

for solo bassoon. Elected the performing aspect of analysis helps evaluate the relationship of composition and dramatic decision, organological indicators bassoon. Special attention is paid to the composer's interpretation of the timbre of the bassoon in its influence on the genre and the concept of a musical work.

Key words: fagote performance, works for solo bassoon, performing the analysis, the timbre of the bassoon.

УДК [78.071.2 : 786.2] : 78.03

Виталий Данилов

СТРАТЕГИЯ КОНЦЕРТНОЙ ПРОГРАММЫ В ФОРМАТЕ «KLAVIERABEND»

Концертная практика как один из способов коммуникации между композитором и слушателем имеет множество видов и форм своего существования. Практически всё, что происходит на концертной площадке, имеет значение и формирует целостное впечатление у слушателя (зрителя). Однако только два обстоятельства кардинально определяют содержание концерта и, соответственно, впечатление от него, складывающееся как результат прослушивания. Это – *кто* играет, то есть имя исполнителя, его статус, и – *что* играет, то есть *программа* концерта.

Уникальность музыкального события определяет именно пианист – центральная фигура коммуникативной триады «композитор – исполнитель – слушатель». Программа же, подобно фундаменту здания, создаёт основу происходящего и существует не только в процессе исполнения, но и вне него. Например, до начала концерта она информирует и определённым образом настраивает слушателя, а спустя некоторое время (например, в виде афиши) – является историческим документом, говорящим о том, *что* исполнялось, *кем* и *где*.

Анализируя коммуникативную функцию концерта, мы сознательно оставляем за скобками значение имени исполнителя и его влияния на слушателя. **Цель данной статьи** состоит в том, чтобы *определить и классифицировать базовые типы стратегий*, влияющих на выбор программы исполнителем, а также наметить основные направления

развития данной проблематики. Для того чтобы не отвлекаться на все возможные формы концертной практики, мы будем рассматривать только один из её вариантов – концерт в формате «*Klavierabend*». Таким образом, рассматривая в рамках данной статьи программу концерта как целостную композицию (конфигурацию), объединённую общей идеей, а не как набор разрозненных произведений, мы имеем дело с **объектом исследования** – сольным фортепианным концертом как особой формой исполнительства. Принципы и правила формирования его программы является **предметом данного исследования**.

Немецкое слово «*Klavierabend*» переводится как «вечер фортепианных произведений», «концерт пианиста-солиста» или просто «фортепианный концерт». Однако чаще всего под данным термином подразумевают все перечисленные варианты перевода одновременно – некий собирательный образ, обозначающий *вечерний сольный фортепианный концерт, в котором участвует только один пианист*.

Выбор программы для такого концертного выступления обусловлен рядом объективных факторов, определяющих его конкретные параметры. К ним можно отнести место проведения концерта и его продолжительность; повод к проведению концерта (к чему приурочен или кому посвящен); общий контекст, в котором данный концерт должен состояться (фестиваль, одиночный концерт, филармонический абонемент, конкурс); ожидаемая публика. Всё это и многое другое обуславливает, казалось бы, свободный выбор исполнителя, стратегию будущего выступления.

Наиболее распространённый вариант программы сольного фортепианного концерта реализует **«академическую стратегию»**. Этот вариант предполагает две совершенно неотъемлемые составляющие, берущие своё начало в системе профессионального музыкального образования – систему оценивания и наличие чёткого программного каркаса. Конечно, они не влияют на выбор программы концертантом непосредственно, в буквальном смысле. Ведь предполагается, что профессионал – это уже сформированная музыкальная личность, получившая определённую степень свободы от ограничивающих в период обучения рамок воспитательного характера. Но, всё-таки, эти составляющие могут проявляться в качестве фона, в высокой степени определяющего и сам выбор программы концерта.

Одна из них – система оценивания – сопровождает становление профессионального музыканта практически весь период его обучения. Без неё невозможно существование ни одного профессионального музыкального учебного заведения. Она является стимулом в процессе обучения. А так как система оценивания невозможна без сравнения результатов между собой и относительно поставленной учебной задачи, то она невольно подталкивает всех участников процесса обучения к конкурированию. Но, что важно отметить для данного исследования, процесс оценивания практически всегда направлен на факт исполнения программы, а не на принцип её формирования, уровень сложности и т. д.

