

*Д. В. Андросова*

**Стилевая позиция фортепианного исполнительства Г. Гульда  
в контексте композиторского авангарда XX века**

*Статья посвящена выдвигению показательных для исполнительской новационности Г. Гульда стиливых направленностей XX века как характеризующих специфически фортепианную выразительность его игры. Отмечается модернизм Гульда, хотя в его репертуаре отнюдь не преобладали модернисты-авангардисты, а наряду с Шенбергом, и даже более того, выделялись исполнения им И. С. Баха. Отсюда – речь идет о сугубо исполнительском модерне, определяемом исполнительскими, так называемыми неспецифическими средствами выразительности, из которых темп, ритм, динамика, агогика-артикуляция образуют опорные моменты выражения. И при этом отмечается лиризм Гульда, столь несовместимый с представлением о модерне-авангарде в композиторском творчестве.*

*Ключевые слова: стиль в музыке, фортепианное исполнение, композиторское творчество, музыкальный авангард, клавирный стиль*

*Актуальность темы исследования задана сопричастностью его тематики – прежде всего, исполнительскому музыкознанию как интенсивно развивающейся новой ветви музыковедения. Стилистически-обзорные применительно к музыкальному искусству XX столетия труды, в том числе фундаментальные – у Т. Адорно [31; 20], Р. Влада [26], Г. Адлера [18; 19], Р. Рети [14], Б. Шеффера [25], С. Скребкова [15], С. Павлишин [13] и многих других – демонстрируют систематизацию музыкальных сведений о минувшем столетии. Однако это все труды, направленные почти исключительно на композиторское творчество, тогда как это последнее составляет лишь часть музыкально-художественных реалий, а в условиях духовного возрождения конца XX столетия такой подход чреват неточностями в представлении существа предстоящих в музыке качеств.*

*Цель исследования – выделение показательных для исполнительской новационности Г. Гульда стиливых направленностей XX века, характеризующих специфически фортепианную – клавирную – выразительность его игры. Конкретные задачи исследования – анализ художественно-исторических и творчески-биографических истоков пианизма*

Гульда, классификация стилевых признаков фортепианного модерна Г. Гульда как проявления клавирной переориентации выразительности фортепианного творчества в XX веке. *Методология исследования* определена интонационными принципами музыкально-мыслительной установки – от речевой обусловленности музыкальной выразительности, что соответствует позициям трудов Б. Асафьева и Б. Яворского, особенно, что касается исполнительства и фортепианного исполнительства в особенности [2; 3]. Особую значимость в работе обретает историко-стилистический компаратив, как это задано трудами Г. Адлера [18; 19] и герменевтический аспект, очевидный у вышеназванных авторов. Обобщения о специфических фортепианно-пианистических проявлениях стиля музыки XX столетия определены разработками Р. Ингардена [22], Ж. Пейзана [24], Н. Корыхаловой [12] и др.

*Объект исследования* – стилевые проекции музыки XX века в исполнительском творчестве, *предмет* – фортепианно-пианистическая их стилевая дифференциация в сосредоточении музыкальной специфики *лирического* выражения в исполнительском творчестве Г. Гульда. *Научная новизна работы* задана следующими позициями: 1) новым является различие методологии проявления художественных идей в фортепианном творчестве в многообразии клавирных версий трактовки инструмента – клавирный символизм фортепиано по его салонному генезису; 2) впервые в Украине исполнительские свершения Г. Гульда стали предметом специального изучения и обобщения идеи символистской клавирности его творчества.

Феномен Г. Гульда составил нечто столь же исключительное в пианизме XX в., как и в свое время явление Ф. Шаляпина в опере: это полнота интерпретационной реализации исполнения, за которой стоит безоговорочная опора на *актуальную интонацию* [6], даже если эта последняя категорически не совпадает со сложившимися представлениями о стилистическом запечатлении произведений данного композитора.

