

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 781.68

DOI: 10.17223/22220836/28/8

Н.С. Бажанов

ВИРТУОЗНОСТЬ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ: ОЧЕРКИ КОНТЕКСТА

В статье виртуозность рассматривается во взаимосвязи с близкими категориями теории исполнительского искусства. Виртуозность музыканта-исполнителя показана в различных контекстах: смысловом, научно-литературном, синонимическом (в виде термина), в системе выразительных средств произведения, в связи с интонационной событийностью, в триаде «композитор, исполнитель, слушатель». Цель статьи – смысловое разделение на подвиды или классификация виртуозности исходя из её контекстных связей.

Ключевые слова: виртуозность, виртуоз, бравура, инструментальная техника, мастерство, искусство.

Каждый новый век виртуозность музыкального искусства, казалось бы, достигшая немислимых пределов, удивляет музыкальный мир новыми запредельными горизонтами. При этом одни славные имена виртуозов сменяют другие, что образует персоналии в истории виртуозности. И.С. Бах; В.А. Моцарт, М. Клементи, К. Черни, Й. Гуммель; Ф. Лист, А. Герц, Ф. Калькбреннер; И. Гофман, Ф. Бузони, С. Рахманинов, С. Прокофьев; А. Володось, Ланг-Ланг, Юя Ванг, Марк-Андре Амлен, К. Буниатишвили.

Насколько актуально обращение к теоретическим аспектам виртуозности? Что же такое есть виртуозность и каковы её атрибуты? В каких смыслах и контекстах употребляется этот распространенный термин? На эти вопросы нет достаточно полных и обоснованных ответов. Виртуозностью называют и высший уровень технического мастерства, и высокую скорость беглости пальцев, и особый высочайший уровень художественной содержательности исполнения. Открытый вопрос – каким образом виртуозный пассаж из возможности продемонстрировать феноменальную беглость (быстроту) пальцев превращается в необходимый художественно-выразительный элемент композиции? Каковы признаки виртуозности как самоцели и как художественного средства выражения содержательной формы произведения? Наконец, хорошо бы взглянуть на историю становления и развития виртуозности. На подобные вопросы призвана ответить загадочная часть теории исполнительского искусства – теория виртуозности.

Понятие виртуозности и её значение

Виртуозность имеет огромное значение в культуре, а споры о ней не утихают тысячелетия. «Виртуозность – не пассивная служанка композитора, – пишет Я.И. Мильштейн, – ибо от ее дуновения зависит как жизнь, так и

смерть доверенного ей художественного произведения. Она может передать музыкальное произведение во всем блеске своей красоты, свежести и вдохновенности, но может также извратить его, сделать плохим, изуродовать» [1. С. 123]. Я. Мильштейн говорит о виртуозности как об атрибуте музыкального произведения, средстве выражения и «передачи» произведения. В этом случае виртуозность есть некоторое *качество* системы музыкальных выразительных средств. Понятно, что речь не может идти об отдельном средстве: динамике, темпе, агогике. Виртуозность как свойство произведения затрагивает одновременно всю систему выразительных средств в форме целостности.

Итак, один из видов виртуозности – это специфическое, особое состояние выразительных средств произведения. Например: предельно быстрый темп, + сложнейшая «симфоническая» фактура + высокая контрастность музыкального материала, + повышенный накал, пафос содержания... В другом случае быстрый темп + предельная ровность пассажей + «шелестящее, наитишайшее» пианиссимо.

Как тонко заметил А. Альшванг, виртуозность есть особая «разновидность артистического мышления» – своего рода художественно-практический двигательный интеллект. Можно обладать двигательной техникой и не быть виртуозом: «Виртуозность лежит не только в игре, но в натуре, в психике. Ее сущность проявляется в том духе свободы, активности, безграничной творческой смелости, которой проникнута... игра» [2. С. 145–146]. В этом случае речь идет о психологических контекстах виртуозности.

В главе из книги С.Е. Фейнберга «Пианизм как искусство», под названием «Виртуозность» находим важное соображение относительно нашего главного предмета. «Но виртуозность – средство, и она не должна переходить в безвкусную самоцель – в бравуру» [3. С. 161].

В книге о Ф. Шопене, написанной Ф. Листом, центральная глава называется «Виртуозность Шопена». В ней слово «виртуозность» встречается один раз, Лист пишет о личности Шопена, его стиле, облике, характере отношений с публикой, но только не о виртуозности игры Шопена. Скорее, Лист виртуозно (если не витиевато) пишет о Шопене, чем о виртуозности его игры. Но именно в этой главе Лист опосредованно раскрывает задачи виртуоза перед публикой.

«...Шопен плохо себя чувствовал перед «большой публикой» – публикой, состоящей из незнакомых людей, о которой никогда за десять минут заранее не знаешь, надо ли ею овладевать или ошеломлять ее: увлечь непроборимой притягательной силой искусства на высоты, где разреженный воздух расширяет здоровые, чистые легкие, или гигантскими ликующими откровениями ошеломить слушателей, пришедших с целью придираиться к мелочам» [4. С. 38–39].

Об установке Листа-виртуоза на публику еще более резко сказал сам Шопен. «...Когда ты не овладеваешь своей публикой, у тебя всегда найдется, чем ударить ее по голове» [Там же. С. 38].

Отрицательно к виртуозности относились Бетховен, Глинка и Онеггер. Бетховен для раскрытия негативных качеств виртуозности использует оппозицию внешнего и внутреннего вида произведения. «Его (Крейцера. – Н.Б.)

непринужденность и естественность мне много милее, чем **все экстерьеры без интерьеров** большинства виртуозов» [5. С. 238].

Глинка: «...в то время я еще не был равнодушен к виртуозности как теперь» [6. С. 75].

«Не появляется ли у вас такое впечатление, – пишет Онеггер, – что мы уже выходим за пределы музыки, чтобы вступить на почву виртуозного проворства пальцев? Речь идет уже не о воссоздании музыки, а о том, чтобы показать себя за счет чудовищно испорченных произведений» [7. С. 11].

Д.Д. Шостакович считал подлинной виртуозностью её незаметность, когда материал произведения «исчезает». Зритель, слушатель забывают, что картина написана на плоскости холста, что скульптура из мрамора, что музыка – это набор взаимосвязанных звуков, что актер играет. В этом случае произведение искусства представлено в максимуме своего содержания, которое, как бы полностью скрывает его форму. Условность материала становится незаметной, а образ реален и действителен.

«Блестящая, виртуозная техника пианиста или скрипача, сразу же заставляющая о себе говорить, – это еще не мастерство, а опять-таки свободное владение технологией своего профессионального ремесла. Мастерство же в исполнительстве начинается там, где исчезает технический блеск, где мы слушаем только музыку, восхищаемся вдохновенностью игры и забываем о том, как, с помощью каких технических средств достиг музыкант того или иного выразительного эффекта. Так играют, в частности, Э. Гилельс, Д. Ойстрах, С. Рихтер, М. Ростропович. Характерный штрих: восхищаясь игрой этих замечательных исполнителей, мы почти никогда не говорим о том, какая у них виртуозная техника. А ведь, казалось бы, кто-кто, а уж эти исполнители бесспорно виртуозы самого высшего класса. Но в том-то и дело, что вся богатейшая техника этих музыкантов, поистине беспредельный комплекс выразительных средств, которыми они владеют, всегда полностью подчинены задаче возможно более яркого и убедительного воплощения замысла композитора, донесения его до слушателей» [8].

Обзор литературы о виртуозности

На протяжении двух веков, к сожалению, не появилось исследования виртуозности аналитического характера¹. Так, в название одного из первых учебников по истории фортепианного исполнительского искусства Р.В. Геники вынесено слово «виртуозность». «История фортепиано в связи с историей фортепианной виртуозности и литературы» (1896 г.). Во введении он пишет: «На русском языке имеются лишь очень поверхностные и отрывочные исторические сведения о фортепианном искусстве <...> Вот те причины, которые делают уместной и интересной историю фортепиано, в связи с историей фортепианной игры и литературы» [9. С. 5–6]. В учебнике Р.В. Геники термин «виртуозность» равен слову «игра», тогда речь не идет о

¹ О виртуозности написаны многие, но отдельные страницы в старинных методических трактатах, школах, учебниках. Выразительность и виртуозность составляют основные темы педагогического наследия прошлого. Этот методический аспект виртуозности располагается на пересечении исполнительского искусства и музыкальной педагогики.

виртуозности как части фортепианного искусства. Вполне возможная точка зрения Р.В. Геники – история фортепианного искусства есть история фортепианной виртуозности, а искусства вне виртуозности попросту нет.

В конце XX в. появляются теоретические работы о виртуозности [10–12]. Начинает фрагментарно и в случайном порядке складываться теория виртуозности.

О терминологическом поле виртуозности

Подобно любой теории теория виртуозности использует устоявшиеся, стабильные термины. Семантическое поле термина «виртуозность» включает: виртуозность (*virtuosity* – англ.); виртуоз (*virtuoso* – англ.); мастерство¹, искусность; бравура (*bravura*² – англ.); блестящая игра (*Brillantes Spiel*); *tour de force*³ (проявление силы, ловкости, умения (фр.); феноменальная техника).

Самая распространенная ошибка в теории виртуозности – смешение понятий «виртуозность» и «виртуоз». Такое смешение находим в словаре Г. Римана⁴. В английском языке они также не разделены, термин «виртуоз» подразумевает виртуозность, зато есть отдельное слово виртуоз-женщина (*Virtuosa*). Однако виртуоз – обладающий исключительным мастерством – человек, сам по себе, не может быть виртуозным. Виртуозными могут быть только его действия. Виртуозным может быть его исполнение, сочиненное произведение, т.е. музыкальное произведение в одной из своих социальных форм. Понятно, что история виртуозности и история виртуозов – это истории *разные*. Добавим, что в русскоязычных текстах термин «виртуозность» (и его производные) употребляется значительно чаще, чем термин «виртуоз».

Если виртуозность есть высшее мастерство, искусность, то к виртуозности следует отнести не только беглость и бравурную технику, но и певучую кантилену, полифоническую технику, и тогда правомерны виртуозная кантилена и виртуозная полифоническая техника. Мастерство во многих сферах, областях деятельности очень часто именуют виртуозностью. Простой и ясный вывод: виртуозность множественна. Если виртуозность множественна и одним термином обозначают разные явления, правомерен вопрос: виртуозность какого рода и типа бывает в музыкальном искусстве?

Весьма интересные и как всегда психологически точные определения виртуозности находим у Л.Е. Гаккеля: «Виртуозность не знает диалога, она есть вторжение в чужие пределы, превышение «мойры» («мойрой» греки

¹ Мастерство – высокое искусство в какой-либо области.

² Бравурный (от фр. *bravoure*, ит. *bravura*, т. е. «храбрость»). Бравурная пьеса – пьеса с большими техническими трудностями. *Allegro di bravura*, *Valse de bravoure* и т. д.

³ «Произведения, задуманные как *tour de force* (проявление большой силы, ловкий трюк. – Н.Б.), как некий цирковой номер наподобие выступления эквилибриста, обнаруживают способность, присущую всему искусству, – осуществление невозможного», – пишет Т. Адорно [13. С. 156].

⁴ В словаре Г. Римана читаем (вначале о виртуозе, затем о виртуозной игре, затем о виртуозности): «Виртуоз (от лат. *virtus* – добродетель, способность) – мастер техники (в игре на каком либо инструменте, в пении и пр.). Золотым веком виртуозности в пении был XVIII век (неаполитанская опера, кастраты). Виртуозная игра на скрипке возникла в начале XVII века и достигла уже в XVIII веке, при Локателли, Тартини и др. высокой степени развития. Виртуозность фортепианная ведет свое начало лишь со времени появления фортепиано с молоточками (Клементи). Высший период расцвета виртуозности (странствующие виртуозы) на всевозможных других инструментах (виолончель, валторна, кларнет, гобой, арфа и пр.) простирается приблизительно от 1760 до 1850» [14].

называли часть целого, которая отведена каждому отдельному человеку и которую нельзя безнаказанно расширять). Виртуозность подвижна центробежной силой – влечет за пределы обычного, ожидаемого, представимого, – и в музыкальной истории это поистине таран, пробивающий толщу традиции и рутины, проникающий в новые земли» [15. С. 25].

Другой психологический контекст виртуозности касается солирующего виртуоза-исполнителя. «Виртуоз всегда одинок, он не знает и не желает никакого «вместе». Между тем камерная музыка предполагает компетентность исполнителей (указано Т. Адорно), т.е. потребность и умение «вместе стремиться, вместе добиваться» (точный смысл латинского «*compete*»)» [Там же].

Поскольку термин «виртуозность» не разработан и не дифференцирован, происходит смешение смыслов. Термин «виртуозность» приобретает то положительный смысл, как обязательный атрибут всякой музыки, то отрицательное значение, как злоупотребление в музыке техническим началом. Следовательно, необходимо определить положительные и отрицательные проявления виртуозности.

Даже у одного автора встречаются оба варианта понимания этого термина. «Под *трансцендентным* исполнением Лист понимал не узкотехническое совершенство, не овладение высшей степенью трудности, а виртуозность в подлинном смысле этого слова: умение исполнить музыкальное произведение во всем его блеске и свежести, умение возвышенно мыслить за фортепиано, заставив технику быть помощницей поэтической идеи, те высшее *исполнительское мастерство*» [16. С. 216].

Одновременно с этим Лист высказывал пожелание: «...пусть виртуозность будет... средством, а не целью» [17. С. 156] – и понимал её как общее выразительное средство «...виртуозность нужна для того, чтобы художник мог передать все то, что подлечит в искусстве выражению. Здесь эта виртуозность необходима, и никогда она не может считаться достаточной» [1. С. 123]. «Виртуозность благоприятствует обогащению выразительных средств музыки» – утверждает С.И. Савшинский. [18. С. 90]. Из цитат Листа и С.И. Савшинского можно сделать вывод об особых отношениях виртуозности с системой инструментальных выразительных средств.

История музыкальной виртуозности значительно короче истории музыки. Когда музыка на протяжении тысячелетий была не самостоятельным, а прикладным искусством, виртуозность не существовала. Если музыкантами были непрофессионалы, а играли на инструментах повар, начальник стражи, слуга, говорить о виртуозности было невозможно. Итак, мы понимаем, что существовали условия для возникновения виртуозности, искусности исполнения музыкального произведения.

Условия возникновения виртуозности

Первое условие для возникновения виртуозности – огромный труд мастера. Необходимы талант и длительные, многочасовые занятия игрой на инструменте, а следовательно, музыкант должен заниматься только музыкой и только ею одной.

Такие занятия должны быть «правильными». Самообучение может сочетаться с врожденной виртуозностью. В большинстве иных случаев необходимы длительные занятия под руководством мастера, учителя. Таким образом, для возникновения виртуозности необходим институт профессиональных музыкантов, будь то королевская хоровая капелла, оперный театр, консерватория или оркестр богатого мецената.

Поскольку, слушая одного и того же исполнителя, невозможно определить его виртуозность, необходим достаточный уровень развития исполнительского искусства. Необходим контингент исполнителей *для сравнения*.

Сравнение возникает как следствие состязательности (вспомним историю исполнительских «дуэлей»: И.С. Бах – Луи Маршан (1669–1732), французский органист и клавесинист, Д. Скарлатти – Гендель, Моцарт – Клементи, Моцарт – И.В. Гесслер, Бетховен – Гензельт, Ф. Лист – Тальберг; Лафон – Паганини, заочное состязание Ф. Бузони – И. Гофман). Виртуозность подразумевает ступени состязательности на всех её логических уровнях: играет как все; как многие; как немногие; как никто другой. С этим связана роль личности в искусстве. От забвения и неизвестности в Средние века до гениев, известных всему миру, в эпоху Возрождения. Главным становится не произведение (икона, собор, баллада), а их творец, художник, поэт, композитор. История виртуозности – прежде всего история личностей, история имен.

Виртуозность есть *преодоление*, преодоление трудностей. Иногда трудность кажется для зрителей, публики непреодолимой (кажется невозможным сыграть столь длинный пассаж за столь короткое время, исполнить столь сложную «оркестровую» фактуру на одиноком солирующем инструменте). Из преодоления невозможного рождается восторг и удивление публики возможностями мастера. Эта составляющая присутствует в виртуозности исполнения произведения искусства, в спорте, в цирке. «Фортепианная игра одним своим концом упирается в цирк», – говорил Н. Метнер [19. С. 43].

Удивление возникает гораздо больше, когда публика осознает сложность и степень трудности, преодолеваемой виртуозом. Ф. Лист производил столь сильное впечатление именно на дам, поскольку они зачастую немного играли на фортепиано и понимали уровень виртуозной сложности исполняемых им пьес.

Виртуозность как самоцель и как средство

Эта же проблема имеет и другие заголовки: виртуозность и виртуозничество, разрыв между виртуозной и содержательной стороной произведения.

В книге Я.И. Мильштейна о Листе читаем: «...виртуозное мастерство, как бы велико оно ни было, никогда не является самоцелью; его ценят лишь постольку, поскольку оно служит идее, помогает выразить ее в конкретных музыкальных образах» [1. С. 275]. Противостояние виртуозности и содержательности, возможно, одна из самых древних проблем музыкального искусства. В середине V в. до н.э. кифариста Фриниса, умевшего исполнять быстрые пассажи, упрекали, высмеивали, угрожали с ним расправиться за виртуозничество [20. С. 4–5].

Есть ли критерии, позволяющие отличить виртуозничество от виртуозности? Если виртуозность есть средство выражения содержания, то формализация атрибутов виртуозности – задача весьма трудная и сводится к формализации содержательности музыкального произведения. Это основной вопрос из теории содержания в музыке. Отличия виртуозности от виртуозничества такие же, как отличия содержательной и бессодержательной музыки.

Первый критерий – содержательная, выразительная мелодия в сочетании с виртуозной фактурой. Мелодия должна быть новой и оригинальной, неповторимой, уникальной. Пример – Этюды Шопена *op. 10*, и *op. 25*, где повторяющаяся фактурная формула сочетается с оригинальной и содержательной мелодией.

Второй критерий – идейная, содержательная функция произведения. Содержательное произведение обязательно имеет идею, сюжет, образное содержание.

Третий критерий – для чистой виртуозности или виртуозничества характерны обобщенные, а не специфические фактурные формулы, лишённые какой-либо мелодической или выразительной гармонической нагрузки. Формулы используются в чистом виде, их комбинации и последовательности даны вне художественной логики, а как простая смена фактурных элементов.

Четвёртый критерий – единство, адекватность плана содержания и плана формы произведения. В подлинной виртуозности эти части настолько связаны воедино, что план содержания можно выразить только данной виртуозной формой. Виртуозничество допускает какие угодно варианты фактуры (*произвольные* формы конфигурации музыкальной ткани), которые никак не влияют на содержательную сторону произведения.

Виртуозность и выразительность

В этом случае выразительность трактуется как атрибут содержательности. «Исполнение пассажа должно быть выразительным, художественно оправданным, а не порожденным виртуозно-техническими импульсами». Именно это имел в виду Лист, когда говорил ученикам: «Вы играете этот пассаж, то есть, кажется, что вы хотите блеснуть. А надо, чтобы пассаж, при всем техническом совершенстве, был всегда «выразительным», служил «проводником чувств»; «...пассаж – всегда средство, а не цель» [1. С. 247].

Виртуозность как средство и как самоцель соседствуют и противостоят друг другу. На рубеже XXI в. страны Востока (Китай, Япония, Южная Корея) стали активно осваивать европейскую музыкальную культуру. Вполне понятно, что на начальной стадии более доступными оказались поверхностные слои европейской музыкальной культуры. По этим причинам в репертуаре Ланг-Ланга, Юи Ванг, Юнди Ли отсутствовали вовсе или были минимальны по количеству сочинения Баха, Бетховена, Моцарта, а в числе исполнительских шедевров оказались виртуозные произведения: Лист. *Парафраза Дон Жуан (Ланг-Ланг)*; *Соната H-moll* Листа (Юнди Ли); Штраус (младший). *Цифра Полька Трик Трак*; Стравинский. *Петрушка (Юя Ванг)*.

Виртуозность как неотъемлемое свойство произведения

Виртуозность есть свойство музыкального произведения. По этой причине, будучи качеством произведения, виртуозность соотносится со стилем, жанром, формой, содержанием и системой музыкальных выразительных средств. Могут быть виртуозными: стиль, жанр, форма, содержание.

Могут становиться виртуозными выразительные средства. Среди исполнительских выразительных средств таковыми будут *виртуозная мелодия* (вспомним вокальные рулады, вокализы, арии, инструментальные пассажи и украшения); *виртуозная динамика* (удивительной динамической нюансировкой, выразительным динамическим интонированием владели К. Игумнов, Л. Оборин, А. Корто и многие другие пианисты); *виртуозная тембровая палитра* (красочно-колористическая и тембровая виртуозность были свойственны исполнению Ф. Листа, а ныне Паскаля Девуайона, И. Погорелича, Люка Дебарга (XV конкурс им. П.И. Чайковского).

В числе средств композитора значится, прежде всего, *виртуозная фактура* произведения. Типизированные фактурные формулы произведений превращаются в известные технические элементы: пятипальцовки, гаммы, арпеджио, аккорды, трели, скачки, двойные ноты и т.д. Исполнительские качества фактуры: темп, точность, артистизм. В некоторых методических и научных работах виртуозность, ошибочно ограничивалась владением лишь этими техническими формулами и сводилась только к искусству беглости пальцев. Техническая проблема виртуозности состоит в организации, освоении, запоминании и автоматизации виртуозных пианистических движений игрового аппарата. Многочасовая работа музыканта-исполнителя направлена именно на совершенствование движений¹. Конечно, не следует забывать о главной сфере – слуховых представлениях. В реалиях многочасовой исполнительской практики движения и слух взаимосовершенствуются (вспомним важное понятие С.И. Савшинского о «слышащей руке» пианиста).

Виртуозная фактура обладает специфическим звуковым содержанием. Технически сложные фактурные решения несут огромный выразительный потенциал. Назовем некоторые виртуозные фактурные открытия композиторов: *мелодия внутри аккомпанемента*, когда аккомпанемент «окутывает» мелодию и сверху и снизу. «Метели, вьюги, шум ветра, жужжание шмеля» и т.д. – эти звуковые образы потребовали виртуозной инструментальной, а не вокальной мелодии в предельно быстрых темпах. Вызвали к использованию *сложные метрические дробления* – изложение аккомпанемента более короткими повторяющимися длительностями, пассажами. Именно расширяющиеся горизонты содержания вызвали новые выразительные приемы, например *многозвучные аккорды нетерцового строения* – М. Равель. Ночной Гаспар, Виселица.

¹ В истории виртуозности был период использования механических тренажеров для развития техники. Логика была простая – если игра есть механика движений, то надо использовать механические устройства, развивающие силу пальцев, гибкость кисти или руки. Так, игнорируя музыкальное сознание, были внедрены в практику занятий музыкантов руковод, хиропласт, пружинки, с кольцами для пальцев на подвеске.