Другая составляющая – предполагает наличие программного каркаса, охватывающего основные виды существующих музыкальных жанров, стилей и эпох (с точки зрения современного академического образования). Элементы «академической» программы всем хорошо известны, это – полифония, крупная форма, пьеса и этюд. Полифония в большинстве случаев представлена произведениями И. С. Баха. Реже звучит музыка композиторов XX века, таких, например, как Д. Шостакович, П. Хиндемит или В. Бибик. При выборе произведения крупной формы предпочтение отдаётся композиторам, представляющим эпоху венского классицизма. Этюды предполагаются не медленные, такие как ор. 25 № 7 Ф. Шопена или ор. 39 № 2 С. Рахманинова, а позволяющие продемонстрировать виртуозные возможности исполнителя. Пьеса выполняет по отношению к перечисленным жанровым формам «компенсаторную» функцию, заполняя отсутствующий в программе сегмент «музыкальной истории», образного спектра или «национального колорита». Не углубляясь в историю возникновения данного программного каркаса, отметим только, что его формирование происходило параллельно со становлением профессионального академического музыкального образования.

Анализируя истоки «академической» стратегии, мы должны заметить, что вытекающий из принципа сравнения соревновательный аспект может влиять на становление юного исполнителя как позитивно, так и негативно. В позитивном варианте это приводит к доминированию психологической установки, которую условно можно назвать как «я – лучший». Соответствующая такой установке про-

грамма направлена на максимальный показ достоинств исполнителя. В негативном же варианте с помощью «академической» программы можно скрыть некоторые качества исполнителя, показывающие его слабые стороны. Однако подобное намерение исполнителя сопряжено с риском и ещё большей ответственностью – взамен трудной в виртуозном отношении, исполнитель будет иметь дело с не менее сложной в музыкально-содержательном смысле программой. «В подобного рода откровенно «антивиртуозных» программах, когда механическая умелость намеренно маскируется концертантом через выбор произведений, доступных даже дилетанту, – пишет Валентин Предлогов, – на авансцену неминуемо выдвигаются иные качества его пианизма, которые в таких условиях становятся первоплановыми: требуется тщательность пианистической выделки, идеальная ровность звукоизвлечения на средней и слабой динамике, абсолютная точность, закруглённость и убедительность фразировки, ювелирная педаль, тембровое разнообразие, красота звука и так далее» [5].

Наличие каркаса, состоящего из произведений композиторов основных жанров, стилей и эпох, заставляет исполнителя быть универсальным. Эта универсальность предполагается как в отношении музыкальных эпох, так и в отношении жанровых сфер. Она тяготеет к полному охвату всего, что было накоплено в мире классической музыки. Однако здесь есть любопытная деталь. Современная музыка в виде первопрочтений композиторских текстов, как правило, не представлена в программах такого рода. Произведения современных авторов хотя и звучат в учебных заведениях, но скорее на «добровольных условиях».

Примеров, иллюстрирующих воплощение «академической стратегии», настолько много, что трудно сориентироваться, какому из них отдать предпочтение. К ним относятся любые концерты с вышеописанными программными параметрами, которые проходят в рамках академического учебного процесса, если мы говорим о начинающих исполнителях, не являющихся ещё полностью самостоятельными и зрелыми, но всё-таки уже состоявшимися на большой сцене. Также это могут быть концерты, связанные с участием исполнителя в конкурсах. Например, обыгрывание программы перед выступлением. Большинство подобных программ предполагают «академический»

набор произведений «по умолчанию». Вот условия для участников I тура XV Международного конкурса имени П. И. Чайковского, который будет проходить в период с 15 июня по 3 июля 2015 года:

«Сольная программа продолжительностью не менее 40 и не более 50 минут, состоящая из следующих произведений:

Прелюдия и fuga из «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха (том I или II);

Одна классическая соната (полностью);

Одно или несколько произведений П. И. Чайковского по выбору исполнителя;

Три виртуозных этюда (по одному этюду Ф. Шопена, Ф. Листа, С. Рахманинова)» [6].

Как мы видим – с одной стороны, это «академическая» стратегия в чистом виде, с другой же стороны – конкурсная программа (в данном случае её часть, так как это только I тур), ниже выделенная нами в отдельную категорию.

Кроме того, этой же моделью построения программы (иногда частично) пользуются даже именитые и давно состоявшиеся музыканты. Например, вот программа концерта Элисо Вирсаладзе, который прошёл 17 мая 2015 года в Большом зале Московской консерватории:

В. Моцарт – Соната № 11 ля мажор, К 331;

Л. Бетховен – Соната № 23 («Аппассионата») фа минор, ор. 57;

Ф. Шуберт – Четыре экспромта, ор. 142: № 1 фа мажор, № 2 ля-бемоль мажор, № 3 си-бемоль мажор, № 4 фа мажор;

Ф. Лист – Испанская рапсодия, S. 254» [1].

