издания

www.directmedia.ru — магазин электронных и аудиокниг. В нашем каталоге вы найдете тысячи нон-фикшн-книг, которые помогут в учебе и жизни: мировые бестселлеры по саморазвитию, учебники, научную и научно-популярную литературу, обучающие курсы для взрослых и детей. Мы сотрудничаем с ведущими издательствами, а также выпускаем собственные электронные и печатные книги, которые ставим на полки ведущих магазинов и маркетплейсов – OZON, Wildberries, Лабиринт и других.



Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru