

Л. О. Касьяненко

*РАБОТА
ПИАНИСТА
НАД
ФАКТУРОЙ*

Министерство культуры и искусств Украины
Национальная музыкальная академия Украины
им. П.И. Чайковского

Л.О. Касьяненко

РАБОТА ПИАНИСТА НАД ФАКТУРОЙ

Пособие по изучению
исполнительской интерпретации фактуры
фортепианного произведения

***Рекомендовано Министерством образования
и науки Украины***

**НМАУ
Киев - 2003**

УДК 786.2.08
ББК 85.315.3
К28

*Рекомендовано Министерством образования и науки Украины
как пособие по изучению исполнительской интерпретации
фактуры фортепианного произведения
для высших музыкальных учебных заведений
(Письмо Министерства образования и науки Украины
№ 14/18.2.932 от 02.06.2003)*

Касьяненко Л.О.

Работа пианиста над фактурой: Пособие по изучению исполнительской интерпретации фактуры фортепианного произведения. – К., НМАУ, 2003 – 168 с. – (Для высших музыкальных учебных заведений.)

Рецензенты: Н.А. Давыдов, доктор искусствоведения, профессор Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского;

Б.В. Деменко, доктор искусствоведения, профессор Киевского национального университета культуры и искусств.

ISBN 966-7357-08-2

© Л. О. Касьяненко, 2003

От автора

В последнее время возрастает актуальность изучения исполнительской интерпретации фактуры музыкального произведения. Поэтому основной целью автора при работе над настоящим учебно-методическим пособием была дальнейшая разработка теории музыкальной фактуры в ракурсе практических потребностей современного фортепианного исполнительства.

В круг задач, связанных с изучением исполнительской работы над фактурой музыкального произведения, входит:

- изучение современной музыковедческой мысли в области исполнительской интерпретации фактуры;
- изучение специфики процесса музыкально-исполнительского творчества, которое непосредственно связано с исполнительским творением фактуры;

- анализ жанровых, стилевых и других особенностей фортепианной фактуры в контексте соответствующей специфики исполнительского творчества;

- средствами анализа раскрытие выразительных и формообразующих возможностей, создаваемых исполнительской трактовкой фактуры;
- обобщение пианистических приёмов и сформировавшихся тенденций исполнительской

интерпретации фортепианной фактуры.

Всестороннее изучение фактуры музыкального произведения помогает раскрыть тайну явления потенциально бесконечной множественности исполнительской интерпретации. В предлагаемых анализах в целостном объеме учитывается природа именно фортепианной фактуры. В частности, учитываются выразительные возможности звучания музыкального инструмента, особенности фортепианного звукоизвлечения, технические приёмы исполнения и т.д.

*Соответственно целям и задачам в настоящем учебном пособии предлагается разнообразная **методика исследования**, а также **понятийный аппарат.***

Положения, разработанные в учебном пособии, могут быть использованы как теоретическая база в преподавании игры на фортепиано в высших учебных музыкальных заведениях, в музыкальных училищах и других учебных музыкальных заведениях.

Предложенная методика анализа интерпретации фортепианной фактуры может использоваться в курсах «Музыкальной интерпретации», «Теории и истории музыкального исполнительства», «Методики преподавания игры на фортепиано», «Анализа музыкальных произведений», «Музыкальной

литературы» и «Истории музыки», а также как методическая помощь при написании рефератов, магистерских работ и т.п.

Кроме того, всестороннее изучение исполнительской интерпретации фактуры и средства, выявленные в процессе её освоения, помогут открыть для музыканта-исполнителя новые практические возможности для самостоятельного изучения глубинных основ семантики музыкального произведения и воплощенных в нём принципов музыкальной драматургии и музыкального формообразования.

Введение

Материя звучащей музыки очень нестабильна, поскольку создаётся звуками во времени. В нотном тексте возможна фиксация лишь условных координат высотности и скорости чередования звуков. Эти координаты имеют относительно устойчивые величины: соответственная настройка инструмента и соотношение скорости чередования звуков. Они являются основой любого нотного текста, и некоторые композиторы, например И.С. Бах в клавирных произведениях, ограничивались этими средствами записи, полагая, что они вполне способны передать художественную идею музыкального произведения.

Со временем появились дополнительные обозначения: динамика, артикуляция, педализация, а также словесное обозначение темпа и настроения музыки. Эти все уточнения либо расширяют, либо, напротив, сужают границы основных координат: уточнение силы, характера звука и временных отклонений. Композиторы прибегают к помощи различных дополнительных обозначений, чтобы наиболее точно зафиксировать идеальное звучание сочинённого произведения. Но «живая» музыка (звучащая в его сознании или под пальцами композитора), попадая в другой материальный мир (графическое изображение на бумаге), неизбежно теряет свои исходные качества.

Текущую материю музыкальных звуков композитор переводит в статичный материал знаковой системы, закрепляя с её помощью возможность реализации музыкальной идеи. Нотная запись выполняет только знаковую функцию. Исполнителю же необходимо снова воссоздать музыкальное произведение, трансформируя статичность нотной графики в чередование звуков, т.е. интерпретацию.

В результате отбора необходимых для такого воссоздания исполнительских средств формируется «идеальное» звучание произведения в сознании исполнителя, т.е. внутреннее слышание исполняемой музыки. Творческий импульс, организующий отбор художественных средств, создаёт исполнительскую концепцию, которая, при всей множественности вариантов реального звучания одного и того же произведения, «удерживает» исполнительский процесс в определённых звуковых и временных координатах, намеченных исполнителем.

В тоже время, исполнительская концепция основывается на нотном тексте произведения. Осуществляется тем самым обратная зависимость: произведение попадает в зависимость от индивидуальных качеств исполнителя, а исполнительская концепция зависит от объективных выразительных качеств самого произведения.

В своеобразной двухфазовой жизни музыкального произведения существует два стабильных этапа:

- нотный текст, фиксирующий конечный вариант композиторского творчества, и
- исполнительская концепция, которая сохраняется в памяти, фиксируя конечный вариант исполнительского творчества.

Существует, однако, принципиальное различие этих двух фаз. Первая – нотный текст – становится достоянием широкого круга музыкантов, в то время как вторая – исполнительская концепция – проявляет себя в осуществлённом звучании (в концерте или в записи) только как разовый, а значит один из возможных вариантов исполнительского замысла. Сама же концепция является достоянием только самого исполнителя, сохраняясь в его памяти как способ его музыкального мышления в границах данного произведения. Даже словесным толкованием своей концепции исполнитель может указать лишь основные ориентиры: эмоциональный настрой, понимание семантического языка и структуры исполняемого произведения, смысловой подтекст и т.п. Однако, исполняя произведение, он делает достоянием широкого круга слушателей только один, сиюминутный вариант этой концепции, который всегда (в большей или меньшей степени) отличается от идеального, существующего в сознании исполнителя.

Поэтому специфика исполнительского искусства заключается в умении распределять звуки во времени. Звук и время – это основные составляющие музыкального творчества вообще, и значит, являются решающими первоосновами исполнительства.

Умение «создавать» музыкальное произведение базируется на представлении идеальной модели этого произведения и способности сохранения её в памяти. Г.Нейгауз обращает на это внимание, подчёркивая, что «музыка живёт внутри нас, в нашем мозгу, в нашем сознании, чувстве, воображении, её «местожительство» можно точно определить: это наш слух; инструмент существует вне нас, это частица объективного внешнего мира, которую надо познать, которой надо овладеть, чтобы подчинить её нашему внутреннему миру, нашей творческой воле» /73, с.19-20/.

Работа интеллекта и внутреннего слуха снимает материальность нотного знака, делая его прозрачным. Исполнитель, стараясь понять произведение, включает активность творческого преобразования. Этот процесс аккумулирует в себе весь запас накопившейся в памяти информации и эмоциональных впечатлений, ассоциативных связей, оживающих при соприкосновении с художественным творением.

В то же время композиторы в разной степени ограничивают творческую свободу исполнителя. В некоторых случаях предоставляется максимальная свобода: например, применение метода алеаторика; в других – свобода ограничивается до точного указания продолжительности произведения или выдерживания фермат и пауз (например, в секундах). В классическом репертуаре предоставляется определённая свобода в каденциях, во многих эпизодах фантазий, речитативов и т.п.

Но, если даже отбросить все крайние случаи и обратиться к нормам музыкального изложения, т.е. точной графической фиксации звука и ритмического рисунка, то мы увидим, что в любом произведении композитор оставляет поле деятельности исполнительскому творчеству. Например, произведения И.С.Баха для клавира (где, как правило, не указывается ни темп, ни динамика, ни фразировка, ни артикуляция) открывают для исполнителя очень широкий диапазон звуковых и временных возможностей. Каких только редакций и интерпретаций не «выдерживали» произведения этого композитора. Каждый исполнитель по-своему понимает фактуру баховских произведений. Темповые отклонения и звуковые решения разных исполнителей бывают настолько значительными, что одно и то же произведение приобретает совершенно противоположный характер.

Введение более точных темповых обозначений (вплоть до указаний по метроному) и подробное расписывание динамического плана в произведениях других композиторов оставляло исполнителю всё меньше свободы в выборе временных и звуковых параметров. Однако и в этом случае за исполнителем остаётся выбор изменения артикуляции, которая при сохранении динамики и темпа влияет на «плотность» звучания одного и того же изложения. Соответственно, при прочих равных условиях, на звучание фактуры произведения влияет педаль.

Каждый элемент фактуры (мелодия, аккомпанемент и т.д.) несёт в себе свой диапазон возможных звуковых решений, которые в сочетании с даже еле заметными отклонениями темпа приводят к осязаемому изменению звучания целого.

Особое значение приобретают качественные характеристики звука со времени изобретения фортепиано. Появление возможности изменять звук не только по динамической шкале от *piano* до *forte*, но и по тембральным характеристикам даёт возможность исполнителю влиять на настроение исполняемого произведения при помощи характера звука. Он может быть острым, мягким, твёрдым, певучим и т.д. При тех же темповых и динамических измерениях характером звука можно передать различную эстетическую информацию слушателю. Характер звука существенно влияет на общий художественный эффект исполнения. Г.Нейгауз подчёркивает: «То, что на нас действует как прекрасный звук, есть на самом деле нечто гораздо большее, - это **в ы р а з и т е л ь н о с т ь** исполнения» /73, с.81/.

Учитывая новое и очень важное качество инструмента, композиторы стали всё больше рассчитывать на исполнительское творчество в работе над звуком. Без определённого качества звука становится неприемлемым исполнение любого произведения, например, Шопена, Скрябина, Рахманинова и других композиторов. А исполнительскую работу над произведениями К.Дебюсси по праву можно сравнить с работой художника, который, смешивая различные краски, тщательно подбирает палитру тончайших оттенков для передачи необходимого образа.

Даже в тех сочинениях, где максимально точно композитор указывает на характер произведения (названием, дополнительными комментариями) или агогику повествования (указаниями изменения темпа), фактура остаётся для исполнителя основной базой художественного творчества.

Безусловно, разные композиторы «говорят» на разных языках, воплощая разные идеи, отражая различные стороны жизни в своих произведениях. Поэтому различен и аппарат отражения, который ими используется: способ выражения и организации музыкальной мысли. Для исполнителя очень важно понимание основных стилистических закономерностей, драматургических центров музыкального развития, его узловых моментов на всех уровнях музыкальной структуры от мотива до крупной формы целого произведения.

Любая по масштабам устойчивая структура музыкального построения в исполнительской практике преобразуется в неустойчивую звуковую структуру – фразировку. Исполнительская техника построения фразы при помощи звука основана, как правило, на выстраивании звучания по нарастанию к опорной или высшей точке мелодии, а также самому важному пункту построения (состоящего, например, из коротких мотивов). В произведениях того стиля, где допускаются значительные агогические отклонения, используется также и время. В таких условиях одна и та же устойчивая структура (например, музыкальное предложение) может иметь множество вариантов фразировочного выстраивания.

При этом исполнитель не «разрушает» устойчивую структуру музыкального построения, но подчёркивает или смягчает её конструкцию при помощи определённых исполнительских средств.

На примере первого предложения гл. партии 1-й части Сонаты Бетховена соч. 2 № 2 мы представим читателю несколько возможных интерпретационных решений, основанных на звуковом подчёркивании или преодолении парной периодичности устойчивой конструкции.

- На уровне мотива исполнитель может, например, подчеркнуть парность нисходящей интонации: незаполненная кварта и заполненная квинта. В этом случае можно продлить (при помощи педали) первую опорную четверть и тем самым достигнуть определённого равновесия звучания. Подобное решение предлагается в редакции Вейнера.



Бетховен – Соната ля мажор соч.2 № 2, гл.п. из 1-й части
(в редакции Вейнера).

- Подчёркивание парности в более крупном измерении музыкальной структуры, создавая фразу классического «вопроса и ответа», потребует несколько иной интерпретации. В редакции Шнабеля мы встречаем дополнительное обозначение, которое подчёркивает разное произнесение мотивов и группирует их по два.



Бетховен – Соната ля мажор соч.2 № 2, гл.п. из 1-й части
(в редакции Шнабеля).

- Но можно также в исполнении подчеркнуть более крупную парность этого эпизода – повторение «вопроса и ответа» по принципу эха, используя оттенки динамики. И тогда уместен не поступательный динамический план фразировки, а контрастный: первый «вопрос и ответ» громче (*mp*), второй – тише (*pp*).



Бетховен – Соната ля мажор соч.2 № 2, гл.п. из 1-й части
(в редакции Мартинсена).



- Может быть также «оркестровое» решение в интерпретации этого фрагмента. Исполнитель разным тембром, имитируя инструменты оркестра, может создать два пласта звучания фактуры: верхний регистр – одна группа инструментов оркестра, нижний регистр – другая.

Описанный пример показывает, как исполнитель, по-разному фразируя один и тот же эпизод, может «собирать» или «дробить» его, не прибегая к изменению музыкального времени.

Ещё бóльшая свобода предоставляется исполнителю в произведениях романтического стиля. Здесь возможно, наряду с бесконечными

манипуляциями со звуком, применение временной пластики. Особенно к этому располагает фактура, где мелодический рисунок не совпадает своими кульминационными точками с метроритмическими опорами такта.

Нестабильность звучащей фразы делает невозможным абсолютно точное её повторение. Это обстоятельство побуждает исполнителя к многократному повторению, чтобы закрепить в слуховой и мануальной памяти наиболее удачный (по его мнению) вариант звучания и темпа.

Созидательная деятельность в предварительной работе над фактурой произведения дополняется созиданием во время исполнения. Нестабильность звучащей музыки отражается, например, в том, что «невольно» изменяется облик гл.п. в репризе сонаты даже в тех случаях, когда фактура в точности повторяется. Справедливо по этому поводу Я.Мильштейн замечает: «Самая точная реприза не может быть исполнена как экспозиция, ибо предшествовавшие репризе разработка и экспозиция невольно изменяют ощущения исполнителя, желания, настроение. Непрерывное изменение есть сущность исполнительского процесса, являющегося по своей природе процессом временным и включающим в настоящее всё прошедшее. До некоторой степени, поэтому было бы справедливо сказать, что в исполнительском искусстве господствует принцип неповторимости» /61, с.30/.

С помощью исполнительской выразительности интонирования можно изменить и облик мелодии, и пропорции музыкальной конструкции, и архитектуру всего произведения. Звуковая фразировка – это открытая система, которая, несмотря на устойчивость музыкальных структур, каждый раз заново создаёт «свои законы» в данном произведении.

Теоретический подход к изучению фактуры недостаточен для исполнителя, так как он базируется на изучении логики неизменного фактора, в то время как исполнителя, напротив, интересует её возможная изменчивость в реальном звучании для создания задуманного им художественного образа. Исполнитель не может «копировать» нотную запись произведения. Основным критерием исполнительского творчества является убедительность интерпретации как принципа личного истолкования нотного текста. Сохраняя верность авторскому тексту, он старается во время исполнения выявить те его черты, которые ему близки и кажутся наиболее важными. Своей игрой он стремится убедить слушателя, доказывая свою правоту понимания нотного текста данного произведения.

Аккордовая фактура, например, в реальном звучании определяется не столько «характерными признаками изложения», сколько исполнительской трактовкой жанровой природы этого изложения в конкретном произведении. Исполнением возможно как максимальное их выявление, так и максимальное их затушевывание. И тогда может стать «незаметной» жанровая основа лирической мазурки или вальса, а какой-нибудь эпизод нетанцевального жанра «превратиться» в танец, например, в балладе, сонате, фантазии...

От исполнителя зависит художественная определённость «характерных особенностей» мелодии – напевность, речитативность – или целого пласта фактуры, а часто даже выразительности гармонического языка в моменты «неожиданных» модуляций.

Скрытые исполнительские возможности имеются и при воссоздании формы музыкального произведения, которая «лепится исполнителем постепенно, в процессе звукового развёртывания»/98, с.239/.

Тембрально-фонические пласты фактуры, «подобно цвету в живописи, создают «объёмность» и «глубинность» звучащего «пространства» музыкального произведения, которые так же в определённой степени зависят от исполнительской интерпретации.

Так, например, исполняя полифоническое произведение, пианист может в одном случае поставить на глубинные параметры звучания, «выдвинув на поверхность» (первый план) основную тему и «спрятав в глубину» (второй, третий план) все остальные голоса; в другом случае – на объём звучания, придав каждому голосу неповторимую окраску (возможно в сочетании с индивидуальной артикуляцией) и создав многоплановую архитектуру звучания голосов. Блистательными образцами последнего решения являются интерпретации полифонических произведений пианистом Гленом Гульдом.

Анализ исполнительской интерпретации фактуры музыкального произведения может раскрыть «диапазон художественных возможностей, доступных реализации в живом звучании музыки», в котором исполнитель определяет свой художественный выбор, избирая из «разных потенциальных фактурных возможностей, одновременно содержащихся в ткани, ту или те, которые наиболее соответствуют его творческому замыслу» /98, с.210/.

Подтверждение этой мысли мы находим в высказываниях выдающихся музыкантов. Антон Рубинштейн, в частности, замечал, что «передавать смысл объекта (сочинения) – долг и закон для исполнителя, но каждый делает это по-своему, т.е. субъективно, и может ли быть иначе?» /цит. по: 7, с.175/. Словно отвечая на этот вопрос, другой выдающийся музыкант Яков Мильштейн, высказывает сходную мысль: «нет двух исполнителей, которые одинаково воспринимали бы нотный текст. Нет, не было и не будет» /61, с.13/.

Будучи зафиксированным в нотной записи, музыкальное произведение как звуковая материя существует всё же только потенциально, «оживая» по воле исполнителя. Как бы не стремился артист к объективности, его личностный фактор неизбежно проявляется в момент интерпретации. И чем ярче личность, тем ощутимей её проявление в исполняемом произведении. «Если передача сочинения должна быть объективна, то *только одна* манера была бы правильна, и все исполнители должны были бы ей подражать; чем же становились бы исполнители? Обезьянами?.. Разве для музыкального исполнения существуют иные законы, чем для исполнения сценического? Разве существует одно только правильное исполнение роли Гамлета или короля Лира

и др.?.. И так, в музыке я понимаю только субъективное исполнение» - категорично настаивает Антон Рубинштейн /цит. по: 7, с.175/.

В наше время повсеместного распространения звуко- и видеозаписи есть музыканты, которые склонны к подражанию понравившейся интерпретации того или иного произведения. В своём исполнении они стараются как можно точнее повторять звуковую ткань чужой интерпретации. В этом случае мы можем говорить только лишь о подражании, которое имеет не бóльшую ценность, чем, например, репродукция картины художника. Если же выдающаяся личность становится кумиром для другого музыканта, но при этом в игре этого музыканта сохраняются индивидуальное понимание и смысловое наполнение исполняемого произведения, т.е. используются как ориентир лишь основные принципы в подборе художественных выразительных средств и приёмов с целью реализации собственного художественного замысла, то в таком случае речь может идти об интерпретации. Подобное влияние оказывают, например, педагоги на своих учеников или выдающиеся артисты на начинающих исполнителей.

Исполнительское мастерство, накопившее огромный опыт, имеет свой «язык», который складывается из целого комплекса средств выразительности. Предпочтительное применение определённого набора этих средств в исполнительской и педагогической практике определяет стилистическую направленность того или иного художника, школы. Однако само заимствование стиля исполнительского языка не препятствует (как равно и не способствует) выявлению индивидуальных исполнительских качеств артиста. Мы знаем много примеров, когда из класса одного мастера выходили в артистическую жизнь музыканты разной творческой индивидуальности. Само общение с выдающейся личностью не создаёт, но обогащает другую личность.

Исполнитель-пианист, в большей степени чем, например, исполнитель-скрипач, каждый раз, наряду с общими для всех музыкантов объективными концертными условиями (акустика, специфика слушателей и т.п.), вынужден приспособливаться также к особенностям иного инструмента. Хрупкая звуко-временная материя произведения попадает в прямую зависимость от этих внешних условий, а субъективные качества исполнителя определяют степень их воздействия на собственную интерпретацию. Речь здесь идёт не только об уровне технической подготовки или индивидуальных качествах звукоизвлечения, но и об умении постоянно корректировать звучание фактуры сообразно своему замыслу в горизонтальных и вертикальных соотношениях относительно к определённым внешним условиям.

Фактура фортепианного произведения зависит от совокупности всех условий, включая случайности. Поэтому она становится «заложницей» также индивидуальных качеств исполнителя, начиная от произнесения звуковых интонаций и заканчивая общей формой звуковой конструкции, определяющей смысловую направленность музыкальной драматургии.

Создавая музыкальное произведение для фортепиано, композитор, как правило, постоянно проверяет свою работу и слухом, и руками. Звуковое

воображение кристаллизуется в конкретных фактурных решениях. Индивидуальная пианистическая техника композитора часто является значительным фактором в расширении изобразительных границ художественного замысла. Например, С.Прокофьев в финале Концерта для ф-но №3 вводит пассажи, основанные на технике игры двух клавишей одним пальцем (не только первым, что довольно часто применяется в пианистической практике, но и другими пальцами). Это стало новым, оригинальным по звучанию, пианистическим трюком.

Исполнительский аспект изучения одного и того же вида фортепианной фактуры предполагает также анализ особенностей стиля изложения произведения. Для исполнителя важна специфика его в каждом конкретном случае на уровне как общего стиля (например, романтического), так и на уровне стиля каждого композитора и даже отдельного его произведения.

Исполнительское прочтение нотного текста – это одна из самых интересных, но одновременно и самых сложных проблем творческой деятельности профессионального пианиста.

В многочисленных высказываниях выдающихся музыкантов, с одной стороны, выявляется исключительно бережное отношение к нотному тексту произведения, с другой – присутствует некоторая противоречивость при сопоставлении его с реальным звучанием конкретного сочинения. Например, С.Фейнберг замечает, что «наиболее выразительны те моменты исполнения, повод к которым имеется в самой нотной записи», когда « между исполнительским толкованием и произведением возникает тесная причинная связь: все детали, все динамические и темповые оттенки зависят от точного и верного прочтения текста» /108, с.141/.

В то же время Я.Мильштейн обращает внимание на то, что «звучащая музыка богаче нотной схемы, точно так же как выстроенное здание богаче, чем чертёж, по которому оно построено, а снятая кинокартина – чем сценарий, по которому она поставлена» /61, с.13/. Текст музыкального произведения он образно определяет как «неисчерпаемый родник, где каждый добывает для себя то, что хочет и может добыть», поскольку «у каждого исполнителя имеется своя собственная «сокровищница» мыслей и чувств, свой идейный и эмоциональный настрой /там же, с.23/. Ими-то и определяется то, какую информацию он извлекает из исполняемого произведения» /там же, с.19/.

С этой точки зрения совершенно неоправданными кажутся упреки в адрес интерпретаций В.Софроницкого со стороны музыкальной критики, о которой вспоминает пианист, оправдывая своё творческое кредо: «Когда я работаю над вещью, даже старой, повторяю к концерту, - я беру ноты и проделываю работу с начала, как бы наново учу и создаю вещь. Иначе я делать не могу и считаю, что так должен делать каждый художник. Я всегда нахожу новое в произведении, и мои критики ставят мне в упрёк именно то, что у меня нет

ничего определённого, устойчивого в исполнении даже одной и той же вещи. Они не понимают, что я должен внутренне, для себя, оправдать своё исполнение, должен услышать, почувствовать новое, не то, что было раньше» /101, с.80/.

Различная интерпретация одного и того же сочинения вызывается к жизни благодаря исполнительской концепции, созданной на основе нотного текста. В свою очередь А.Гольденвейзер замечает, что « можно играть даже парадоксально – и всё-таки заставляя себе верить... главное при этом играть так, чтобы всё было убедительно... Только если у исполнителя есть *ясное художественное намерение*, он сумеет использовать и свои технические ресурсы, и, по возможности, преодолеть несовершенства инструмента, и главное – увлечь слушателей» /21, с.120/.

Поэтому именно разное слышание одного и того же произведения является часто основой для споров среди музыкантов по поводу той или иной интерпретации. При этом отстаивать свою «правоту» каждый из них будет на основе одного и того же нотного текста¹. Один и тот же музыкальный текст является поистине неисчерпаемым. «Я берусь доказать каждому пианисту, что он играет не больше того, что написано в нотах, но меньше» - утверждает Иосиф Гофман /цит. по: 108, с.141/.

Дискуссии вокруг проблемы исполнительского аспекта прочтения нотного текста не случайны.

Исполнительская «интервенция» в музыкальное детище композиторами воспринимается по-разному. Игорь Стравинский, например, «запрещал» исполнителям интерпретировать его сочинения, чтобы сохранился «нетронутым» замысел композитора. Фридерик Шопен – напротив, особенно в последних сочинениях, избегал слишком подробной фиксации в нотах темповых и динамических отклонений, полагаясь на интуицию исполнителя.

Но в любом случае, даже тогда, когда исполнитель старается быть «объективным», его деятельность, так или иначе, влияет на музыкальное произведение. Переводя композицию с нотной записи на язык звуков, исполнитель вольно или невольно включает свою энергию и тем самым продолжает творческий процесс, осуществляя «движение» от композиторского замысла к слушательскому восприятию. В результате такого включения создаётся звучащее произведение как синтез совместной композиторской и исполнительской деятельности.

Нас в наших исследованиях будет интересовать широкий аспект изучения исполнительской интерпретации фортепианной фактуры, которая, в результате исполнительской деятельности, изменяется в звучании в зависимости от ракурса, избранного исполнителем.

¹ Мы не принимаем во внимание в данном случае различные редакции тех или иных сочинений, поскольку они носят чисто рекомендательный характер и не могут заменить творческую работу над концепцией произведения.

Здесь уместно коротко затронуть вопрос о пространстве звучания реализованной фактуры и пространстве восприятия этого звучания.

Как известно, слух в первую очередь воспринимает (улавливает) те звуки, которые звучат громче или тембрально выразительней. Чаще всего это мелодия, «вырисованная» пианистом в процессе интонирования, которая имеет основное содержательное, выразительное значение, создавая основную структуру художественного образа. Её развёртывание образует горизонталь реализованной фактуры и артист «ведёт» за собой слушателя в звуко-пространственной перспективе. «Событийность» для него ограничивается драматургией этой линии. Все остальные элементы реализованной фактуры подчинены ей и играют второстепенную роль. Пространство звучания заполняется в основном этой главной музыкальной идеей.

Такое восприятие только одного доминирующего звукового слоя в пространстве характерно для прослушивания музыки вообще, например, любителем (дилетантом) классической музыки. Исполнитель, являющийся одновременно и слушателем своей игры, не может позволить себе «сужать» пространство восприятия реализованной фактуры до одного, хотя и основного её элемента.

Логика музыкальной речи неизменно дополняется взаимосвязанностью всех мельчайших элементов фактуры. Профессиональное восприятие охватывает всю партитуру звучания с её основными, побочными и третьестепенными образованиями. При реализации, например, романтической гомофонно-гармонической фактуры такое восприятие звучания пианистом помогает точно выстраивать динамические уровни звучащей ткани. При желании он может, например, «расширять» пространство звучания путём расслоения «монолитного» фактурного пласта.

Практическое изучение произведения музыкантом-исполнителем в основном осуществляется в трёх направлениях: 1) освоение технических проблем; 2) поиск красочных возможностей звучания (тембральных, акустических и т.п.); 3) поиск возможностей интонационной выразительности.

Каждая из этих проблем имеет много сторон. Здесь и вопрос стилистических особенностей исполняемого произведения, и его жанровые характеристики, и проблемы пианизма, драматургического построения и многое другое.

Эти и другие проблемы мы будем рассматривать в ракурсе изучения исполнительской интерпретации фортепианной фактуры. Умение работать над фактурой музыкального произведения необходимо как для совершенствования своего исполнительского мастерства, так и для научного исследования на любом уровне.

Любое изучение специалиста должно базироваться на ясном представлении специфики его деятельности. Поэтому первую главу мы посвящаем анализу специфики профессионального исполнительского творчества во время работы над интерпретацией музыкального произведения.

I

СПЕЦИФИКА МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Под **музыкально-исполнительским творчеством** понимается комплекс мыслительных и сопутствующих технических операций, направленных на выявление выразительного потенциала, зафиксированного в нотном тексте музыкального произведения, и его реализацию в звучании. Музыкально-исполнительское творчество является составляющей частью музыкально-исполнительской деятельности вообще. Та, в свою очередь, может быть связана с широким диапазоном: выбор и техническое обустройство музыкального инструмента, отбор музыкального репертуара, музыкально-менеджерская, музыкально-пропагандистская, музыкально-педагогическая деятельность и т.д.

Исполнительское творчество и нотный текст.

Музыкальное произведение становится таковым только при условии воплощения в коммуникативную форму (звучание), которая доступна для слушательского восприятия. Следовательно, между композитором и слушателем необходим посредник – интерпретатор-исполнитель. Последний как бы истолковывает «конспект» музыкального произведения, достаточно схематично представленный в композиторском нотном тексте.

Конструируя логический каркас звуковой организации, композитор предлагает «способ изложения» (нотацию) музыкального материала. При этом он, как правило, предварительно по-своему исполнительски «осязает» фактуру в предполагаемом звучании. Исполнитель воспринимает этот логический каркас (зафиксированный в нотном тексте) не как жёсткую заданность, а как достаточно пластичный материал. Он по-своему переизлагает план композитора (нотную запись) в окончательности и законченности (на данный момент) звукового художественного решения.

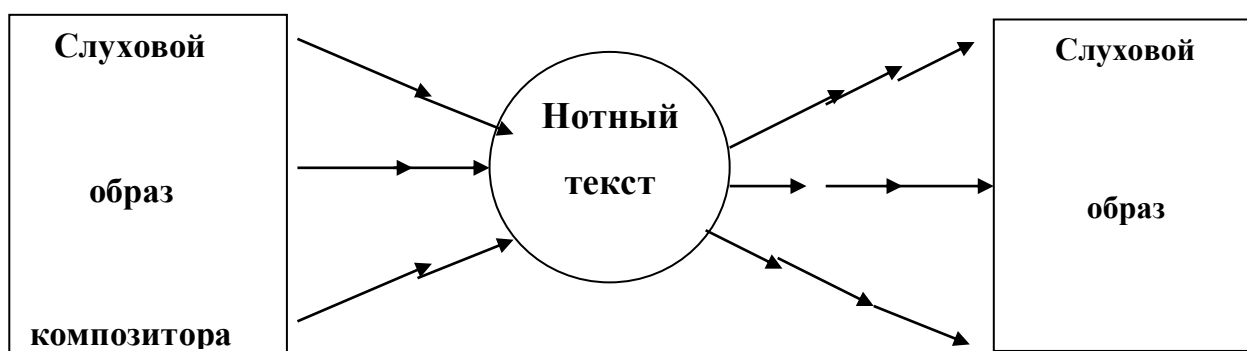
От методов, содержательной направленности такого истолкования в значительной степени зависит его понимание, а также успех у слушателя.

Безусловно, нотный текст несет в себе эстетическую информацию о художественном замысле композитора, но не прямую (непосредственную), а косвенную, зашифрованную.

Согласно наблюдениям Е.Либермана, «...в настоящее время существуют две точки зрения на авторский нотный текст и закономерности его превращения в реально звучащую музыку. Одна, доминировавшая все послевоенное время,

видит задачу исполнителей в «точном воспроизводстве всех данных текста», «верности авторскому тексту». Другая точка зрения (...) опирается на сыгравшие роль научных гипотез мысли великих артистов прошлого и доказывает принципиальную невозможность равенства между текстом и звучащим музыкальным произведением, в котором его художественное содержание может быть выявлено только в конкретно-личностной форме. Нотный текст, по мысли сторонников этой теории, – это более или менее искусная призма, так или иначе преломляющая первоначальные идеи автора и рассеивающие их в виде веера конкретных интерпретаций» /49, с. 40-41/.

Приведенные точки зрения схематично можно представить следующим образом:



Творческий замысел композитора заканчивает движение в точке-фокусе, которая вбирает в себя энергетику предшествующего творческого процесса, но не передает его, а значит, не дает возможности заглянуть в «тайну» самого замысла.

Для исполнителя нотный текст является исходной точкой художественного прочтения произведения. В творческом мышлении музыканта-исполнителя на основе сфокусированной, «сжатой» информации (нотного текста) происходит формирование и обогащение собственного слухового представления этого же произведения. В исполнительской интерпретации осуществляется творчески преломленная «проекция объекта» (произведения). В рисунке эффект «веерного» рассеивания идей автора произведения (композитора) показан увеличенным объемом по отношению к нотному тексту. Правая часть схемы (слуховой образ исполнителя) – зеркально-симметричная относительно её левой части (слуховой образ композитора).

Как видно из схемы, в определенной точке происходит как бы передача эстафеты творческой мысли от композитора к исполнителю. Непрерывность же становления музыкальной мысли в звуковой материи возможна лишь в процессе импровизации самого автора. В этом случае, минуя нотную запись, «изображаемый» объект (слуховой образ композитора) сразу материализуется в звучании.

«Переводя» композицию с нотной записи на язык звуков, исполнитель вольно или невольно включает свою творческую энергию и тем самым продолжает начатый композитором и сопряженный с музыкальным произведением творческий процесс. В результате такого «включения» создается, как синтез совместной композиторской и исполнительской деятельности, **звучащее произведение**.

Исполнительское творчество и формы слухового внимания.

Относительно предшествующего композиторского творчества нотная запись уже не является музыкой. Относительно же акта исполнительского творчества нотная запись ещё не является музыкой.