В данной программе отсутствует полифония, зато есть сразу две разноплановые и взаимодополняющие сонаты знаменитых венских классиков. Испанская рапсодия – масштабная развёрнутая виртуозная романтическая пьеса. Ф. Шуберт представлен здесь с одной стороны миниатюрами, а с другой – цельным циклом.

Второй вариант построения программы сольного фортепианного концерта базируется на так называемой **«репрезентативной стратегии»**. Репрезентация – многозначное понятие, основная суть которого сводится к представлению одного в другом и посредством другого. Данный феномен возникает при условии отсутствия объекта как раз в момент его представления. Собственно, всё исполнительское твор-

чество в узком смысле слова является репрезентативным, поскольку объектом является авторский текст музыкального произведения, а представлено оно может быть слушателю только в момент исполнения, которое всегда единично и неповторимо.

Такая стратегия формирования программы требует от исполнителя решения совершенно других задач, нежели в первом, «академическом» варианте. Следующий этой стратегии исполнитель не нуждается в представлении своего «портфолио» (или нуждается в гораздо меньшей степени). А значит, это уже исполнитель, скорее всего, имеющий определённый статус.

Главный акцент «репрезентативной» стратегии заключается в том, что при взгляде на программу такого концерта внимание автоматически переключается с конкурсно-состязательного аспекта на собственно музыкально-содержательный. Разве что, кроме одного из подвигов, который можно назвать «самопрезентацией». В данном контексте формирования целостной концертной «композиции» исполнитель в отличие от «академической» конкурсной стратегии освобождается от необходимости следовать идее образцового мастерства. Остальные же подвиды этой стратегии определяются в зависимости от того, что именно репрезентируется, а именно: композиторское творчество (монографические программы), какой-либо определённый жанр (жанры), какой-либо стиль (стили). Так, например, когда уже шла Первая мировая война, «Рахманинов решил дать концерт в пользу жертв войны. Концерт этот состоялся в Большом театре. Рахманинов сыграл три концерта: Концерт b-moll Чайковского, свой Концерт c-moll и Концерт Es-dur Листа», – вспоминает А. Б. Гольденвейзер [3, с. 446]. Такая масштабная программа жанрово-репрезентативного типа, вместе с тем, предполагала и определённую «самопрезентацию» солиста, демонстрирующего высшее мастерство в победном состязании с оркестром.

Другим примером реализации «репрезентативной стратегии» в её «просветительской» разновидности может служить знаменитый цикл концертов Антона Рубинштейна. Вот цитата из учебника А. Алексеева «История фортепианного искусства»: «Венцом просветительской деятельности пианиста были его знаменитые «Исторические концерты», проведенные в сезоне 1885/86 года. Он дал по семь «Истори-

ческих концертов» в Петербурге, Москве, Вене, Берлине, Лондоне, Париже, Лейпциге и по три концерта в Дрездене, Праге, Брюсселе. В первых семи городах каждый концерт повторялся: на другой день та же программа исполнялась для учащихся. Программы концертов включали произведения всех крупнейших композиторов, писавших для фортепиано или клавира, начиная с английских вёрджиналистов до русских современников Рубинштейна. Каждая из программ отличалась исключительной насыщенностью. Так, второй концерт, посвящённый творчеству Бетховена, включал восемь сонат: *cis-moll op. 27*, *d-moll op. 31*, *C-dur op. 53*, «Аппассионату», *e-moll op. 90*, *A-dur op. 101*, *E-dur op. 109* и *c-moll op. 111*» [2, с. 281].

Третий вариант формирования концертной программы в формате «*Klavierabend*» может быть назван «**стратегией открытия неизвестного**». Здесь задача программы – открыть для слушателя что-либо заново. К этому ведут два пути. Первый путь предполагает «открытие» в прямом смысле этого слова. То есть с помощью программы, состоящей из практически неизвестных слушателю произведений на данный момент времени или в данном месте. Подобного рода программы могут состоять из произведений малоизвестных авторов, из опусов забытых, но некогда популярных, известных в одном культурном регионе, но не знакомых в другом и т. п. Второй путь – это решение той же задачи, но как бы «от противного». Например, сама программа может быть абсолютно «традиционной» и даже знакомой. В таком случае слушатель, как правило, знает, как должно звучать то или иное сочинение. Но при этом исполнитель преподносит знакомые вещи настолько вразрез с вроде бы общепринятым прочтением, что возникает ощущение постижения чего-то совершенно нового и даже неизвестного.