Виртуозность и событийность музыкального произведения

Рост виртуозности фактуры музыкального произведения неизбежно приводил к расширению регистров, увеличению плотности интонационных событий в вертикали и горизонтали композиции. Эту стилевую особенность Листа Мильштейн отмечает как «расширение звукового поля инструмента: тенденция к полнозвучию явно преобладает» [1. С. 45].

То, что Мильштейн называет «полнозвучием», – важнейший атрибут виртуозности, в более обобщенном плане существует как уровень событийности произведения искусства. XX в. звукозаписи дает нам возможность услышать, как постепенно в исполнении одного и того же произведения происходило насыщение интонационными событиями. «Темп культуры» становился все быстрее и быстрее. Это не означает, что в исполнении стали преобладать быстрые темпы в метрономическом измерении. Ускорения темпа жизни, культуры в целом приводило к большей насыщенности событиями, изменениями в текстах выразительных средств. Исполнительские интонационные события (во всех без исключения выразительных средствах) все более уплотнялись, количественно их становилось все больше в каждом такте произведения. Произведение в исполнительском отношении становилось все более интонационно *подробным*, а событийность нарастала.

При прослушивании некоторых сольных записей виртуозов XXI в. возникает полная иллюзия исполнения произведения фортепианном дуэтом, настолько сложная и виртуозная фактура звучания предстает нашему слуху. Важно, что фактурная усложненность в сверхбыстрых темпах, по существу, есть особое проявление тенденции уплотнения интонационных событий в музыкальном произведении. Однако в этом случае насыщение интонационными событиями происходит как бы за счет простого перемножения плотности фактуры на темп.

Если бы и не было виртуозного направления, развитие инструментальной сольной музыки все равно шло бы по линии усложнения фактуры, нарастания полнозвучия и увеличения событийности произведения. Состязание с оркестром в инструментальных концертах неизбежно приводило бы к фактуре виртуозного типа. Итак, оказывается, что виртуозность как тенденция развития исполнительского искусства совпадает с тенденцией развития музыкального искусства в целом.

Виртуозность в системах музыкальных объектов

Следовательно, мы понимаем, что виртуозность множественна и многолика. Одним и тем же словом «виртуозность» мы называем разные сущности. Возникает важная задача систематизации явлений виртуозности в музыкальном искусстве. Оказывается, что более глубокое и полное понимание виртуозности возможно лишь *в структуре некоторой системы*, когда виртуозность представлена как *часть* нечто большего, как элемент целого. Сами системы могут быть различными, что определяется музыкальной действительностью. Важно, что тогда виртуозность описывается в системных ограничениях более точно, полно, в контексте взаимосвязей. Рассуждения о вир-

туозности вообще, вне контекстов, всегда будут ограниченными, метафизическими, ущербными.

В докторской диссертации «Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования» Б.Б. Бородин разделяет виртуозность на четыре типа. Этический тип виртуозности (воплощающий «идею смиренного служения некоему абсолюту»); эстетический (стремящийся «к гармонии художественного замысла, личности исполнителя и естественного выразительного потенциала инструментария»); универсальный («основанный на комплексе знаний и практических умений, необходимых музыканту для успешного осуществления широкого круга обязанностей»); трансцендентный тип («характеризуется попытками выхода за пределы имманентных возможностей конкретного инструмента») [21]. Здесь «виртуозность» исследуется в этическом, эстетическом, профессиональном и инструментальном контекстах.

В составе системы инструментального, сольного исполнительства виртуозность будет представлена виртуозностью фортепианной, органной, скрипичной, виолончельной, валторновой, вокальной и т.д.¹

В составе жанровой системы виртуозность проявляется в виртуозных жанрах этюда, галопов, престо, но также может присутствовать в составе жанров сонаты, концерта, малых форм и т.д. Как ведущий элемент оформления произведения виртуозность может образовывать специфические жанры: *perpetuum mobile*, *exersis*, скерцо, этюд и т.д. В системе исполнительского мастерства музыканта виртуозность существует в виде взаимодействия двух больших сфер: виртуозность интонирования произведения внутренним слухом и виртуозность механических движений исполнительского аппарата.

В структуре известной системы: композитор – произведение – исполнитель – произведение – слушатель виртуозность понимается или как умение музыкантов – композиторов, исполнителей, слушателей, или как атрибут музыкального произведения. Например, из отношения элементов этой системы становится понятным, что виртуозность должна присутствовать во всех элементах системы, меняя свои формы. Тогда возникают пять форм виртуозности, о которых можно вести речь: 1) виртуозность композитора; 2) виртуозность композиторского произведения; 3) виртуозность исполнителя; 4) виртуозность исполнительского вида произведения; 5) виртуозность слушателя.

1, 3. Виртуозность композитора и исполнителя относится к их способности создавать или воспроизводить и создавать звуковой мир музыки. Это главные источники виртуозности. Иногда композитор и исполнитель могут пояснить, как они сочиняют, играют столь виртуозно, иногда нет. Виртуозность их музыкально-художественного сознания – источник их творчества².

2. Виртуозность произведения заложена в нем самим автором, зафиксирована в нотном тексте, в фактуре произведения, в той неизменной части, которую стабильно воспроизводят все исполнители. Однако произведение композитора, обладая виртуозным потенциалом, может быть исполнено совсем не виртуозно.

¹ Открытый вопрос состоит в том, как проявляется виртуозность относительно системы формы и содержания произведения. Существует ли виртуозность содержания? Более утвердительный вопрос касается виртуозности формы, виртуозности оформления содержания.

² «Уровень виртуозности, – считал Лист, – в значительной мере определяется тем, как пианист играет с листа (*à livre ouvert*) технически сложные произведения» [1. С. 184].

4. В исполнительском типе произведения виртуозность получает реальное воплощение в звучании. Это звуковая форма виртуозности. Такая виртуозность неразрывно связана с конкретной, данной интерпретацией музыкального произведения исполнителем.

5. Виртуозность слушателя проявляется как его умение *воспринять адекватно и оценить* виртуозность звучащего произведения. «Сила музыкального воздействия разделена между исполнителем и слушателем и зависит – в одинаковой степени – от обоих участников творческого акта», – утверждал Фейнберг [3. С. 165]. По-видимому, могут быть слушатели, которые не воспринимают виртуозность музыкального произведения, она им недоступна.

Для слушателя виртуозность существует в виде эталонов, идеалов, возможностей слуха следовать, синтонировать произведение в темпе и в сложной фактуре. Память слушателя разделяет обыкновенное и невероятно виртуозное в исполнении. Такие эталоны подвержены историческим изменениям. Они меняются наиболее сильно тогда, когда приходит новая публика.

В системах времени и пространства возникает географический центр музыкальной виртуозности в 30–40-х гг. XIX в. в Париже: Фридрих Калькбреннер, (1785–1849), Анри Герц (1806–1888), Сигизмунд Тальберг (1812–1871) и Ф. Лист, Ф. Шопен. Фортепианными фактурными примерами могли бы служить трели 4, 5 пальцами на фортиссимо в левой руке, тремоло Гензельта, первая редакция этюдов Листа, чистая виртуозность Герца, Калькбреннера, художественная виртуозность Листа, Рубинштейна, Рахманинова, Прокофьева.

Известна история о виртуозной игре Паганини на одной струне. Большой художественный смысл, по-видимому, имела игра Паганини на двух струнах – и не потому, что две струны больше, чем одна. Однажды он вышел на сцену со скрипкой, имевшей только струну ми (самая верхняя) и струну соль (самая нижняя); на них он изобразил «любовную сцену» между женщиной (струна ми) и мужчиной (струна соль). Эффект был неопиcуемый¹ [22].

Композитор и исполнитель всегда отчасти соответствуют надеждам публики. О зависимости музыкального искусства от слушателей практически ничего не написано. «Творчество» слушателя – белое пятно музыковедения.

Указанная выше система порождает важную принадлежность виртуозности или композиторскому, или исполнительскому творчеству. В истории музыки было время, когда композитор совмещал в своем творчестве исполнителя. Тогда он использовал формы виртуозности, наиболее удобные ему самому. Исполнитель, играющий чужое (сочиненное другим) произведение, вынужден быть более универсальным в своих виртуозных возможностях. В качестве промежуточных форм можно рассматривать обработки, транскрипции, парафразы, фантазии на темы, когда исполнитель в качестве соавтора дополняет или адаптирует виртуозность под себя, выгодную для показа своих возможностей.

¹ В романтический XIX в. виртуозность исполнителя связывали с мистическими силами. Паганини обвиняли в связях с дьяволом, а виртуозность Моцарта объясняли каким-то колдовством. Однажды на концерте двенадцатилетнего Моцарта в Италии слушатели попросили снять с пальца перстень, так как решили, что именно в нем таится сила искусства пианиста.

По мнению А.Г. Рубинштейна, «виртуозность делится на две эпохи: эпоху до половины нашего столетия (имеется в виду XIX в.), когда виртуозы большей частью исполняли лишь собственные сочинения, и последующую эпоху, когда они большей частью являются исполнителями чужих¹ сочинений»; лишь теперь они «не могут показать то, на что они способны, и дают только, что им предписано» [23. С. 138, 141].

В ракурсе такой виртуозности (свое – чужое) в ином ключе видится *история каденций* в жанре инструментального концерта. Основное содержание многих классических каденций демонстрирует не драматургию произведения, а чистую виртуозность исполнителя. В этом же контексте проходила борьба композиторов с произволом исполнителя, вплоть до выписываемых каденций самим автором (Бетховен).

Основная *педагогическая проблема виртуозности* была осознана в XIX в. Как можно за короткий срок обучения освоить столь сложные, быстрые и точные движения игрового аппарата? В решении этой проблемы история музыкальной педагогики преодолела несколько ступеней на пути к технической виртуозности.

Первая ступень была проста, как и все последующие. Основное препятствие на пути к виртуозности – несовершенство игровых исполнительских движений в неразрывной взаимосвязи с мыслимым слуховым интонированием. Виртуоз – это музыкант, который владеет технологией совершенствования и эффективной методикой исправления ошибочных исполнительских движений. Для того чтобы стать виртуозом, необходимо играть много этюдов и упражнений. Так ежедневные упражнения и этюды становятся необходимым техническим инструментом виртуоза; возникает инструктивная инструментальная нотная литература. В фортепианной музыке одним из первых виртуозов – сочинителей этюдов был М. Клементи, далее К. Черни и мн. др.

Слоган второй ступени – чтобы быть виртуозом, необходимы гигантские трудовые затраты, а следовательно, раннее профессиональное музыкальное образование. До 10–12 лет необходимо освоить 100–150 этюдов, упражнений, кроме основного репертуара. С этой тенденцией связаны открытия ЦМШ и лицеев в различных крупных городах.

И наконец, виртуозность есть история технологического совершенствования инструмента, от Бартоломео Кристофори до Fazioli. Расширение звучности, мелодичности верхнего регистра, появление ножных педалей, двойная репетиция Себастьяна Эрара – эти технологические устройства и совершенствования рояля способствовали развитию виртуозности.

¹ Частью проблемы «свое – чужое», о которой писал А. Рубинштейн, предстает виртуозность и вторжение исполнителя в авторский текст. Желая продемонстрировать свою виртуозность наиболее полно, многие пианисты шли на значительные изменения авторского текста. По существу, исполнялись некоторые обработки авторского варианта произведения. Изначально вектор познания был направлен не к автору произведения, а к эффективному исполнительскому варианту пьесы. Вместе с тем, например, исполнение В. Горовицем «Картинок с выставки» Мусоргского (Карнеги-Холл, 23.04.1951), безусловно, содержит изменения авторского текста и одновременно относится к шедеврам исполнительского искусства.