Об исполнительском облике Глена Гульда писали:

«Его фортепианный стиль – тонкий, изысканный, *ритмически динамичный* (здесь и дальше курсив автора статьи), структурно определенный, настоятельно *контрапунктический* – был скорее *модернистским*, чем романтическим, и все же остается более всего *лирическим* и глубоко выразительным. Как интерпретатор, однако, он был последним романтиком, делающим пометки в нотах. Он искал свежие перспективы в тексте (особенно, канонические) посредством *экстремальных темпов*; четкая фразировка и орнаментика, разные интерпретационные эксперименты. За это он был поощряем за оригинальность и осуждаем – за эксцентричность. Его широкий, при этом крайне разнообразный репертуар колеблется от верджиналистов до ныне живущих канадцев. Это было видимое, заметное высвещение раннеромантической музыки, а Бах и Шенберг были центральными в репертуаре» [перев. автора, 24, с. 34].

Выделяем в этой характеристике ряд позиций, крайне важных в определении места Гульда в современном музыкальном мире в целом.

Во-первых, отмечаем *модернизм* Гульда, хотя в его репертуаре отнюдь не перевешивали модернисты-авангардисты, а наряду с Шенбергом, и даже более того, выделялись исполнения им И. С. Баха. Отсюда – речь идет о *сугубо исполнительском модерне*, определяемом исполнительскими, так называемыми неспецифическими средствами выразительности, из которых темп, ритм, динамика, агогика-артикуляция образуют опорные моменты выражения. И при этом отмечается *лиризм* Гульда, столь несовместимый с представлением о модерне-авангарде в композиторском творчестве.

Во-вторых, выделяема *контрапунктичность* фактурных решений Г. Гульда, что закономерно обнаруживается в таком репертуарном полюсе музыканта как музыка *верджинально-клавесинного типа*, то есть сочинения *догармонического стиля*. И обращаем внимание на то обстоятельство, что исполнительский стилевой *экстремализм* Гульда фиксируется с помощью термина *модернизм*, хотя хронология выхода пианиста на авансцену музыкального мира – это 1960-е гг., апогей проявления *авангарда*, и именно в

контексте *авангардного искусства* был принят исполнительский экстремализм Гульда, тем не менее, зафиксированный в терминологическом качестве – *модернизма*.

Р. Шуман, говоря о Листе, настаивал на том, что его, Листа, было мало слышать, его надо было видеть [5, с. 70]. Для Листа совокупный *артистический-сценический* облик композитора-виртуоза был чрезвычайно важен – в параллель к утверждению фортепианного стиля как «заменителя оркестра» к середине XIX века, что оставило в прошлом и скромность фигуры исполнителя за фортепиано, и тонкость «бриллиантовой» («жемчужной») игры раннеромантической эпохи 1800-1830-х гг.

Г. Гульд большую часть своей творческой биографии определил – в абстрагировании от публики посредством записи своих произведений (с 1964 года он перестал появляться в публичных концертах). В целом поражает *антитетическая соотнесенность* творческих этапов «фортепианных властителей дум» XIX и XX столетий, Листа и Гульда.

Заметим, оба были композиторы и исполнители в одной персоне, у обоих – убежденный «бахоцентризм» и в значительной мере бетховенианство мышления, оба равно значимы в органном и фортепианном исполнительстве, при заметном первенстве второго. Сопоставление дат творческих вех в биографии великих пианистов создает «перекличку через столетие»:

1830-е – 1850-е – утверждение  
Листовского пианизма  
1860-е – отказ Листа от  
концертных турне  
1886 – уход из жизни (в 73 года)

1940-е – 1960-е – утверждение  
пианизма Гульда  
1964 – отказ Гульда от игры  
на публике  
1982 – уход из жизни (в 50 лет)

Гульд вошел в историю пианизма как исполнитель произведений И. С. Баха, прежде всего, из Венских классиков наиболее ценил Л. Бетховена; первый успех – сольный концерт в 14 лет, 1946 (род. в 1932 г.), – с исполнением Четвертого концерта для фортепиано с оркестром Л. Бетховена [9]. Гульд признавался, что «Моцарта и Шопена не любил» [9], хотя сочинения данных авторов в его репертуаре находились постоянно. Из сочинений XX века

выделял А. Шенберга и А. Берга, а также Э. Кшенека. Последняя, сделанная Гульдом запись, посвящена была Баху, Бетховену и Шенбергу.

Из приведенного описания напрашивается вывод о «германоцентризме» мышления Гульда, что отчасти верно. Однако – только отчасти, поскольку, известно, концепция исполнения И. С. Баха в качестве «точки отталкивания» содержала *клавесинные Гольдберговские вариации*, а это противостояло «органноподобной» трактовке сочинений автора «Пассиона от Матфея», сложившейся от романтического XIX века. И данная жесткая оппозиция романтическому фортепианному истолкованию Баха поддерживалась всей совокупностью пианистической манеры игры Гульда – с низкой посадкой за инструментом, соответственно, с «клавесинно» приподнятыми кистями рук [9], с клавесинным же нон-легатным звуковедением и часто с «террасной» динамикой в духе клавесинно-органного чередования громко – тихо, без опосредования этой смены эффектами *crescendo-diminuendo*.

Как известно, на Гульда в юности большое влияние оказал А. Шнабель, а именно, его «трактовка фортепиано как самостоятельного инструмента, а не заменителя оркестра...» [9, с. 4-5]. А такой подход был существенной заявкой – на *расхождение с постбетховенской листовской традицией симфонизированного фортепиано немецкой школы*. На страницах биографических описаний выделен следующий фактор: «на Гульда сильно повлияло исполнение музыки И. С. Баха Розалин Тюррек», которое стало «стимулом появления новых идей – как нужно исполнять музыку И. С. Баха» [там же, 9, с. 7]. И ясно, что эти идеи отличались от главной линии преподавания педагога Гульда, Альберто Гуерреро, солидаризировавшегося со стилем П. Казальса, В. Ландовской, Э. Фишера, допускавших романтическое *tubato* в сочинениях барокко.

Возвращаясь к перечню композиторов XX века, бывших предметом исполнительской активности Гульда, отмечаем то обстоятельство, что в перечень классических представителей Венской и Нововенской школ пианист

активно внедрял Э. Кшенека, автора «облегченных», «джазированных» опер, отчасти пародировавших Нововенцев и в первую очередь А. Берга.

Стилистический выбор Г. Гульда – выдерживание механики барокко, в том числе французской разновидности последнего, *рококо*. В совокупности данный исполнительский подход обнаруживает приверженность к *прециозности* [1, с. 190-193] как истоку и параллели *рококо* (см. тему *рококо* без единого мелизма, то есть в прециозном преломлении – в Вариациях на тему *рококо* для виолончели и оркестра П. Чайковского, француза по матери). Ведь «чувствительный» вариант *рококо* Моцарта и его остаточные проявления в моцартианстве «варшавского бидермайера» [21, с. 237-240] Ф. Шопена были, судя по всему, неприемлемы для Гульда, хотя и занимали стабильное место в репертуаре его выступлений. Указывается рядом авторов, что из добаховской музыки Гульд выделял О. Гиббонса, английского-*бриттского* композитора, солидарного с ранним *прециозным* этапом развития *рококо* как *французского барокко*, как принято классифицировать этот последний в европейских художественных измерениях. Причем, именно вне Франции *прециозный* аспект барокко, с обликом которого связана живопись А. Ватто, Ж. Б. Шардена, Э. Виже-Лебрен, Ж.-Б. Греза, Ж.-Э. Лиотара и др. [10, с. 196-200, с. 186-190; 15], обнаруживается специально в проекциях *рококо* вне Франции [10, с. 25-274], в том числе в Англии-Британии.