Отличным примером данной стратегии сразу в нескольких направлениях может быть программа концерта Валерия Афанасьева, посвящённого Николаю Петрову и состоявшегося 31 октября 2012 года в Малом зале Московской консерватории:

1-е отделение – Л. ван Бетховен, Багатели, *op. 119 №№ 1, 2, 3, 4*; Ф. Лист, «Четыре маленькие фортепианные пьесы» (*E-dur, As-dur, Fis-dur, Fis-dur*), «Траурная гондола II», «Серые облака»; К. Дебюсси, Три прелюдии («Облака», «Шаги на снегу», «Затонувший собор»).

2-е отделение – Л. ван Бетховен, III часть («Похоронный марш на смерть героя») из сонаты № 12 *As-dur*, op. 26; Ф. Шопен, III часть (похоронный марш) из Сонаты № 2 *b-moll*, op. 35; Вагнер – Лист, Траурный марш из оперы «Парсифаль»; Ф. Лист, «Погребальное шествие» [5].

Как мы видим, произведения этой программы вполне подпадают под категорию «стратегии открытия неизвестного». С одной стороны, авторы, представленные здесь, хорошо известны. С другой стороны – произведения выбраны уже далеко не самые известные и часто исполняемые (кроме трёх Прелюдий К. Дебюсси, «Погребального шествия» Ф. Листа и III части Сонаты Ф. Шопена). Наряду с ярко выраженной концепцией концерта (посвящён Н. Петрову), чувствуется избирательный подход в выборе произведений с некоторой долей эксцентричности, а также перегруженность траурной темой. Так, если характер произведений, звучащих в первом отделении концерта в основном подчёркнуто печально-созерцательный, спокойный, величественный и философский (кроме двух Багателей, немного оживляющих общий план концерта), то второе отделение – просто торжество похоронного марша. Кроме того, это как раз яркий пример «неизвестного» прочтения известных сочинений. Вот что пишет Валентин Предлогов в своей рецензии на этот концерт: «...программа сама по себе очаровывала своим замыслом и даже своей вполне очевидной тенденциозностью. Багатели Бетховена были поданы пианистом скорее в романтической манере, нежели в классицистской, и их исполнению было свойственно нечто стилистически более приличествующее Листу и Дебюсси, нежели Бетховену, что и было доказано уже в I-м отделении. Заметно, что поздний Лист, когда-то известный лишь специалистам ... весьма близок мироощущению Афанасьева своей надмирной отрешённостью и музыкальными раздумьями о чём-то абстрактно-бесплотном, словно бы пришедшем из платоновского «мира идей» (пьесы Дебюсси тоже были подобраны с таким расчётом, чтобы сочетаться абстрактной отрешённостью с поздним Листом, во многом предвосхищающим музыкальную эстетику Дебюсси)» [5].

Описанные выше три стратегии выбора программы в известном смысле являются базовыми. К ним следует добавить ещё, как минимум, три заслуживающих внимания. Но, будучи не такими чётко

определёнными и самостоятельными, они скорее являются продолжением первых трёх вариантов, и могут быть рассмотрены в качестве вспомогательных или промежуточных вариантов.

Один из них можно обозначить как **«конкурсную стратегию»** выбора программы. Очевидно, что это – логическое продолжение и даже высшая ступень «академической» стратегии, они как бы составляют две стороны одной медали, которые взаимодополняют друг друга (пример такой программы был рассмотрен выше, так как он в равной степени иллюстрирует как конкурсную модель, так и академическую). При этом «конкурсная» стратегия больше «заточена» под соревнование. «Академическая» и «конкурсная» программы могут быть трамплином для начинающего исполнителя, но проблема в том, что некоторые исполнители могут остаться на этом уровне составления сольных программ для своих дальнейших концертов, так и не перешагнув этот порог, отделяющий пору ученичества от более зрелого уровня. Данные две дополняющие друг друга стратегии – это программы квазиклавирабенда, которые в перспективе могут стать основой для полноценного клавирабенда репрезентативного типа.