Выводы

В стихийно складывающейся теории виртуозности происходит смешение многих близких и родственных по смыслу понятий. Необходимо уточнение терминологического аппарата теории виртуозности и разграничение таких понятий, как виртуозность, виртуозничество, виртуоз, техника, бравура.

Анализ научно-методической литературы показывает существование множества типов виртуозности. Одна из первых ступеней развития теории виртуозности – типологизация её видов. Исходя из контекстов, представим существующие типы виртуозности в виде сводной таблицы.

№ п/п	Контекст виртуозности	Тип виртуозности
1	Произведение композитора	Виртуозное сочинение
2	Произведение исполнителя	Виртуозное исполнение
3	Произведение слушателя	Виртуозное соинтонирование, восприятие
4	Выразительные средства	Виртуозная техника
5	Форма, фактура произведения	Виртуозничество, виртуозность как самоцель
6	Содержание произведения	Содержательная виртуозность как средство
7	История виртуозности	Этапы становления и развития виртуозности в музыкальном искусстве
8	Совершенствование инструмента	Расширение границ инструментальной виртуозности

Литература

1. Мильштейн Я. Ф. Лист. 2-е изд. М.: Музыка, 1970. Т. 2. 600 с.
2. Альиванг А.А. Советские школы пианизма // Сов. музыка. 1938. № 12. С. 70.
3. Фейнберг С. Пианизм как искусство. М., 2003. 340 с.
4. Лист Ф. Ф. Шопен / пер. и примеч. С.А. Семеновского; общ. ред. и вступ. ст. Я.И. Мильштейна. 2-е изд. М.: Музгиз, 1956. 428 с.
5. Бетховен Людвиг ван. Письма: в 4 т. М.: Музыка, 2011. Т. 1. 616 с.
6. Глинка М.И. Записки. Л.: Музгиз, 1953. 284 с.
7. Онеггер А. О музыкальном искусстве / пер. с фр.; коммент. В.Н. Александровой, В.И. Быкова. Л.: Музыка, 1979. 264 с.
8. Шостакович Д.Д. Мастерство и ремесло // Сов. культура. 1956. 20 дек.
9. Геника Р. История фортепиано в связи с историей фортепианной виртуозности и литературы с изображением старинных инструментов. Ч. 1: Эпоха до Бетховена. М., 1896. 216 с.
10. Оношко И.Ю. Виртуозность как фактор становления и развития фортепианного искусства. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2016. 125 с.
11. Мурадян Г.В. Виртуозность как феномен в истории фортепианной культуры последних десятилетий XX и начала XXI в. // Современные проблемы науки и образования. 2013. № 6. URL: <http://www.science-education.ru/113-10836> (дата обращения: 19.11.2013).
12. Берфорд Т.В. Философия доблести: Заметки о виртуозности в Двадцати четырех каприсах для скрипки соло Н. Паганини // Последний четверг: альм. Новгород, 1998. С. 88–89.
13. Адорно Теодор В. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. Theodor W. Adorno ASTHETISCHE THEORIE Hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. 13. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995 [Пер. с нем. А.В. Дранова].
14. Римап Г. Музыкальный словарь / пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона [Электронный ресурс]; подгот. текста Е. Ачеркан, 2004. Программная оболочка ETS, 2004.

15. Гаккель Л.Е. Декабрьские лекции. М.: ВРИБ Союзрекламкультура, 1991. 76 с.
16. Мильштейн Я.Ф. Лист. 2-е изд., расшир. и доп. М.: Музыка, 1956. Т. 1. 530 с.
17. Лист Ф. Избранные статьи. М.: Гос. муз. изд., 1959. 464 с.
18. Савшинский С.И. Пянист и его работа. Л.: Сов. композитор, 1961. 270 с.
19. Долгинская Е. Николай Метнер: монографический очерк. М.: Музыка, 1966. 193 с.
20. Зильберквит М.А. Музыкально-исполнительское искусство. М.: Знание, 1982. 56 с.
21. Бородин Б.Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования. URL: <http://www.dissercat.com/content/fenomen-forte-piannoi-transkripsii-opyt-kompleksnogo-issledovaniya#ixzz3xCCpTG7o> (дата обращения: 17.10.2017).
22. Гринштейн Г. Очерки по истории фортепианной педагогики. URL: <http://www.all2music.com/about.html> \ "grinshtein" (дата обращения: 17.10.2017).
23. Рубинштейн А.Г. Разговор о музыке: (Музыка и ее мастера) // Рубинштейн А.Г. Литературное наследие: в 3 т. М., 1983. Т. 1. С. 138, 141.

Bazhanov Nikolaj S. Novosibirsk State Conservatoire Glinka (Novosibirsk, Russian Federation).

E-mail: Bazhanov_Nikolaj@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 28, pp. 83–97.

DOI: 10.17223/22220836/28/8

VIRTUOSITY IN MUSICAL ART: CONTEXT SKETCHES

Key words: virtuosity, virtuoso, bravura, piano equipment, skill, skillfulness, tour de force.

In article musical virtuosity in interrelation with adjacent categories of the theory of performing art is considered. Virtuosity has huge value in culture, and disputes on her don't cease the millennia. However, the theory of virtuosity isn't developed, consists of a set of separate data and only at the beginning of the 21st century it begins to develop spontaneously in the generalized system of theoretical knowledge. The initial task consists in division of the basic concept of virtuosity into a number of independent subspecies with the subsequent their classification. Differentiation of a concept of virtuosity is carried out proceeding from the revealed contextual interrelations. The system of synonymic concepts of performing art is for this purpose presented: skilfulness, skill, virtuosity, artistry, equipment, bravura, class, art, virtuoso, (tour de force).

Virtuosity of the performing musician is shown in various contexts: semantic, scientific and literary, synonymic (in the form of the term), in system of means of expression of the musical piece, in connection with an intonational sobytnynost, in a triad "the composer, the performer, the listener".