Исполнительское умение «создавать» адекватную данному произведению и в то же время каждый раз обновленную художественную версию базируется на представлении идеальной модели¹ этого произведения и на способности сохранять её в памяти.

В ряду различных ситуаций, в которых проявляется творческая сторона деятельности музыканта-исполнителя (музыкально-исполнительское творчество), выделим момент, когда в наибольшей степени концентрируются силовые потоки исполнительского творчества. Имеется в виду собственно исполнение музыкального произведения, т.е. **акт исполнительского творчества**.

В процессе музыкального исполнения взаимодействуют **три формы слухового внимания** (сопряжение мышления исполнителя с музыкой):

I

При знакомстве, разучивании, в процессе работы над интерпретацией музыкального материала формируется собственное **идеальное исполнительское слуховое представление** музыкального произведения, которое можно назвать «слуховым образом». Этот образ является обобщением ряда восприятий исполняемой музыки. В его формировании принимает также участие весь предыдущий слуховой опыт исполнителя (так называемый музыкально-интонационный тезаурус): закрепленные в памяти исполнителя представления родственных с исполняемой музыкой закономерностей музыкального жанра, стиля и формы, впечатления от интерпретации данного произведения другими исполнителями и т.д.

Принципиально важную роль при формировании слухового образа музыкального произведения играет творческая активность исполнителя, его художественная фантазия. Это становится понятным, если вспомнить мысль Ф.Бузони о том, что, воспринимая

¹ Закрепленные в слуховом представлении параметры музыкального произведения В.Москаленко называет «интонационной моделью» /66, с.16/.

художественное (в нашем случае – музыкальное) произведение, «половину работы над ним должен проделать сам воспринимающий» /цит. по: 41, с. 3/.¹

Слуховые исполнительские представления музыкального произведения находятся в постоянном развитии. «Я недавно подумал о том, что есть такие вещи, которые я чрезвычайно давно исполняю, например, соната «Апассионата», и если бы у меня не возникало нового исполнительского замысла, то эта работа не имела бы смысла», – пишет С.Фейнберг /107, с.75/.

Форма внутреннего слухового представления музыкального произведения, как определенного художественного целого, в наибольшей мере присуща профессиональным музыкантам и связывается с работой долговременной памяти. Это может быть композитор, исполнитель, музыковед и т.д. Для исполнителя, который не только ознакомился с музыкой, но в определенной степени ощущает её как будто «своею», слуховое ощущение произведения может приобретать различные выражения.

Так, возможно слуховое представление музыкально-интонационной материи произведения не только целиком, но и в отдельных, избранных самим исполнителем, фрагментах. Слуховые представления музыки в целостном объеме или в объеме фрагментов могут выражаться в виде «развёрнутых» в художественном времени, а могут – в «свёрнутом» виде, одновременно.

Последняя форма, которая связывается психологами с эффектом «симультанности» (от франц. *simultané* – одновременный), является очень существенной для любых процессов музыкального творчества. В частности, она очень существенна в качестве закрепленного в долговременной памяти исполнителя музыкального «кода» конкретного произведения, необходима в работе над выстраиванием его архитектоники, в работе над драматургией цикла, а также при составлении концертной программы.

II

Для творческой деятельности музыканта все перечисленные разновидности внутренне-слуховых представлений музыкального произведения являются очень важными, но для исполнителя недостаточными. Ведь рассмотренная форма – это идеальная слуховая модель музыки. Исполнителю же необходимо слышать реальное звучание исполняемого произведения, которое практически никогда полностью не совпадает с предполагаемым идеалом, а может лишь приблизиться к нему. В письме к Т.Поспеловой С.Нейгауз пишет: «...Опять меня убивает мысль, что к музыке нельзя приблизиться, она мелькает и исчезает как синяя птица, и все наши старания, работа каторжная сводится к тому, чтобы снова и снова искать её, и стремиться за ней, и терять её след, и опять искать, и так до бесконечности» /72, с.108/.

Слуховое представление музыкального произведения формируется в исполнительский замысел музыки, который непосредственно предшествует исполнению музыки. Реализация исполнительского замысла в реальном

¹ Под «воспринимающим» мы имеем в виду не массового слушателя, а профессионального музыканта-исполнителя, творческое участие которого в музыкально-интерпретационных процессах является фактором обязательным.

звучании образует осуществленную (или такую, которая осуществляется в данный момент), исполненную в буквальном смысле слова версию.

В процессе непосредственного исполнения эта версия оценивается самим же исполнителем. Процессуальность осуществленного звучания кодируется в его кратковременной памяти. Образ только что отзвучавшего в самом непосредственном смысле влияет на каждый данный, сиюминутно осуществляемый момент звучания.

Принципиальным отличием восприятия исполнителем реального музыкального звучания является возможность в психологическом смысле некоторого отстранения от звуковой палитры. Отсюда – тенденция объективизации восприятия, которая противоположна тенденции субъективизации при работе со слуховым представлением произведения (идеальным образом). Тенденция объективизации особенно проявляется, например, при прослушивании собственной исполнительской версии в механической записи. В этом случае осуществленную собственными усилиями исполнительскую версию можно ощутить в качестве устойчивого, закреплённого творческого результата.

Черты объективности в ощущении слухового представления произведения усиливаются при многократовой слуховой апробации, при осознанном сравнении с другими исполнительскими версиями произведения, при подключении для углубленного познания произведения аналитического аппарата и т.п.

III

Но и умения услышать себя «со стороны» недостаточно для художественно эффективного исполнения музыкального произведения. Необходима третья, наиболее активно действенная форма слухового внимания (контакта исполнителя с музыкой). Эта форма, постоянно координируя идеальное представление музыки с её реальным звучанием, помогает осуществлять качество музыкального звучания последовательно в каждый данный момент исполнения. Именно здесь в решающей степени проявляется творческая воля исполнителя, которая направляет его энергию в процесс живого музыкального интонирования¹.

¹ К.Мартинсен в близком значении использует термины «звукотворческая воля» и «воля слуховой сферы» /57, с.с.19; 24/.

Исполнение как непрерывный процесс творчества.

Различные виды музыкально-исполнительского творчества осуществляются при координации всех трёх упомянутых выше форм исполнительского слухового внимания (контакта с музыкальным произведением). Только с учётом такой особенности работы слуха можно говорить о музыкальном исполнительстве как о целостном процессе художественного творчества.

Относительно собственно акта исполнения описанные формы слухового внимания (контакта с музыкальным произведением) можно условно распределить следующим образом:

первое, «идеальное» слуховое представление, как бы забегаёт вперед (перед игрой);

второе, восприятие «реализованного» звучания, несколько запаздывает (после каждого данного момента игры);

третье, «координирующее», направляет творческую волю играющего, способствуя осуществлению **непрерывного процесса исполнения** музыкального произведения по намеченному плану во время игры.

Поясним на конкретном примере исполнительской практики.

Даже при наличии необходимого времени для репетиций, невозможно предусмотреть случайности, связанные с тем, что, например, неожиданно «выскочит» или, напротив, слишком тихо прозвучит какая-либо нота и т.п. Опытный артист исправляет подобные «ошибки» незаметно для слушателя. Рассмотрим это на примере представления схематического изображения звучания какой-либо фразы.

Предположим, идеальное звучание определённой мелодии из семи нот два исполнителя представляют примерно одинаково, т.е. с кульминацией на 4-й ноте.



Но в реальном звучании 1-я нота прозвучала слишком тихо. И один и другой исполнитель корректирует фразу, прибавляя звучание на следующей ноте, но она неожиданно для него прозвучала громче, чем предполагалось. В подобной ситуации неопытный пианист, «испугавшись» громкого звучания, 3-ю ноту фразы играет осторожней и она звучит тише предыдущей. В результате он приводит фразу к её кульминации не поступательно, а ступенчато, чем искажает её интонационную линию.



Опытный артист, реагируя на громкое звучание 2-й ноты, 3-ю сыграет ещё ярче, сохранив линию нарастания кульминации фразы в намеченном виде, хотя и ярче, чем предполагалось.



Специфика исполнительского искусства основывается на творческом созидании реально звучащей ткани музыкального произведения. Один из тезисов Ф.Шопена о природе музыкального искусства, который буквально звучит так: «Искусство укладывания звуков»¹, отражает основную природу исполнительского творчества /131/.

Уникальность исполнения.

Хрупкость музыкальной материи – звука и времени – создаёт условие, при котором становится невозможным точное повторение одной из создаваемых моделей озвученного произведения (исполнения). Поэтому каждое исполнение уникально по своей природе.²

Это обстоятельство вынуждает исполнителя многократно повторять произведение или его эпизоды для того, чтобы максимально приблизить реальное звучание к идеальному представлению внутреннего слуха. И всё же «произведение можно сыграть много раз, но каждый раз – это другой раз» /21, с.119/.

Таким образом, вся «каторжная» предварительная работа исполнителя над конкретным произведением не может привести к созданию какой-либо закреплённой звуковой модели этого произведения, но лишь к созданию условий для осуществления исполнительского творчества в момент исполнения этого произведения. Такими условиями являются прежде всего ясность художественного намерения и умение использовать свои технические ресурсы для проявления творческой воли и, если это необходимо, преодоления несовершенства инструмента.

В творческой «лаборатории» ежедневных занятий пианист шлифует своё мастерство владения звуком и музыкальным временем в рамках жанра и стиля изучаемого произведения. В процессе этой работы вырабатываются свои, индивидуальные исполнительские средства выразительности, которым художник отдаёт предпочтение чаще всего. Например: способ развёртывания кульминации при помощи «сжатия» или «растягивания» музыкального времени; а также развития динамической волны – постепенное или взрывчатое; масштабы фразировки; особенности артикуляции; определённое использование педали и т.д. Предпочтение той или иной гаммы выразительных средств определяет почерк художника, непохожий на других. Его индивидуальность проявляется в своеобразии «звуковой картины», которую Г.Нейгауз сравнивает с различием красок, «цвета и света у больших художников».

¹ Дословный перевод с польского языка Л.Касьяненко.

² Речь здесь не идёт о механическом воспроизведении звуковой или видеозаписи, где звуковая модель исполняемого произведения фиксируется не исполнителем, но при помощи специальной аппаратуры.

Индивидуальные черты исполнителя проявляются как в моментах значительных отступлений от нотного текста (ускорение или замедление там, где нет на это никаких указаний композитора, либо изменение динамического плана), так и в мельчайших деталях и оттенках игры. Последние связаны с определённым исполнительским планом организации звучащей фактуры музыкального произведения (например, выделение отдельных компонентов звуковой ткани, необозначенных автором, манере фразировки и пр.).

Расширение исполнительскими средствами пространства звучания фактуры произведения позволяет часто обогатить природу художественного интонирования мелодии. С помощью «живого» и выразительного фона можно подчеркнуть её логико-смысловые импульсы, одновременно активизируя их. На важность объёмного пространства слухового восприятия фактуры выдающиеся исполнители обращают особое внимание. А.Гольденвейзер, например, пишет: «нельзя схватить основное, если то, что его окружает, не помогает, не гармонирует, а наоборот мешает... Самое примитивное сопровождение... должно жить своей живой ритмо-динамической жизнью, и только на таком, до конца выясненном и выработанном фоне может ожить ведущая линия, может появиться образ целого» /22, с.5/.

В результате собственного опыта исполнитель постепенно приобретает своеобразную «связку ключей» профессиональных навыков для прочтения произведений данного композитора, которые, с учётом стилистических особенностей и эпохи, являются своеобразной исполнительской «техникой перевода с «чужого» (...) языка автора на свой современный язык» /61, с.10/.

Специфика музыкально-исполнительского творчества заключается в умении выявить выразительный потенциал музыкального произведения, зафиксированный в нотном тексте, и в умении реализовать его в звучании.

В конечном счёте вся творческая работа пианиста концентрируется на интерпретации фактуры музыкального произведения, потому что в звучании фактуры отражается, словно в зеркале, вся мыслительная, слуховая и мануальная подготовка к исполнению этого произведения. Для того, чтобы разобраться в специфике этой работы, необходимо изучить особенности исполнительского отношения к фактуре музыкального произведения. Этому вопросу и посвящается следующая глава.

II

ИСПОЛНИТЕЛЬ И ФАКТУРА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Фактура является одним из основных способов исполнительского воплощения музыкального произведения. Эта сторона музыкального звучания наиболее непосредственно воспринимается слушателем.

Музыкальная фактура концентрирует в себе весь комплекс так называемых «композиторских» и «исполнительских» средств художественной выразительности. Следовательно, любой анализ фактуры выводит исследователя на анализ не только логико-конструктивной, но и содержательной стороны музыкального произведения.

Среди других музыкальных инструментов фортепиано отличается особенно большим и многосторонним потенциалом художественной организации звучания средствами фактуры. Не случайно выразительные возможности фортепиано в сольном исполнении зачастую сравнивают с оркестром.

Музыкально-исполнительское творчество – это ёмкое по смыслу понятие. Им охватываются все стадии и формы работы исполнителя над произведением, в том числе и в работе над фактурой. Взаимодействие описанных в первой главе форм слухового контакта музыканта-исполнителя с произведением наглядно проявляется именно в области фактуры. По словам М.Скрёбковой-Филатовой, «музыкальное произведение (...) оборачивается к исполнителю в первую очередь именно фактурной стороной, где с первого момента звучания самоценным становится каждый голос, аккорд, каждая линия или пласт, тогда как форма-композиция – в целом – выстраивается лишь к концу исполнительского процесса» /98, с.239/.

Различные подходы в интерпретации одного и того же музыкального материала прослеживаются особенно наглядно в конкретных, исполнительски осуществленных фактурных решениях музыки. В этом проявляется неповторимая природа «музыкального языка».

Вербальный язык и музыка.

Понятие «исполнительское творчество» относится к деятельности в так называемых процессуальных видах искусства. Соответственно, различаются исполнители-актеры, исполнители-музыканты, исполнители-танцоры и т.д. Наиболее общей чертой, которая их объединяет, является создание художественного образа в текучести времени. Надежным критерием, по которому мы их отличаем, является материально-коммуникативная основа художественного высказывания, так называемый «художественный язык».

Таковым может быть язык, базирующийся на вербальной основе, или язык телесной пластики, мимики, пантомимы или, наконец, – «язык музыкальный». Спецификой «музыкального языка» в значительной степени определяются особенности творческой деятельности музыканта-исполнителя.

«Музыка есть звуковой процесс, именно как процесс, а не миг и не застывшее состояние, она протекает во времени. Отсюда простое логическое заключение: эти две категории – звук и время – являются основными и в деле овладения музыкой, исполнительского овладения, решающими, определяющими все остальное, первоосновами» /73, с.87/.

Но звук и время лежат также в основе «вербального языка» – основного инструмента человеческого общения, который также используется в художественном творчестве. Сравнения «музыкального» и художественного вербального языка позволяют яснее представить функции фактуры в музыкально-исполнительском творчестве.

Вербальный язык объединяет с музыкальным языком звуко-интонационная природа выразительности. Иногда говорят, что интонация в вербальном языке сопутствует понятийной конкретике слова, как бы дополняет эту конкретику. Но это не полностью соответствует действительности. За некоторыми словами и словосочетаниями также закрепляется определенная традиция их интонирования, хотя и в «размытой» форме. В первую очередь это относится к словам и выражениям, содержание которых связано с проявлениями эмоций, отношения человека к чему-либо. В этих случаях интонация является не только постоянно изменчивым «спутником» слова, но входит, хотя и в весьма обобщенном виде, в более устойчивые показатели конкретного значения слова.

Ф.Шопен, например, и вербальный, и музыкальный язык ощущал как порожденный общей звуковой материей. Об этом свидетельствуют высказывания композитора, сохранившиеся в его рукописных черновиках: «выражение наших мыслей с помощью звуков», «выражение наших чувств с помощью звуков», «выражение мысли звуками», «слово родилось из звука». Он считал, что «звук существовал перед появлением слова» и что «слово является определенным родом звука» /131, с.7/.¹ Отсюда можно сделать вывод, что звуковая материя в интерпретации человеком и, в целом, человечеством, является интонационно осмысленной и лежит в основе как вербального, так и музыкального языка.

Фактура и язык музыки.

Говоря о способах воплощения содержания в вербальном языке, мы, прежде всего, акцентируем внимание на чётко определенной лексике, стойкость которой выражается в закреплённом за словом или группой слов понятийном значении. Кроме того, в вербальном языке имеется группа служебных слов, которыми при соответствующей грамматической организации проясняется смысл передаваемой речевым сообщением информации.

Тяготение в слове к смысловой однозначности приводит к нежелательности «многоголосия» вербальной речи – то есть одновременного произнесения мысли двумя или бóльшим числом участников. В качестве примера здесь можно привести диалог персонажей (актеров) в театральном спектакле. Одновременное высказывание здесь

¹ Перевод с польского языка Л.Касьяненко.

возможно, как специальный художественный приём (перебивание друг друга, «не слышание» собеседника в состоянии возбужденности и т.д.).

Музыкальная же интонация вполне может и действительно выражается в многозвучной музыкальной ткани, т.е. многоголосно. Именно такой способ изложения придаёт ей неповторимое музыкальное обаяние, художественную цельность и законченность, содержательную значительность, а подчас и многозначительность. Взаимодействие «голосов» может быть выражено в диалогической форме, с попеременным включением «реплик участников». Но чаще всего это – взаимодействие в условиях временной совмещённости звучания голосов или иных элементов, составляющих общую звуковую картину.

Фактура – это та сторона музыкального произведения, которая воспринимается слушателем наиболее чувственно «осязуемо». Существенно, что в каждом отдельном сочинении закономерности фактуры воплощаются не отдельными средствами, а всем комплексом использованных выразительных ресурсов. И это само по себе свидетельствует о сложности стоящих перед исполнителем задач в данной области.

Кроме того, как справедливо отмечает Я.Мильштейн: «каждое произведение имеет свой особый язык, входящий в состав языка данного автора... Разумеется, есть исполнительские гении, которые посредством художественной интуиции могут многого достичь сразу. Но большинству исполнителей, и даже очень талантливым, сразу это недоступно. Они должны прежде всего приобрести «связку ключей» к данному автору, познать шаг за шагом его стилистические особенности. Только тогда они смогут «прочитать» этого автора без «словаря...» /61, с.10/.

У музыкантов-инструменталистов вырабатывается мануальное (от лат. manualis – ручной), т.е. материально-физическое, осознание фактуры. Формирование такого ощущения обусловлено, как правило, решением определенной конкретной художественной задачи.

Особенности фортепианной фактуры.

Среди других академических музыкальных инструментов современное **фортепиано обладает едва ли не самыми большими возможностями для бесконечно разнообразного выражения музыкальной мысли средствами фактуры**. Фортепиано «было создано для воплощения звука, многоголосного пения, – отмечает К.Мартинсен. – Должен был быть найден инструмент, который объединил бы то, что по природе исполняется несколькими голосами, инструментами – таков смысл вековой борьбы за создание современного фортепиано» /58, с.188/.

Более ста лет назад Ф.Лист писал: «В диапазоне семи октав фортепиано содержит объем целого оркестра, и десяти пальцев человека достаточно для воспроизведения гармоний, которые смогут быть переданы только соединением сотен музыкантов в оркестре» /цит. по: 90, с.223/. В не меньшей степени эта мысль может быть отнесена к области фортепианной фактуры.

Ведь общая гармония звучания, воссоздающая «соединение сотен музыкантов в оркестре», может, конечно, быть выстроена наподобие tutti. Но чаще всего она бывает выстроена дифференцированно, к примеру, в соответствии с разделением оркестрового

звучания на группы инструментов. Даже «простое расположение аккорда – это уже фактурный момент, – отмечает В.Задерацкий. – и он может иметь индивидуальные качественные характеристики и даже нести в себе признаки стиля» /31, с.177/.

Эволюция фортепиано есть одновременно и эволюция требований пишущих для этого инструмента композиторов, требований исполнителей, «транслирующих» созданную композиторами музыку слушателям, а следовательно, и эволюция требований самих слушателей. Это относится и ко всему объему выразительных возможностей звучания фортепиано, и к возможностям используемых при этом технических приёмов игры. Композитор создает фортепианное произведение для конкретного типа инструмента с конкретными выразительными и техническими характеристиками.

Мобильность, пластическая вариантность изменений качества фортепианного звука позволяет пианисту «вести» фактуру в соответствии с задуманным выразительным нюансом. При этом наибольший выразительный эффект достигается при помощи не одного, а комплекса средств выразительности. Хотя, разумеется, «первое слово», предоставляющее соответствующий объем художественных возможностей исполнительского решения фактуры, принадлежит композитору.

Известно, что именно умение извлекать из рояля различные оттенки музыкальных звучаний ценится в пианизме особенно высоко. Г.Нейгауз отмечает в связи с этим, что «главной и первой заботой всякого пианиста должна быть выработка глубокого, полного, способного к любым нюансам, «богатого» звука со всеми его бесчисленными градациями по вертикали и по горизонтали. Опытному пианисту ничего не стоит одновременно дать 3 – 4 различных динамических оттенка примерно:

f
mp
pp
p,

тем более использовать по горизонтали все возможности фортепианного звука» /73, с.65/.

Благодаря возможностям инструмента и мастерству исполнителя «на поверхности» часто оказывается не то, что записано в более высоком регистре, а то, что художественно необходимо выделить в данный конкретный момент звучания. Исполнитель по своему усмотрению выстраивает первый, второй (и более) планы звучания, приближая то, что имеет особо важное для него значение, и отдаляя второстепенное.

К этому следует прибавить необычайно развитую на сегодня технику исполнения на фортепиано. Собственно говоря, эта техника развивается у исполнителя, начиная с первых шагов обучения игре на рояле, на примерах апробации самых разнообразных фактурных приёмов¹.

¹ Речь идёт о своего рода фактурных «клише», которые выполняют роль технических заготовок. Они присутствуют и у композитора, мыслящего себя в ходе творения музыки её возможным исполнителем, и, тем более, у музыканта-исполнителя.

Роль таких «клише» не ограничивается узко технической стороной фортепианного исполнения. Постигание той или иной фактурно-технической «формулы» исполнения в прогрессивной педагогике с первых же шагов обучения пианиста бывает сопряжено с решением хотя бы минимальной художественной задачи. Для «взрослого» же исполнителя очень существенной становится преемственность и эволюция технических «заготовок» при происходящей в историческом аспекте смене (более или менее заметной) композиторской традиции.

В качестве очень показательного примера приведём школу фортепианного исполнительства К.Черни. Она возникла на основе венско-классического (в первую очередь – бетховенского) пианизма и сыграла роль одной из платформ, на которой вырос романтический пианизм². Значительная роль его этюдов в фортепианном обучении сохраняется и по сей день.

Фактура музыкального произведения, техническая сторона её воплощения в исполнении и смысл (интерпретация) – эти составляющие исполнительского творчества находятся в постоянной связи, активно взаимодействуют. Уточняя структуру и особенности этого взаимодействия, целесообразно в первую очередь обратиться к анализу самого понятия «музыкальная фактура».

Понятие «фактура» в исполнительском аспекте.

Исполнители-пианисты в практической работе постоянно оперируют терминами типа «гаммообразная», «октавная», «аккордовая» и т.д. фактура. Г.Коган называет один из своих трудов «О фортепианной фактуре» /40/, но основным содержанием его работы на самом деле является преодоление технических трудностей исполнения на фортепиано при переходе из одной «позиции» к другой. Под позицией автор понимает соответствующее «положение руки» пианиста /с.4/.

Подобный подход «от исполнительской техники» используют и исполнители на других музыкальных инструментах, корректируя термины в зависимости от специфики инструмента.

С другой стороны, в традиционном теоретическом музыкознании подход «от исполнительской техники» не принимается во внимание. Это и понятно. Поскольку тогда пришлось бы отдельно говорить о скрипичной, фортепианной, и т.д. разновидностях музыкальной фактуры. А следовательно – перейти на другой, более частный уровень наблюдений и обобщений.

Но на практике оба подхода к музыкальной фактуре, которые условно можно определить, как «музыкально-теоретический» и «исполнительский» как бы сосуществуют, нередко вторгаясь во владения «конкурента» (см. 79).

² К.Черни брал у Л.Бетховена уроки по фортепиано.

Так, например, звучащий «аккорд», понимаемый и как тип звуковой конструкции (с точки зрения теории), и как определенная «техническая группировка» при исполнении на фортепиано (с точки зрения исполнения) – в конечном счёте остаётся фактически неизменным в ткани самого произведения. Но при описании его в первом случае речь идёт о способе внутреннего устройства многоголосной музыкальной ткани, а во втором – о техническом способе звукоизвлечения в условиях данного типа фактуры.

Существующие многочисленные определения фактуры в основном нацелены либо на раскрытие типологических закономерностей строения музыкальной ткани, либо на фиксацию свойств, являющихся неизменными для данного конкретного музыкального произведения. Фактура преимущественно понимается как некая законченность, «сделанность». В задачи же интерпретатора входит «рассмотрение» как её общего устройства, так и деталей внутренней организации.

Для музыканта-исполнителя, приступающего к работе над музыкальным произведением, «теоретический» подход весьма существенен, но явно недостаточен. Исполнительское восприятие фактуры изначально нацелено на комплексное, темброво-осязаемое художественно целостное слышание музыки. Это обстоятельство имеет первостепенное значение для художественно полноценного решения в звуке «фактурного образа» музыки.

Из имеющихся «общелогических» определений музыкальной фактуры наиболее приближенной к музыкально-исполнительскому творчеству представляется позиция Е.В.Назайкинского. Согласно его определению, фактура есть «художественно целостная трехмерная музыкально-пространственная конфигурация звуковой ткани, дифференцирующая и объединяющая по вертикали, горизонтали и глубине всю совокупность компонентов» /69, с.73/. В приведенной дефиниции учтены факторы пространственности и глубины, что очень существенно для исполнительского «пространственного» ощущения фактуры. Кроме того, определением охватывается участие всех компонентов, участвующих в организации звуковой ткани. Это приближает нас к специфике творческой деятельности музыканта-исполнителя.

Следует, однако, учесть, что наиболее распространенными толкованиями слова «конфигурация» являются: «1) внешнее очертание; 2) взаимное расположение каких-либо предметов»¹. Все это приводит к мысли, что, приведенное определение Е.Назайкинского ориентирует нас на восприятие определенного фактурного «рисунка».

Для исполнительства такой подход ценен своей базисностью, опорой на наиболее стабильные параметры музыкальной фактуры. Кроме того, он оставляет возможность потенциальной бесконечности исполнительской интерпретации. Ведь фактурный рисунок является некоей нормой, действительной для данного музыкального материала (в значении «текста») и

¹ Словарь иностранных слов. Изд. 2-е. - М.: Сов. энциклопедия, 1964. – с.329.

поэтому всегда требует детализации и конкретизации в живом, «исполненном» звучании музыки.

В исполнительской реализации опирающаяся на фактурный рисунок музыкальная мысль проявляется обязательно индивидуально. Одна и та же фактурная «норма» претворяется в бесконечном количестве вариантов, что обусловлено стилем исполнения, особенностями конкретного творческого замысла, а часто – сиюминутностью творческого решения.

Приведём одну из возможных дефиниций фактуры, в которой учитывается исполнительская многомерность и пластическая подвижность организации музыкально-звуковой ткани. Фактура, по определению В.Москаленко, это «художественная целостность в строении звучания музыкальной ткани, образуемая взаимодействием её элементов» /68, с.61/ .

В приведенном определении акцент сделан на исполнительском слышании фактурной организации музыкальной ткани. Но разве композитор, создавая музыку, не предслышит ее именно «ушами исполнителя»? Положительный ответ на этот вопрос наиболее очевиден по отношению к творчеству таких исполнителей-композиторов, как Ф.Шопен, Ф.Лист, С.Рахманинов, С.Прокофьев и множества других. Но в целом этот подход характерен для любого композиторского творчества.

Слово «фактура» - от латинского «factura» - в переводе означает «изготовление, обработка». Как уже отмечалось, фактура музыкального произведения «делается» в последовательности двух этапов: композитором, который создает её «проект» (нотный текст), и исполнителем, который, собственно, и «осуществляет» фактуру в предметном смысле по этому «проекту». Впрочем, и сам композитор на этапе сочинения музыки мыслит и ощущает фактуру, либо представляя себя исполнителем, либо действительно реализуя её в звучании.

Вместе с тем, в восприятии фактуры композитором и исполнителем имеются существенные отличия. «Работа» композитора над фактурой завершается и получает свое окончательное выражение в нотном тексте. «Работа» же исполнителя над фактурой нацелена на реконструкцию задуманной композитором фактурной «конфигурации» (термин Е.Назайкинского). В ходе такой реконструкции повышается роль анализа музыкального материала. Соответственно, можно говорить и об особой роли в этом процессе интеллектуального начала.

Основной отличительной особенностью отношения исполнителя к фактуре заключается в том, что его творческая деятельность находит своё воплощение в «живой», звучащей в данный момент музыке.

Фактурный абрис.

В контакте с нотным текстом у исполнителя формируется определенный план построения музыкальной ткани, фиксирующий её обобщенные, «объективированные» параметры. Необходимо также уточнить, что речь идет не только о сугубо зрительном представлении нотно-текстовой графики, а об основанном на зрительном, слуховом восприятии фактуры музыкального произведения.

Следует учитывать, что тот или иной конкретный исполнительский план фактуры формируется в мышлении исполнителя-пианиста в контакте с мышечно-двигательной его реализацией. Следовательно, речь идет о мысленном обобщении зрительных, слуховых и мышечно-двигательных (мануальных) представлений конкретной музыкальной фактуры. Этот апробированный в музыкальном мышлении и **закрепленный в памяти обобщенный «образ» музыкальной ткани называется фактурным абрисом** (от нем. Abris – чертеж, план, очерк).

В слуховых и моторно-двигательных представлениях исполнителя фактурный абрис устойчив в своих ведущих логических параметрах, но в то же время подвержен некоторым изменениям эволюционного характера, связанным с развитием интерпретационного замысла.

В музыкально-исполнительском творчестве фактурный абрис является промежуточным звеном между нотным текстом произведения и его исполнительским воплощением:

Нотный текст (***фактурный абрис*** (***исполнительское воплощение***

В процессе музыкально-исполнительского творчества фактурный абрис является определяющим этапом расшифровки закодированной в нотном тексте информации о музыкальной фактуре.

Записывая музыку (в части музыкальной фактуры) нотами, композитор также руководствуется фактурным абрисом, который в последовательности действий в данном случае находится не после нотного текста (как в исполнительском творчестве), а до него:

Авторское слуховое (***фактурный абрис*** (***нотный текст***
представление

Роль фактурного абриса здесь заключается в промежуточном «сжатии» информации о фактуре, выделении в ней того существенного, что, по мысли композитора, является определяющим для сочинённой им музыки.

Таким образом, одно из принципиальных отличий в назначении композиторского и исполнительского фактурных абрисов заключается в их отношении к нотному тексту. Для исполнителя нотный текст становится источником информации о произведении, для композитора – является средством закрепления и передачи творческой мысли, т.е. результатом творчества.

И здесь, конечно же, следует говорить не только, обобщенно, о личности творца и в целом – о стиле композитора, но в первую очередь о логико-конструктивных нормах организации конкретной музыкальной ткани. Полифоническая вязь музыкальной ткани сочинений И.С.Баха, графика фактурного рисунка С.Прокофьева, логические функции фактуры с альбертиевыми басами у венских классиков – все это «читается» взором опытного музыканта в соответствующем рисунке нотной записи.

Но, конечно, обязательными условиями адекватности такого прочтения являются предварительный слуховой опыт общения с данным стилем, предварительная осведомленность музыканта – «чтеца» нотной записи с логическими нормами фактурного устройства. Во многих ситуациях оказывается необходимым отдельный этап творческой работы – интеллектуальная «расшифровка» этих норм вплоть до выявления индивидуальных особенностей фактуры в данном произведении или фрагменте музыки.¹

По характеру нотной записи мы без труда узнаем принадлежность музыке Моцарта или С.Прокофьева, Ф.Листа или же Ф.Шопена. Немаловажную роль в такой стилевой персонификации играет именно отраженный в нотной графике фактурный рисунок.

Остановимся на роли авторского (композиторского) нотного текста произведения в формировании исполнительского фактурного абриса. Эта роль напрямую зависима от информации о фактуре, вкладываемой в нотный текст самим композитором. Иначе говоря – от фактурного абриса, складывающегося в сознании композитора.

Нотный текст и фактурный абрис.

Нотная запись устроена таким образом, что она в состоянии прояснить или «подсказать» исполнителю основные контуры фактурного абриса. Эти возможности сложились исторически и отражают важную и всё возрастающую роль фактуры в профессионально-композиторской музыке. Фиксация тканевого устройства, выделение в нотной записи голосов и логики их взаимной соподчинённости в художественном времени, обозначение роли голосов в многоголосии штрихами, указанием громкости, словесными ремарками и т.д. – все это формирует исполнительский фактурный абрис.

И в этом нет преувеличения. Исследуя «общие закономерности творческой работы крупных мастеров с авторским текстом», Е.Либерман отмечает: «В своей работе над произведением крупные артисты опираются не на звуковой, пусть даже самый выдающийся эталон, а на авторский нотный текст. Обращение к тексту в работе над произведением всегда приносит ощущение открытия» /49, с.190/.

В процессе исполнительского освоения конкретного музыкального произведения пианист воспринимает фактуру в единстве её звуковой и мускульно-двигательной осязаемости, руководствуется сложившимися слуховыми представлениями о конкретном фактурном комплексе, закрепляя феноменом фактурного абриса. В свою очередь, фактурный абрис формируется при опоре на зрительно-слуховое восприятие нотного текста, посредническая функция которого может сохраняться на любых последующих этапах творческой работы над произведением.

¹ Вопросу стилистических особенностей фактуры посвящена отдельная глава.

Разучивая конкретное музыкальное произведение, исполнитель использует приобретенный предварительно арсенал технических приёмов игры на фортепиано, которые могут быть использованы в данном случае. Конечно же, эти приёмы модифицируются в соответствии со спецификой конкретного фактурно организованного музыкального материала. Существенно, что всё это происходит в режиме «художественной действительности» исполняемой музыки.