Иной вариант концерта предполагает **«стратегия популярной музыки»**, которая мыслится как антипод «стратегии открытия неизвестного». Этот вариант предполагает опору исполнителя на полностью знакомый, ожидаемый и любимый слушателем репертуар. Ставка делается именно на популярность. При этом ответственность вместе с требованием к уровню исполнителя сильно возрастает. В работе с известным музыкальным материалом подчас на первый план выдвигается **«стратегия актуализации»**, требующая прожить заново исполняемое произведение, донести его до слушателя, «произнести вслух». Это есть прямая задача процесса, который в самом широком смысле этого слова называется интонирование, и без которого не было бы вообще никакого исполнения. Подобного рода исполнительские установки проявляются, как правило, через интерпретационный подход, а не выбор программы как таковой, так как процесс актуализации зависит в большей степени от исполнителя. Отличительной особенностью успешной реализации такой установки является устойчивое ощущение, что всё происходящее на концерте происходит «здесь и сейчас».

Прекрасным примером, иллюстрирующим сразу несколько типов нашей классификации, является открытое письмо Маргариты Лонг, в котором идёт речь о программе концерта одного из её учеников. Приведём из него несколько фрагментов: «... Но если речь идет о сольных выступлениях юного пианиста и, особенно, о его первом клавирабенде, то разрешите мне сказать Вам, что тут вопрос должен решаться по-иному. О чём идет здесь речь? Нужно, чтобы пианист, помимо своей музыкальной индивидуальности, имел возможность показать ещё и свои достоинства в сфере техники, её основательность – *пример академической стратегии и позитивной установки исполнителя*. ...Клавирабенд (сравнение, разумеется, банальное, но Вы, однако же, поймете его лучше, чем кто-либо) до известной степени подобен спортивному соревнованию – *пример конкурсной стратегии*. ...Публика ждёт выступления артиста с вещами, уже знакомыми ей, – *пример стратегии популярной музыки* – и собирается судить о нём, исходя из некоторых мест, которые сильнее всего любит. Это составляет неотъемлемую часть суждения слушателей об артисте, ибо именно это и притягивает людей к музыке. ... Кроме того, молодой артист, источником существования которого является его профессия, должен пускать в ход все свои козыри, чтобы собрать необходимый ему полный зал – *пример академической стратегии и позитивной установки исполнителя*. ... Конечно, было бы злоупотреблением, если бы молодой пианист играл лишь «неизбежного» Шопена и два «вечных» концерта Листа, – *пример стратегии популярной музыки* – но избегать к ним прикасаться было бы ещё большей ошибкой.

Я согласна с Вами, что молодых пианистов надо ориентировать на исполнение новой музыки, – *пример стратегии открытия неизвестного* – но я знаю, что они не справятся с ней должным образом: они будут в состоянии её защищать и познавать только после окончательного завершения курса обучения» [4, с. 13].

Подводя итог, следует подчеркнуть, что в современном исполнительском искусстве сложилась определённая система выбора концертного репертуара, которая поддается классификации. Выбор того или иного типа стратегии, с одной стороны, обеспечивает коммуникативную функцию концертирования, которая декларирует намерения исполнителя в его общении со слушателем. С другой стороны, она

ещё до начала самого концерта уже определённым образом настраивает слушателя, невольно формируя его ожидания. И, таким образом, от «правильно выбранного» типа стратегии зависит не самая малая часть успеха концерта.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абонемент № 77 Московской филармонии [Электронный ресурс] / Элисо Вирсаладзе (фортепиано). — Режим доступа : <http://www.mosconsv.ru/ru/concert.aspx?id=142138>.
2. Алексеев А. История фортепианного искусства : учебник : в 3 ч. / А. Алексеев. — 2-е изд., доп. — М. : Музыка, 1988. — Ч. 1 и 2. — 415 с.
3. Гольденвейзер А. Из личных воспоминаний о С. В. Рахманинове : в 2 т. / сост., ред., прим. и пред. З. Анетян. — 2-е изд., доп. — М. : Государственное музыкальное издательство, 1961. — Т. 1 : Воспоминания о Рахманинове. — С. 439–462.
4. Онеггер А. О музыкальном искусстве / А. Онеггер : пер. с фр. ; коммент. В. Н. Александровой, В. И. Быкова. — Л. : Музыка, 1979. — 264 с.
5. Предлогов В. На концерте пианиста Валерия Афанасьева [Электронный ресурс] / В. Предлогов. — Режим доступа : <http://www.belcanto.ru/12110301.html>.
6. XV Международный конкурс имени Чайковского [Электронный ресурс] / Репертуар. — Режим доступа : <http://tchaikovskycompetition.com/ru/reperatory/#piano>.