In structure of the known system: "the composer — the musical piece — the performer — the musical piece — the listener" virtuosity is understood or as ability of musicians – composers, performers, listeners or as attribute of the piece of music. So there are five forms of virtuosity: 1. Virtuosity of the composer; 2. Virtuosity of the composer work; 3. Virtuosity of the performer; 4. Virtuosity of a performing type of the work; 5. Virtuosity of the listener.

1, 3. Virtuosity of the composer and performer belongs to their unique ability to create or reproduce and recreate the sound world of music. These are the main sources of virtuosity. Virtuosity of their musical and art consciousness source of their creativity.

2. Virtuosity of the work is put in it by the author, schematically recorded in the musical text, in that invariable part which is steadily reproduced by all performers.

4. In performing type of the work virtuosity receives the real embodiment in sounding. It is the sound form of virtuosity inseparably linked with this interpretation of the piece of music by the performer.

5. Virtuosity of the listener is shown as his ability to apprehend adequately and to estimate virtuosity of the sounding work. Influence of music is result of collective works of the composer, performer and listener. For the listener virtuosity exists in the form of standards, ideals, opportunities of hearing to follow, sointonirovat the work at speed and in the difficult invoice. Memory of the listener divides ordinary and incredibly masterly performed by. Such standards are subject to historical changes. They change most strongly when the new public comes.

References

1. Milstein, Ya. (1970) *F. List* [F. List]. 2nd ed. Vol. 2. Moscow: Muzyka.
2. Alshvang, A.A. (1938) *Sovetskie shkoly pianizma* [Soviet schools of pianism]. *Sovetskaya muzyka*. 12. pp. 70.

3. Feinberg, S. (2003) *Pianizm kak iskusstvo* [Pianism as art]. Moscow: Klassika–XXI.
4. List, F. (1956) *F. Shopen* [F. Chopin]. Translated from German by S.A. Semenovskiy. 2nd ed. Moscow: Muzgiz.
5. Beethoven, L. van (2011) *Pis'ma: v 4 t.* [Letters in 4 vols]. Vol. 1. Moscow: Muzyka.
6. Glinka, M.I. (1953) *Zapiski* [Notes]. Leningrad: Muzgiz.
7. Onegger, A. (1979) *O muzykal'nom iskusstve* [On the musical art]. Translated from French by V.N. Aleksandrova, V.I. Bykov. Leningrad: Muzyka.
8. Shostakovich, D.D. (1956) *Masterstvo i remeslo* [Mastery and craft]. *Sovetskaya kul'tura*. 20th December.
9. Genika, R. (1896) *Istoriya fortepiano v svyazi s istoriyey fortepiannoy virtuoznosti i literatury s izobrazheniem starinnykh instrumentov* [The history of the piano in connection with the history of piano virtuosity and literature depicting ancient instruments]. Moscow: [s.n.].
10. Onoshko, I.Yu. (2016) *Virtuoznost' kak faktor stanovleniya i razvitiya fortepiannogo iskusstva* [Virtuosity as a factor in the formation and development of piano art]. Minsk: Belarusian State Academy of Music.
11. Muradyan, G.V. (2013) *Virtuoznost' kak fenomen v istorii fortepiannoy kul'tury poslednikh desyatiletiy XX i nachala XXI v.* [Virtuosity as a phenomenon in the history of piano culture of the last decade of the 20th and early 21st centuries]. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya – Modern problems of science and education*. 6. [Online] Available from: <http://www.science-education.ru/113-10836>. (Accessed: 19th November 2013).
12. Burford, T.V. (1998) *Filosofiya dobresti: Zametki o virtuoznosti v Dvadsati chetyrekh kapisakh dlya skripki solo N. Paganini* [Philosophy of valour: Notes on virtuosity in "Twenty-four caprices for the violin solo" by N. Paganini]. In: Burford, T.V. et al. *Posledniy chetverg* [Last Thursday]. Novgorod: [s.n.]. pp. 88–89.
13. Adorno, T.W. (2001) *Esteticheskaya teoriya* [Aesthetic theory]. Translated from German by A.V. Dranov. Moscow: Respublika.
14. Riemann, G. (2004) *Muzykal'nyy slovar'* [The Music Dictionary]. Translated from German by Yu. Engel. Direktmedia Publishing.
15. Gakkel, L.E. (1991) *Dekabr'skie leksii* [The December lectures]. Moscow: VRIB Soyuzreklamkul'tura.
16. Milshtein, Ya. (1956) *F. List* [F. List]. 2nd ed. Vol. 1. Moscow: Muzyka.
17. List, F. (1959) *Izbrannye stat'i* [Selected articles]. Moscow: Gos. muz. izd.
18. Savshinskiy, S.I. (1961) *Pianist i ego rabota* [A pianist and their work]. Leningrad: Sovetsky kompozitor.
19. Dolinskaya, E. (1966) *Nikolay Metner* [Nikolai Medtner]. Moscow: Muzyka.
20. Zilberkvit, M.A. (1982) *Muzykal'no-ispolnitel'skoe iskusstvo* [Music and performing arts]. Moscow: Znanie.
21. Borodin, B.B. (n.d.) *Fenomen fortepiannoy transkriptsii: opyt kompleksnogo issledovaniya* [Phenomenon of piano transcription: the experience of complex research]. [Online] Available from: <http://www.dissercat.com/content/fenomen-fortepiannoi-transkriptsii-opyt-kompleksnogo-issledovaniya#ixzz3xCCpTG7o>. (Accessed: 17th October 2017).
22. Grinshtein, G. (n.d.) *Ocherki po istorii fortepiannoy pedagogiki* [Essays on the history of piano pedagogy]. [Online] Available from: <http://www.all-2music.com/about.html> \l "grinshtein". (Accessed: 17th October 2017).
23. Rubinshtein, A.G. (1983) *Literaturnoe nasledie: v 3 t.* [Literary heritage: in 3 vols]. Vol. 1. Moscow: Muzyka. pp. 138, 141.