Имена английских классиков живописи XVIII в. У. Хогарта, Т. Гейнсборо, А. Рослин также напрямую связывают с рокайлем-рококо, как и русский сентиметализм И. Аргунова, И. Фирсова, Ф. Рокотова, Д. Левицкого и др. [10, с. 264-274, с. 279-297]. При том, что социально-политическая сатиричность англичан, тяготеющая в своем «опрощении» к *карикатуре инатуралистичности*, образует национальную специфику преломления здесь французского *рококо*. Если суммировать указанные размежевания *прециозности* – *рококо* в самой Франции и сравнить со спецификой проявления данных направлений в разных странах, то оказывается, что *вне Франции преобладает рокайльный аспект рококо, то есть реалистически-*

*упрощенческий*, «линия Шардена» оказывается преобладающей, тогда как эротизм и изысканность Ж. О. Фрагонара и Ф. Буше более приняты были в Австрии-Германии [там же, с. 251-263].

Данный историко-художественный экскурс предложен в связи с *канадским* культурно-историческим ареалом, формировавшим Г. Гульда, в котором англо-бриттские и французские заимствования из европейской культуры были демонстративны и часто самодостаточны. Прделанные систематизации позволяют уловить в фортепианном исполнительском творчестве Гульда определенную направленность на указанные англо-французские художественные традиции, неотрывные от немецких влияний, но автономные в трактовке последних, – органичные для культурного ориентира Канады, сформировавшей гения фортепиано XX века. Также следует учитывать и *установочный комплекс семьи музыкантов*, сформировавших искусство Гульда, особенно первой его учительницы – матери Флоренс Эмилии Григ Гульд, внучатой племянницы Э. Грига [24, с. 18]. Не забываем, что в жилах великого норвежского композитора текла, преимущественно, кельтская – шотландская кровь: родовой фамилией была Greig, произносится «Грегг», производна от Mac Gregor, известного шотландского клана, гэльская форма которого указывала на короля Альпина как на предка, потомки которого противостояли Стюартам [4, с. 19]. Авторы монографии, посвященной Э. Григу, утверждают:

«Поскольку вместе с Александером (дедом Э. Грига – *ремарка автора*) <...> вернулись в Норвегию двое норвежцев шотландского происхождения, Кристи и Уоллес, а сестра одного из них <...> стала матерью деда Грига по материнской линии, Эдварта Хагерупа, то выходит, что *шотландская кровь текла в жилах Эдварта Грига отчасти и с отцовской, отчасти и с материнской стороны*» [4, с. 19].

Учитывая значимость «кельтомании» в культурном движении Европы первой половины XIX века («На рубеже XVIII-XIX столетий Европу захлестнула самая настоящая «кельтомания» <...> всплеск кельтомании вызван

был публикацией знаменитых «Поэм Оссиана» Дж. Макферсона – произведения, завладевшего умами читателей сначала в Британии, а затем и во всей Европе...» [17, с. 525]), в том числе дискуссировалась принадлежность к кельтской группе норвежцев [там же], – нельзя недооценивать элементы этнического самосознания у Э. Грига. Но с учетом ирландско-шотландского участия в формировании таких мощных пластов масс-культуры XX века как джаз и рок [см. у В. Конен о роли белых Южан США в христианизации негров и в создании культуры спиричуэллс, о базисной роли ирландско-шотландского населения Юго-Запада США в создании искусства рока, 11, с. 107-157], – нельзя недоучитывать кельтскую составляющую, по матери, в этническом самосознании и Г. Гульда.

Как видим из самого общего охвата исполнительской концепции канадского пианиста, Гульду присуща *клавесинно-прециозная* установка в трактовке фортепиано, показательная не столько для французской, сколько для бриттско-английской традиции, в которой кельтско-германское взаимодействие составило главное ее отличие от материковых дифференциаций национальных школ кельтского и германского миров.