Если речь идёт о творчестве, сложившегося в стилевом отношении композитора, или тем более о произведении композитора, музыка которого ранее уже исполнялась этим же музыкантом, то тогда актуализируется накопленный ранее соответствующий художественно-исполнительский опыт. Применительно к фактуре (равно как и к другим сторонам музыки) это не только собственный опыт исполнительского освоения данного композиторского стиля, но также опыт других исполнителей. Одной из форм закрепления такого опыта являются исполнительские редакции нотного текста (например, редакции произведений Баха, Бетховена, Шумана и др.).

Фактурный абрис и исполнение музыкального произведения.

Выше нами были выделены три формы слухового контакта исполнителя с музыкальным произведением.¹ Теперь отметим, что художественная **эффективность** музыкально-исполнительского творчества, обеспечиваемая взаимодействием выделенных форм, особенно **проявляется во время работы в области фактурной организации музыкального материала.**

Исполнительский фактурный абрис формируется на всех этапах работы. Значительную роль здесь играет также предварительное знакомство исполнителя с выразительными возможностями и особенностями звуковой «отдачи» данного музыкального инструмента (например, на репетиции).

Фактурный абрис не является жёстко нормированным, «застывшим» во времени и подвергается в восприятии исполнителя определенному развитию. Он связан с работой музыкального мышления исполнителя (фактор внутреннего слуха), и со слуховым контролем «продукта» исполнительской деятельности – звучащего музыкального произведения или его фрагмента (имеется в виду не только концертное, но также и рабочее исполнение).

Все виды работы играют роль в оформлении исполнительского фактурного абриса. Даже в процессе «черновой работы» над музыкальным произведением (многократного проигрывания, работы как над целостным фактурным устройством музыкального материала, так и над его деталями) создается некий предварительный «проект» будущего концертного исполнения.

¹ См. «Исполнительское творчество и формы слухового внимания» в предыдущей главе.

Реализуемая (или реализованная) в звучании музыкальная фактура воспринимается уже как «фактурная данность». Но исполнительский контроль над звучанием по-прежнему должен опираться не только на конкретику звучания, но также, в осознанной или неосознанной форме (у детей), на сложившийся фактурный абрис.

В процессе исполнения музыкального произведения у опытных, творчески мыслящих музыкантов-инструменталистов, даже первое прикосновение к инструменту мысленно прогнозируется. Но уже извлеченное из музыкального инструмента звучание моментально оценивается исполнителем не только с точки зрения его самооценности, но и как позиция для дальнейшего развертывания-созидания музыкального произведения. И так – до завершения акта исполнения данной музыки.

«Пианист призван постоянно работать над тем, чтобы обрести своё суждение в процессе игры, – отмечает С.Рахманинов. – Предположим, что, например, прежде чем выйти на сцену, я обдумываю произведение, которое собираюсь играть, и решаю, что определенное место я сыграю forte. Во время исполнения мои эмоции могут усилиться, и я играю этот пассаж fortissimo. Но тогда следующий пассаж необходимо сохранить в соответствующих пропорциях» /86, с.117/. С.Рахманинов говорит здесь о характере и громкости звучания инструмента. Но эти же слова сохраняют свою актуальность в отношении любого средства музыкальной выразительности.

В процессе исполнения музыки фактура предстает как обновленный вариант (хотя бы в минимальной степени) сформированного предварительно в представлении исполнителя фактурного абриса.

В слуховом контроле играет немаловажную роль ощущение мышечной динамики исполнительских движений, сопряженных со звукоизвлечением, влияющее на само прикосновение к инструменту.

Иной характер задач возникает перед исполнителем в масштабе всего музыкального произведения, как художественного целого (этой проблеме мы посвятим отдельную главу). Драматургия музыкального произведения и фактура, индивидуальный композиторский стиль и фактура, постепенность или, напротив резкая контрастность фактурных принципов в музыкальном развитии – эти и другие аспекты решаются в контексте воплощения целостных пространственно-объемных музыкальных планов, где ещё большее значение имеет усиление роли слуховых «предслышаний» фактурного устройства, опережающих звуковое воплощение.

Развитие фортепианной музыки на всех этапах связано с поиском новых возможностей фактурного изложения. Наряду с этим постоянно происходит и поиск исполнительски обновлённых фактурных решений в условиях давно известных, казалось бы, нерушимых «взглядов» на музыкальную классику. Ярким примером нахождения новых решений в исполнительской интерпретации средствами фактуры является творчество таких гигантов

фортепианного искусства XX столетия, как Глен Гульд и Владимир Горовиц. Их творческие манеры иногда выглядят как предельно контрастирующие, даже взаимно противоположные. И не в последнюю очередь это выражается глубоко индивидуальным пониманием выразительных возможностей строения исполнительски «сделанной» фортепианной фактуры.

Следовательно, и исполнительский стиль становится одним из существенных показателей творческого поиска в области музыкальной фактуры. У исполнителя-пианиста с яркой творческой индивидуальностью формируется своё ощущение музыкального инструмента и, соответственно, свои способы звуковых решений того или иного фактурного рисунка.

Таким образом, **исполнительская интерпретация фортепианной фактуры формируется на этапе фактурного абриса, а проявляется в процессе исполнения.** Постоянной работой слуха пианист «удерживает» каждый вариант реализованной фактуры (в момент исполнения) в границах своего творческого замысла (фактурного абриса), создавая собственную интерпретацию данного произведения в момент исполнения.

Следующая глава будет посвящена проблеме пианистического мастерства, которое лежит в основе любой интерпретации, проблеме, без решения которой исполнительская интерпретация не осуществима на высоком художественном уровне.

III

ПИАНИСТИЧЕСКОЕ МАСТЕРСТВО

ОСВОЕНИЕ ФАКТУРЫ

Для осуществления любой интерпретации, т.е. «оживления» музыкального произведения, необходимы объективные и субъективные условия. Они определяют качество интерпретации и степень воздействия на слушателя.

К объективным условиям можно отнести: качество инструмента, на котором играет исполнитель, и акустические характеристики зала (или другого помещения), а также степень подготовленности публики к восприятию музыкального произведения. Исполнитель может приспособиться к этим объективным условиям, но изменить их не в силах.

К субъективным условиям интерпретации относятся: «звукотворческая воля»¹, т.е. то, что исполнитель намеревается сыграть, и как он это делает, т.е. его пианистическая оснащённость. В процессе работы у исполнителя формируется фактурный абрис исполнителя (об этом шла речь выше) как обобщенный образ слуховой, зрительной и мануальной памяти того или иного музыкального произведения. В реальном звучании именно **пианистическое мастерство** является самым важным элементом интерпретации, определяющим степень соответствия этого звучания художественному замыслу исполнителя.

Звукотворческая воля зависит от музыкальной одарённости и личных качеств характера человека. Она может развиваться под воздействием извне: например, влияние педагога, а также литературы, живописи, театра и, конечно, общемузыкальной эрудиции. В большей же степени звукотворческая воля рождается под внутренним воздействием врождённой музыкальной интуиции. Но всё это вместе (и музыкальная интуиция, и музыкальный интеллект, и художественное воображение) лишь потенциальные предпосылки к осуществлению замысла. Только реальное звучание (в концерте или записи) определяет итог творческого процесса исполнительской работы.

Без тщательного изучения фактуры произведения невозможно добиться технически свободной, качественной реализации нотного текста. Освоение фактурной технологии необходимо для достижения художественной цели. В свою очередь разбор фактурных формул сочетается с поиском наиболее целесообразной аппликатуры и эффективного моторно-двигательного приёма игры.

¹ Термин К.А.Мартинсена.

Рациональная сторона исполнительского творчества.

Музыка несёт в себе элементы эмоционального и рационального: настроение и построение произведения; художественный замысел и драматургия, позволяющая его осуществить, и т.п. Эти же элементы присущи и исполнительскому творчеству. От исполнителя требуется тонкое понимание соотношения эмоций и разума в момент интерпретации. Несоответствие между ними может привести к искажению произведения (например, в отношении стиля или характера).

Соразмеренность рационального и эмоционального нужна музыканту не только в момент интерпретации, но и на протяжении всей, в том числе и ежедневной, работы. И если к эмоциональной стороне занятий можно отнести мучительные поиски внутреннего содержания произведения, проникновение в его эмоциональный мир, то к рациональной работе относится теоретическое изучение произведения, а также работа над пианистической техникой, которая необходима для воплощения художественного замысла. Необходимо, однако, заметить, что имеется в виду не только моторика (быстрота чередования звуков), а целый комплекс пианистических навыков, которые объединяются в понятие пианистическое мастерство.

Пианистическое мастерство – это свободное владение самой широкой палитрой звучания в его динамике, разнообразии артикуляции и тембра; владение тончайшими возможностями педального звучания; мастерство в подборе аппликатуры, технической группировки и т.д. В этом ряде свойств мастерства определяющим является владение всеми физическими возможностями руки, как инструмента для осуществления разнообразных технических задач.

Каждая из сторон пианизма является очень важной, и чем интересней художественный замысел, тем более совершенное мастерство необходимо для его осуществления. Констатируя этот факт, великие художники-исполнители не боялись «спуститься на землю» и привнести в духовную материю высокого искусства точный расчёт и сухие формулировки, а важнейшая сторона технического мастерства (владение собственной рукой) не окутывалась магической тайной.

Работа над виртуозностью не имеет смысла, если не видеть конкретную цель этой работы. А целью здесь должна быть способность применения определённых двигательных навыков в конкретных произведениях фортепианной литературы, в связи с конкретной фактурой изложения.

Иногда врождённая виртуозная одарённость позволяет, не прибегая к дополнительным упражнениям, на основе разнообразного репертуара постепенно (и зачастую неосознанно, интуитивно) овладеть большинством технических приёмов игры на фортепиано. Но даже такие дарования, ставя перед собой всё более высокие художественные задачи, прибегают к различного вида упражнениям для шлифовки своего пианистического мастерства. Например, для развития огромной динамической шкалы звучания Горовиц часами играл аккорды, начиная от «*rrrrr*» и постепенно доводя

звучание до «ffff», а Гилельс шлифовал свою октавную технику, играя двухголосные инвенции Баха (дублируя октавами каждый голос).

К исполнительскому творчеству технических упражнений призывает С.Е.Фейнберг в своей книге «Пианизм как искусство». Причём основой для упражнений, по его мнению, может быть очень короткий фрагмент пассажа из любого конкретного произведения. Маргарита Лонг же считала, что простые, элементарные, рациональные упражнения, закреплённые традицией, являются важным этапом в развитии каждого пианиста, который рано или поздно ему необходимо будет преодолеть.

В то же время, любое упражнение целесообразно если оно направлено на освоение конкретной фактуры произведения, где разнообразие стилистики и жанра требует от исполнителя применения совершенно различных приёмов звукоизвлечения с использованием определённых двигательных возможностей руки.

Профессиональный пианист понимает, что следует сперва подготовиться пианистически к фактуре произведения, которое будет изучаться, иначе неудобные для него фрагменты могут стать камнем преткновения в осуществлении художественного замысла.

Экскурс в историю развития фактуры.

Фактура является той живой материей, с которой в первую очередь соприкасается исполнитель, разучивая новое произведение. Выше упоминалось о связи упражнений с фактурой изложения. Но как это возможно в условиях, где существует такое огромное разнообразие фортепианной фактуры? Что общего, например, в фактуре сонат Моцарта и Шопена с точки зрения технического приёма?

Действительно, фактура клавирных произведений получила невероятное развитие: от сонат Карла Фил. Им. Баха до концертов С.Рахманинова. Её основные виды, сформировавшиеся в европейской музыке, хронологически выстраиваются примерно в следующем порядке: **монодия** – сольное пение, а также пение солиста в сопровождении инструмента (например, лиры в древнегреческой музыке); **органум** (диафония) – многоголосное пение в IX – XII в.в.; **гетерофония** – многоголосие одновременного звучания вариантов одной мелодии, характерно для фольклора некоторых европейских народов; различные виды **полифонии** – сочетание двух и более мелодий в одновременном звучании (встречается в европейской музыке с IX века до наших дней); **гомофония** – характеризуется взаимодействием трёх основных функций голосов: мелодии, баса и гармонических элементов (наряду с полифонией развивается в европейской музыке с XIV в.); **аккордовая** фактура; **полифония пластов** – в современной музыке (например, в оперной драматургии музыкального материала); **пуантилизм** – фактура, расплывлённая на звукоточки; и, наконец, **сверхмногоголосие** – фактура с большим количеством мелодий и др. компонентов (см.111).

В этом огромном разнообразии выделим только те виды фактуры, которые представляют интерес с точки зрения пианистических проблем. Это прежде всего гомофонно-

гармоническая и аккордовая фактура. Развитие этих видов изложения в клавирной музыке наиболее интенсивно началось с появлением фортепиано, и связано было с желанием придать этому инструменту свою неповторимую специфику.

Так, например, раньше композиторы (Бах, Моцарт и др.) могли использовать тот или иной музыкальный материал в произведении для скрипки (или другого инструмента), а затем с помощью незначительного обогащения фактуры (например, добавлением аккомпанемента) обработать его для клавишного инструмента. С появлением фортепиано и усовершенствованием его технических характеристик началось интенсивное развитие фортепианной фактуры в её специфике. Фортепианные обработки вносили в произведение совершенно новое качество общего звучания, вырастая в самостоятельные произведения (например, обработки Листа произведений Паганини, вокальных произведений Шуберта и др.).

В узком смысле слово «фактура» стало применяться в музыке примерно с начала XIX века в связи с развитием изобразительных элементов музыкальной ткани (украшающих, звукописных). Хотя гораздо раньше, уже в инструментальной музыке барокко и классицизма широко использовались различного рода фигурации в виде мелодического обогащения, а также фигурации гармонического аккомпанемента. Так, в музыке для клавесина получили широкое распространение гармонические фигурации, придуманные итальянским композитором Доменико Альберти, которые он использовал в своих сонатах, получившие позже название *альбертиевы басы*. Вслед за ним большинство композиторов (вплоть до Бетховена) применяли в своих произведениях эти технические фигурации.



Д. Скарлатти - Соната №4 (изд. «Peters» II том), т.55-61.



В.А.Моцарт - Соната до мажор KV279, Ич., т.5-8.

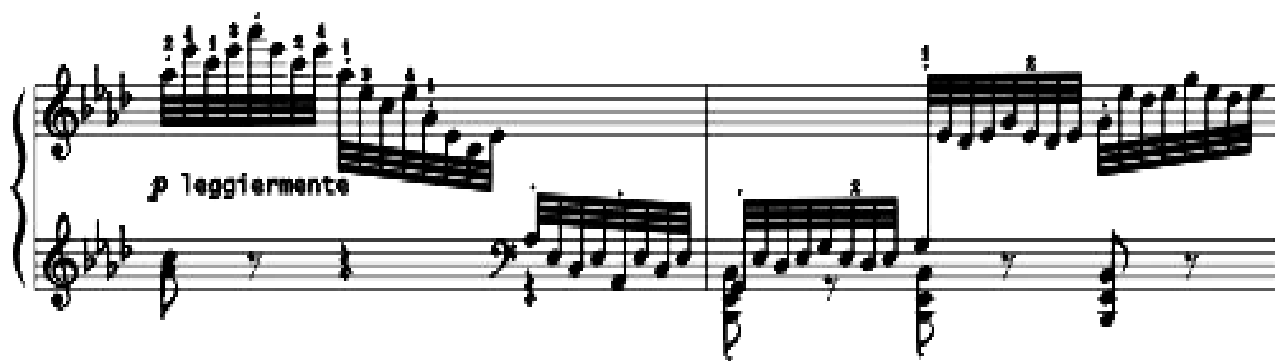


Бетховен - Соната ля мажор соч.2 №2, IVч., т.26-28.

«Техническими» эти фигуры можно назвать в двух значениях: во-первых, как чисто конструктивное построение аккомпанемента гомофонной музыки, в которой основную выразительную роль играет мелодия; во-вторых, как фигуру, исполнение которой требует от пианиста определённой технической тренировки.

Использование тех или иных приёмов и даже мелодий других композиторов в своих сочинениях для музыкантов прежних эпох (включая классицизм) было нормой. Поэтому такой технический материал как гаммы, арпеджио, пассажи мы найдем в клавирном творчестве практически любого композитора, включая венских классиков, без каких-либо изменений.

Но позже, уже в фортепианном творчестве Бетховена, видны тенденции отхода от стандартных аккомпанементов. Наблюдается стремление обогащения гармонической фигуры проходящими звуками, а иногда и превращения в самостоятельный музыкальный материал.



Бетховен - Соната ля-бемоль мажор соч.110, Iч., т.12-19.

Подобное развитие в музыке XIX века достигло уровня индивидуализации. Рисунок фактуры произведения композитора определял его уникальность, неповторимость. Он позволял наиболее непосредственно воплотить программный замысел. Выразительная роль фактурного рисунка значительно возросла, поэтому заимствование даже его элементов другими композиторами стало невозможным.

Несмотря на то, что уже в творчестве И.С.Баха (например, в его прелюдиях из ХТК) намечается изобразительная фигуративность, однако родоначальником индивидуально неповторимой по рисунку фактуры по праву считается Ф.Шопен. Его примеру следовали другие композиторы-пианисты: Скрябин, Дебюсси, Рахманинов, Лист, Прокофьев... Примечательно также стремление этих композиторов (вслед за Бахом) к написанию циклов прелюдий, а также этюдов, где как в творческой лаборатории осуществлялись результаты

фактурных поисков. Стремительное развитие этих поисков легко обнаружить, сравнивая фактурные фигурации до-мажорного трезвучия в прелюдиях Баха и Шопена.



И.С.Бах – Прелюдия До мажор (ХТК, 1-й том).



Шопен – Прелюдия До мажор соч.28.

Не менее примечательна изобретательность польского композитора в фигурационной трактовке простейшей хроматической гаммы в Этюде ля минор из 25 опуса.



Шопен – Этюд ля минор соч.25 №11, т.5-6.

С точки зрения пианизма историческое развитие фортепианной фактуры привело к «уравниванию» обеих рук со стороны их виртуозных возможностей. В то же время,

постепенно стали исчезать пьесы и этюды, написанные специально на «беглость пальцев», «октавы», «аккорды» и др. виды техники в «чистом» виде.

Фактура и виртуозы прошлого.

Как уже говорилось выше, композиторы XVII - XVIII веков использовали в своих сочинениях универсальные фактурные формулы. Поэтому ежедневные занятия виртуоза того времени немислимы были без проигрывания упражнений, построенных на этих универсальных формулах. Овладение этими формулами открывало исполнителю путь к любому произведению той эпохи. А если учесть, что технические характеристики клавишных инструментов тогда ещё не позволяли изменять характер звучания прикосновением пальцев, то основная цель упражнений состояла в том, чтобы развить просто беглость, моторику. Появились даже «немые» клавиатуры для ежедневной пальцевой гимнастики. Именно пальцы и их способность играть быстро и ритмично были основным «орудием» виртуоза.

Со временем, фактура произведений начала усложняться и наряду с гаммами и пассажами всё чаще стали встречаться в произведениях композиторов двойные ноты, октавы, тремоло и т.п. Сборники упражнений стали разрастаться. Делалась ставка уже не просто на подготовку к определённому техническому трюку, но даже усложнение его.

Появились всевозможные приспособления на растяжку пальцев (принесшие немало вреда многим талантам), в упражнениях предлагались технические формулы (сверхтрудные), по освоению которых исполнитель, словно атлет, с легкостью мог бы исполнить любое виртуозное произведение. Нужно признать, что и сегодня можно встретить сборники упражнений, которые ставят перед исполнителем пианистические сверхзадачи.



Тимакин Е.М. – «Ежедневные упражнения пианиста», с.40.

Но существовало и другое направление в развитии виртуозности. Это – упрощение задачи до элементарных упражнений (например, сборник «Пианист-виртуоз» Ганона). В этом направлении проявляется тенденция найти общее в многочисленном разнообразии фактурных рисунков и выявить в них нечто главное для технического освоения.

Фактурное разнообразие *и* пианизм.

Развитие фактуры привело к тому, что «технические» пьесы превращаются из конструктивного материала для отработки того или иного технического приёма в произведения высокого художественного уровня, требующего от исполнителя владения всем комплексом пианистической азбуки и звуковой палитры.

Наиболее интересные, но одновременно и сложные пианистически фактурные решения возникают у композиторов, в совершенстве владеющих исполнительским искусством. Создавая музыкальное произведение, композитор постоянно «проверяет» руками слуховой образ. Звуковое воображение кристаллизуется в конкретных фактурных решениях, которые складываются под воздействием индивидуальной исполнительской техники. Сочетание композиторского и исполнительского гения даёт им возможность облекать свои творческие идеи в безупречную форму фортепианного стиля.

Совершенство фортепианной фактуры произведений композиторов-пианистов ставит перед исполнителем высокие профессиональные задачи. В фактуру произведений эти композиторы как бы закладывают не только технический приём, но даже определённую аппликатуру. Они часто тщательно выписывают её, облегчая тем самым исполнителю техническую задачу, а иногда напротив, намеренно усложняя её (например, этюд Дебюсси «Для восьми пальцев» по предписанию композитора должен исполняться без применения первых пальцев, что значительно усложняет техническую задачу для исполнителя).

Разнообразие фактурных формул разрослось до невероятного количества, где не только каждый композитор стремится найти свой собственный стиль, но и многие произведения одного и того же композитора совершенно непохожи по фактуре. На этой основе возникло убеждение, что работать над техникой нужно в каждом конкретном случае как над особой технической задачей. Такой подход приводит зачастую к тому, что порою даже небольшой пассаж, встретившийся в произведении, «обрастает» упражнениями (многочисленными вариантами фактурного изложения), которые не только не помогают освоить его пианистически, но часто уводят исполнителя далеко в сторону от существующей проблемы. Причина подобных заблуждений в том, что в этом случае обращается внимание на то **что** играть, в то время как главным в технике является то **как** играть (т.е. каким приёмом).

Существует два основных направления в пианизме: так называемая **позиционная техника игры** (преимущественно старой школы, когда ставка делается на развитие, в основном, пальцевой техники при изоляции остальной части руки) и **техника с использованием всей руки** (включая и пальцы как часть пианистического механизма).

В первом случае – тренировка на материале упражнений и этюдов открывает «двери» для освоения фактуры произведений старых мастеров и до классического периода, включая (частично) и сонаты Бетховена. Но стоит пианисту с подобной технической подготовкой соприкоснуться с произведениями композиторов романтической эпохи, как его пианизм, основанный на изоляции всей руки, оказывается беспомощным, а некоторые фрагменты этих произведений встают перед ним непреодолимой стеной.

Во втором случае – тренировка, осуществляемая на материале тех же упражнений и этюдов, даёт возможность развивать пианизм, открывающий доступ к широкому кругу произведений. При участии всей руки упражнение (иногда одно и то же) используется для отработки разных технических приёмов, позволяющих осуществить определённый способ извлечения звука. И хотя в подобных занятиях тоже присутствует механическая сторона работы (многократное повторение), она довольно быстро приносит положительный результат, если упражнение (из сборника или на материале произведения) соответствует целям задуманной интерпретации и не противоречит стилю осваиваемого произведения.¹

Самонаблюдение, контроль своих усилий – необходимое условие умственной работы во время тренировки. Только со временем, когда технический процесс достаточно автоматизируется, наступает прочное овладение игровым движением. Осознанные двигательные процессы переходят в привычные приёмы, отодвигаясь в подсознательную область, и образуют определённый запас пианистических движений, которые всегда наготове, для воплощения фактуры музыкального произведения.

¹ При этом очень важно понимать роль разумного разграничения в работе: на художественное исполнение и целесообразную тренировку, где важно не просто количество повторений, а поиск и закрепление подходящего технического приёма.

Фортепианные штрихи и исполнительское освоение фактуры.

Одной из составных частей пианистического мастерства является освоение всевозможных фортепианных штрихов как отшлифованных разнообразных технических приёмов (движений руки) в «чистом виде». Это: еле заметное движение последнего сустава пальца, всего пальца, кисти, предплечья, плечевого сустава, использование веса туловища и пр. Точное понимание того, какое движение необходимо, и умение им пользоваться позволяют экономить энергию руки даже при самых сложных комбинациях этих движений.

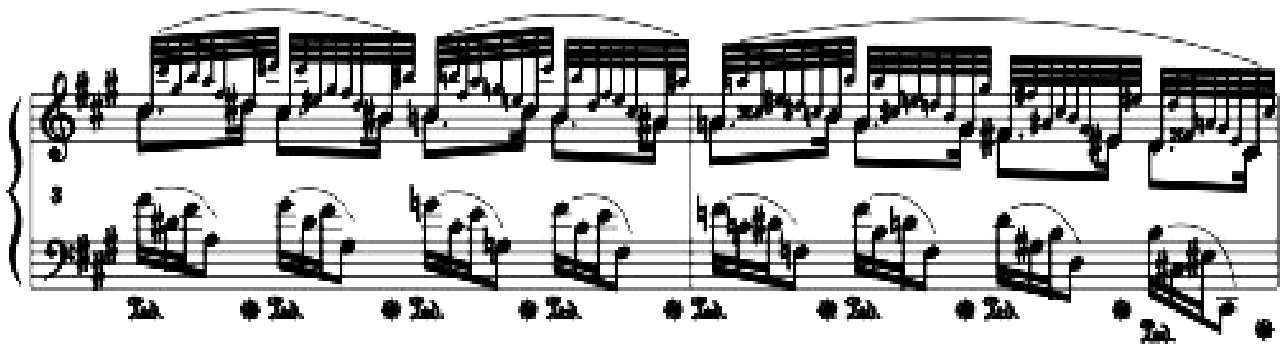
Следуя принципу облегчения технической задачи, освоение штрихов предлагается на простых, знакомых упражнениях (например, упражнениях Ганона), пересмотренных под углом зрения современного пианизма:

- упражнения играют в любой тональности;
- приспособление физической возможности руки к той или иной технической проблеме, а не усугубление её;
- воспитание ловкости, а не силы, поэтому только некоторые упражнения, связанные с использованием веса, играют довольно громко;
- постоянный слуховой контроль над качеством звука.

Интерпретация сочинений любого автора требует особой эмоциональной настроенности, а каждый эпизод (разнообразного по фактуре сочинения) – определённого набора мануальных движений. Поэтому не может существовать какое-либо одно универсальное движение руки, но система, исходя из которой можно будет легко прийти к самому широкому своду разнообразных технических приёмов и движений. В этом случае конкретная художественная цель может опираться на руководящие принципы и обобщения современного пианизма, выведенные из практического опыта.

Несмотря на то, что большинство упражнений (например, в сборнике Ганона «Пианист-виртуоз») опирается на одну позицию (т.е. группу нот в различных вариантах от первого до пятого пальцев), это не препятствует использованию их для развития разнообразных движений руки при условии, что весь двигательный аппарат пианиста нацелен на достижение определённого характера звука.

Например, для выразительного интонирования любых технических фигураций необходимо умение точно распределять вес руки. Тогда возникнут, в тех случаях, где это необходимо, как бы разные звуковые уровни: то, что играет с весом будет звучать ярче, чем то, что играет легко.



Шопен - Прелюдия фа-диез минор соч.28 №8, т. 3-4.

Осознанное представление звучания, которое необходимо извлечь, и движения (пальцев, кисти, предплечья), которые для этого требуются - необходимые условия исполнительского освоения фактуры произведения.

Все движения пианиста можно объединить в группы в зависимости от источника движения.

Штрих и артикуляция.

Для рассмотрения поставленной проблемы необходимо уточнить некоторые понятия. Обычно на вопрос: какие существуют штрихи на фортепиано? – можно услышать ответ: стаккато, портаменто, легато, маркато, тенуто и т.п. При этом, как правило, имеется в виду прежде всего артикуляция (лат. articulatio, от articulo – расчленяю, членораздельно произношу), т.е. **результат игры, реальное звучание**: слитное или раздельное, острое или мягкое и т.п. **Штрих** – это, однако, то что **предшествует реальному звучанию**, т.е. касание к клавише. В «Музыкальном энциклопедическом словаре» это понятие определяется как «приём звукоизвлечения на муз. инструменте, имеющий выразительное значение. Осн. типы Ш. сложились на струнных (смычковых) INSTR. и позднее были освоены на INSTR. др. типа. Ш. основан на определ. характере движения смычка (или, соответственно, рук, пальцев, губ, языка) исполнителя – плавном, толчкообразном, отскакивающем и др., к-рый порождает и особый характер звучания. Выбор Ш. определяется содержанием интерпретируемого произ., художеств. замыслом исполнителя, фразировкой».¹

Таким образом, касание клавиши, которое «порождает» определённый характер звучания может быть прямым, скользящим, ласкающим, цепляющим и т.д. В зависимости от того, откуда направлено это касание (от всей руки, от пальца...) изменяется звучание как с художественной стороны, так и со стороны технической: ровность, «зернистость», ритмическая устойчивость, плотность и т.п. Зажатость «ненужного» сустава приводит к повышенной утомляемости во время исполнения виртуозного произведения. Кроме этого, в звучании появляется угловатость, поскольку физическая жёсткость отражается на качестве звучания всей фактуры произведения.

¹ Музыкальный энциклопедический словарь. - М.: Советская энциклопедия, 1990. - с.646.

Свободная и эластичная во всех суставах рука способна извлечь бесконечное множество звуковых красок. Поэтому исходное состояние для освоения любого штриха – релаксация, т.е. расслабление мускулатуры и душевное спокойствие. Только в таком состоянии можно ощутить свои руки как спокойный, готовый к работе механизм. Далее, при работе над определённым техническим приёмом игры, необходимо ясно ощущать «включение» определённой части этого механизма при сохранении физического спокойствия остальных его частей.

Метод овладения фортепианными штрихами и их классификация.

Для изучения пианистического освоения фактуры предлагается по меньшей мере 15 фортепианных штрихов. Для удобства мы их объединяем в группы в зависимости от основного источника движения.

Кистевое нон легато – фундамент игры на фортепиано. Это механизм извлечения певучего и наполненного звучания – **cantabile**. Именно с этого приёма игры начинал «ставить» руки своим ученикам Ф.Шопен. Звук извлекается не пальцем, а свободным погружением веса руки через палец, который в данном случае выполняет функцию опоры. Для этой цели запястье немного опускается вниз (не ниже клавиатуры) на каждый извлекаемый звук. Рука как бы «ходит» по клавиатуре, перешагивая с пальца на палец, но не отрывается от неё. С одной стороны, каждый звук извлекается отдельным движением, с другой – звуковая линия звучит слитно.

Для отработки этого приёма можно использовать любое мелодическое упражнение (в сборнике Ганона от 1 до 30), упражнения на двойные ноты. Применение такого штриха – это прежде всего любая кантилена, а также певучие кульминации (например, многих произведений Ф.Шопена).



Шопен – Ноктюрн соч.32 №1.

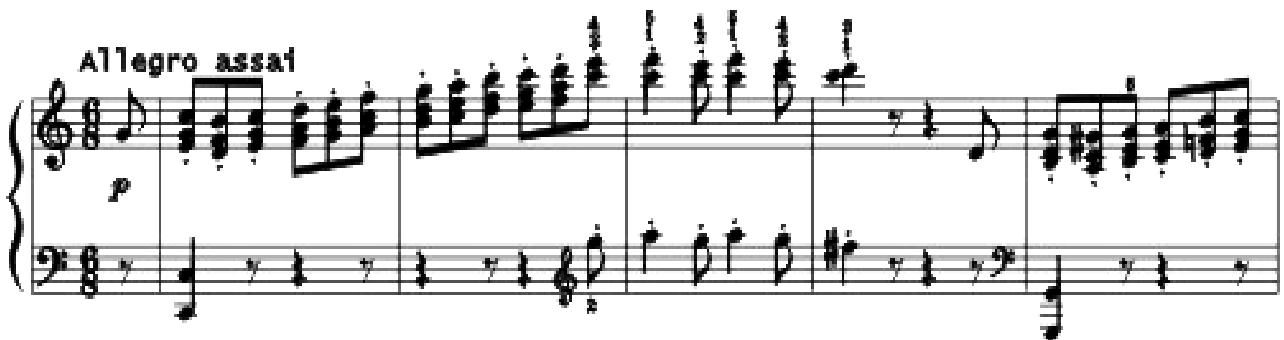


Шопен - Концерт ми минор соч.11, Iч., т. 440-441.

Кистевое портаменто – штрих, очень похожий на нон легато по характеристике и способу извлечения звучания, но при поднимании запястья пальцы так же отрываются от клавиатуры и звук мягко прерывается.

Отрабатывать этот штрих можно на тех же упражнениях, а область применения – от произведений Баха до современной литературы в тех случаях, когда требуется отрывистый, но мягкий и певучий звук.

Кистевое стаккато - энергичное, отрывистое движение кисти, похожее на то, которое рука выполняет, когда отбивает небольшой (например, теннисный) мяч. Сама кисть, словно мячик, легко «прыгает» по клавиатуре. Пальцы и в этом случае выполняют функцию опоры, в зависимости от того, какие интервалы необходимо играть. Как правило, этот штрих применяется в двойных нотах, аккордах и октавах на стаккато. Отрабатывать его можно на упражнениях двойных нот (48 и 50), а использование совершенно незаменимо в аккордовой и октавной фактуре сочетаний, написанных в быстром темпе.



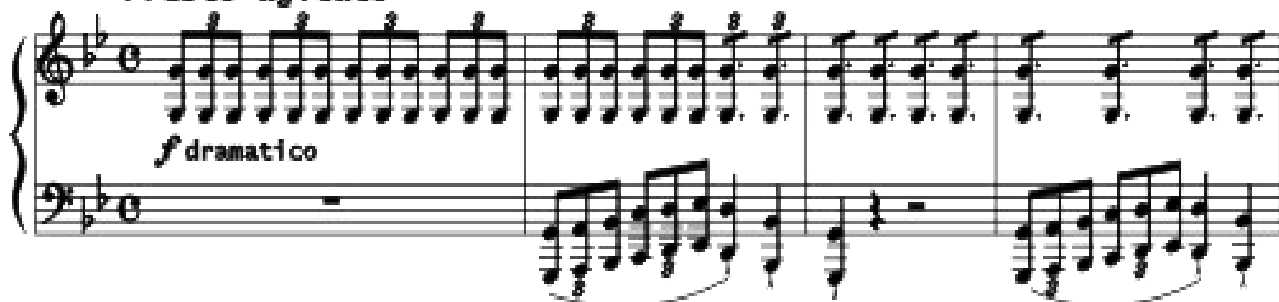
Бетховен – Соната До мажор соч.2 №3, IVч.

Allegro agitato



Скрябин – Прелюдия фа минор соч.11 №18

Presto agitato



Лист-Шуберт – «Лесной царь»

Кистевое легато – возможно двух видов: *вертикальное* и *горизонтальное*.

Вертикальное кистевое легато – это объединение от двух до пяти нот одним общим движением кисти. Если при игре нон легато кисть направляет вес поочерёдно на каждый палец, то в этом случае только первая нота играет с весом, а остальные – на плавном снятии. На первом звуке запястье идёт вниз (но не ниже клавиатуры), а на остальных – вверх, мягко обрывая последний звук.

Множество примеров штриха кистевого вертикального легато можно встретить в музыке классицизма, где группа нот в пределах одной позиции объединена лигой. Если хорошо освоить этот штрих на двух нотах (упражнение 45 в сборнике Ганона), то потом не составит труда подобным движением сыграть любое количество нот в пределах одной позиции. Примеры такой фактуры можно встретить во многих произведениях Гайдна, Моцарта, Скарлатти и других композиторов, включая «романтиков».



Й.Гайдн - Соната ми минор №2 (изд. «Peters»), Ич., т. 68-71.



В.А.Моцарт - Соната до мажор KV279, Iч., т.10-12.

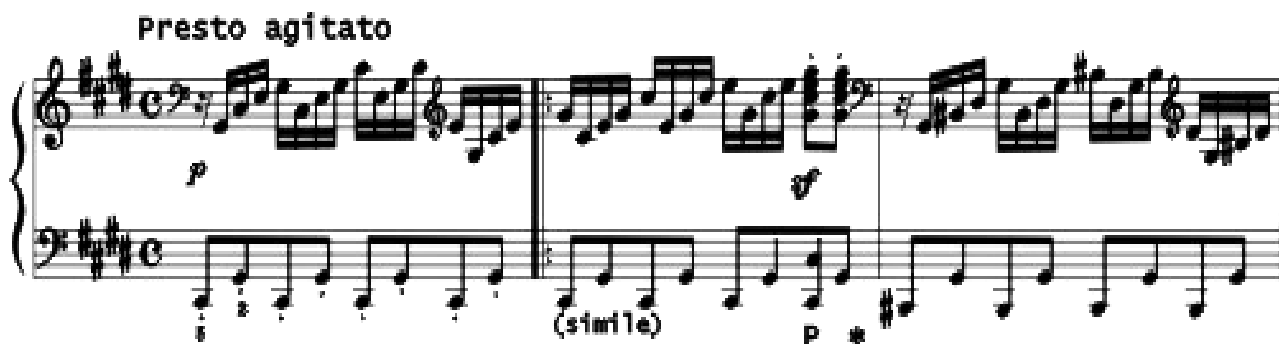


Шопен - Ноктюрн соль минор соч.15 №3, т. 8-15.

Горизонтальное кистевое легато – играется с использованием движения запястья в плоскости. Особенно необходимо владение этим штрихом при маленькой руке. Это движение помогает коротким пальцам (первому и пятому) при игре фактуры типа арпеджио.

Важно обращать внимание, чтобы запястье выполняло движение именно в плоскости, а не вверх. Движение вверх не поможет коротким пальцам, а звучание пассажа, состоящего из подобных звеньев, будет в этом случае сопровождаться ненужными акцентами, потому что движение вниз, которое неизбежно последует за движением вверх, обрушит на первую ноту фактурной группы вес руки. Это не всегда нужно с точки зрения художественной цели и часто не совпадает с ритмической пульсацией.

Отработать горизонтальное кистевое легато можно на традиционном материале разложенного трезвучия, а использовать во многих произведениях при игре арпеджиато, гармонической фигурации и подобного типа фактуры в произведениях разных стилей.



Бетховен - Соната до-диез минор соч.27 №2, IIIч.



Шопен - Прелюдия ми-бемоль мажор соч.28 №19.

Владение этим штрихом позволяет пианисту (особенно с маленькой рукой) не только без труда исполнять даже самые широкие арпеджированные аккорды, но и добиваться эластичности движения и плавности звучания в пассажах любого типа.

Следующая группа штрихов связана с использованием различных движений **пальца**. Следует обратить внимание, что физиологическая сила пальца чрезвычайно мала. Нажим, который необходим для «пения» и громких кульминаций лучше и естественней осуществлять с использованием веса руки, т.е. кистевым нон легато. В работе пальцев уместней говорить о касании и ударе.

Пальцевое нон легато – традиционное энергичное движение пальца, напоминающее удар молоточка. Здесь важны не только энергичные и как можно более быстрые точечные движения (удар и отскок), но и максимальная свобода и самостоятельность этих движений.

Отработка самостоятельности и ловкости каждого пальца всегда была предметом наибольшего внимания виртуозов. Изобретались даже машинки с пружинками для укрепления «молоточка» руки. Сегодня упоминание о них вызывает улыбку, однако каждый пианист по-своему работает над усовершенствованием этого движения пальцев.

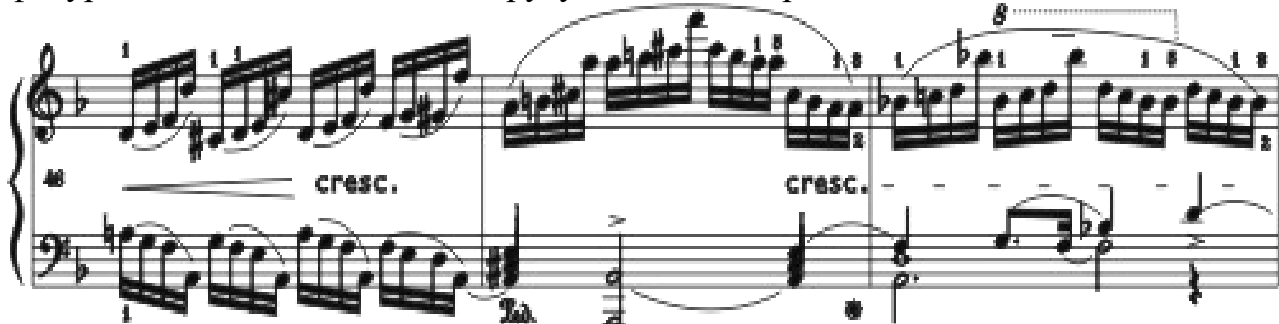
Одним из способов достижения двигательной самостоятельности – работа над трелью (упражнение 46 в сборнике Ганона), где поочередно работают два пальца, но остальные при этом легко прикасаются к клавишам (не нажимая их!).

Отсутствие этого штриха в арсенале пианиста слышно как в гаммообразном изложении, так и в полифонической фактуре, где совершенно необходима безупречная работа самостоятельно действующих «звучащих» пальцев.

Пальцевое стаккато – это не удар, а цепляющее касание клавиши быстрым энергичным (но не размашистым) движением кончика пальца (под ладонь). Звук при этом прикосновении становится очень отрывистым и лёгким.

Если овладеть этим штрихом, то не возникает проблем при исполнении фактуры с быстро повторяющимися звуками типа репетиции. Применение его в других видах изложения типа мелкой техники позволяет добиться прозрачного «жемчужного» звучания – *jue perlè* – в произведении любого стиля, от Скарлатти до современной музыки. В сборнике Ганона это упражнения 44 и 47.

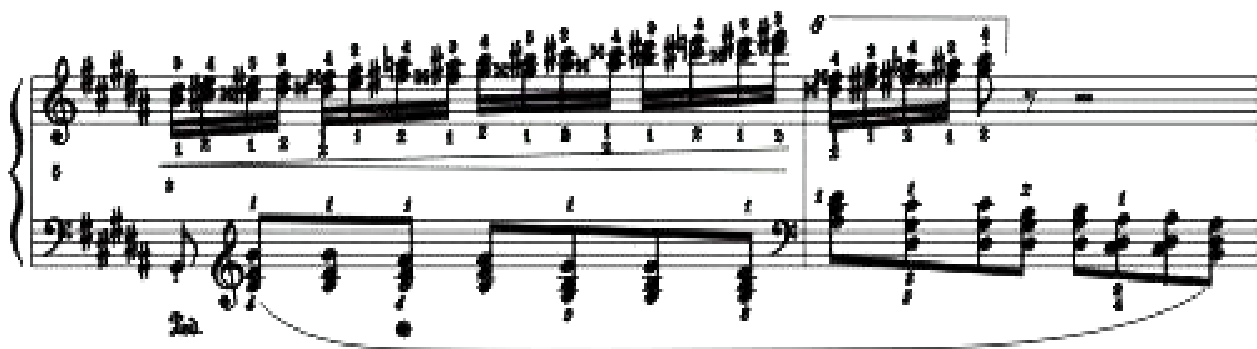
Указанную автором аппликатуру желательно варьировать для равноценного развития всех пальцев, например 1-2-3 или 3-2-1, 2-3-4 или 4-3-2 и т.д. В виртуозных произведениях часто необходимо использование этого штриха также в фактуре с быстро меняющимися позициями. Подобный пример мы встречаем в среднем разделе 8-го этюда Шопена, где при перемещении фигурации из одной октавы в другую возникает репетиция 5-го и 1-го пальцев.



Шопен - Этюд фа мажор соч.10 №8, т. 48-50.

Пальцевое легато – это скользящее касание клавиши (по движению кончика пальца похожее на пальцевое стаккато), но не отрывистое, а плавное, как бы ласкающее. Подобный штрих позволяет одним и тем же пальцем сыграть две ноты легато (соскальзывая с чёрной на белую клавишу).

Такая «скользящая» аппликатура часто встречается в полифонической фактуре и как один из возможных вариантов в изложении двойными нотами, например – в хроматической гамме малыми терциями.



Шопен - Этюд соль-диез минор соч.25 №6, т. 5-6.

Если пальцы уже владеют пальцевым стаккато, то освоение пальцевого легато не потребует специальной технической тренировки.

Пальцевое легатиссимо – штрих, требующий особого слухового контроля. Реализация его в практике возможна только гибкими, эластичными и очень чуткими пальцами, которые как бы «приклеиваются» к клавише в момент извлечения звука и очень плавно отпускают её, немного опаздывая (т.е. не одновременно с нажатием следующей).

Звуки при этом поочерёдно слегка наслаиваются друг на друга. Создаётся своего рода педальное звучание, так называемая *мануальная педаль*. Использование этого штриха в сочетании с *cantabile* позволяет максимально певуче и слитно интонировать мелодию.

Степень применения пальцевого легатиссимо будет всегда разной, в зависимости от акустики помещения.

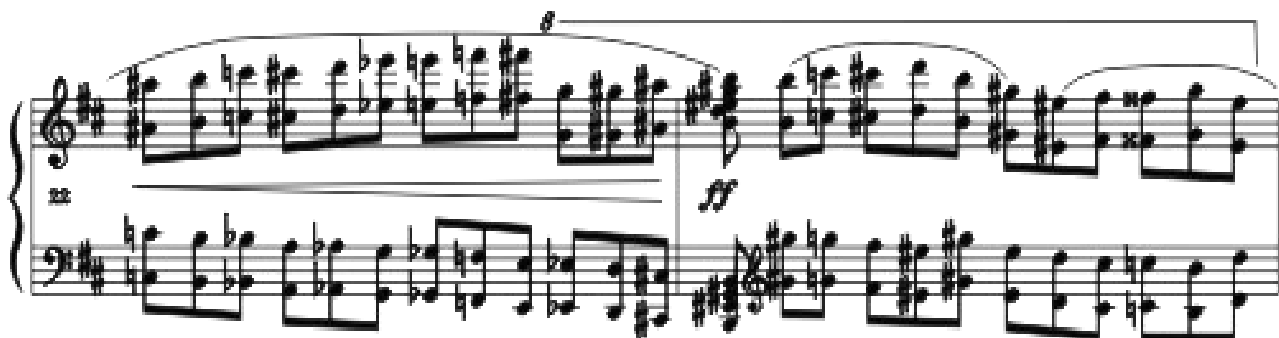
В следующей группе штрихов хотелось бы обратить внимание на двигательную функцию локтевого сустава в процессе игры. Конечно, с одной стороны это условное отделение от пальца и кисти, с другой – работа локтя непосредственно связана с плечевым суставом. Однако это обособление необходимо для того, чтобы понять направляющую роль локтя в некоторых способах звукоизвлечения.

Локтевое маркато – штрих, который необходим для извлечения характерного, довольно громкого, а иногда даже резкого (художественно оправданного) звучания. При этом рука образует как бы один цельный (твёрдый) свод от конца пальца до локтя.

В фортепианной литературе подобный способ игры обозначается громкой динамикой или акцентами. Особенная потребность в подобном приёме звукоизвлечения возникает в октавных кульминациях.



Лист - Соната си минор, т.590-595.

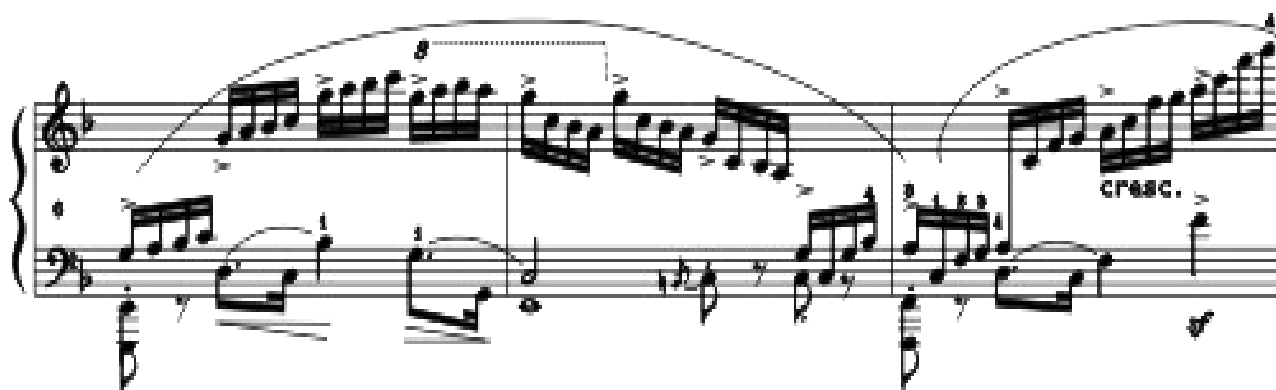


Шопен - Этюд си минор соч.25 №10, т.22-23.

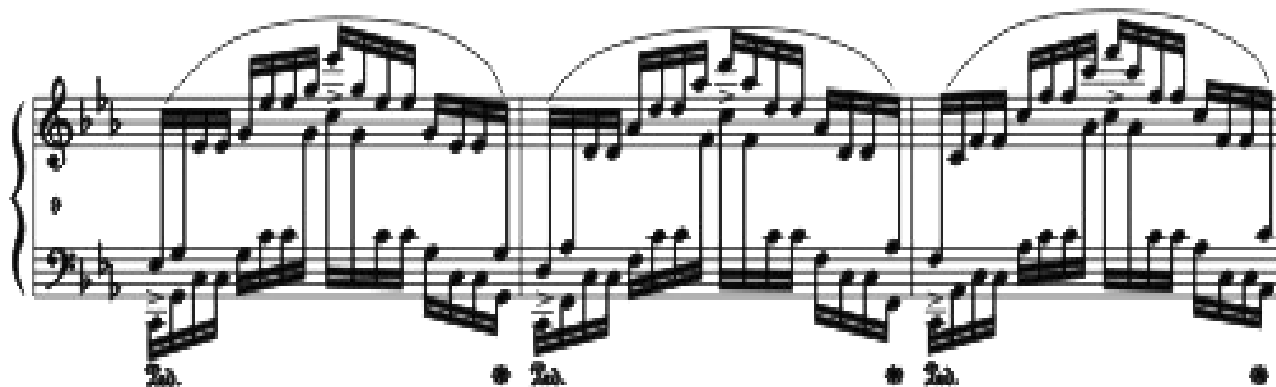
Для отработки этого штриха могут быть использованы, прежде всего, октавные упражнения (в сборнике Ганона №51), а также упражнения на двойные ноты (в сборнике Ганона №№48, 59).

Локтевое легато – штрих, выполняющий связывающую функцию локтя при быстром, но плавном перемещении руки по клавиатуре, например, в гаммах и пассажах.

Если кисть достаточно свободна и эластична, а первый палец добросовестно выполняет свою функцию при подкладывании (приготавливаясь заранее), то локоть описывает дугу, связывая весь пассаж или гамму одним общим движением. Вздёргивание локтя при смене позиций приводит к ненужным (с художественной точки зрения) акцентам и нарушению ритма при несовпадении с ними.

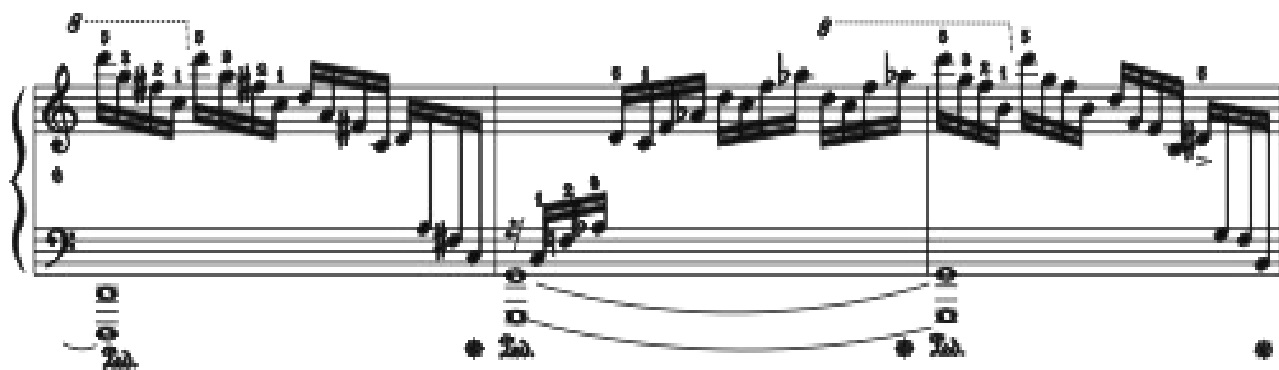


Шопен - Этюд фа мажор соч.10 №8, т.6-8.



Шопен – Этюд до минор соч.25 №12, т.9-11.

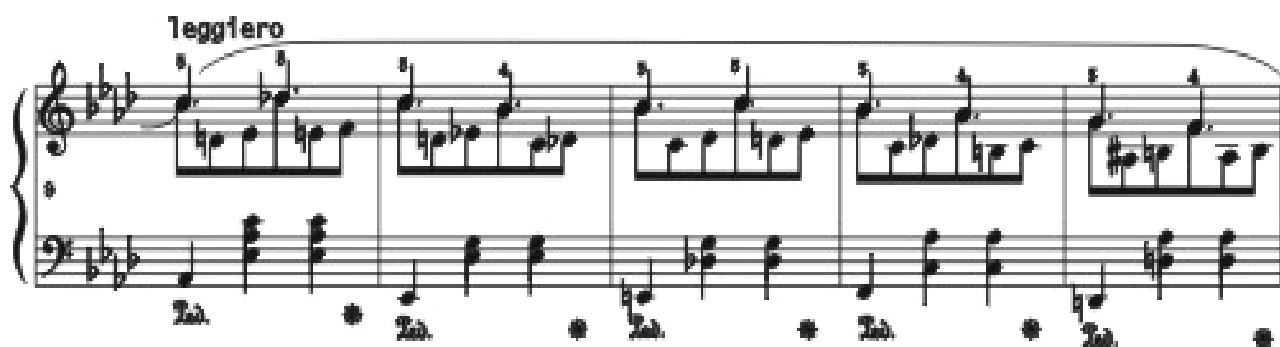
Без направляющего и связующего движения локтя в игре пассажеобразной фактуры очень трудно добиться быстрого темпа и качественного звучания.



Шопен - Этюд до мажор соч.10 №1, т.4-6.

Локтевое стаккато – необходимо там, где требуется тоже очень быстро передвигать руку по клавиатуре, но извлекая очень короткое «точечное» звучание (эффективность этого штриха повышается при активном кончике пальца).

Как правило, подобный штрих встречается в аккомпанементах типа быстрого вальса, а также похожих видах фактуры.



Шопен – Вальс ля-бемоль мажор соч.42, т.9-13.



Шопен – Этюд ля минор соч.25 №4, т.9-11.

Отрабатывается этот штрих в упражнениях типа 57 из сборника Ганона. Точность попадания в быстром темпе обычно связывается с умением направлять скачки быстрой визуальной ориентацией.

Локтевое тремоло – колебательное движение предплечья одновременно с кистью. Ось вращения примерно между 2-м и 3-м пальцами.

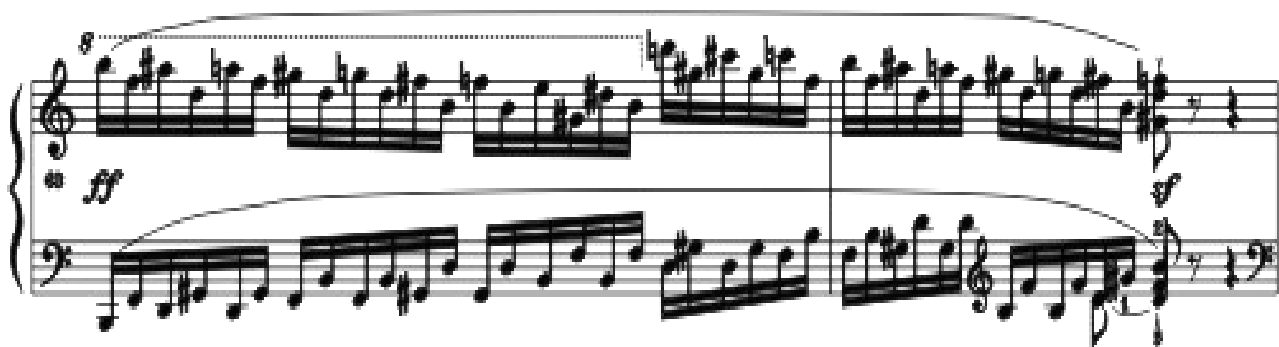
Тремоло от локтя помогает ритмически устойчиво исполнять любую «ломаную» фигурацию с интервалами меньше октавы. Игра одними пальцами (при зафиксированной неподвижно кисти) в таких случаях очень утомительна и не позволяет добиться ровности звучания и пульса.



Моцарт – Соната соль мажор KV283, Ич., т.28-31.



Шопен - Скерцо до-диез минор соч.39, т.453-459.



Шопен - Этюд ля минор соч.25 №11, т.63-64.

Для освоения штриха используется любое упражнение типа «ломанного» арпеджио (в сборнике Ганона это упражнения 31 и 49). Следует заметить, что сам локоть в подобных

случаях не участвует в колебании. Он является как бы точкой, от которой даётся импульс для вращательного движения предплечья и кисти.

Последняя группа штрихов связана с проблемой так называемой **крупной техники**, т.е. аккордовой. Техника игры аккордов заключается не столько в быстроте их чередования, сколько в максимальной экономии силы и энергии во время исполнения **аккордовой фактуры**. Для этого необходимо научиться максимально сблизить во времени начало и конец активности в игре даже отдельно взятого аккорда, т.е. не напрягать руку задолго до аккорда, а после извлечения звука моментально расслабить её, как бы отдыхать, слегка удерживая клавиши естественным весом руки.

Собирание аккорда – это собирание энергии всей руки в один импульс: извлечение звука и моментальное расслабление (пианист с маленькой рукой кончиками пальцев как бы хватает, т.е. «собирает» аккорд).

Владение этим штрихом позволяет не уставать даже во время исполнения фактуры быстро чередующихся аккордов. Благодаря умению собирать энергию в один импульс, исполнитель использует малейшую передышку для отдыха, который особенно необходим в тех фрагментах произведения, где нужно играть аккорды довольно громко и довольно долго.



Рахманинов - Концерт до минор соч.18, Iч. (реприза).

Другой проблемой при исполнении аккордовой фактуры является умение извлекать очень громкое, но красивое «наполненное» звучание. В этом случае техника игры тоже связана с экономией силы и энергии, но уже с использованием **веса всего корпуса** во время игры.

Весовая игра – это игра с наклоном корпуса вперёд, к клавиатуре. При этом возникает сильный нажим в концы пальцев. От энергии «обрушивания» корпуса на аккорд возникает мощное звучание. Иногда пианист даже отрывается от стула, чтобы во время игры таким штрихом максимально использовать свой вес.

Область применения – кульминационные «точки» аккордовой фактуры в произведениях разных стилей.

Ещё одной проблемой крупной техники является октавное и аккордовое тремоло.

Тремоло руки – это штрих, осуществляющийся колебательным движением всей руки, которое начинается прямо от плеча. Осуществляя это движение, рука образует один общий механизм вращения.

Для реализации этого штриха следует даже слегка отодвинуться от клавиатуры, чтобы рука была лишь слегка согнута в локте, образуя одну общую ось вращения.

Исполнение аккордовой ломаной фактуры (tremolo) одними пальцами (особенно при небольших руках) очень утомительно и может привести к перенапряжению и болезни рук.



Моцарт – Концерт си-бемоль мажор KV595, т.50-53
(переложение для 2-х ф-но, оркестровая партия).



Лист – Соната си минор, т.278-280.

При отработке тремоло всей руки (в сборнике Ганона упражнения №56 – октавы, №60 – аккорды) следует отдыхать по мере необходимости. Только по истечении времени приобретённый навык позволит играть таким штрихом большие фрагменты произведений, в которых встречается фактура подобного вида.

Предложенный метод пианистического освоения фактуры следует понимать как путь, направление индивидуального поиска.

Овладение фортепианными штрихами (разнообразными приёмами звукоизвлечения) с использованием разнообразных двигательных возможностей руки постепенно превращает аппарат пианиста в чуткий механизм, способный быстро реагировать на любые изменения

фактуры произведения. Различные комбинации этих приёмов умножают во много раз число возможных вариантов звукоизвлечения.

В художественных произведениях Бетховена, Шопена, Скрябина и др. композиторов редко встречаются штрихи в «чистом виде», как правило, это сочетание тех или иных движений. Однако, имея в своём пианистическом арсенале полную «азбуку» штрихов, можно в любом, даже на первый взгляд очень трудном фрагменте, найти удобное для руки движение. Тогда любой фрагмент фортепианной фактуры может стать доступным, а пианистическая ловкость позволит исполнителю без потерь донести до слушателя свой творческий замысел.

Для исполнителя самым важным является умение реализовать по своему художественному замыслу любой вид фактуры, а значит, максимально точно озвучить фактурный абрис. Этой цели служит освоение основных видов фортепианных штрихов, которое направлено на максимальное использование физических возможностей руки, как совокупность всех пианистических познаний.

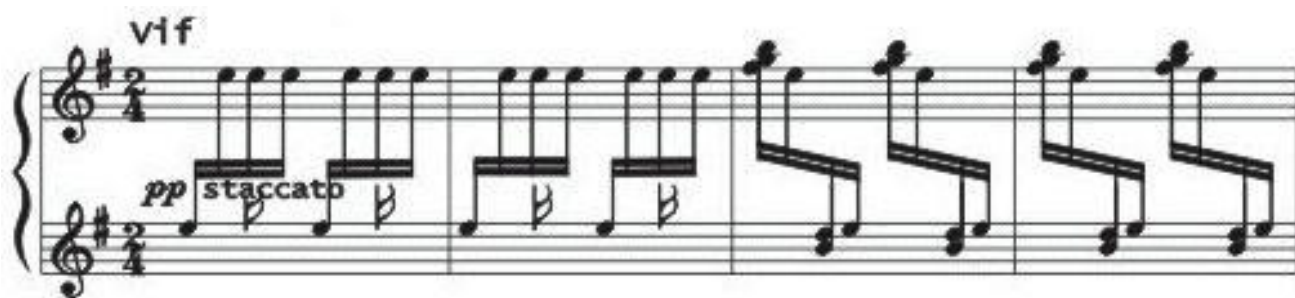
Пианистическое удобство и качество звучания фактуры.

Часто в работе над фактурой фортепианного произведения исполнитель сталкивается с проблемами, которые связаны с распределением музыкального материала в партии правой и левой руки. Иногда это простое перенесение нескольких нот среднего голоса в полифоническом произведении, а иногда – переброска части длинного пассажа и т. п.

Исполнительская «интервенция» в текст произведения, как правило, оправдана художественными задачами. Основной из них является цель достижения наиболее высокого качества звучания. В некоторых случаях эта цель может быть достигнута при помощи некоторых изменений структуры изложения музыкальной ткани. Всегда, однако, необходимо помнить о том, что физическое удобство само по себе ценности не имеет. Коррекция фактурного изложения всегда должна быть направлена на осуществление художественной задачи.

Рассмотрим несколько случаев, когда возможны и даже необходимы исполнительские коррективы фактурного изложения для достижения наиболее качественного звучания фактуры произведения.

Так, например, в Токкате из фортепианной сюиты М.Равеля «Гробница Куперена» для достижения более ровного «токатного» звучания повторяющихся нот можно более равномерно распределить «репетиции» между правой и левой рукой. Дополнительные штили в нотном примере показывают, какие ноты может исполнять левая рука уже в самом начале пьесы.



Подобное распределение возможно и в тех случаях, когда появляются в изложении аккорды.



Качество звучания «репетиций», даже в тех фрагментах, где они должны быть на втором плане, во многом служит воплощению художественной задачи Токкаты. Ритмическая точность чередования шестнадцатых создаёт определённое эмоциональное нагнетание, приводящее к кульминации в самом конце пьесы. По замыслу композитора это движение не прерывается. Коррекция фактурного изложения, позволяющая наиболее точно осуществить замысел композитора, в данном случае художественно оправдана. Этот же приём можно применить и в тех фрагментах, где «репетиция» отсутствует, чтобы облегчить поставленную задачу.



Приведём ещё один пример технологической работы исполнителя над фактурным изложением фортепианного произведения.

Известно, что изложение в полиритме является одной из технических проблем в исполнительской практике. Преодоление её требует от исполнителя специальной

координации двигательного аппарата, особенно в тех случаях, когда эту задачу необходимо преодолевать в партии одной руки. В фортепианной литературе мы найдём много примеров, где задача полиритмии выдвигается на первый план. В таких произведениях как этюды Шопена, Скрябина, Рахманинова и др. не подразумеваются каких-либо фактурные упрощения. Художественная задача в подобных произведениях крепко «спаяна» с технической стороной её воплощения.

Иное дело, когда полиритм не является составной частью пианистического задания, поставленного композитором, а является попутно возникающей проблемой. Например, в Фуге вышеупомянутой сюиты Равеля перед исполнителем поставлен круг задач, связанных прежде всего со спецификой полифонического произведения: самостоятельные тембральные линии всех голосов, рельефный показ основного тематического материала, артикуляционное разнообразие и т.п. Полиритмический рисунок, который возникает при сопоставлении разных голосов, часто оказывается в партии одной руки. Возникает определённое пианистическое неудобство. Рассмотрим подробнее этот пример.

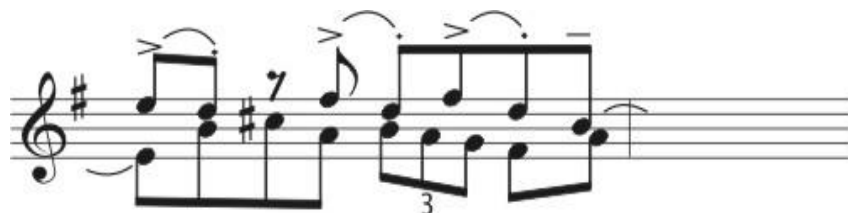
Тема Фуги сочетает в себе лёгкость и изящество. Её грациозность и, в то же время, необыкновенная упругость подчеркнута своеобразной артикуляцией и ритмическим рисунком.

Allegro moderato

Мотив противосложения мелодически более плавный и является контрастирующим характерным элементом Фуги.

С точки зрения фактурного рисунка голоса в этой Фуге расположены так «тесно», что интервал между крайними звуками по вертикали трёхголосного изложения не превышает дуодецимы. Поэтому, как бы теснясь в пределах этого интервала, мелодические линии, словно нити тонкого кружева, переплетаются между собой, а иногда и меняются местами (например, бас изложен выше, чем средний голос и даже сопрано).

Общий темп Фуги довольно подвижный (*Allegro moderato*), звучание довольно «прозрачное» с преобладанием динамических оттенков *P* и *pp*. Артикуляция и штрихи первой темы, сохраняющиеся на протяжении всей Фуги, требуют от исполнителя ловкости и гибкости, особенно в эпизодах стретт. При таких утончённых художественных задачах полиритм, возникающий при соединении двух голосов в партии одной руки, является довольно серьёзным техническим препятствием.



Обидно, если для преодоления этой технической задачи будет «приноситься в жертву» общее движение и темп, поскольку это вступает в противоречие с замыслом композитора. Мы покажем, каким образом можно скорректировать фактуру этого произведения для «снятия» полиритмической проблемы.

В тактах 8, 12 и 16 предлагается триольную группу нот среднего голоса перенести в партию левой руки.



В такте 19 восьмые среднего голоса – соль, фа-диез, ля – можно перенести также в партию левой руки для удобства исполнения триольной группы в сопрано.



В такте 23 следует менять расположение голосов: левая рука от ноты ля продолжает тему в среднем голосе, а бас от ноты фа переносится в партию правой руки; в 24-м такте бас возвращается в партию левой руки; а в такте 25 от ноты ре линия среднего голоса возвращается в партию правой руки.



В такте 31 и 33 фрагмент противосложения в среднем голосе может исполнить левая рука.



В тактах 35 – 36 в партию левой руки переносится тема Фуги в среднем голосе и только её окончание подхватывает правая рука; в такте 37 средний голос возвращается в левую руку.

В тактах 41 – 42 несколько нот среднего голоса (соль, фа-диез, ми) удобней исполнить левой рукой.

В такте 46 дуольные восьмые среднего голоса можно перенести в партию левой руки для удобства исполнения триолей в сопрано.

В такте 54 следует сделать двойной перенос: ми, ре, фа-диез баса – в партию правой руки, а триольную группу (ля, си, до) сопрано – в левую руку. И далее, в тактах 56-57, также двойной перенос: триоль сопрано (до, ре, ми) – в левую руку, а дуольные восьмые баса (ля, до) последней четверти 56-го такта – в партию правой руки. В такте 57

триоль среднего голоса (соль, ля, си) можно перенести в левую руку, а дуольные восьмые баса (си, ре) – в правую руку. В конце такта дуольную восьмую и четверть сопрановой мелодии (фа бекар, фа) можно исполнить левой рукой.



Как уже говорилось выше, Фуга написана в довольно узком диапазоне и это создаёт некоторые исполнительские трудности, особенно в моменты переплетения голосов. Однако, благодаря именно этому качеству фактурного рисунка возможны все предложенные «перебросы» мелодических линий в партии правой и левой руки во избежание необходимости исполнения полиритмического рисунка одной рукой.

Исполнительское упрощение технических задач во имя художественного совершенства всегда оправдано и в некоторых случаях просто необходимо. Умение грамотно произвести коррекцию фактурного изложения – это одна из составляющих пианистического мастерства и исполнительского освоения фактуры музыкального произведения.

IV

ИЗУЧЕНИЕ СТИЛЕВЫХ ПАРАМЕТРОВ ФАКТУРЫ В РАБОТЕ НАД ИНТЕРПРЕТАЦИЕЙ

Исполнительская интерпретация фактуры всегда должна базироваться на понимании общестилевых особенностей (романтические, импрессионистические и т.д.), особенностей композиторского стиля и особенностей фактурного изложения конкретного произведения.

Глубокие внутренние связи стилевого направления в фактуре музыкального произведения обнаруживаются лишь в результате углубленного всестороннего анализа. Исполнительское наклонение в таком анализе имеет свою специфику.

Если мы сопоставим фортепианные произведения величайших композиторов-исполнителей, то наряду со сходными качествами фортепианной фактуры их произведений (яркость, блеск, выразительность) мы обнаружим немало отличий. Именно эти отличия и подчёркивают характерные черты стилевого фактурного автопортрета, вытекающие во многом из индивидуальности композитора-исполнителя с его техническим пианистическим арсеналом и особенностью музыкального мышления.

Изучение композиторского стиля в том или ином произведении наглядней всего осуществлять с применением сравнительного анализа. С этой точки зрения для исполнителя представляет интерес сопоставление композиторских стилей в области фактуры.

Изучая стиль, например, Ф.Шопена, можно сравнить фактуру его произведений с фактурой произведений других композиторов, используя метод противопоставления и сопоставления.

Шопен узнаваем в любом произведении характерной основной интонацией, образно-эмоциональным строем и способом изложения музыкального материала, т.е. фактурой. Характерно, что его творчество не поддаётся разделению (даже условно) на периоды стилистического тяготения как, например, творчество Бетховена, Листа или Скрябина.

В нашем анализе мы покажем как с разных сторон возможно изучать стилистические особенности фактуры на примере произведений Шопена, сравнивая фактуру его сочинений с фактурой произведений Листа, Бетховена, Баха и Моцарта.

Примеры предлагаемого анализа следует рассматривать как иллюстрацию исполнительского ракурса исследования стилевых параметров фактуры.

Он показывает лишь основные направления сравнительного анализа с целью изучения фактуры того или иного музыкального произведения с точки зрения исполнительской работы над интерпретацией этого произведения или при написании научной работы по исполнительской интерпретации фактуры, где могут быть использованы любые другие объекты научных исследований.

Шопен и Лист

(пример сравнительного анализа фактуры).

История музыкального творчества даёт нам немало примеров, когда гениальные музыканты, жившие в один исторический период и даже в одной стране, творили в едином стилевом направлении, но, в то же время, представляли своей музыкой, весьма контрастные индивидуальные стили. В эпоху романтизма такую яркую пару творческих индивидуальностей образовали Ф.Лист и Ф.Шопен.

Фортепианное творчество этих композиторов необычайно многогранно и, взятое в целостном объеме, привлекает именно образной широтой и разнонаправленностью образных решений. Например, в музыке Листа, как и в музыке Шопена, мы найдем немало поэтичных страниц, выражающих лирическую утонченность в трактовке инструмента, многообразии оттенков в передаче «лирического тона» музыкального высказывания.

Но Лист обладал, в то же время, принципиально иной, нежели Шопен, исполнительской моторно-двигательной «конституцией». У него были очень большие, сильные руки хорошо натренированного пианиста-виртуоза¹. Это позволяло ему беспрепятственно демонстрировать всевозможные пианистические «трюки», что часто вызывало восторг слушательской аудитории.

Шопену же, напротив, такая «открытая», «внешняя» виртуозность была чужда. Так, он весьма неохотно, особенно в поздний период творчества, выступал в открытых концертах.

Сравнивая фактуру произведений Шопена и Листа нельзя не отметить, что как исполнитель, в отличие от Шопена, Лист широко использовал броские виртуозные приёмы в своих произведениях. Поэтому, наряду с утончёнными, изысканными звучаниями, часто в его произведениях встречаются эпизоды

¹ По мнению А.Алексеева, «Лист как бы синтезировал «фресковую» манеру исполнения Бетховена с манерой игры виртуозов «блестящего стиля» /1, с.219/.

довольно «громоздкой» фактуры: колористически «сочные» аккорды, октавы, тремоло, другие многозвучные, звучащие преимущественно громко конструктивные фигурации. В фактуре листовских произведений проявилась трактовка фортепиано, которая отвечала художественно-эстетическим устремлениям музыканта – утвердить рояль королём инструментов, а значит, открыть его универсальность, максимальные акустические возможности, приближая к звучанию большого симфонического оркестра.

Фактура многих произведений Листа изобилует различными «оркестровыми» эффектами. Об этом, в частности, свидетельствуют обозначенные рукой композитора ремарки в нотном тексте. Это стремление было созвучно общему направлению той эпохи, когда не только фортепиано, но и другие инструменты (например, смычковые) в руках искусных виртуозов раскрывали необнаруженные ранее потенциальные свойства выразительности звучания и технической возможности.

Подобной «оркестровой тенденции» в шопеновской трактовке фортепиано мы не наблюдаем¹. В наиболее масштабных сочинениях Шопена, таких как полонезы, сонаты, концерты иногда используются родственные отмеченным выше тенденциям музыки Листа исполнительские решения: крупная фортепианная техника, мощные акустически объемные звучания, многозвучная аккордовая или октавная фактура и т.д. Но в целом представление о фортепианной стилистике польского композитора иное. Оно зиждется как раз на непохожести, на отличиях фортепиано как своеобразного, уникального камерного инструмента.

Например, в отличие от Листа, Шопен преимущественно придерживается среднего регистра фортепиано, который и в тесситурном, и тембровом отношении наиболее близок выразительности человеческого голоса. По сравнению с Листом, для фортепианной фактуры Шопена менее характерны резкие «перебросы» мелодии или целого фактурного пласта из одного регистра в другой. Шопен преимущественно обогащал фактуру «изнутри», используя для этого многообразие вариантов взаимоотношений её элементов.

Бесконечное богатство лирико-поэтической нюансировки палитры фортепианного звучания – это черта, которая показательна в той или иной степени для композиторов романтического направления. Но для Шопена – в первую очередь. Для звучания фактуры его произведений характерна целая палитра полунюансов – *mezza voce, sotto voce, mf, mp, una corda*; излюбленные

¹ Исключения – арфообразная фактура Этюдов соч. 10 №11 и соч. 25 №1, а также виолончельный характер мелодики в Этюде соч. 25 №7 и Прелюдии соч. 28 №6.

обозначения характера звучания – *dolce, leggero, cantabile*. Подобные признаки обнаруживаются во всех его сочинениях и, вне всякого сомнения, является непосредственным **выражением его исполнительского стиля**.

Как известно, звучание рояля у Шопена лишь в редких случаях достигало громкости, соответствующей «*ff*». В основном же оно ограничивалось силой звука примерно «*mf*». Но в этих «суженных» рамках амплитуды громкости Шопен-исполнитель, по свидетельству его современников, достигал не меньшего, а может быть и еще большего искусства в передаче «тонкостей» всей палитры звучания фортепиано, чем иные пианисты в объеме от «*pp*» до «*fff*».

Важнейшим стилевым «*credo*» Шопена-исполнителя было стремление к песенности, кантиленному интонированию на фортепиано. «В своём непреклонном желании применить выразительные возможности и средства пения на фортепиано Шопен, по существу, открыл *bel canto* фортепианной игры», – отмечает Я.Мильштейн /62, с.11/. Эта черта стиля Шопена-пианиста находит соответствующее выражение в свойственной его музыке мелодизации подчас значительно разветвленной музыкальной ткани.

Для исполнительской манеры Шопена показательное подчеркнутое внимание к пластичности, гибкости во владении пальцами обеих рук. В фактуре его сочинений можно найти множество примеров «пластичного» гармонического задержания поочередно во всех голосах как проявление индивидуальной исполнительской манеры, например, в среднем разделе Этюда си минор.

The image shows two systems of musical notation for Chopin's Etude in C minor, Op. 25, No. 10. The first system contains measures 1 through 8, featuring a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The second system contains measures 9 through 16, showing a crescendo followed by a diminuendo. The score includes various dynamic markings and articulation symbols.

Шопен – Этюд си минор соч.25 №10, т.77-86.

Эти качества эстетически адекватны и лирической пластичности созданных им мелодий, и, соответственно, органичной гибкости, вниманию к внутренней нюансировке фортепианной фактуры.

Для Листа, как исполнителя, так и композитора, характерна манера высказывания, к которой применимо сравнение скорее с ораторским искусством. Фактуре его произведений свойственна чёткость и определённая при смене гармоний и настроений.

Подобную тенденцию композиторского стиля в области фактуры можно определить как стремление к развитию **«внешних» выразительных возможностей инструмента.**

Параллельно этому направлению в романтическую эпоху развивался несколько иной путь развития в области фортепианной фактуры. Его можно определить как стремление композиторов к раскрытию **«внутренних» выразительных возможностей инструмента.** У истоков этого направления – фортепианная фактура поздних сонат Бетховена. Стилистически фактура произведений Шопена ближе именно этому направлению.

Шопен и Бетховен

(пример сравнительного анализа фактуры).

Л.Бетховен – один из композиторов, которые совершили решающий прорыв в открытии фактурно-технических возможностей фортепиано.

Вслед за его клавириными сочинениями, где использовались различные виды конструктивного виртуозного изложения (арпеджио, гаммы и т. п.), появляются произведения (прежде всего – это поздние сонаты), в которых композитор словно отказывается от традиционной «громоздкой» фактуры. В последних фортепианных опусах композитора основная выразительность фактуры как бы направлена «внутрь» звучащего материала, который в исполнительской практике пианистов связан с характером самого звука. Фактура его поздних фортепианных сочинений становится прозрачной акустически, но очень насыщенной эмоционально.

Чтобы понять это явление в развитии фактуры, необходимо вспомнить, что фортепианное творчество Бетховена протекало параллельно усовершенствованию самого инструмента, в то время как Шопен имел возможность творить для рояля, уже прочно утвердившегося в семействе клавишных инструментов.

Разновидности фортепиано начали постепенно входить в музыкальный быт в начале XVIII столетия, то есть приблизительно за сто с лишним лет до того времени, когда жил и творил Шопен.

Для фактуры, образуемой средствами современного Шопену фортепиано, а также для исполнительской техники на этом инструменте особенно существенен молоточковый принцип звукоизвлечения.

Здесь особенно важной оказывается постоянная связь, мышечный контакт соответствующего исполнительского движения с результатом, выражающемся в том или ином характере и качестве музыкального звучания.

В 1781 году была изобретена правая (демпферная) педаль. И уже спустя два года и правая, и левая педали стали применяться в конструкции фортепиано. С

появлением демпферной педали пианисты открыли для себя дополнительные возможности влиять на характер звука. Умелое пользование правой педалью позволяет смягчить диссонирующие звучания, заполнить «сухое» с точки зрения акустики концертное помещение не только громким, но и мягким, тихим звучанием инструмента и т.д. Простым нажатием правой педали мы переносимся в мир иногда материально осязаемых, иногда таинственных связей музыкальных обертонов. А это самым непосредственным образом влияет на гибкость в передаче тонких оттенков музыкально-исполнительской речи.

В общем, «продлённом» и фонически более объемном звучании многоголосия стало возможным выделять отдельные голоса в их диалогах с другими голосами и в других формах фактурного взаимодействия.

Благодаря перечисленным свойствам (перечень которых можно было бы продолжить) молоточковый клавишный инструмент как бы «заговорил». Его звучание приобрело гибкую, соответствующую выразительности человеческой речи пластичность, изменчивость, широчайшую амплитуду возможностей для передачи тончайших эмоциональных оттенков.

Тенденция поиска новых возможностей в звучании инструмента, а соответственно, и поиска новых приёмов исполнительской техники ярко воплотилась в музыкальных произведениях, создаваемых композиторами-романтиками. «Именно в искусстве романтизма (...) впервые создается самостоятельный «образ инструмента», ибо он становится выразителем личностного начала, инструментальным «голосом духовного мира художника», – отмечает В. Григорьев. – Творцы-виртуозы предельно активизировали палитру инструмента, его выразительные качества. Гениальные исполнители, такие как Шопен и Паганини, умели даже, по словам Листа, «превращать свой инструмент в совершенно иной инструмент»» /24, с.24/.

Однако, некоторые из этих новаций обнаруживаются гораздо ранее, а именно, в творчестве Бетховена.

29-ю сонату для фортепиано (соч. 106) Бетховен называет «Grosse Sonate für das Hammerklavier» («Большая соната для молоточкового фортепиано»). Обратим внимание на первые такты этого произведения. В главной партии сонатного аллегро первой части Бетховен использует обычное для венских классиков строение темы из двух контрастирующих элементов.

Одновременно этими же элементами репрезентируются и особые выразительные возможности избранной композитором разновидности фортепиано («Hammerklavier»). Среди них – противопоставление фактуры. Мощь плотности и громкости звучания на «*ff*» многоголосных аккордов оказывается рядом с мелодической пластичностью при исполнении *legato* на «*p*» полифонического трехголосия.



Бетховен – Соната №29 соч.106, 1-я ч.

Широта диапазона звучания (объемом почти в шесть октав), использование колористической характерности в одновременном звучании различных регистров инструмента и фактура второго элемента темы (т.т. 5-8) с мягкой мелодической пластикой, насыщающей всю трехголосную ткань. Подобное изложение предполагает и соответствующую трактовку звучания рояля, а именно, как инструмента, приближающегося по выразительности к возможностям человеческого голоса.

С точки зрения пианизма оба элемента темы как бы прогнозируют произошедшее в эпоху романтизма дальнейшее расширение выразительной амплитуды фортепиано в двух различных направлениях.¹

Итак, как уже отмечалось, новая молоточковая механика клавишных инструментов придала звучанию новое качество: инструмент получил возможность «говорить». Именно учитывая это новое качество рояля, Бетховен создаёт произведения нового художественно-эмоционального содержания. Фактура произведений становится прозрачной, но одновременно интонационно насыщенной. Появляются кульминации нового типа – внутреннего напряжения с использованием минимальных фактурных средств. Например, основная кульминация 2-й части 32-й сонаты находится во фрагменте, где фактура «растворяется» до предела.



Бетховен – Соната №32 соч.111, 2-я ч., т.114-120.

¹ Эти направления представлены соответственно именами Листа и Шопена.

Несмотря на это, именно здесь композитором создаётся невероятное напряжение, которое Г.Нейгауз сравнивал с состоянием коллапса. Исполнителю не удастся создать этого напряжения без умения передавать художественную информацию посредством характера звука.

Именно звучание инструмента становится основой музыкальной выразительности. Такова, например, четвертая вариация в финале этой сонаты.



Бетховен – Соната №32, 2-я ч., т.64-65.

Фактура, представленная без басовой опоры, здесь как бы «провисает», растворяясь в общем физико-акустическом пространстве. Способом тематической деконцентрации, когда правой рукой включаются лишь отдельные, напоминающие о теме точечные аккордовые звучания создается, тем не менее, значительное эмоциональное напряжение. Исполнитель и в этом случае сможет передать данный выразительный эффект только особым характером звучания. В противном же случае данный фрагмент прозвучит нелепо, так, как будто он написан неумелой рукой.

Сравнивая с похожим аккомпанементом в Ноктюрне Шопена до-диез минор отметим, что значительное расширение диапазона (на две октавы) ещё более повышает сложность исполнительской задачи в отношении звучания этого аккомпанемента.



Шопен – Ноктюрн до-диез минор соч.27.

Шопен продолжает такое направление в развитии фортепианной фактуры, которое связано прежде всего с активизацией выразительных звуковых свойств фортепиано, дополнив его возможность «говорить» ещё и способностью «петь». Именно поэтому композитор, чаще всего, придерживается звучания мелодии в регистре, наиболее соответствующему диапазону

человеческого голоса. Крайние регистры используются, как правило, в пассажах и гармонических опорах.

Пожалуй, наиболее явные ассоциации со стилем Шопена вызывает тема связующей партии сонатной формы из третьей части (*Adagio sostenuto*) «Большой сонаты для молоточкового фортепиано» соч. 106.

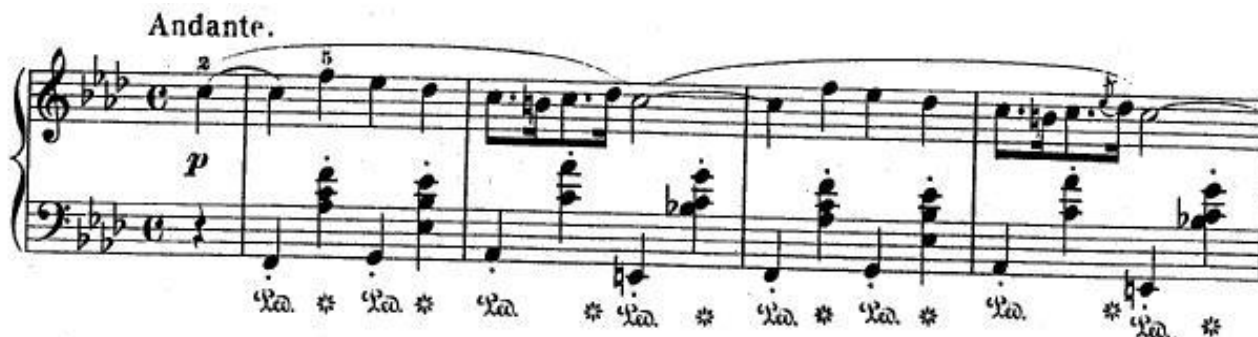


Бетховен – Соната №29 соч.106, 3-я ч., т.26-31.

Она изложена в том типе фактуры, которым явно предвосхищается шопеновская «ноктюрновая» трактовка музыкальной ткани¹ (особенно это заметно, начиная с пятого такта св. партии, где используется весьма похожий на шопеновский мелодический орнамент).

«Предвосхищения» романтического стиля в данной теме (как и в других темах рассматриваемого *Adagio sostenuto*) подробно прослежены С.Скребковым /96, с.250 - 255/.

Однако, сравнивая фактурное изложение данной темы (начиная от такта 5) с близкими по фактуре (и в целом по стилистике) «поющими» ноктюрновыми темами Шопена, мы обнаружим ощутимые различия в трактовке фортепиано. Для их конкретизации приведем тему из Ноктюна фа минор.



Шопен – Ноктюрн фа минор соч.55 №1.

¹ См. также Сонату Л.Бетховена для фортепиано соч. 106, часть 2, т.т.26-33 и Сонату для фортепиано соч. 109, часть 3, вар. 1.

В приведенном примере и других подобных ноктюрновых темах Шопена (см., например, первые темы из Ноктюрнов соч. 9, №2; соч. 15, №2 и №3; соч. 37 №1; соч. 62, №2) мелодический рисунок легче, «ажурнее». То же самое можно сказать и о басовой линии, которая у Шопена всегда напевна и образует как бы «дуэт согласия» с лирически мягкой и пластичной декламацией верхнего голоса. У Бетховена же бас мелодически не развит и от этого несколько утяжелен.

В среднем плане фактуры обращает на себя внимание бо́льшая, по сравнению с Шопеном, многозвучность бетховенской аккордики. Это также делает фактуру данной темы более массивной, вязкой, приближённой к оркестровому звучанию². Стиль изложения у Шопена скорее антиоркестрален, наиболее раскрывающий свои неповторимые краски только в фортепианном звучании.

К тому же, аккорды среднего плана фактуры (и в приведенной, и в других подобных темах Шопена) объединяются, либо крайне близки к объединению в «хоровые массивы», ритмически согласованных мелодических линий. Подобной мелодизации мы не наблюдаем в приведенном фрагменте темы из медленной третьей части Двадцать девятой сонаты для фортепиано Бетховена. В целом, в сравнении с Бетховеном, фортепианная фактура Шопена выглядит ажурнее, изящнее и, можно сказать, звучит утончённее.

Для шопеновской фактуры весьма показательна общая тенденция «прояснения» фактурного рисунка. Так, по мнению Ф.Листа, в произведениях Ф.Шопена «роскошные и обильные детали не затемняют собой ясности целого..., орнаментика не обременяет собой изящества главных очертаний» /50, с.427/. Конечно, данное наблюдение носит скорее характер общестилевого наблюдения. Оно в равной степени может быть отнесено и к характеру формообразования, и к мелодическому рисунку и к некоторым другим составляющим музыкального стиля. Но приведенным высказыванием не в меньшей степени определяется и одна из наиболее характерных особенностей строения музыкальной ткани (фактуры) в музыке Ф.Шопена.

Шопен и Бах

(пример сравнительного анализа фактуры).

Продолжая рассмотрение фактуры произведений Шопена обратимся к наблюдениям С.Скребкова в его книге «Художественные принципы музыкальных стилей». Среди «исторических источников» фактуры Шопена автором выделяются два основных. Наряду с фортепианными сонатами Бетховена позднего периода (о которых шла речь в предыдущем примере сравнительного анализа), исследователь выделяет также клавирное творчество И.С.Баха (прежде всего, «Хорошо темперированный клавир»). Отсюда, по мнению автора, «тянутся художественные нити ко всем жанрам и всем этапам творчества Шопена» /96, с.277/.

² «Фортепианная фактура поздних сонат Бетховена – это не клавираусцуг оркестровой партитуры, но художественный образ симфонии, оратории или даже целой оперной сцены», – отмечает С.Скребков /96, с.249/.

Для исследования этого источника стилистики фактуры произведений Ф.Шопена нам необходимо будет вспомнить некоторые факты биографии и творчества польского композитора.

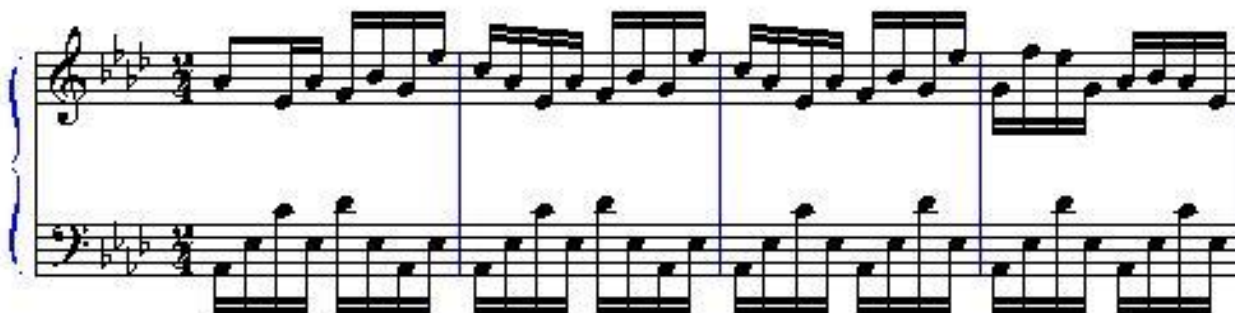
Обращает на себя внимание ряд фактов, которые свидетельствуют об особом значении музыки И.С.Баха в формировании художественного стиля Шопена. Известно, например, какую большую роль сыграл в формировании молодого музыканта его первый учитель по фортепиано Войцех Живный. Он был страстным почитателем творчества И.С.Баха и старался привить своему ученику любовь к музыке великого немецкого композитора.

С тех пор музыка И.С.Баха стала одним из самых ярких музыкальных впечатлений Шопена и до конца жизни неизменно служила ему путеводной звездой. Баховское умение выразить в малом великое, сущностное, соединить возвышенные чувства с ясным разумом в определенной степени воздействовало на формирование музыкального мышления Шопена. Многочисленные произведения Баха он играл наизусть, что в те времена не являлось обязательной нормой в исполнительской практике. В частности, Шопен мог исполнить подряд более десяти Прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха. Для Шопена-пианиста эти произведения были излюбленным материалом в период подготовки к выступлениям в сольных концертах.

Проблема претворения баховских традиций в жанре прелюдии проанализирована исследователями преимущественно в плане противопоставления стиля двух великих композиторов. Но ведь известно, что, прежде чем производить операцию по выявлению различий, необходимо услышать некий «код общности» противопоставляемых начал.

Наиболее значительное «внешнее» сходство фактуры произведений Шопена со стилистикой прелюдий Баха наблюдается в его 26-й прелюдии (As-dur). Эта Прелюдия впервые была опубликована только в 1919 году. Её сочинение предположительно датируется июлем 1834 года. Следовательно, с историко-хронологической точки зрения данная пьеса может считаться предшественницей цикла 24-х «Прелюдий» соч.28. С точки же зрения фактуры она воспринимается как переходное звено от прелюдирования в музыке Баха к зрелому, стилистически сформировавшемуся самобытному шопеновскому письму в жанре фортепианной прелюдии.

Обратим внимание на использование в Прелюдии As-dur гармонических (и частично – мелодических) фигураций в синхронном, «симметричном» исполнении обеими руками, что весьма близко фактурному рисунку в прелюдии Баха c-moll из первого тома ХТК.



Шопен – Прелюдия Ля-бемоль мажор.



И.С.Бах – Прелюдия до минор из ХТК (1-й т.).

В свою очередь, взятая в отдельности партия левой руки (нижний голос) Прелюдии Шопена сближается с фактурным рисунком ряда пьес из баховских сюит для виолончели соло. Например, с Прелюдией из Первой виолончельной сюиты G-dur.



И.С.Бах – Прелюдия из Сюиты для виолончели №1.

Обратим также внимание и на образование эффекта скрытого голосоведения при помощи выделения верхних, «поворотных» точек мелодии в нижнем голосе Прелюдии Шопена и в примере из Сюиты для виолончели соло Баха. Вместе с тем, похожими приёмами в организации фактуры Шопен добивается совершенно иного результата. Его прелюдия не звучит наподобие токкаты, как это происходит в до-минорной прелюдии Баха. У Шопена мы слышим музыку в характере лёгкой скерцозной полётности, то есть в образной сфере, весьма распространённой в романтической музыке.

Для стиля Шопена характерна активная мелодизация «второстепенных» элементов фортепианной фактуры. Это позволяет насыщать элементы звуковой ткани индивидуализированной выразительностью мелоса и создавать эффект фактурной нестабильности, требующей своего разрешения.

Однако, в прелюдии ми-бемоль минор мы ощущаем, пожалуй, наибольшую близость прелюдийной фактуре И.С.Баха.

В творчестве Шопена трудно подыскать другой пример, где бы так последовательно и «по-баховски» использовались возможности скрытого (в рамках единой линии) двухголосия, образуемого гармонической фигурацией.



Шопен – Прелюдия ми-бемоль минор соч.28.

Сравним, например, начальные такты этой прелюдии с прелюдией До-диез мажор из первого тома ХТК. В верхнем голосе баховской прелюдии мы находим технический приём исполнения, также основанный на гармонических фигурациях.



И.С.Бах – Прелюдия До-диез мажор из ХТК (1-й т.).

Относительно стиля Ф.Шопена, в свою очередь С.Фейнберг замечает, что он «раскрывается больше в вертикали, чем в контрастных горизонтальных линиях развития. Его музыкальные идеи обнаруживаются скорее в фактуре, чем в противопоставлении тем» /107, с.96/. А.Соловцов в качестве «существенной особенности фортепианного стиля Шопена» отмечает также «необычайную индивидуализацию фортепианной фактуры» /100, с.267/.

Приведенные высказывания фиксируют роль фактуры как важнейшего показателя общего стиля польского композитора. Но не менее показательна обратная связь: **от закономерностей индивидуального музыкального стиля (своего рода стилевой установки композитора) – к их реализации в конкретных параметрах фортепианной фактуры.**

Те или иные особенности фактуры являются, с одной стороны, непосредственным показателем («носителем») художественного своеобразия

данного конкретного произведения, с другой – выразителем индивидуальных стилевых устремлений композитора.

Обратим, например, внимание на то, что в музыке Баха интонационные признаки, свойственные той или иной мелодически выраженной риторической фигуре, выражались преимущественно в отдельных голосах полифонической ткани.¹ В прелюдиях же Шопена такие мелодические знаки становятся основой, которой определяется характерность всего фактурного комплекса.² То, что делает в данном случае Шопен, по сравнению с баховской музыкой можно определить как фактурное усиление.

Данный приём касается не какой-нибудь отдельной пьесы, а является одним из показателей стиля польского композитора. В настоящем анализе мы, однако, не будем останавливаться на рассмотрении этого вопроса, поскольку нашей целью является лишь показать основные возможные направления изучения стилистических особенностей фактуры.

Приведенные примеры позволяют прояснить своеобразие трактовки фортепианной фактуры в творчестве Шопена. Кроме того, становится возможным выявить некие общие корни различий в фактурной организации музыкальной ткани между Бахом и Бетховеном, с одной стороны, и Шопеном – с другой. Эти корни мы видим в принципиально ином значении в организации музыкальной ткани принципа гетерофонности.¹

Продолжая разговор о стилевых истоках музыки Шопена, отметим, что «изящество главных очертаний» его фортепианной фактуры восходит скорее не к творчеству И.С.Баха или Л.Бетховена, а к музыке другого выдающегося венского классика – Вольфганга Амадея Моцарта.

Шопен и Моцарт

(пример сравнительной характеристики фактуры).

Моцартовское начало в музыке Шопена «услышано» многими исследователями. Как правило, здесь имеется в виду общая утонченность музыкальной мысли, стройность и совершенство в организации музыкальной архитектоники как в произведениях крупной, так и малой формы, внимание к

¹ Данная мысль не относится к фигурам, охватывающим в стилистике барокко весь аккордовый массив (фигура «поэта») или же, напротив, выраженных паузой во всех голосах (фигура «aposiopesis»).

² О претворении баховской традиции использования музыкально-риторических фигур и сакральной символики Ф.Шопеном в своих сочинениях см. в работах автора: «Про семантику Прелюдий Ф.Шопена» (37), «Chopin i Bach» (127), а также текст выступления на Международной конференции «Аура слова в музыкальном произведении» с докладом на тему «Сакральные мотивы и роль фактуры в произведениях Ф.Шопена» - Киев, НМАУ, ноябрь 2002г.

¹ В дальнейшем (в 8-й главе) участие данного принципа в строении фортепианной ткани музыки Шопена и выборе соответствующих исполнительских приёмов при интерпретации будет проиллюстрировано конкретными примерами. Сейчас же мы концентрируем внимание на общих вопросах.

деталюм в мелодическом оформлении и т.д. Вместе с тем явно недостаточное внимание уделено моцартовским «вевиям» у Шопена в организации фортепианной фактуры.

Обратим в этой связи внимание на ряд общих критериев, которыми руководствуются в указанном аспекте Моцарт и Шопен.

1. Фортепианная фактура сама по себе должна содержать «знак эстетического» (совершенство общей формы, отточенность в деталях, тонкость во взаимодействии составляющих элементов и т.д.).

2. Значительную роль при этом играет общая прозрачность музыкальной ткани, её «ажурность». Этот критерий «услышан» многими выдающимися пианистами – интерпретаторами фортепианной музыки Моцарта и Шопена. Среди них выделяется «Последний романтик XX столетия» Владимир Горовиц, который стремился «Шопена играть как Моцарта» и напротив, «Моцарта играть как Шопена»

3. Во многих страницах фортепианной музыки Моцарта и Шопена мы наблюдаем «ансамблевую» трактовку музыкальной ткани, при которой как бы подразумевается персонификация «участников» (голосов фактуры).

4. В фортепианной лирике Моцарта, мы можем наблюдать «песенное дыхание» всех линий фактуры. Этими свойствами музыка Моцарта также «готовит» важнейший признак шопеновской фактуры – её мелодизацию. Примерами «песенной» или же «аризной» трактовки фортепианной фактуры у Моцарта могут служить многие темы медленных частей его фортепианных сонат, рондо и другие страницы музыки, звучащие преимущественно в медленных и умеренных темпах. С нашей точки зрения подобными темами готовится мелодизация и «романтизация» шопеновской фортепианной фактуры в не меньшей степени, чем проанализированными выше темами Бетховена.

5. «Усиленная», по сравнению с Бахом и Бетховеном, роль гетерофонии в клавирной фактуре Моцарта обеспечивается особой ролью скрытых подголосков и даже голосов. Например, в известной редакции Б.Бартока фортепианных сонат Моцарта содержатся рекомендации продлевать (по сравнению с нотной записью композитора) при исполнении звучание нижних звуков в фактурной формуле «альбертиевых» басов. С точки зрения исполнительской трактовки фортепианной фактуры это уже весьма близко шопеновской трактовке опорных басов фактуры.



Шопен – Экспромт Ля-бемоль мажор соч.29, т.11-12.

В отдельных случаях исполнительски «обнаруженные» возможности скрытых голосов выступают в ансамбле с голосами явными. Так, например, звучит заключительный раздел из первой части Сонаты До мажор (KV 330) в исполнении В.Горовица.¹ В аккомпанементе исполнитель выделяет крайние верхние ноты особым тембром, придавая им функцию дополнительной мелодической линии фактуры этого фрагмента.²



В.А.Моцарт – Соната До мажор KV330, 1-я ч., т.142-150.

В произведениях Шопена скрытые голоса аккомпанеента прорастают в виде самостоятельных мелодических линий, выписанных в тексте самим композитором.



Шопен – Ноктюрн Си мажор соч.32 №1, т.7-9.

6. Обратим внимание, что возникающий в исполнении В.Горовица дополнительный голос вступает в дуэт с ведущей мелодией. И это вполне в

¹ Такую интерпретацию Сонаты До мажор В.А.Моцарта можно было услышать на концерте в Большом зале Московской консерватории во время последнего приезда выдающегося пианиста в Москву.

² В нотном примере средний голос, выделяемый исполнителем как самостоятельный, показан нами вертикальными штилями.

стиле Моцарта, который активно использует на фортепиано подобные «инструментальные дуэты» в терцию, сексту, дециму. Таких примеров у Моцарта множество. Но, пожалуй, наиболее последовательно этот приём использован в вариациях первой части Сонаты для фортепиано Ля мажор (KV 331). «Дуэт» в дециму выстраивается уже в начальной теме и затем более или менее явно выступает во всех мажорных вариациях. Децима при этом иногда заменяется секстой или же терцией. Множество примеров применения такого приёма мы найдём и в произведениях Ф.Шопена.

В музыке Шопена происходит дальнейшее развитие подобных «ансамблей». По сравнению с клавирными сочинениями Моцарта они, как правило, звучат более «вокально».

Выводы.

Как известно, музыка Шопена представляет ярчайшую иллюстрацию неразрывного единства стиля Шопена-композитора и стиля Шопена-пианиста. За редким исключением творчество польского композитора ориентировано на возможности единственного музыкального инструмента – фортепиано. Будучи выдающимся исполнителем, Шопен постоянно апробировал собственную музыку звучанием этого инструмента.

Формирование слухового представления фактуры музыкального произведения (т. е. фактурного абриса) или его фрагмента происходило у Шопена сразу же с учётом исполнительских параметров звучания. В нашем случае – это звучание фортепиано. Кроме того, характер творческого процесса композитора исключал случайность художественного результата и его отражение в нотной записи.

Следует также учитывать, что Шопен был гениальным импровизатором. Творение музыкальной интонации во время импровизации означает сиюминутное ощущение звуковой отдачи музыкального инструмента, чувство исполнительского соприкосновения с клавиатурой фортепиано, мышечно-двигательного ощущения соответствующего музыкально-исполнительского приёма и т.д. Иначе говоря, сам процесс импровизации нацелен на реализацию творческой идеи средствами фортепианного исполнительства в конкретной, индивидуально выраженной фортепианной фактуре.

«Для Шопена характерно, что, создавая индивидуальный музыкальный образ, он обычно находит для него столь же индивидуальное фортепианное воплощение», отмечает А.Соловцов /100, с.268/.

Приведём подтверждающие эти наблюдения воспоминания Жорж Санд: «Темы своих сочинений он (Шопен – Л.К.) не искал, они являлись ему сами без усилий. Вдохновение приходило внезапно за роялем, овладевая им, или рождалось в его голове во время прогулки, и тогда он спешил домой, чтобы свои замыслы проиграть на рояле и перенести на бумагу. Но в тот момент начиналась самая кропотливая работа из всех, которые мне приходилось видеть, связанная с рядом усилий, сомнений и терзаний, чтобы вновь поймать,

вспомнить какую-то деталь композиции. То, что сразу сочинил, потом при записывании слишком мелко раскладывал, (...) по сто раз повторял и изменял один и тот же такт (...). Иногда шесть недель мучался над одной страницей» /цит. по: 132, с.223/¹.

Перечисленные особенности творческого процесса Ф.Шопена свидетельствуют о неразрывности и даже – синкретичности в его музыкальном мышлении и его музыкальном стиле исполнительского и композиторского начал. Следовательно, при исполнительском анализе фактуры его произведений возникает необходимость в опоре на определение музыкального стиля, в котором фиксировалась бы указанная синкретичность.

Итак, наше внимание в анализе было сконцентрировано на общих особенностях стиля Шопена, которые, с одной стороны, оказывают воздействие на формирование соответствующей специфики фортепианной фактуры, с другой – непосредственно осуществляются через определённую фортепианную фактуру. Стилистика фактуры произведений Шопена рассматривалась нами в ракурсе претворения общестилевых (романтических) тенденций и индивидуально-стилевых особенностей в сравнении с фактурой произведений современников и предшественников композитора.

Новым ракурсом в рассмотрении данного вопроса становится акцент на самом акте «производства» музыкальной мысли в процессе ее исполнения-воплощения на фортепиано. Данный ракурс соответствует фортепианно-исполнительской природе музыкального мышления Ф.Шопена.

Необходимо обратить внимание на то, что постоянным индивидуально-стилевым принципом шопеновского исполнительского интонирования является стремление к «пению» на фортепиано, что выражается в мелодизации всех линий фактуры.

Декламационное начало, равно как и песенное, мелодическое, является одним из главных выразительных средств индивидуализации, риторической активности высказывания «от первого лица».

Выделенные музыкально творящие начала выступают в постоянном взаимодействии. Но в каждом конкретном случае в произведениях Шопена на передний план выдвигается одно из них, что не в последней мере зависит от исполнительского решения.

¹ Перевод с польского языка Л.Касьяненко.

V

ЖАНРОВЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ ФАКТУРЫ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

В работе пианиста над созданием фактурного абриса того или иного музыкального произведения (фрагмента крупного произведения) основополагающее значение имеет исполнительское претворение жанровых особенностей фактуры.

Закономерности жанровых принципов интонирования, используемого композитором, или конкретного жанра во многих случаях определяют и соответствующие «условия» его фактурной реализации. Поэтому для слухового усвоения исполнителем фактурного абриса особенно существенны первичные свойства формирования и изложения музыкальной мысли, которые в значительной степени обусловлены жанровой природой. Это важно не только в тех случаях, когда необходимо определить жанровую принадлежность, например, фрагмента крупного произведения, но и на уровне его составных частей, например, жанровые признаки гл. партии в сонатной форме, или эпизода в рондообразном построении и т. п.

Образность произведения во многом определяется жанровым обликом уже самой темы. Фактура здесь проявляет свою специфику жанровой характеристики на самых малых по масштабу уровнях. С первой фразы и даже короткого мотива организуется фактурное «ядро», показывающее не только определённый склад и рисунок ткани, но и жанровую принадлежность, т. е. черты изложения, которые характерны для того или иного жанра. В малом монофактурном произведении жанровая ориентация «фактурной ячейки»¹ становится своеобразной программой для всей пьесы.

Понятие «жанр»

в исполнительском ракурсе.

Е.Назайкинским выделяются следующие три основные параметра музыкального жанра: «характер содержания, условия и средства исполнения, и конкретное жизненное, социальное предназначение» /69, с.81/. На наш взгляд, в контексте рассматриваемой проблемы исполнительской интерпретации фортепианной фактуры среди отмеченных Е.Назайкинским параметров наиболее специфичным для музыки, как вида искусства, является второй – «условия и средства исполнения».

Развивая возможности этой жанровой триады применительно к особенностям музыкального творчества, В.Москаленко считает, что «важнейшим фактором единства, генетической синкретичности всей триады

¹ Термин Е.В.Назайкинского.

является сам человек, точнее – присущие ему психофизиологические возможности музыкально-творческого самовыражения» /66, с.92/.

«Характер содержания» и «конкретное жизненное, социальное предназначение» являются общими жанровыми показателями для всех без исключения видов искусств, как пространственных, так и процессуальных. Участие же фактора «исполнения» более актуально именно для процессуальных искусств. Но по сравнению с другими процессуальными разновидностями (например, театральным искусством) именно в музыке способ исполнения в наибольшей степени изначально мыслится (прогнозируется) композитором «фактурно». Кроме того, «фактурное мышление» и композитора, и исполнителя включает как конкретное строение музыкальной ткани, так и, одновременно, соответствующий способ исполнительского воплощения с помощью того или иного конкретного технического приёма.

«Жанр» как термин охватывает очень широкий круг понятий, которые связаны с родовыми и видовыми признаками музыкального произведения. Они определяют произведение: по способу исполнения (инструментальное, сольное...); по назначению (марш, танец, песня...); по содержанию (лирическое, комическое, трагическое...); а также по месту и условиям исполнения (концертное, театральное...).

В исполнительской практике это понятие чаще всего связано с «функциями музыки, в связи с определёнными типами её содержания» /53, с.19/. Так, например, наряду с общеродовыми признаками произведения – «марш» – исполнителя интересует ещё и характеристические его особенности – «траурный».

Отмеченные возможности жанровых начал реализуются именно в творческом процессе исполнения на музыкальном инструменте. В частности, они становятся жанровой основой для «пения», «декламации», «моторной выразительности» в момент исполнительской интерпретации.

В фортепианном исполнительстве необходимо выделить ещё одну функцию жанровых начал: претворение моторно-пластического фактора в динамике исполнительских игровых движений /68/. Таким способом мысленное интонирование исполнителя как бы «воссоединяется» с инструментальным «музыкально-игровым» исполнительским интонированием.

В качестве теоретической базы для изучения исполнительского ракурса данного вопроса нами избрана жанрово-стилевая концепция В.Москаленко. Жанровые начала, согласно этой концепции, трактуются как мысленные или реально осуществляемые факторы «исполнения» музыкальной мысли. В этом значении жанровые начала входят в структуру музыкально-мыслительного процесса композитора, а в случае, если творческие функции композитора и исполнителя отделены, жанровые начала входят в структуру мышления исполнителя.

Жанровые начала становятся включенной в телесно-духовную природу музыкально мыслящего индивида (композитора, исполнителя) первичной основой для «пения», «декламации», «моторно-пластической выразительности» в акте творения музыкальной интонации.

Изучение жанровых закономерностей фактуры в исполнительском преломлении предлагается в основном на примере анализа «Прелюдий» Ф.Шопена.

«Прелюдия»

как жанр.

Сама «прелюдия», складываясь в самостоятельный жанр в XVII – XVIII веках, происходит от инструментальной пьесы, «по характеру и типу изложения близкой фантазии». Последняя, в свою очередь, характеризуется свободой построения, импровизационностью изложения, способностью синтезировать «элементы различных музыкальных форм и жанров». Являясь, по существу, малой фантазией, прелюдия наследует вышеперечисленные характеристики и, наряду с экспромтом, песней без слов, листком из альбома и др., становится с XIX века «одним из наиболее распространённых жанров малых форм».¹

Отсюда вытекают условия, в которых проявляет себя фактура прелюдии как жанра.

Первым из этих условий является то, что малой музыкальной формой, в известном смысле, ограничивается время художественного звучания. Поэтому Шопен (а вслед за ним и многие другие композиторы) как правило, использует в рамках одной прелюдии **один характерный вид изложения**. За незначительным исключением (Прелюдии №№10, 11, 13, 15, 16 и 18) «обозначенный» жанровой основой характер фактурного изложения выдерживается от начала и до конца пьесы. Лишь в заключительных тактах во многих пьесах композитор создает как бы фактурный итог, своего рода «резюме», что выражается в «суммирующей» многоголосной аккордовой фактуре.²

Второе – вытекает из первого: в условиях ограниченного художественного звучания фактура представляется сразу как данность музыкальной мысли. В прелюдии, как правило, отсутствует вступление, поэтому **фактура изначально сформирована**.

¹ Музыкальный энциклопедический словарь - М.: Сов. энциклопедия, 1990. – С.439.

² В этом усматривается определенная аналогия с заключительными фактурными аккордовыми «резюме» в прелюдиях И.С.Баха.

Эти качества отличают фактуру прелюдии от фантазии, как сложившегося жанра, которая характеризуется обилием разнообразных по фактуре эпизодов и может быть достаточно продолжительной во времени, хотя оба жанра имеют общие корни происхождения.

Некоторые особенности прелюдии имеет и в сравнении с другими пьесами малой формы, например, мазурками, вальсами и т.п. В прелюдии нет жанровых норм какого-либо фактурного принципа, поэтому здесь допустимо огромное разнообразие фактуры – от одноголосного изложения до различных видов полифонии. Нет также каких-либо метро - ритмических «ограничений».

Все эти свойства делают прелюдию своеобразным универсальным жанром. Как замечает Фейнберг, это могут быть пьесы, «запечатлевшие преходящее или полузабытое впечатление, отмеченное в эскизном наброске», и произведения, которые могут «соперничать по значительности с финалом симфонической миной сонаты, а драматизм (...) ре миной прелюдии по своей трагедийной силе превосходит многое написанное Шопеном в широко развёрнутой форме» /108, с.472/.

Звучание некоторых прелюдий, возникающее сразу (т.е. без эмоциональной подготовки, например, вступления), производит «впечатление трагических кульминаций, свойственных более крупным формам», а драматизм иных как бы вызван «длительно назревающим сюжетным развитием ещё в «домузыкальном» времени» /108, с.471/.

Наряду с широким диапазоном эмоциональной гаммы, в прелюдиях, благодаря универсальности, возможны «изображения» других жанров. Их признаки можно обнаружить в объективно-изобразительных качествах фактуры уже с первых тактов пьесы.

О специфике жанра фортепианной прелюдии один из выдающихся композиторов-романтиков XX столетия С.Рахманинов написал следующее: «Прелюдия, как она мне представляется, это форма абсолютной музыки, предназначенной для исполнения перед более значительной музыкальной пьесой или выполняющей функции введения в какое-либо действие, что и отражено в её названии. Форма зародилась и может быть использована для музыки, имеющей независимое значение» /86, с.64/.

Основная мысль данного суждения вскрывает логику восприятия жанра прелюдии сквозь призму её собственной эволюции: от исходных, первичных свойств через историко-стилевые жанровые модификации вплоть до состояния на настоящий день.

В своих истоках жанр фортепианной прелюдии не был достоянием какого-либо национального музыкального стиля. В старинной сюите задачей «прелюдии» было вступление, как бы преамбула к танцам конкретного и, что существенно, различного национального происхождения (аллеманда, куранта, сарабанда, жига). В этом смысле «прелюдия» стала как бы продуктом общеевропейской стилистики.¹

¹ Быть может, именно поэтому С.Рахманинов /86/ относит «прелюдию» к области «абсолютной музыки».

«Прелюдии» Ф.Шопена как пример разнообразия жанровых знаков фактуры.

В гигантской общей стилевой панораме европейского академического музыкального искусства Шопен предстает как один из самых «жанровых» композиторов. Например, в его творчестве очень весома роль так называемых «первичных музыкальных жанров» /113/. Одни из них (мазурка, полонез) поэтизируют и «романтизируют» жанры польского музыкального фольклора. Другие жанры (вальс, колыбельная, баркарола) приобрели как бы «наднациональное» значение в европейской музыкальной культуре. Третьи (ноктюрн, скерцо, экспромт и др.) – в строгом смысле слова не являются «первичными», но приближаются к последним такими свойствами как повышенная коммуникативность, восприимчивость широкой аудиторией.

К последней группе относятся и фортепианные прелюдии Шопена.

В рамках шопеновского стиля жанры (мазурки, вальсы, полонезы и др.) становятся подчинённым выразительным средством. Первичные функции музыки отодвигаются на второй план, поэтому художественно переосмысленные танцы становятся лишь содержательно-ассоциативной моделью для создания самых различных образов.

В прелюдиях признаки различных жанров проявляют себя прежде всего своей характеристической стороной, становясь одним из средств музыкальной выразительности. Поэтому здесь мы можем говорить скорее о жанровых знаках, определяющих лишь общий фактурный абрис той или иной пьесы, в зависимости от преобладания танцевальных, декламационных, распевных и других признаков фактурного изложения.

Жанровая исполнительская концепция изменяет «видение» фактурного абриса произведения и направляет музыканта к выбору тех исполнительских средств, которые помогут подчеркнуть характерные для избранного жанра особенности. Прелюдии Шопена дают большой простор для фантазии исполнителя, поскольку эти небольшие произведения по своей природе имеют множество «обличий», каждое из которых не исчерпывает всей сущности пьесы, но выражает один из её аспектов.

Любая из этих миниатюр «приемлет» множество различных исполнительских прочтений. Жанровый оттенок одной и той же пьесы изменится в зависимости от ответа на вопрос о жанровом приоритете. Например, что подчеркнуть в Ля мажорной прелюдии – танцевальную элегантность или речевую интонацию вопроса? А может быть, увлечь слушателя «сладостным» дуэтом терцово-секстового согласия верхних голосов? Каждое из этих решений будет правомочно, поскольку имеет жанровое обоснование в фактуре этой прелюдии.

Необыкновенное разнообразие жанровых знаков, а также их синтез в фактурном абрисе многих прелюдий, является условием для создания интерпретаций, весьма отличающихся друг от друга и, в то же время,

равноправно вмещающихся в авторский замысел. Различное взаимодействие компонентов фактуры делает возможным образно-жанровое истолкование в избранном ключе.

В каждом конкретном случае исполнительский фактурный абрис выстраивается в одно логическое звено – весь арсенал исполнительских средств, которые направляют жанровые характеристики, формируемые различными компонентами музыкальной ткани. В результате возникают разные соотношения жанровых знаков в различных интерпретациях пьес с жанровой многозначностью.

«Прелюдии» Ф.Шопена
и их классификация
по жанровым признакам фактуры.

Ф.Шопен не был первым композитором, создавшим цикл прелюдий для фортепиано. До него такие циклы были написаны И.Гуммелем и Ф.Калькбреннером. Но именно шопеновские прелюдии воспринимаются сегодня и как одна из художественных вершин музыкального романтизма в жанре миниатюры, и как прототип последующих достижений в этой области.¹

Композитор обратился к «прелюдии», уже «испытав» свой музыкальный стиль практически во всех показательных для его творчества жанрах фортепианной музыки, как крупной, так и малой формы.

Возможно, что мысль о написании цикла прелюдий для фортепиано во всех мажорных и минорных тональностях возникла у польского композитора под впечатлением «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха. В пользу такого предположения говорят следующие «внешние» признаки сходства «прелюдий» И.С.Баха и Ф.Шопена:

- а) общее жанровое наименование – прелюдия;
- б) приблизительно одинаковые размеры пьес, которые ограничены масштабом малой формы;
- в) охват в циклическом целом всех двадцати четырех мажорных и минорных тональностей, сгруппированных в пары «мажор-минор».

В то же время с точки зрения современной исторической перспективы мы можем утверждать, что в стилистике Прелюдий Ф.Шопена нет и намека на так называемый «неоклассицизм».² Из двухчастного баховского полифонического цикла польский композитор использует только жанровые особенности первой части. Его не интересует область музыкального интеллектуализма – «фуга».

С первой фразы и даже короткого мотива в каждой из прелюдий Шопена организуется фактурное «ядро», показывающее не только определенный склад и рисунок музыкальной ткани, но также – ту или иную жанровую характерность пьесы. Например, в начальных «темах» Прелюдий для фортепиано №9 E dur, №13 Fis dur, №16 Des dur и др. взаимная

¹ Здесь уместно вспомнить о циклах фортепианных прелюдий таких выдающихся композиторов как А.Скрябин, С.Рахманинов, Д.Шостакович, К.Дебюсси.

² В этом заключается, например, принципиальное отличие от сознательно подчеркнутого неоклассического («барочного») акцента в «Прелюдиях и фугах» для фортепиано Д.Шостаковича, сочинение которых было приурочено к двухсотлетию со дня смерти И.С.Баха.

соподчиненность звучаний обусловлена ясно выраженной функциональностью линий и фактурных планов: мелодия, бас, «сопровождающий», как бы комментирующий мелодическое высказывание, средний план.

По фактурным жанровым обозначениям общего характера прелюдии можно поделить на несколько групп. К одной из них могут быть отнесены, например, прелюдии с фактурными признаками первичных жанров, к другой – с признаками этюда. В отдельную группу можно выделить песенные и речитативные прелюдии.

Конечно, подобная классификация не отражает прямой и безусловной принадлежности какой-либо из прелюдий только к определённой группе. Фактура практически любой пьесы включает несколько разных элементов жанровых знаков, которые позволяют, при желании, исполнителю трактовать её так или иначе. Нам классификация необходима для удобства анализа жанровых признаков объективно-изобразительных качеств фактуры, а также их преломления в каждом конкретном случае её исполнительской интерпретации.

В соответствии с преобладающей ролью в фортепианной фактуре того или иного жанрового начала предлагается следующая классификация «Прелюдий»:

1. Прелюдии, в которых ведущим жанровым началом является моторно-двигательный исполнительский фактор. В этой группе, в свою очередь, выделяются следующие разновидности:

- прелюдии, претворяющие в новом стилевом ключе барочный принцип «прелюдирования» (например, Прелюдии №№1, 5, 8, 14, 19, 26);***
- прелюдии, в которых претворен принцип фортепианного этюда (например, Прелюдии №№3, 12, 16, 23);***
- прелюдии моторного активно-декламационного характера (например, Прелюдии №№18, 22, 24);***

2. Прелюдии в медленном или умеренном темпе, в которых ведущим жанровым началом является песенное интонирование (например, Прелюдии №№6,13,15, 21, 25).

3. Прелюдии в медленном темпе, в которых ведущим жанровым началом является музыкально-риторическое (декламационное) начало (например, Прелюдии №№2, 4, 9).

4. Прелюдии в медленном или умеренном темпе, репрезентирующие знак первичного музыкального жанра (например, Прелюдии №№7, 17, 20).

1. «Моторные» прелюдии.

Прелюдии с преобладанием виртуозного начала являются ярким фактурным контрастом звучания по отношению к другим пьесам. По уровню требуемой пианистической подготовки некоторые виртуозные прелюдии Шопена не уступают этюдам композитора, которые, благодаря творческому развитию этого жанра, находятся в одном ряду с концертными пьесами высокохудожественного уровня. «Форма этюда оказалась одной из наиболее удобных для выражения романтической фантастики и создания взволнованных, повышено эмоциональных образов», отмечает Фейнберг /108, с.418/.

Более половины прелюдий сборника написаны в форме виртуозной пьесы. Это и параллельное движение, (в Прелюдиях ми-бемоль минор и фа минор), и симметрично разложенная фактура арпеджио (в Прелюдии Ми-бемоль мажор), и виртуозные задания для каждой руки в отдельности. Однако, повторяющиеся технические фигурации в этих пьесах несут функцию, как правило, эмоционального нагнетания. Фактура виртуозных пьес, с одной стороны, открывает простор для проявления исполнительского темперамента, с другой – вынуждает его к поиску живого разнообразия в повторяющихся метрических формулах. В этом качестве фактура виртуозных прелюдий выявляет одно их основных свойств жанра романтической виртуозной пьесы – сплав равномерности метрических построений и темпераментной манеры их исполнения. На это указывает динамика и многие ремарки самого автора: *Agitato, Molto agitato, Presto con fuoco* и т. п.

Принято считать, что по жанровым параметрам ближе всего к «Прелюдиям» стоят шопеновские этюды. Вот что пишет в связи с этой, достаточно очевидной жанрово-стилистической родственностью жанров музыки Шопена А.Соловцов: «Значительная часть прелюдий (приблизительно половина) имеет четко выраженный технический характер. Это этюды в миниатюре (подчеркнуто мной, – Л.К.)» /100, с.278/. Несмотря на то, что приведенное наблюдение относится к пьесам, насыщенным подвижной исполнительской моторикой, с ним, особенно со второй его частью, можно согласиться только частично. Представляется, что прелюдии Ф.Шопена никак нельзя считать «этюдами в миниатюре».

Показательно, что «Прелюдии» созданы Ф.Шопеном уже после написания «Этюд».

Если же учесть действительно имеющееся сходство отдельных прелюдий Шопена с его же этюдами, то, на наш взгляд, это свидетельствует как раз о самостоятельности, самодостаточности жизненно-эстетических функций жанра прелюдии в его творчестве.

Обратим, в частности, внимание на то, что в прелюдиях почти отсутствует акцент на особенных, «знаковых» (то есть особенно показательных) трудностях техники фортепианного исполнения, которые были бы выдержаны от начала и до конца пьесы (как это имеет место в этюдах). Имеются в виду такие приёмы как игра двойными нотами, ведение мелодии октавами в быстром темпе, интонирование мелодии главного голоса исключительно 3-м, 4-м и 5-м пальцами, параллельное арпеджио двумя руками, исполнение правой рукой исключительно по черным клавишам и т.д. В то же время раскрытию технических и выразительных возможностей каждого отдельного из перечисленных приёмов посвящен целиком какой-нибудь конкретный из этюдов Шопена.

В целом в прелюдиях Шопена отсутствует по сравнению с этюдами акцент на эффектности, технической «броскости» в исполнении того или иного приёма игры на фортепиано. А именно эти свойства мы наблюдаем в большинстве его этюдов.

В то же время, является справедливым устоявшееся в среде музыкантов мнение, что в творчестве Шопена происходит жанровое перевоплощение «технического» этюда в глубоко индивидуальное, трепетное романтическое музыкальное высказывание. Но подчеркнем, что все-таки это скорее не жанровая «модуляция» (то есть переход в новое жанровое качество), и даже не «отклонение» в иную жанровую сферу. По сравнению с устоявшейся традицией, в этюдах Шопена происходит жанровое расширение выразительных возможностей данного жанра.

В противоположность «этюдной» творческой установке прелюдии Шопена воплощают иную творческую мотивацию. «Прелюдии» не дублируют предшествующий «этюдный» этап, а как бы восполняют эмоционально и психологически ещё не реализованную творческую задачу в ином, самостоятельном жанровом качестве. Их внутренний музыкальный смысл определяется другим жизненным назначением. И это назначение предельно четко определено самим композитором в жанровом названии «прелюдия».

В большинстве прелюдий Шопена преобладает организующий музыкальную мысль «двигательный» моторно-пластический фактор. Это – Прелюдии №№1, 3, 5, 8, 10, 11, 12, 14, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 24 и 26. Следует, однако, уточнить, что преимущественно энергичная, «двигательная» моторика выступает в этих прелюдиях не изолированно от других жанровых начал, а в сочетании с ними. Во многих прелюдиях сохраняют своё значение и конкретные жанровые знаки. *Такое взаимодействие жанровых знаков имеет самое непосредственное отношение и к используемому в конкретной прелюдии типу фактуры, и к всегда индивидуализированному воплощению избранного типа музыкального изложения. В прелюдиях, объединенных подчеркнутой активностью движения, композитором, дополнительно к указаниям скорого темпа, как правило, используются качественные определения характера музыкального движения, как бы «усиливающие» темповую динамику: Molto allegro (Прелюдии №5, №10, №18), Molto agitato (Прелюдии №8, №22), Presto con fuoco (Прелюдия №16), Allegro appassionato (Прелюдия №24), Presto con leggerezza (Прелюдия №26).*

С точки зрения взаимодействия жанровых начал и конкретных жанровых знаков в рассматриваемой «моторной» группе пьес выделяются четыре группы:

- 1) прелюдии, претворяющие в новом стилевом ключе барочный принцип «прелюдирования»;*
- 2) прелюдии, в которых претворен принцип фортепианного этюда;*
- 3) виртуозные прелюдии декламационного склада;*
- 4) прелюдии, репрезентирующие знак конкретного музыкального жанра.¹*

В каждой из групп наблюдаются свои закономерности в организации фортепианной фактуры.

¹ Эта разновидность фактуры будет рассмотрена в связи с «первичными» жанрами.

Фактурная разновидность «прелюдирования».

Остановимся в этом аспекте на роли в прелюдиях Шопена жанрового знака «прелюдирования», восходящего к традициям старинной музыки.

Для нас существенно, что этот жанровый знак раскрывается во многих прелюдиях Шопена именно средствами фортепианной фактуры. С одной стороны, прелюдии данной группы всегда предстают перед слушателем тончайшими «зарисовками» эмоциональных состояний, которые в реальных жизненных ситуациях возникают подчас непредсказуемо, спонтанно. И это вполне отвечает наблюдаемым во многих из этих пьес свойствам импровизационности, сиюминутности музыкального творения. С другой стороны, истоки созданного Шопеном жанра романтической прелюдии восходят к «внеромантической» стилевой эпохе, когда глубоко личное переживание как бы обобщалось сопереживанием в общинном мироощущении или философски.

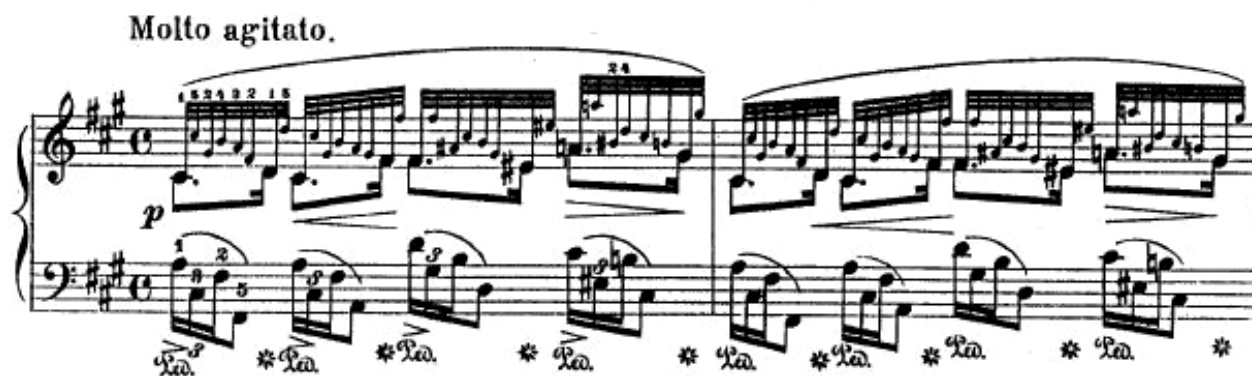
Претворение в фортепианной фактуре прелюдий Шопена жанрового знака «прелюдирования» проявляется в различных прелюдиях более или менее опосредованно. Ярче всего этот знак прослеживается в тех прелюдиях, где последовательно и одновременно в партиях правой и левой руки пианиста используется сочетание гармонической и мелодической фигураций. При этом основу фактуры составляют гармонические фигурации. В их потоке мелодическое начало проступает наподобие «контура», как средство интонационного «насыщения» ткани. В «прелюдийной» фактуре Шопена мелодия есть следствие фигурированного оформления ткани, а не ее ведущее начало.

«Прелюдийная» фортепианная фактура реализуется либо совместными синхронно-симметричными игровыми движениями обеих рук пианиста, либо способом передачи фигурации из одной руки в другую. Последний случай представлен лишь в одной прелюдии – №1 C-dur. Первый случай – Прелюдиями №№5, 14, 19, а также уже рассмотренной ранее 26-й Прелюдией A♭-dur.²

Другой не менее постоянный признак шопеновского прелюдирования – непрерывное движение мелкими длительностями (восьмыми или шестнадцатыми) преимущественно в быстром темпе. Ритмическая плотность движения придаёт фактуре объёмность и насыщенность деталями при сохранении общего чёткого рисунка музыкальной ткани. Остановка музыкального движения происходит только в завершающих пьесу аккордах.

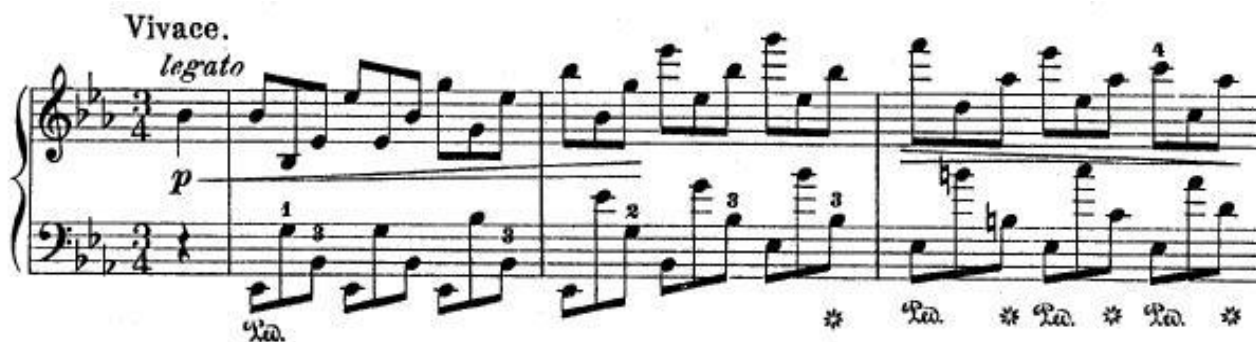
В Прелюдии №8 перечисленные признаки «прелюдийной» фортепианной фактуры воплощены подчеркнуто рельефно. Но здесь, в то же время, выделен «ведущий», наполняющий музыкальное движение, средний голос фактуры. Его мелодика носит декламационный характер.

² См. стр. 76.



Шопен – Прелюдия фа-диез минор соч.28 №8.

В рассматриваемой «прелюдийной» группе выделяется и Прелюдия ор.28 №19. В ее фигурациях усиливается «руководящая» роль мелодики, образуемой в партии правой руки верхними звуками триолей.¹



Шопен – Прелюдия Ми-бемоль мажор соч.28 №19.

Участие рассматриваемого знака «прелюдийности» не ограничивается рассмотренными прелюдиями. Фактура такого склада может встречаться, например, в разработочном разделе крупной формы² или в эпизодах сочинений, состоящих из разных, по типу фактуры, фрагментов.

¹ По фактуре и способу исполнения эта прелюдия напоминает фактуру, например, Этюдов Шопена соч. 10 №11 и соч. 25 №1.

² См. нотный пример Концерта ми минор на стр.48.

**«Этюдная»
разновидность.**

Перейдём к характеристике «этюдной» группы, к которой мы относим Прелюдии №№ 3, 12, 16, 23. Для этой группы **характерно разделение моторных функций правой и левой руки в условиях быстрого пальцевого движения.** Правой рукой, например, исполняются мелкие длительности, а левой исполняется ритмически укрупненное «сопровождение» или мелодия. Таким образом, здесь яснее, нежели в условиях чистого «прелюдирования», выражен **гомофонно-гармонический принцип организации музыкальной ткани.**

Существенным отличительным признаком группы «этюдных» прелюдий является усиление самостоятельности ведущей мелодической линии. Мелодический голос средствами фактуры выделяется в самостоятельную функцию и становится энергетически «движущим» фактором быстрого музыкального движения.

По сравнению с «прелюдийными», в «этюдных» прелюдиях усиливается также и значение виртуозности. Именно этими характеристиками фактуры данная группа прелюдий приближается к жанру фортепианного этюда.

Следует, однако, всегда помнить, что виртуозность Шопена была особого свойства. «Вне ослепительно яркой, сверкающей виртуозности не было бы того особого пианистического «шарма», которым так чарует Шопен» – пишет Г.Ципин. «И рождена эта виртуозность – что самое главное! – блеском и экспрессией музыкальной мысли композитора, мятежностью его духа, взрывчатостью страстей (...). Это чистая, возвышенная целомудренная виртуозность, лишённая какой бы то ни было бравады, эстрадного «шика», тщеславного самолюбования» /115, с.19/.

Яркой иллюстрацией приведенного наблюдения является Прелюдия №16, в которой виртуозное начало «переориентировано» в план драматического звучания.