Канадское преломление этого наследия Британии в условиях североамериканского культурного ареала включает особого рода отзывчивость на специфику славянского мира (в том числе украинское население Канады образует влиятельную диаспору в культурно-политическом раскладе страны), спокойные, по сравнению с США, отношения с индейскими поселениями, которые исторически определены на представительство архаической *символической по своему основанию* культуры, – все это определило культурный комплекс *фортепианного исполнительского авангарда Г. Гульда 50-х –60-х гг. XX века*. А именно:

1) *направленность на экспрессионистскую антиэстетику* (см. значимость творчества А. Шенберга и А. Берга в репертуаре, однако минуя А. Веберна, концентрировавшего символистскую позицию в Нововенской школе), что выражалось в пианизме наиболее ярко в *акте отказа от*



*фортепианной кантиленности звуковедения, от той «инструментальной вокальности»*, которая образует сущность европейской музыкальной классики;

2) осознанность обращения к русской фортепианной музыке в лице А. Скрябина, персонифицировавшего своей «сухой» манерой приверженность французской аристократической салонности, породившей «русские корни мирового авангарда» (по высказыванию Г. Эймерта [6, с. 96]), определенные еще Г. Адлером в качестве истока стиля профессиональной музыки прошедшего столетия [18, с. 902] и составившего «мистериальный базис» творчества как «отца авангарда» О. Мессиаана, так и его гениальных учеников Л. Ноно, П. Булеза, К. Штокхаузена, – см. приглашение М. Скрябиной на открытие экспериментальной Кельнской студии на Кельнском радио в 1952 г. [23, с. 37];

3) совокупный неоклассический – необарочный облик представляемой Гульдом музыки, но в явной соприкасаемости с «неоклассицизмом И. Стравинского», который, как оказалось в итоге, «поглотил» серийный метод и входящую в него «эмансипированную диссонантность» *пианистической акантиленности и отказ от «свободы дыхания»* фортепианной динамики на *crescendo – diminuendo*, воспроизводящей ритмы жизненной бытийности;

4) понимание музыки как исполнительского в основе *духовного и интеллектуального акта*, что соотносимо со скрябиновской *мистериальностью* и образует скрябиновскую же трансформацию музыки как нравственного Исполнительства идеальных посылов Вселенной-Космоса: «...музыка должна быть скорее *мыслительной формой* чем физической, больше формой познания чем ощущения» [9, с. 5].

Приведенные обобщения позволяют сконцентрировать внимание на двух исключительных особенностях исполнительского мышления Г. Гульда, которые в качестве *отдельностей* стиливо-исполнительской установки не обнаруживаются принципиально у других знаменитых пианистов мира, хотя в виде стиливой тенденции составляют важную слагаемую любого художественно значимого выступления в XX ст. Во-первых, это

сосредоточение на *идеи композиции – в исполнительстве*: отказ от публичного выступления в пользу студийных записей создали условия для *исполнительского монтажа*, позволяющего обустроить *законченность* отдельной композиции. Во-вторых, речь идет о *символическом* запечатлении нравственно-воспитующего музыкального воздействия, – Гульд не апеллировал к религиозному чувству, однако тонус почитания Высокого в избегание эмоционального разнообразия театрализованного выступления соотносим с религиозным Служением.

### Литература

1. Артамонов С. История зарубежной литературы XVII-XVIII вв. / С. Артамонов. – М. : Просвещение, 1978. – 608 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – М.-Л. : Музыка, 1971. – 379 с.
3. Баевский Б. Яворский и некоторые тенденции культуры его времени / Б. Яворский. – Сов. музыка, 1978, № 5. – С. 82-89.
4. Беннестад Ф., Шельдеруп-Эббе В. Э. Григ. Человек и художник / Ф. Беннестад, В. Шельдеруп-Эббе // [пер. с норвежского]. – М. : Радуга, 1986. – 376 с.
5. Будяковский А. Пианистическая деятельность Ф. Листа / А. Будяковский. – Л. : Музыка, 1986. – 356 с.
6. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Т. Б. Веркіна. – О., 2008. – 16 с. – укр.
7. Гойови Д. Е. Гольшев и дада-сериализм / Д. Гойови // Трансформація музичної освіти : культура та сучасність. – Одеса, 1998. – С. 96-101.
8. Гулд Глен [Дельсон В. Гулд Глен] / Музыкальная энциклопедия : в 6-ти томах // [гл. ред. Ю. Келдыш]. – М. : Сов. энциклопедия, 1974. – Т. 2, ГОНДОЛЬЕРА-КОРСОВ. – С. 101-102.