Presto con fuoco.



Шопен – Прелюдия си-бемоль минор соч.28 №16.

«Моторно-декламационная» разновидность.

Третья группа «моторных» прелюдий объединяется общим жанровым знаком декламационности¹. Образный строй данного круга пьес в значительной степени определен активным драматическим тонусом в музыкальном интонировании.

«Экспрессия музыкальной мысли», «мятежность духа», «взрывчатость страстей» – эти, приведенные выше, характеристики соответствующего круга образов Шопена как нельзя более подходят к Прелюдиям №№18, 22 и 24. В этих прелюдиях (как и в рассмотренной выше Прелюдии №16) декламационное начало выражено не только в ведущем голосе, но и в «сопровождении». Ведущая мелодия содержит интонационно напряженную, широкую интервалику, придающую звучанию звуковую объемность, характерную для ораторских высказываний.



Шопен – Прелюдия фа минор соч.28 №18.

Соответственно и образный строй этих прелюдий «перерастает» камерные масштабы инструментальной миниатюры (Прелюдия №24).

Октавное изложение в Прелюдии соль минор, наряду с речитативностью интонаций, ставит перед исполнителем также виртуозную задачу, связанную с октавной техникой.



Шопен – Прелюдия соль минор соч.28 №22, т.17-20.

¹ Превалированием декламационного начала объединяются также несколько «не моторных» прелюдий (в умеренных и медленных темпах), на которых мы остановимся в дальнейшем. Выше, в среднем голосе Прелюдии №8 уже отмечалась ведущая роль декламационного начала.

2. «Песенные» прелюдии.

Общеизвестен принцип мелодического фортепианного интонирования произведений Шопена. Напевность основной темы, как основа фактурного изложения, существенным образом выражает лирически ориентированное стилевое «credo» композитора. В более широком смысле слова она репрезентирует одно из жанровых начал, теоретически аргументированных С.Скребковым. Исследователь акцентирует внимание на «жанровом облике темы, а не целого произведения» и подразумевает «...тип жанровой характеристики музыки, который определяется такими понятиями как «речитативность», «песенность», «танцевальность» музыкальной темы» /96, с.17/.

В связи с рассмотрением «песенной» группы следует обратить внимание на то, что во многих прелюдиях внутри фактуры происходит «расслоение» на линии, обозначенные различными жанровыми знаками. Например, в Прелюдиях №№6 и 15, где песенным интонациям основного мелодического голоса «противостоит» монотонное декламрование (повторение одного звука).



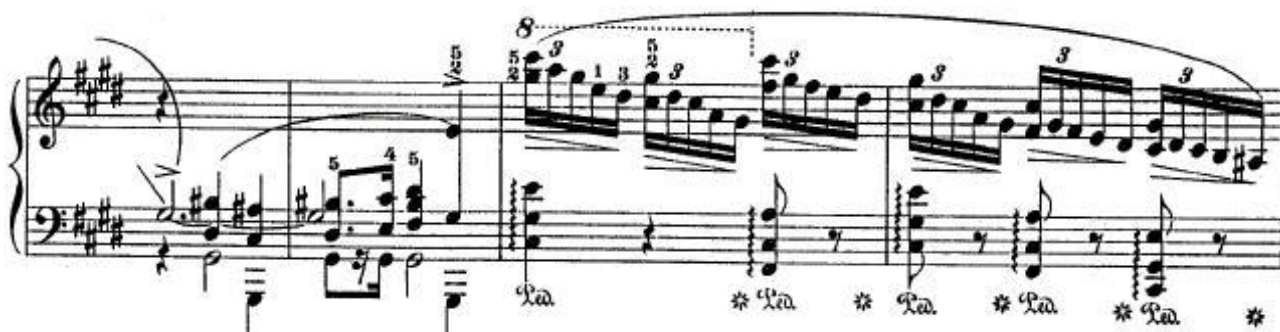
Шопен – Прелюдия си минор соч.28 №6.

В некоторых прелюдиях «показаны» диалоги различных голосов.



Шопен – Прелюдия Си-бемоль мажор соч.28 №21, т.49-53.

В других – песенное начало предстаёт в сопоставлении двух различных типов музыкального изложения (Прелюдии №№10, 11).



Шопен – Прелюдия до-диез минор соч.28 №10, т.3-6.

Разнонаправленность образных сфер «музыки пения» позволяет исполнителю в интерпретации фактуры использовать также различные способы их образных сопоставлений. Подтверждением этой мысли могут служить следующие жанровые «определения» А.Соловцова: «Прелюдия h-moll – элегия с «виолончельным» пением в нижнем голосе и мерно падающими «каплями» в верхнем». «Особое место в тетради ор. 28 занимают прелюдии a-moll, e-moll и h-moll. Это своего рода «маленькие трагедии» /100, с.284/.

3. «Декламационные» прелюдии.

Ряд прелюдий можно отнести к группе «декламационных». Это прежде всего те пьесы, в основе мелодического рисунка которых лежит музыкальное **воспроизведение интонаций речи**. Краткие мотивы в этих прелюдиях как бы передают «вопрос», «восклицание», «мольбу», которые ближе речевой интонации нежели распевам мелодий с широкими интервалами, как, например, в Прелюдии №9.

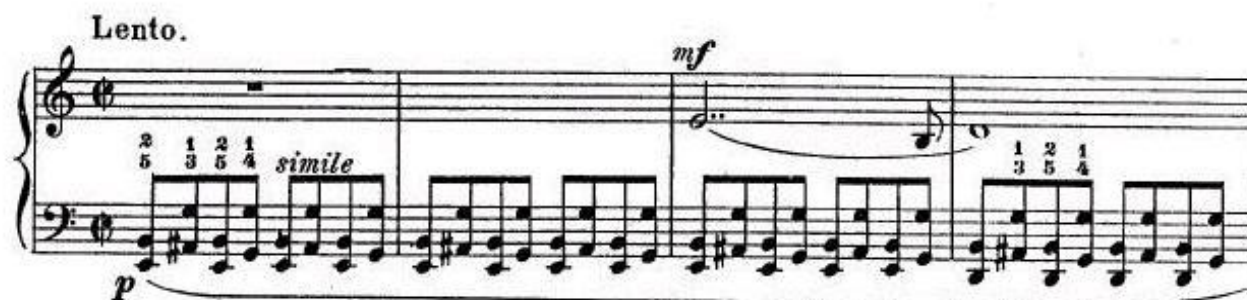


Шопен – Прелюдия Ми мажор соч.28 №9, т.3-5.

Речитация в партии левой руки и, одновременно, размеренная поступательная мелодия верхнего голоса выступают в этой прелюдии в сочетании с признаками маршевости.

Такая тенденция наблюдается в ряде декламационных прелюдий, где претворяются либо особенности первичных жанров, либо других конкретных музыкальных жанров. В этих прелюдиях также обнаруживаются сочетания разных фактурных признаков.

Характерный мелодический оборот «мольбы», например, противопоставлен репликам иного характера в Прелюдии соль минор¹, а музыкальная аналогия многократно заданного вопроса, таящаяся в мелодических репликах Прелюдии ля минор, противопоставлена аккомпанирующему пластику, в котором зашифрована сакральная символика: элементы темы «Dies irae».



Шопен – Прелюдия ля минор соч.28 №2.

¹ Об этой Прелюдии шла речь в связи с «моторно-декламационной» разновидностью.

4. Знак «первичного» музыкального жанра.

Для произведений «первичного» музыкального жанра, несмотря на определённые, прежде всего метрические, ограничения характерно огромное разнообразие фактурного изложения. Оно вносит свои характеристические черты в разные произведения одного жанра.

Здесь может встретиться и «этюдная» разновидность изложения, и «декламационность» мелодической интонации в виртуозном изложении, и лиризм интимного высказывания в сочетании с «музыкой танца», «шестивия» или «пения».

Molto vivace.

leggiero

La *

Шопен – Вальс Ре-бемоль мажор соч.64 №1.

La *

Шопен – Полонез фа-диез минор соч.44, т.13-15.

Lento ma non troppo.

pp

sotto voce

La *

Шопен – Мазурка ля минор соч.17 №4.

Рассмотрим несколько прелюдий со знаками первичных жанров. Обращает на себя внимание Прелюдия Ля мажор, в фактуре которой ярко выражены танцевальные признаки мазурки: трёхдольный метр на 3/4, характерный для

танца аккомпанемент – бас и аккорды и типичный «мазурочный» ритмический рисунок мелодии.



Шопен – Прелюдия Ля мажор соч.28 №7.

С одной стороны, в этой миниатюрной пьесе Шопен создаёт своеобразный «символ» мазурки, как бы обнажая жанровые знаки. Ритмическая формула мелодии, которая довольно часто использовалась композитором в темах его мазурок¹, удерживается здесь на протяжении всей пьесы без изменения. Столь приверженный вариационному принципу развития мелодии, Шопен на этот раз отказывается от каких-либо изменений и настойчиво (восемь раз!) повторяет один и тот же ритмический вариант. Можно предположить, что этот характерный ритм является не просто жанровым знаком, но своеобразным символом жанра мазурки. Прелюдия не просто передаёт характер танца, но является его изображением, а признаки «первичного» жанра имеют здесь символический смысл.

Мазурочный ритм в этой прелюдии не столько «призывает» включиться в мир реального танца, сколько вызывает художественное представление о музыкальном мире условного танца. Яркие ощущения танцевальных движений (в первых тактах) могут уйти на второй план, открывая простор фантазии исполнителя для эмоциональной динамики интонационно-синтаксического развития.

С другой стороны, композитор старается «смягчить» характерные признаки мазурки. В фактуре, наряду с жанровым «словарём», есть элементы, определяющие индивидуальные черты, собственную неповторимость этой прелюдии. Использование басовой опоры раз на два такта, синхронные ритмические остановки, подчёркнутая вопросительная интонация – всё это отличает пьесу от традиционного жанрового танца. В условиях сдержанного темпа (Andante) эти качества создают несколько иную, нежели в мазурке, «перспективу» музыкального времени.

Черты вальса можно почувствовать в фактуре ариозно - танцевальных по характеру Прелюдиях Си мажор и Ми-бемоль мажор. В 17-й, хоть не постоянно, но довольно часто встречается типичный для вальса аккомпанемент, а в 11-й – в мелодическом рисунке как бы подчёркивается «изображение» вальсообразного вращения.

¹ Точно такой же ритмический рисунок используется Шопеном в Мазурках: соч. 7 №2, соч. 17 №№2 и 4, соч. 24 №1 и др.

Характерные признаки имеют и некоторые прелюдии с широкими распевными мелодиями. Так, спокойное движение на 6/8, «покачивающийся» аккомпанемент повторяющихся фигураций, лирический характер плавной мелодии – всё это признаки баркаролы, которые можно выявить в крайних разделах Прелюдии фа-диез мажор. Спокойно-созерцательная первая тема пьесы на фоне мелодических «волн» в партии левой руки содержит в себе жанровые признаки «песни на воде».



Шопен – Прелюдия Фа-диез мажор соч.28 №13.

Однако и здесь фактурный абрис имеет индивидуальные черты. Прежде всего это выражается в том, что «мелодия», в первом разделе пьесы, составляет целый пласт с аккордовыми и терцовыми дублировками.

По жанровым признакам фактуры некоторые напевные лирические пьесы цикла прелюдий могли бы дополнить сборник «Ноктюрнов» композитора, например, Прелюдии Ре-бемоль мажор или Си-бемоль мажор. Ничуть не уступая по глубине и экспрессии высказывания, эти произведения отвечают всем «требованиям» жанра и по фактурной структуре и по композиционному построению.

Фактура Прелюдии до минор – яркий пример траурного марша. Размеренная поступь четвертями с характерным для марша пунктирным ритмом, минорный лад, простота и лаконизм – все эти качества фактуры полностью отвечают жанру ритуального шествия. В то же время, фактуру этой прелюдии можно представить как переложение хоровой партитуры. Мелодические линии средних голосов и баса указывают на возможность такой трактовки.



Шопен – Прелюдия до минор соч.28 №20, т.5-8.

Итак, Прелюдия №20 «организована» маршевым движением, тогда как Прелюдия №7 – изящной мазурки. Черты ноктюрна можно усмотреть в Прелюдиях №№13, 15 и 21. Черты вальса-экспромта – в Прелюдиях №№11 и 17. Во всех этих прелюдиях отмеченные жанровые значения выражаются не прямолинейно, буквально, иллюстративно. Создается скорее образ соответствующего жанра. Все элементы фортепианной фактуры могут быть сфокусированы исполнителем на воплощение такого «жанрового» образа.

В то же время, мы не можем однозначно утверждать, что в фактуре танцевальных прелюдий Шопена всё «танцует», в песенных – всё «поёт», а в маршевых – всё «шествует» и т.д. Введением в фактуру дополняющего основной жанровый знак элемента достигается эффект объёмности, а в ряде случаев, и многозначительности музыкального смысла. Последнее слово за исполнителем, который создаёт «жанровое наклонение»¹ звучания фактурного абриса.

Выводы.

Сохраняясь в «вертикали» и «горизонтали» фактурного изложения, жанровые закономерности фактуры «переоцениваются» исполнителем и поэтому одни из них показываются им рельефней, другие остаются в тени. Потенциальная жанровая выразительность фактуры по-разному реализуется в конкретном решении замысла исполнителя, создавая «жанровое наклонение» трактовки произведения.

Так, например, в «моторной» Прелюдии Соль мажор движение шестнадцатых в партии левой руки может доминировать, подчёркивая ликующее настроение, либо «уйти на второй план, освобождая художественное поле ариозной мелодической линии в партии правой руки. Последнюю, в свою очередь, можно трактовать как распевную мелодию, смягчая «острый» ритм мелодии, или как речитативную, подчеркнув и намеренно обострив его.

¹ Термин М.С.Скребковой-Филатовой.

VI

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФАКТУРЫ В РАБОТЕ НАД ДРАМАТУРГИЕЙ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Проблема интерпретации того или иного музыкального произведения встаёт перед исполнителем и в самом начале ознакомления с ним, и в процессе всей последующей работы. На любом этапе этой работы проявляется умение исполнителя «проникнуть вглубь» произведения, раскрыть его сущность.

Это, однако, не означает, что существует какая-то абсолютная сущность того или иного произведения. Разные исполнители могут с одинаковой силой захватывать слушательское внимание, побуждать его фантазию и воображение, раскрывая внутренний мир произведения, но при этом как бы с разных сторон, по-разному его интерпретируя. Известны примеры, когда исполнитель с течением времени меняет даже свою собственную концепцию. Аудиозаписи выдающихся мастеров исполнительского искусства яркое подтверждение этому.

Возможность множественности прочтений заложена в фактуре музыкального произведения и часто определяет его художественную ценность. Настоящие шедевры музыкального искусства «внутренне» неисчерпаемы.

Анализ особенностей фактурного развития драматургии предполагает их учёт в формообразовании масштаба целого. В исполнительском аспекте это целое может быть представлено как отдельными пьесами, так и циклом пьес, **организованных в определенное художественное единство.**

В нашем анализе мы рассмотрим драматурию нескольких циклических произведений в контексте исполнительских выразительных формообразующих возможностей в процессе интерпретации фортепианной фактуры.

В качестве примеров для изучения формообразующих возможностей построения драматурии различными выразительными средствами при исполнительской интерпретации фактуры предлагается рассмотреть: сюиту для фортепиано М.Равеля «Гробница Куперена», Сонату Ми мажор соч.109 Бетховена и цикл миниатюр «Прелюдии» соч.28 Ф.Шопена.

**Фактура и драматургия
циклического произведения
типа «сюиты».**

Сюита М.Равеля «Гробница Куперена» принадлежит к неоклассическому направлению в творчестве Равеля. Речь здесь может идти и о формально-жанровом решении (композиционная схема по типу клавирных сюит эпохи барокко), и о неоклассическом пианизме (регистрово-сомкнутая полифоническая фактура, приём «игры через руку», прозрачность изложения и т.п.).

Мы рассмотрим выразительные возможности фактуры в этом произведении как фактора формообразующего. Но в начале несколько слов о самом произведении.

Действительно, выбор жанра сюиты, начинающейся с прелюдии и включающей старинные танцы, и многие стилевые особенности фактуры приближают это сочинение Равеля к произведениям французских клавесинистов.

Обращаясь к старинному жанру, композитор, однако, наполнил традиционную форму новым музыкальным содержанием. Классические музыкальные традиции сочетаются здесь с психологической углублённостью, тонким чувством колористических и красочных возможностей фортепиано.

Не поддаваясь влиянию «модернистской» музыки своих современников, Равель, в то же время, всегда оставался композитором XX века во всех своих творческих поисках. Поэтому в этой сюите как бы сочетаются две музыкальные эпохи.

При интерпретации этого сочинения исполнитель может подчеркнуть жанровые характеристики фактуры и продемонстрировать свою виртуозность, пальцевую чёткость, логично выстроить форму каждой пьесы. Если же постараться углубиться в эмоциональный мир этого произведения, попытаться раскрыть его сущность, тогда исполнителю понадобится, наряду с применением всего арсенала пианистических возможностей, его фантазия и умение прочесть в тексте все тончайшие детали, которые помогут вскрыть выразительный потенциал фактуры.

Напомним, что цикл фортепианных пьес «Гробница Куперена» был закончен в 1917 году и явился своеобразным откликом композитора на события военных лет. Слово «война» не было для М.Равеля абстрактным понятием. Он во всей полноте пережил и почувствовал все ужасы войны, в том числе потерю близких ему людей, погибших на фронте. Эти переживания наложили отпечаток сдержанной скорби на общее настроение некоторых пьес цикла.

Жанр фортепианной сюиты – это один из самых популярных инструментальных жанров в клавирной музыке XVIII века. Равель использует традиционное для сюиты количество пьес – шесть, с включением наиболее

типичных номеров: прелюдии, фуги, трёх танцев и токкаты. Пьесы чередуются по принципу контрастности жанров и смены настроений. Но это не единственный принцип, которым может руководствоваться исполнитель в работе над формой сюиты.

В композиционной схеме сюитной последовательности номеров можно обнаружить черты фактуры, которые объединяют части сюиты в несколько групп. Формообразующая конструкция может быть разной в зависимости от того, какой подход изберёт исполнитель в работе над формой всего произведения.¹

Рассмотрим несколько возможных вариантов исполнительской трактовки построения драматургии этого произведения, основанных на фактурных и жанровых особенностях каждой пьесы.

Один из таких вариантов может быть следующим:

- Прелюдия и Фуга – первый раздел;
- Форлана, Ригодон и Менуэт – второй раздел;
- Токката – третий раздел.

Подобная схема формообразования логична по своей жанровой ориентации.² Вычленяется отдельно – Прелюдия и Фуга – традиционный цикл музыки эпохи барокко; три старинных танца – Форлана, Ригодон и Менуэт – и завершает построение – Токката – пьеса виртуозного плана.

Другой вариант может быть таким:

- Прелюдия, Фуга и Форлана – первый раздел;
- Ригодон – второй раздел;
- Менуэт и Токката – третий раздел.

Такая схема логична в том случае, если подчеркнуть тональный план этой сюиты: e moll – C dur – G dur – e moll. Следует объединить, в контексте такого решения, в один большой первый раздел Прелюдию, Фугу и Форлану. Это возможно и вполне логично благодаря тому, что все три пьесы написаны в одной тональности и как бы едином сказочно-игривом эмоциональном ключе.

Вторым разделом может быть Ригодон. Эта пьеса выделяется своей тональной обособленностью в этом цикле. Кроме того, эта часть сюиты довольно самостоятельна по своей музыкальной завершенности: трёхчастность построения с контрастным средним эпизодом, где меняется тональность, темп, звучание, характер, настроение, а также фактура изложения. Возможно, именно поэтому её часто исполняют отдельно (вне цикла) в концертных программах.

¹ Подобная интерпретаторская проблема всегда возникает при работе над произведениями таких жанров как сюита, партита, вариации, в работе над циклами мелких пьес.

² О жанровой ориентации см. главу «Жанровые закономерности фактуры и интерпретация».

В третьем разделе можно объединить Менуэт и Токкату как возвращение в основную тональность сюиты через параллельный мажор. Темповый контраст этих пьес не может служить помехой такому объединению, так как подобное сочетание часто выступает именно в качестве «цементирующего» контрастно-составных частей (например, быстрая прелюдия и медленная фуга и наоборот).

Если исполнитель будет стремиться раскрыть в своей интерпретации трагическое эмоциональное наклонение этого произведения М.Равеля, то Менуэт может стать основным центром выражения чувств скорби, безутешной печали (особенно в среднем разделе) и ощущения мужественного сдерживания открытого всплеска проявления эмоций. Жанровые признаки менуэта в таком контексте интерпретации должны будут «уйти в тень». Вся пьеса должна быть выдержана в сдержанно-скорбном настроении (несмотря на мажорную тональность) без осязаемого контраста в среднем разделе.

В такой интерпретации Менуэт займёт особое место в цикле. Его нельзя будет «объединить» с предыдущей или с последующей пьесой. В драматургическом построении всего цикла Менуэт может стать эмоциональной и психологической кульминацией. Для подобной трактовки логичным будет следующее построение:

- Прелюдия и Фуга – первый раздел;
- Форлана и Ригодон – второй раздел;
- Менуэт – третий раздел;
- Токката – четвёртый раздел.

Такая конструкция напоминает сонатно-симфонический цикл, где часто медленная часть является эмоциональной кульминацией.

Исполнитель, однако, может выбрать такую схему построения общей драматургии подобного циклического произведения, которая наиболее соответствует его музыкальному чутью и творческой интуиции. Бесспорно одно – задача такого уровня требует от артиста продуманности общего плана фактурной драматургии, а также темповых соотношений, динамического развития в масштабе целого и многих других составляющих элементов фактуры как всего произведения, так и его отдельных частей.

Фактура и драматургия сонатного цикла.

В качестве примера используем фортепианную сонату Бетховена соч. 109. В анализе нас будет интересовать не столько музыкальная форма как своего рода закономерность построения, повторяющаяся во многих произведениях (например, сонатная форма, форма вариаций и т.д.), сколько музыкальное содержание произведения, которое часто прочерчивает «свои» рамки музыкальной структуры. Речь пойдёт об исследовании изменений фактуры в этом произведении, которые представляют особый интерес для исполнителя в работе над интерпретацией в разрезе построения музыкальной драматургии.

30-я Соната Бетховена (соч. 109) характеризуется совершенством и глубиной музыкальной мысли, философским обобщением, зашифрованным в звуках. В этом произведении, как и во многих своих поздних сочинениях, композитор ищет новые музыкальные структуры цикла для наиболее полного воплощения музыкальной идеи.

Один из исследователей творчества Бетховена раннего и среднего периодов В.Протопопов, в частности, указывает на то, что средства художественного объединения цикла, вытекающие из идейной концепции, развивались наряду с развитием самостоятельности его частей. Исследователь обращает также внимание на то, что «важной тенденцией Бетховенской циклической формы было включение вариационности (...) и влияние её на структуры частей цикла» /80, с.87/.

Музыкальные формы частей 30-й Сонаты Бетховена следующие:

- 1-я часть – сонатная форма;
- 2-я часть – сонатная форма;
- 3-я часть – тема с вариациями.

Сонатная форма вообще характерна тем, что её структура обладает наибольшими возможностями для отражения средствами музыки сложных и многосторонних жизненных процессов, драматических конфликтов, больших идей и глубоких философских обобщений. А вариационная форма, благодаря гибкости структуры, создаёт потенциальную возможность влиять на структуру всего цикла.

Фактура, как одно из выразительных средств, является важнейшим фактором, определяющим характер музыкальной выразительности и структуру в этом произведении. Смена фактуры обычно означает смену настроения, образа, а иногда и начало нового построения.

Уже с первых тактов сонаты разный фактурный рисунок подчёркивает контраст противостоящих образных сфер.¹

Первая – это тема главной партии: прозрачная, лёгкая, изложена четвертями по разложенному трезвучию и, заполняющими их звучание, шестнадцатыми. Движение в темпе «Vivace» на 2/4, динамический оттенок тихий «Piano».

¹ Ещё одним из важных музыкальных выразительных средств, использованных Бетховеном в Сонате соч. 109, является, по мнению автора, противопоставление гармоний: трезвучия и уменьшённого аккорда. Подробней об этом см. в статье автора /38/.



Бетховен – Соната соч.109, 1-я ч.

Вторая – это тема побочной партии. Её появление знаменуется уменьшённым аккордом, который резко «обрывает» безмятежное настроение главной партии. В фактуре изложения меняется буквально всё: темп «*Adagio*», размер на 3/4, динамика становится «взрывчатой» – *forte, piano, crescendo, forte, piano* и т.д. Шестнадцатые в таком изложении становятся уже не «заполняющими», а «тяжёлой» мелодической линией.



Бетховен – Соната соч.109, 1-я ч., т.6-10.

Далее, в разработке, четвертные ноты главной партии начинают постепенно как бы расслаиваться и образовывать самостоятельный фактурный пласт аккордовой последовательности.



Бетховен – Соната соч.109, 1-я ч., т.27-32.

Сразу обратим внимание на то, что это аккордовое изложение является прообразом хоральной темы вариаций 3-й части этой сонаты. Его «прорастание» в теме главной партии 1-й части подчёркивает фактурную драматургическую арку между частями цикла. И если в разработке (нотный пример выше) прообраз хорального изложения звучит ещё на фоне 16-х, то в коде 1-й части уже явно вырисовывается фактура будущей темы вариаций.

Сравним фактуру изложения двух следующих нотных примеров.



Бетховен – Соната соч.109, 1-я ч., т.80-88.



Бетховен – Соната соч.109, 3-я ч.(тема вариаций).

Особенностью фактуры 1-й части в целом является то, что с её помощью Бетховен добивается своеобразной целостности формы, которая складывается не столько по законам сонатного развития, сколько по принципу максимального противопоставления разных видов изложения. На фоне фактурного контраста главной и побочной партий, производное от основных тем изложение делает практически фактурно «незаметной» связующую и заключительную партии в 1-й части. Это позволяет композитору всё своё внимание сконцентрировать на драматургическом противостоянии двух контрастных по настроению образов – теме главной партии и теме побочной партии.

Вторая часть Сонаты тоже написана в сонатной форме, однако здесь Бетховен не вносит фактурное разнообразие. Все темы 2-й части имеют однотипное изложение, благодаря чему музыка являет собой единый эмоциональный порыв от первой до последней ноты. По типу изложения и общему характеру эта музыка по жанру приближается к драматическому скерцо.



Бетховен – Соната соч.109, 2-я ч.

Но в этой части также есть фрагменты, которые являются фактурными нитями, тянущимися к 1-й и 3-й частям этого сонатного цикла. В ткани, наполненной бурлящим движением восьмых, выделяются эпизоды аккордовой фактуры в «ответственные» моменты драматического перелома и динамического накала.



Бетховен – Соната соч.109, 2-я ч., т.97-104 (перед репризой).

Аккорды, имитирующие «марш» в заключительных тактах 2-й части, перекликаются с характером «шествия» в теме вариаций из 3-й части.



Бетховен – Соната соч.109, 2-я ч., т.168-177.

В 3-й части как бы суммируется фактурное развитие всего сонатного цикла. Аккордовое изложение «кристаллизуется» в хоральное песнопение (см. нотный пример темы вариаций 3-й части). Фактура гл. партии из 1-й части как бы раскладывается во второй вариации на 16-е (отдельно) и стройное звучание трезвучий.



Бетховен Соната соч.109, 3-я ч., вар. II, т.33-34.



Бетховен Соната соч.109, 3-я ч., вар.II, т.41-43.

Разнообразные формы полифонического изложения, занимающие доминирующее место в фактурной ткани изложении всей Сонаты, находят логическое завершение в полифонии фугато из 5-й вариации.



Бетховен – Соната соч.109, 3-я ч., вар.V, т.113-119.

Пассажи и арпеджио из побочной партии 1-й части «прорастают» в грандиозной кульминации в 6-й вариации 3-й части сонаты. Сравним фактурное изложение этих эпизодов.



Бетховен – Соната соч.109, 1-я ч., т.13-14.



Бетховен – Соната соч.109, 3-я ч., вар.VI, т.169-170.

На 6-й заключительной вариации 3-й части этой Сонаты хотелось бы остановиться подробнее.

Начинается она с возвращения аккордовой фактуры темы, но в изменённом виде. В изложение вносится новый существенный элемент: дополнительный фон звучания – остинато доминанты.



Бетховен – Соната соч.109, 3-я ч., вар.VI, т.153-157.

Это остинато постепенно учащается, «взвинчивается» в темпе, превращаясь в тревожную безудержную трель и продолжается довольно длительное музыкальное время. Динамическое нарастание приводит к огромной кульминации.

В пропорциональном отношении размеры 6-й вариации не укладываются в структуру вариационного цикла 3-й части. Объяснение можно найти в том, что эта вариация, по существу, выполняет функцию коды всего сонатного цикла. Такое объяснение «оправдывает» большие размеры вариации и тот высокий накал страстей, который содержится в её музыкальном содержании.

Такая трактовка завершающей вариации вносит существенные коррективы в построение драматургии всей Сонаты.

Чтобы понять это явление, вновь вернёмся к 5-й вариации. Как уже говорилось выше, полифоническая природа фактуры всей сонаты получает кульминационное развитие именно в фугато этой вариации. Таким образом, значение этого раздела также «перерастает» границы вариационного цикла. По существу, фугато из 3-й части сонаты открывает финальный раздел всего сонатного цикла.¹

¹ Любопытной деталью, подтверждающей эту мысль, является то, что, также как и начало каждой части, начало фугато «обозначено» нотой «соль» (диез) в верхнем голосе.

Среди вариаций 3-й части находится ещё один важный драматургически фактурный фрагмент – это 1-я вариация. Она занимает также особое место в сонатном цикле, выделяясь прежде всего необычным для этого произведения видом изложения – «одинокая» (без подголосков) напевная мелодия в сопровождении аккомпанемента.



Бетховен – Соната соч.109, 3-я ч., вар. I, т.17-23.

Этот гомофонный «островок» принимает функцию лирической кульминации всей Сонаты. Одиноким голосом здесь выступает в роли высказывания от первого лица. Примечательно также местонахождение этого эпизода: в точке «золотого сечения», т.е. примерно в 3/4 музыкального времени всего цикла.

На основании проделанного нами анализа фактуры и её особенностей в конкретных случаях напрашивается вывод о том, что **музыкальная драматургия 30-й сонаты Бетховена**, с одной стороны, имеет фактурные сквозные линии, пронизывающие весь цикл и объединяющие музыку в одну цепь развития, с другой, – выстраивается в структуру сонатно-симфонического цикла:

- 1-й раздел – (1-я часть Сонаты) – контраст «лирического» и «драматического»;
- 2-й раздел – (2-я часть Сонаты) – развитие «драматического»;
- 3-й раздел – (3-я часть Сонаты, до 5-й вар.) – развитие «лирического»;
- 4-й раздел – (3-я часть Сонаты, 5-я и 6-я вар.) – итоговый финал с кодой и эпилогом.

Зафиксированные нами в анализе фактурные связи драматургических пластов этого сонатного цикла убедительно показывают, какую важную роль играет образная сторона фактурного изложения музыкального материала. Для исполнителя в его работе над фактурой фортепианного произведения любое изменение фактурного рисунка может подсказать интересное исполнительское решение в области драматургии этого сочинения.

Фактура и драматургия цикла мелких пьес.

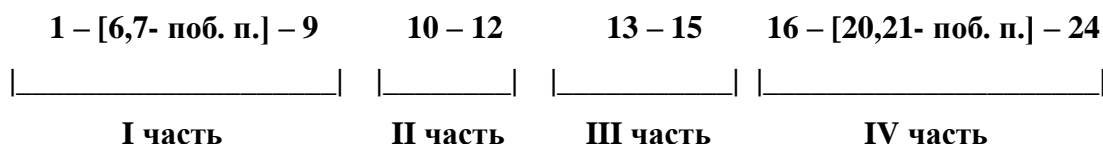
В завершение остановимся на участии фактурных особенностей в драматургии «Прелюдий» Ф.Шопена.

Участие фактурных закономерностей в исполнительской интерпретации также прослеживается в масштабе этой циклической композиции. Здесь, так же как и вообще в циклическом формообразовании, особым образом взаимодействуют факторы контрастности и единства. Причём контрастность становится объединяющим началом именно при наличии сквозных линий общности между частями цикла.

Признаки цикличности подробно проанализированы в ряде работ, в частности, в книге К.Зенкина «Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма». Исследователь отмечает: «Из «ядер сонатности» вырастает единая драматическая концепция цикла (...). Характер тональных связей (по квинтовому кругу) способен создать ощущение направленности процесса, продвижения вперед. Контраст мажора и параллельного минора в каждой паре прелюдий осмысливается Шопеном как постоянство конфликтной антитезы – стержня драматургии цикла» /32, с.111/.

Опираясь на некоторые закономерности драматургии сонатно-симфонического цикла можно представить себе драматургию построения «Прелюдий» op. 28 как развитие этой идеи на основе особенностей фактурного изложения. Следует сразу заметить, что в этом аспекте могут быть разные решения. В качестве примера, мы предлагаем нижеследующее.

МАКРОФОРМА ДРАМАТУРГИИ «ПРЕЛЮДИЙ» op. 28 Ф.ШОПЕНА



Приведенная схема показывает, как возможно исполнительскими средствами при помощи «сжатия» и «рассредоточения» (расширения) формы, т.е. разделения или объединения нескольких прелюдий в единую цепь развития, создать **единый драматургический цикл**. В основе предложенного варианта лежит принцип, опирающийся в основном на фактурное устройство каждой прелюдии в отдельности и черты их объединяющие.

Например, две подряд медленные лирические пьесы в первой половине цикла принимают на себя функцию в драматургии первого отмеченного раздела, которая сродни побочным партиям сонатного аллегро.

В середине цикла фактурно выделяются прелюдии скерцозного характера (разных его оттенков), и это может быть логическим основанием для группировки их в один драматургический блок, который принимает функцию скерцо сонатного цикла.

Третья условная часть цикла прелюдий объединяет две самые развёрнутые и продолжительные по времени пьесы – 13-ю и 15-ю прелюдии. Между ними, словно промелькнувшая «таинственная тень», находится одна из самых коротких по продолжительности, 14-я прелюдия. Её звучание в музыкальном времени слишком «мимолётно» по сравнению с окружающими развёрнутыми медленными прелюдиями, чтобы повлиять на общий лирический тон обозначенного на схеме раздела, который может принять в драматургии целого функцию медленной части сонатно-симфонического цикла.