9. Гульд Г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [www.thecadadianencyclopedia.com/articles/emc/glenn-gould](http://www.thecadadianencyclopedia.com/articles/emc/glenn-gould)
10. Даниэль С. Рококо. От Ватто до Фрагонара / С. Даниэль. – С.-Пб. : Азбука-классика, 2007. – 336 с.
11. Конен В. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США / В. Конен. – М. : Сов. композитор, 1977. – 446 с.
12. Корыхалова Н. Интерпретация музыки / Н. Корыхалова. – Л. : Музыка, 1979. – 272 с.
- 12а. Куземина Л. Исполнительская эстетика Б. Яворского / Л. Куземина. – М. : Композитор, 2000. – 111 с.
13. Павлишин С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции / С. Павлишин. – Киев : Музична Україна, 1980. – 212 с.
14. Рети Р. Тональность в современной музыке / Р. Рети. – Л. : Сов. композитор, 1967. – 67 с.
15. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – 447 с.
16. Холопов Ю. Очерки современной гармонии / Ю. Холопов. – М. : Музыка, 1974. – С. 287.
17. Языческие божества Западной Европы. Энциклопедия. – М. : Изд. Эксмо; С.-Пб. : Мидгард, 2005. – 800 с.
18. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte / G. Adler. – Frankfurt a. M. : Verlag-Anstalt, 1924.
19. Adler G. Der Stil in der Musik / G. Adler. – Lpz. : Breitkopf und Härtel, 1911. – 46 s.
20. Adorno T. Philosophie der neuen Musik / T. Adorno. – Frankfurt a. M., 1978. – 200 s.
21. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. – Warszawa : Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. – 587 s.

22. Ingarden R. *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości* / R. Ingarden. – Kraków : PWM, 1973. – S. 187.
23. Lebl V. *Elektronická hudba* / V. Lebl. – Praha : SHV, 1966. – 104 s.
24. Payzant G. *Glenn Gould. Music and Mind* / G. Payzant. – Toronto-N/York, London, 1978. – P. 158.
25. Schäffer B. *Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej* / B. Schäffer. – Kraków : PWM, 1969. – 543 s.
26. Vlad R. *Modernita e tradizione nella musica contemporanea* / R. Vlad. – Torino, 1955. – 267 p.

*Стаття присвячена узагальненню показових для виконавської новаційності Г. Гульда стилевих спрямованостей ХХ сторіччя як тих, що характеризують специфічно фортепіанну виразність його гри. Відмічається модернізм Гульда, хоч в його репертуарі зовсім не превалювали модерністи-авангардисти, а разом із Шенбергом, і навіть більше того, виділялися виконання ним І. С. Баха. Звідси – мова йде про суто виконавський модерн, що визначається виконавськими, так званими неспецифічними засобами виразності, із яких темп, ритм, динаміка, агогіка-артикуляція утворюють опірні моменти вираження. І при цьому відмічається ліризм Гульда, що принципово несумісний з уявленням про модерн-авангард у композиторській творчості.*

*Ключові слова: стиль в музиці, фортепіанне виконання, композиторська творчість, музичний авангард, клавірний стиль.*

*The Article is dedicated to generalization significant for performance innovation of Guld of the style directivities XX century as characterizing specific piano expressiveness his plays. The modernism of Guld is noted though in his repertoire nowhere near did not dominate the modernists-vanguardists, but alongside with Schönberg, and even moreover, stood out the performances to him I. S. Bach. Thence – the question is especially performance modern, defined performance, so named inspecific facility of expressiveness, from which rate, rhythm, track record, agogic-articulation form the supporting moments of the expression. And is herewith noted lyricism Guld incompatible with belief about modern-vanguard in composer creative activity.*

*Keywords: style in music, piano performance, composer creative activity, music vanguard, clavier style.*