Ярким аккордовым вступлением в 16-й прелюдии¹ обозначена финальная часть всего цикла. В этом разделе, также как и в первом, обращают на себя внимание две подряд медленные прелюдии – 20-я и 21-я. Они могут тоже принять на себя функцию побочной партии финальной части.

¹ См. нотный пример на стр. 95.

В аспекте рассматриваемой темы показательно, что многие исполнители играют тетрадь прелюдий не целиком, а выборочно, группируя пьесы в соответствии с собственными художественными предпочтениями. При этом избранная последовательность пьес носит не случайный характер. Исполнители стремятся сформировать циклическое целое, находя тонкие нюансы связей окончания предшествующей прелюдии с началом последующей. Кроме соединительных интонаций, выраженных мелодическими и ладогармоническими средствами, немаловажную роль здесь играет и исполнительская трактовка фортепианной фактуры.

При этом используются прием подчеркивания в исполнительском фактурном оформлении заключительных тактов пьесы отдельного звука, голоса или особого характера звучания аккорда (например, громкостью или декламационным произнесением), которыми бы готовились соответствующие свойства фактурной темы следующей прелюдии.

Например, С.Рихтер формирует следующую циклически организованную последовательность прелюдий: 4-10, 13, 19, 11, 2, 23, 21 /Д.6/.¹

Нетрудно заметить, что в данном случае, с 4 по 10 прелюдию пианистом как бы «цитируется» фрагмент циклической композиции Ф.Шопена. В следующих подряд Прелюдиях №№13, 19 и 11 представлены мажорные пьесы. Затем следует медленная «глубоко минорная» Прелюдия №2 и, наконец, светлое мажорное завершение (Прелюдии №№23 и 21). Показательно, что цикл завершается лирической певичей 21-й прелюдией.

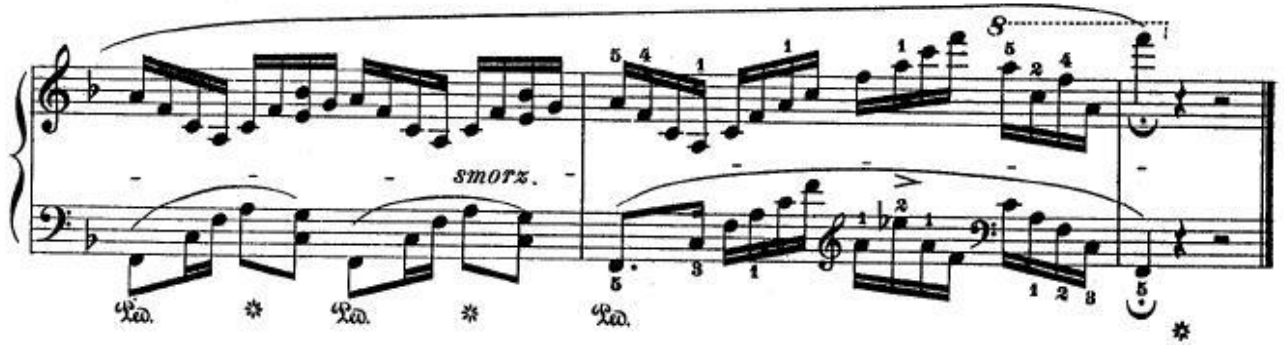
С.Рихтер не стремится поразить слушателя силой романтической страсти. Его стилевой подход в интерпретации прелюдий характеризуется замедленными, по сравнению с общепринятыми исполнительскими трактовками, темпами. Это позволяет создать ощущение мудрого любования тонким фактурным рисунком избранных им прелюдий. Пожалуй, исполнительски подчеркнутые художественные свойства фактуры при таком подходе становятся главным выразительным средством.

Благодаря единому стилевому подходу исполнительской интерпретации, выбранные пианистом тринадцать прелюдий объединяются в художественно-целостное высказывание. Эту концепцию можно было бы назвать, предположим, «От тени к свету», поскольку в такой группировке прослеживается общее движение от минора (Прелюдии №4) к мажору (Прелюдия №21).

Тенденция общего стилевого подхода проявляется в соответствующей, характерной для каждого исполнителя интерпретации фортепианной фактуры каждой отдельной пьесы.

23-я прелюдия написана в Фа мажоре, и эта тональность является доминантой по отношению к следующей, исполняемой пианистом 21-й прелюдии, написанной в Си-бемоль мажоре, которой завершается малый цикл прелюдий, выстраиваемый С.Рихтером. В предпоследнем такте 23-й прелюдии устойчивость тонического фа-мажорного трезвучия нарушается звуком ми-бемоль, который обозначен акцентом в авторской нотной записи. Таким образом, по отношению к Си-бемоль мажору 21-й прелюдии данный аккорд является доминантсептаккордом.

¹ Здесь и в дальнейшем автор ссылается на зафиксированные интерпретации, которые обозначены в «Дискографии».



Шопен – Прелюдия Фа мажор соч.28 №23, т.20-22.

Здесь важна, однако, не только итоговая роль завершающего гармонического разрешения. Последний звук мелодии ведущего голоса 23-й прелюдии – «фа» третьей октавы (вершина-горизонт) готовит начальный звук 21-й прелюдии – «фа» второй октавы.

С точки зрения фактурной организации звучания, звук «ми-бемоль» может быть также трактован исполнителем и как «истаивание» в светлой по колориту звуковой перспективе, и как «вопрос», требующий своего ответа-разрешения. От разного наклонения в трактовке этого момента меняется интонационная функция данного звука в фактуре завершающих тактов.

Первый вариант интерпретации представлен исполнением прелюдии С.Рихтером /Д.6/.

Второй – слышится в исполнениях всего цикла прелюдий А.Корто /Д.3/, М.Аргерих /Д.1/, М.Поллини /Д.5/. Во втором варианте начальное «ре» в фигурациях нижнего голоса 24-й прелюдии (тоника основной тональности ре минор) звучит, как естественное разрешение звука «ми-бемоль» последних двух тактов 23-й прелюдии. Эту соединительную интонацию отчетливо интонируют исполнители.

Ре минорная фигурация в начале финальной прелюдии в таких исполнениях сразу же настраивает на итоговый характер интонирования, «закрывающий» линию драматических коллизий и ставящий точку в концепции цикла, трактуемого как художественное целое.

Роль подобных «связующих нитей» между окончанием предыдущей и началом следующей пьесы проанализирована А.Меркуловым на примере фортепианных сюитных циклов Шумана. Исследователь называет подобные приёмы «связующими мостиками» /60, с.65/. Подобные мелодические «предсказания» в завершениях предшествующих в цикле пьес достаточно показательны для «Прелюдий» Ф.Шопена. Поэтому от того, как будет сыграно окончание предшествующей прелюдии, зависит, в ракурсе художественного единства, и исполнительская трактовка начала последующей прелюдии.

Приведем ещё примеры.

Завершающий аккорд Ми-бемоль мажорной прелюдии, согласно авторским указаниям, звучит фортиссимо в плотном изложении и в регистре, готовящем начальный аккорд следующей до-минорной прелюдии.

Существенным для обоих аккордов является также и наличие общего верхнего звука «соль» первой октавы¹.



Шопен – Прелюдия Ми-бемоль мажор соч.28 №19, т.67-71.



Шопен – Прелюдия до минор соч.28 №20.

М.Аргерих средствами исполнительской трактовки фактуры стремится «донести» указанную интонационную преемственность до слушателя /Д.1/. Заключительный аккорд Ми-бемоль мажорной прелюдии трактуется ею с оттенком императивного, волевого произнесения, что, в общем, не может быть связано только со светлым характером образа 19-й прелюдии. Придавая ему особое настроение, звучанием этого заключительного аккорда пианистка как бы передаёт «эстафетную палочку» образному строю 20-й прелюдии, определяемому звучанием уже первого её аккорда.

Середина цикла из 24-х прелюдий завершается 12-й прелюдией соль-диез минор. Средствами исполнительской трактовки её звучанию можно придать характер промежуточного финала. И это может найти своё выражение в интерпретации фактуры.

Например, М.Поллини играет данную прелюдию в характере токкатного нонлегатного звукоизвлечения. В восприятии фактуры здесь возникает ощущение остроты, даже подчёркнутой заостренности повторяющегося микрорельефа /Д.5/. М.Аргерих исполняет 12-ю прелюдию в «вихревом» предельно быстром темпе /Д.1/.

¹ В нотных примерах общий звук «соль» обозначен пунктирной линией.

Известно, что вынесение на первый план в исполнительской интерпретации фактора виртуозности, этюдности также является одним из приёмов создания эффекта финальности. В фактуре Прелюдии №12 «этюдность» может выражаться и четким артикулированием (дирижерским «жестом») в партии левой руки, и полетностью, устремленностью интонационного движения. Всю пьесу как бы пронизывает стремление к предполагаемому устою, который, однако, достигается только в завершающей, выраженной фактурным «унисоном» тонике.

Средствами исполнительского «делания» фактуры можно сгруппировать ряд прелюдий в определенные композиционные блоки, а также более чётко выстроить рельеф фактурного развертывания¹ в масштабе всего цикла. Здесь, так же, как и в масштабе каждой миниатюры, в достижении соответствующих характеристик звучания используется весь комплекс исполнительских средств, включая темп, агогику, артикуляцию, фигуру-фонные отношения, взаимодействие в фактуре жанровых начал, естественные, входящие в контакт с фортепианным стилем Ф.Шопена общие и индивидуальные для каждого исполнителя принципы организации игровых движений, которыми непосредственно «делается» фактура и т.д.

Для того, чтобы разобраться в механизме разнообразия исполнительского прочтения фактуры необходимо изучить его основные принципы. Этому вопросу мы посвящаем следующую главу.

¹ «Рельеф фактурного развёртывания» как один из механизмов исполнительской интерпретации будет рассмотрен нами в 8-й главе.

VII

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ

МЕТОДА ИЗУЧЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФАКТУРЫ

Для освоения любой методики необходимо познать её основные принципы.

Процесс исполнительской интерпретации музыкального произведения нацелен на его постоянное пополнение новыми выразительными нюансами. Об этом ярко свидетельствует история исполнительских прочтений многих произведений, в том числе «Прелюдий» Шопена, которые будут использованы в качестве примера по практическому применению метода изучения исполнительской интерпретации фактуры фортепианного произведения.

Поэтому в начале несколько слов об объекте (явление множественности исполнительской интерпретации) и предмете изучения (фактура в конкретных исполнительских версиях).

Интерпретация и фактура «Прелюдий» Шопена.

Прочитываем ряд наблюдений С.Скребкова над фактурой фортепианных сочинений Ф.Шопена, которыми как бы объясняется смысловое «поле» для исполнительской интерпретации. По мнению исследователя, стиль музыки Шопена «раздвигает границы фактурных типов изложения (...). Гомофония его произведений наполняется элементами полифонических форм, близких народному искусству, – гетерофонии, а также широко развитой Бахом имитации. Внутренняя интонационная наполненность мелодики всех голосов делает возможным многообразные функциональные взаимопревращения в рамках одного и того же произведения. Мелодическое богатство и интонационная связанность голосов как бы «уравнивают» их в правах, открывая перед исполнителем возможность выбора приоритета, поскольку очень часто «мелодическая фактурная функция рельефности рассредоточивается по всем голосам» (...). Интонирование ведущего голоса способно вырастать из сопровождения, достигать индивидуализированной рельефности и далее растворяться в сопровождении» /96, с.257-258/. Отсюда следуют выводы принципиального значения: «В самом

композиторском стиле стираются четкие функциональные грани гомофонного вида фактуры – мелодия, бас, сопровождение. Второстепенные элементы фактуры таят потенциальные силы индивидуализации, и они обнаруживают в себе возможность и даже художественную необходимость становиться тематически (разрядка моя, – Л.К.) содержательными» /там же/.

Цикл «Прелюдий» Ф.Шопена предоставляет исполнителю **огромное поле возможностей для интерпретации при участии фортепианной фактуры**. За более чем полуторавековую историю концертной жизни «Прелюдий» создано бесчисленное количество художественно полноценных их исполнительских версий. Многие из них, появившиеся в двадцатом столетии, зафиксированы техническими средствами звуко- и видеозаписи. Таким образом, накоплена богатая информация для исследовательских наблюдений над тенденциями и конкретными приёмами исполнительского «прочтения» фактуры.

Фактура «Прелюдий» в полной мере синтезирует все выразительные средства композитора и, одновременно, дают возможность максимально раскрыться исполнительским средствам выразительности в каждой конкретной интерпретации.

Графический рисунок нотного текста произведений Шопена поражает отточенностью записи, наглядностью и художественной информативностью. По всей видимости, изнурительная работа над деталями нотного текста была связана, с одной стороны, со стремлением композитора подобрать наиболее подходящие способы изложения музыкальной ткани, с другой – отшлифовать детали нотной записи во избежание нежелательных интерпретационных отклонений.¹

С исполнительской точки зрения произведения малой формы интересны прежде всего тем, что наряду с музыкально-теоретическими признаками в них наиболее ярко проявляются особенности исполнительского стиля самого композитора, закодированные в нотном тексте. Малейшая деталь при исполнении может дополнить, а иногда даже изменить музыкальный смысл мелодии или гармонии, если сместить акценты или пропорции соотношения звучания.

Фактура «Прелюдий», например, прекрасно иллюстрирует характерные особенности шопеновской нотации. Шопен находит различные способы фиксации в нотной записи информации о возможном исполнительском выстраивании пропорций звучания фактуры. Наряду с общими динамическими указаниями, в тексте можно найти так же обозначения интенсивности звучания фактурной вертикали, которые указывают исполнителю на тембральный объём одномоментного звучания.

Мелкие произведения являются так же своеобразной «лабораторией» композитора в поиске оригинальных мелодических фигураций, «записной книжкой» художественно-эмоциональных состояний. Несмотря на то, что мы не найдём у Шопена повторяющих друг друга изложений, в некоторых его прелюдиях, например, просматриваются фактурные фигуры, которые похожи

¹ Подобная детализация указаний для исполнителя показательна в целом для творчества композиторов-романтиков /см. 13, с.48-50/.

на фигурации, используемые и в других его произведениях. А иногда наоборот, Шопен в прелюдиях закрепляет и кристаллизирует апробированные ранее фактурные находки. Но при этом заметим, что, благодаря гениальной изобретательности в области фортепианной фактуры, у Шопена нет примеров механического перенесения фактуры из одного произведения в другое.

Каждый элемент фактуры, в том числе и аккомпанемент, служит осуществлению эмоционально-художественного замысла. В таких условиях наиболее ярко высвечиваются индивидуальные стилевые особенности, фактурный «почерк» композитора. Текст произведения становится уникальным не только как запись музыкальной мысли, но и как уникальная «аранжировка» этой мысли. Прелюдии могут служить для нас своеобразной призмой, через которую можно увидеть композиторский мир Шопена.

В каждой из прелюдий Ф.Шопена найдено индивидуальное решение фортепианной фактуры. Именно фактура в значительной степени определяет художественную индивидуальность пьесы. Но этим не отрицается стилевая общность подходов композитора к выразительным и композиционным средствам, используемым в сфере фактуры.

Особенностью фактуры «Прелюдий» Ф.Шопена является их композиционная и смысловая многослойность. Преимущественно гомофонно-гармоническая трактовка фактуры часто «уточняется» гетерофонным многоголосием и, в более крупном плане, моментами полифонического расслоения на взаимодействующие фактурные планы. Один из них (ведущий или «аккомпанирующий») или же оба плана раскрываются в реальном или скрытом многоголосии.

С точки зрения смысловой функции, виды фактуры в прелюдиях Ф.Шопена разделяются: на такие, в которых фактурно не выделены солирующий голос (или солирующий дуэт, хор голосов) и «сопровождение», и такие, где происходит указанная дифференциация. К первой группе относятся Прелюдии №№1, 5, 7, 14, 19 и 20 и 26. Как видим, это либо пьесы, в которых создается образ конкретного первичного жанра, либо пьесы с жанровым знаком прелюдирования. Ко второй группе относится большинство прелюдий.

В них наблюдается удивительное разнообразие фактурных решений: «обращенная фактура», когда ведущий голос расположен внизу, а «сопровождение» вверх (Прелюдии №№6 и 22, средняя часть Прелюдии №15); двух или трехголосное решение солирующего плана фактуры, в то время как «сопровождение» представлено одноголосием (Прелюдии №№3, 11, 13, 25); «диалогическая» фактура, когда вступающие комплементарно голоса как бы перебивают друг друга (Прелюдии №№18 и 22) и т.д.

Фактура «Прелюдий» звучит в бесконечном многообразии взаимодействия жанровых начал (песенного, декламационного и моторно-пластического) и конкретных жанровых знаков. Наиболее насыщены фактурной нюансировкой медленные (декламационные и песенные) прелюдии. Однако в быстрых прелюдиях также сохраняется тенденция тонкой «отделки» фактуры, дифференциации на взаимодействующие смысловые начала.

Для исполнителя-интерпретатора важнейшим критерием смыслового взаимодействия элементов фактуры является их жанровая специфика. С этой точки зрения выделяются прелюдии **моножанровые** (такие, в которых все голоса подчинены единому жанровому принципу) и прелюдии **полижанровые** (такие, в которых голоса или шире – фактурные планы контрастируют между собой).

Полижанровость в фактурном абрисе может достигаться:

а) сопоставлением в горизонтальном развертывании различных по жанровой природе видов фортепианной фактуры (например, Прелюдии №№10, 11);

б) жанровым расслоением фактурной вертикали (например, Прелюдии №№6, 13, 15).

В исполнительском воплощении фактуры участвует весь комплекс выразительных средств, которыми оперирует в данном случае исполнитель.

Подавляющее большинство прелюдий Шопена опирается на однотипную фактуру (имеются в виду, прежде всего, прелюдии, которые написаны в форме периода). Но есть и такие пьесы, где существует фактурная разновидность (например, две в Прелюдиях №№13, 20 или даже три в Прелюдии №15). Эти разновидности являются вариантно - производными от исходного образца. В этом – одно из проявлений принципа художественной целостности, которое учитывается исполнителями в процессе интерпретации.

Исполнить произведение – значит осуществить непрерывный процесс воспроизведения его звуко-временной материи. Обратимся к наблюдениям выдающегося пианиста и фортепианного педагога К.Мартинсена, который пишет: «Живая интерпретация на всем своем протяжении подчинена активной творческой воле. Нельзя играть от знака к знаку, от одного условного термина до другого, в промежутках оставаясь равнодушным и творчески бездеятельным» /57, с.155/.

Для того, чтобы **познать механизмы** осуществления этого непрерывного процесса исполнителем необходим специальный понятийный аппарат, который бы отображал его специфику.

Фактурная тема.

Участок первичного экспонирования опирается на фактурный абрис. К моменту каждого отдельного исполнения музыки фактурный абрис предстает уже сформированным и «закодированным» в памяти исполнителя. Но его реальное звуковое воплощение обязательно вносит коррективы в предварительное представление. **Претворенный исполнителем в звучащей материи фактурный абрис, репрезентирующий наиболее показательный для фактуры фрагмент музыкального произведения или любой его части называется «фактурной темой»¹.**

В широком смысле термин «тема» применяется для обозначения объекта художественного изображения или круга жизненных явлений (в том числе переживаний), скреплённых воедино авторским замыслом (композитора, художника, писателя и др.). В этом значении термин является синонимом «художественного образа» музыкального произведения.

Применительно к циклу «Прелюдий» можно представить, что собирательным образом этих пьес является некий «лирический герой» и каждая из прелюдий отражает переживания этого лирического героя. Такая тема

¹ По мнению К.Зенкина, в прелюдиях Ф.Шопена «афористичность и концентрированность содержания приводят к тому, что мельчайшая интонация и даже фигурационная ячейка способна принимать на себя тематические функции, оформиться в качестве ядра последующего процесса» /32, с.110/.

способна «объединить» пьесы в один живой организм эмоциональной логики, проявляясь в каждой прелюдии характерным свойством темперамента (спокойный, вспыльчивый и т.д.) или философским воззрением (пессимистическим, оптимистическим и т.п.).

На уровне отдельно взятой прелюдии термин «тема» приобретает оттенок «персонажа», т.е. изображаемого объекта, которым является передача (зарисовка исполнителем) того или иного эмоционального состояния. Возможность изображения последнего частично «опредмечена» в интонационной природе музыкального материала.

Е.Назайкинский отмечает, что «тематическими, то есть задающими тон, служат все свойства мелодии, которые влияют на отбор материала и его организацию» /71, с.160/. Тема в широком музыкальном значении понимается, в данном случае, как «средоточие характерного» для данного произведения, его «основополагающий компонент»¹.

В узком музыкальном значении, темой является построение, выражающее одну самостоятельную музыкальную мысль и составляющее основу музыкального произведения или его разделов. Носителем темы может быть как мелодия (сольная или в сопровождении), так и ритм, гармония, тембр, и т.д. В этом значении тема, музыкально-текстовая основа произведения, фиксируется в нотном тексте и является объективными качествами фактуры.

В сложной системе музыкальных компонентов тема служит основой для структурирования музыкальной ткани, являясь самым выразительным её элементом, носителем ведущей мысли, источником неповторимого облика. При этом она часто подчинена закономерностям фактуры и ритмической организации.

Функционально, тема – это смысловое целое, во взаимодействии всех компонентов фактуры, которое воздействует на суть содержания музыки. В этом случае фактурная сторона воплощения музыкальной мысли особенно существенна.

Напомним, что слово «тема» в переводе с греческого означает: «то, что положено в основу». В нашем конкретном случае это будет означать **то, что положено исполнителем в основу фактурного устройства** данного и последующего моментов музыкального движения (вплоть до появления новой «фактурной темы»).

В близком значении Е.Назайкинский использует термин «фактурная ячейка», под которой понимается «относительно завершённый участок фактурного развития, на протяжении которого полностью прорисовываются все элементы, характерные для данного типа фактуры, и вслед за которым чаще всего идёт повторение фактурного контурного узора» /69, с.80/.

По нашему мнению, понятие «фактурной ячейки» работает именно как инструмент анализа стабильных компонентов фактуры музыкального произведения. «Фактурная ячейка», согласно приведенному определению, не

¹ Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – С.541.

охватывает потенциально бесконечную вариантность исполнительских воплощений задуманного композитором обобщенного «плана фактуры». В этой связи обратим внимание на использование в дефиниции Е.Назайкинского слова «прорисовывается», которое восходит к «рисунку».

Размеры фактурного абриса и, соответственно, фактурной темы в прелюдиях Ф.Шопена не всегда совпадают с «фактурной ячейкой». Синтаксические объемы фактурной ячейки, как правило, совпадают с мотивом или даже субмотивом. Размеры же фактурной темы определяются строением ведущего мелодического голоса, фаза развертывания которого часто может достигать масштаба предложения.

Понятие «**фактурная тема**», в отличие от «фактурной ячейки» **является инструментом анализа исполнительского творчества**. Одна и та же фактурная ячейка в исполнительском воплощении **предстает в бесконечном множестве вариантов фактурных тем**, созданных тем или иным исполнителем, в той или иной интерпретации.

Учитывая относительную краткосрочность звучания каждой фактурной темы, её феномен следует связывать с преимущественной работой третьей из форм слухового контакта исполнителя с музыкальным произведением. Напомним, что эта форма координирует идеальное представление музыки с её реальным звучанием, помогает осуществлять качество музыкального звучания **в каждый данный момент** исполнения.¹

О фактурном развёртывании.

«Фактурная тема» располагается в начале произведения или его части. И от того, как она будет сыграна исполнителем, в значительной мере зависит последующая процессуальность звучания.

Что касается исполнительской интерпретации фортепианной фактуры, то в этой процессуальности целесообразно выделить две составляющие:

1. участок **фактурного экспонирования** исполнителем определенного принципа фактурного устройства;

2. опирающееся на данный принцип последующее **фактурное развёртывание**.

Для характеристики особенностей процесса развёртывания фактуры в исполнении используется термин **«фактурное развёртывание»**.

В исполнительском (шире – слушательском) восприятии фактурного развития, равно как и «фактурной темы», акцент делается на сиюминутном

¹ О трёх формах слухового контакта исполнителя с музыкальным произведением см. в главе «Специфика музыкально-исполнительского творчества».

ощущении звучания. Но в фактурном развёртывании особое значение приобретает вторая форма слухового контакта исполнителя с произведением, которая, как отмечалось, связана с работой **кратковременной (оперативной) памяти**. Каждый последующий момент исполнительского «делания» фактуры выстраивается в зависимости от всей панорамы предшествующего звучания.

Рассматривая исполнительские особенности воплощения фактуры, М.Скрёбкова-Филатова последовательно выделяет следующие составляющие: «исполнительское фактурное наклонение» /98, с.240/, «исполнительское жанровое наклонение» /с.247/, «образно-смысловое исполнительское наклонение» /с.248/ и «наклонение исполнительской интерпретации к тому или иному роду» /с.248/.

С точки зрения анализа фактуры такой аналитический подход может быть актуальным, в основном, на стадии предварительной работы исполнителя над произведением, когда, в частности, формируются представления фактурного абриса. Однако в самом акте музыкально-исполнительского творения произведения (то есть в процессе исполнительского «делания» фактуры) все четыре выделенные М.Скрёбковой-Филатовой составляющие фактически сливаются в общее качество: «исполнительское фактурное наклонение».

Воплощаясь в «фактурном абрисе», «фактурной теме» и «фактурном развёртывании», исполнительское решение фактуры выстраивается всем комплексом выразительных средств, которыми оперирует исполнитель.

О фактурном развитии.

Для характеристики соответствующих **процессов в фактурном развитии** вводится понятие «рельеф фактурного развития». Ф.Шопен прекрасно чувствовал его выразительные возможности. Об этом свидетельствует тщательно обозначенный композитором предполагаемый план фактурного развёртывания. Здесь играет роль предначертанная рукою композитора соответствующая громкостная динамика, местоположение главной кульминации, темпоритмические изменения при подходе к кульминационной точке, посткульминационное *diminuendo* и «истаивание» на «pp» в последних тактах.

Исполнители собственной волей могут в определенной степени варьировать эти очень подробные авторские указания. Подчеркиванием соответствующих линий высотных координат фортепианной фактуры, повышением или понижением громкости, тем более, с параллельно происходящими ускорением или замедлением музыкального движения в комплексе с другими приемами можно исполнительскими средствами «дорисовать» профиль фортепианной фактуры в горизонтальном разрезе.

В простых и сложных формах прелюдий исполнителями иногда используется приём «исполнительской фактурной вариации». При

текстовых повторах средствами музыкального интонирования в фактуре переакцентируются внутренние фигуристо-фонные отношения. Голос, который находился «в тени», выходит «на авансцену», т.е. на «поверхность» фактурной темы.

Средствами исполнительской трактовки фактуры по-своему, в соответствии с исполнительским замыслом, формируется художественная целостность интерпретационного решения. Особую роль здесь может сыграть соответствующая трактовка контрастов фактурных тем, выявление нитей их взаимосвязей, взаимодействие жанровых акцентов в рельефе фактурного развертывания.

О методике изучения

исполнительской интерпретации фактуры.

Следующая заключительная глава будет носить практический характер. Её назначение состоит в том, чтобы представить **методику изучения исполнительской интерпретации фортепианной фактуры,** которая нацелена на то, чтобы:

во-первых, показать богатые **возможности** раскрытия выразительного потенциала фортепианной фактуры средствами исполнительства;

во-вторых, обобщить наблюдения над некоторыми **способами** (конкретными приёмами) такого раскрытия.

Теоретической основой для анализа исполнительской интерпретации фортепианной фактуры послужат сформулированные в предыдущих главах:

- положение о трёх формах слухового контакта исполнителя с музыкальным произведением;
- положение о фактурном абрисе;
- концепция музыкальных жанровых начал и соответствующая основным жанровым признакам классификация «Прелюдий» Ф.Шопена.

Методика изучения исполнительской интерпретации фортепианной фактуры соответствует **основным этапам её исполнительского претворения и воплощения в звучании.**

Соответственно, выделяются три стадии анализа:

- а) общего фактурного принципа (фактурного абриса);
- б) фактурной темы;
- в) фактурного развертывания.

Для исполнительского ракурса исследования фактуры используются:

- фактурный рисунок (нотный текст) как **источник информации о композиторском фактурном абрисе;**

- конкретные исполнительские интерпретации (например, аудиозаписи) как источник информации об исполнительском фактурном абрисе.

Ранее нами было рассмотрено участие в мысленном формировании и непосредственном исполнительском «делании» фортепианной фактуры музыкально-жанровых начал (на примере «Прелюдий» Ф.Шопена), а также выстроена соответствующая жанровая классификация.¹ В соответствии с данной классификацией в каждой группе «Прелюдий» ниже будут последовательно рассмотрены особенности **фактурного экспонирования** и **фактурного развёртывания**.

В анализах будут представлены следующие группы:

- А) Прелюдии, опирающиеся на первичные жанры;
- Б) Песенные прелюдии;
- В) Медленные декламационные прелюдии;
- Г) Прелюдии с жанровым знаком «прелюдирования»;
- Д) Прелюдии с жанровым знаком «этюдности»;
- Е) Моторные прелюдии декламационного характера.

В данном перечне учтены все шесть групп прелюдий, классифицированных нами по жанровому принципу. Первые три группы объединены общим признаком: медленным или умеренным темпом. Четвертая, пятая и шестая группы представлены пьесами в быстрых темпах.

Начинать с рассмотрения медленных и умеренных прелюдий целесообразно, поскольку данные темповые условия позволяют композитору в большей степени детализировать фактурную организацию, а слушательскому восприятию – успеть воспринять фактурную «нюансировку».

¹ См. главу «Жанровые закономерности фактуры и интерпретация».

VIII

ПРАКТИЧЕСКОЕ ПРИМЕНЕНИЕ МЕТОДА ИЗУЧЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФАКТУРЫ

Для того, чтобы научиться самостоятельно создавать свой исполнительский фактурный абрис, целесообразно понять механизм его создания на примере интерпретаций выдающихся исполнителей разных школ и стилистических направлений. В данном случае в качестве примера для демонстрации метода изучения исполнительской интерпретации фортепианной фактуры предлагаем «Прелюдии» Ф.Шопена в исполнении М.Аргерих, Э.Гилельса, А.Корто, В.Мержанова, М.Поллини, С.Рихтера и Г.Черны-Стефаньской.¹

Учитывая значительный объем музыкального материала, а также **в целях конкретизации изложения** нами будут проиллюстрированы особенности исполнительской интерпретации на примере наиболее показательных в данном ракурсе исследования прелюдий. Отобранные нами в качестве примеров прелюдии представляют от каждой из перечисленных ранее жанровых разновидностей.²

Фактурное экспонирование.

Исследование фактурного экспонирования оказывается возможным при сравнении условного фактурного абриса (фактурного рисунка) с конкретными исполнительскими воплощениями (фактурными темами) этого условного прототипа. На этом принципе и будет построена методика дальнейшего исследования.

Прелюдии, опирающиеся на первичные жанры

В этой группе мы рассмотрим Прелюдии №7 Ля мажор и №20 до минор. Фактура здесь имеет признаки, которые «сигнализируют» о принадлежности к соответствующему жанру: мазурке (Прелюдия №7) или маршу (Прелюдия №20). Вместе с тем, жанровые признаки первичного жанра выступают в прелюдиях не в «цитатной» форме. Композитор создает как бы образ соответствующего жанра.

¹ См. «Дискографию».

² См. стр. 129.

Прелюдия №7 Ля мажор

Данная Прелюдия и, в частности, некоторые особенности ее фактуры подробно проанализированы Л.Мазелем /53, с.188-189/. В наших наблюдениях мы сконцентрируем внимание на исполнительском «осязании» фактуры Прелюдии.

Пожалуй, именно в фактуре этой пьесы наиболее отчетливо проявляется моцартовская линия. Фактура Прелюдии прозрачна, изящна и утонченна. Фактурная ячейка – это начальные два такта.¹ Его основные свойства определяются жанром мазурки. Следует, в то же время, учитывать, что это не мазурка, как таковая, а поэтический «образ мазурки». В прелюдии эта танцевальная фигура выражена глубоким басом с одновременной его пунктирной ритмической «разбивкой» в верхнем голосе.

Однако в масштабе двутакта проявляются отличия от типичной танцевальной формулы мазурки. Так, в каждой группе из двух тактов использован только один глубокий бас на сильной доле первого такта. После этого звучат три метрически более «слабых» аккорда, как бы отголосок обозначенной басом гармонической функции². Замечательно закругление двутактовых фраз выписанным ритмическим торможением (аккорд половинной длительности после восьмых и четвертей). Поскольку сильная доля второго такта содержит приостановку движения, здесь также создается метрический акцент, но выраженный другими средствами: метрической тяжестью и долготой звучания.

В результате для исполнителя прогнозируется возможность по-разному интерпретировать взаимодействие метрических опор на сильную долю такта в первом и втором тактах каждой двутактовой группы.

Лирический затактовый «зачин» (восходящая секста) в сочетании с «глубоким» басом на сильную долю трёхчетвертного такта напоминает начало Вальса до-диез минор соч.64 №2 Шопена. Мазурка, как признак жанра в Прелюдии, «обозначена» дроблением первой доли пунктиром. На этой доле аккорд «сопровождения» опущен и «освобожденная» мелодия приобретает характерную для мазурки легкость и даже «полётность».

Начиная со второй четверти первого такта, аккорды «сопровождения» слиты с мелодией. И, несмотря на их многоголосие (в основном четыре-пять звуков), они, как и весь двутакт фактурной ячейки, изложены прозрачно, легко и изящно. Особую роль играет просвечивающая в аккордах двухголосная основа. В некоторых местах (кульминация, заключительные такты и др.) количество голосов увеличивается, но это не меняет общего принципа. Принцип же состоит в терцово-секстовой вторе подголоска основному верхнему мелодическому голосу.

Обратим внимание на то, что данный принцип уже заложен в начальном секстовом «зачине» мелодии. Басовая опора на «ми» в первом такте повторяет двумя октавами ниже затактовый звук мелодии. Таким образом, при ясно выраженной гомофонно-гармонической природе фактуры, в музыкальной ткани, как и в других прелюдиях Шопена, не утрачивается генетическая связь с гетерофонными прообразами. Благодаря мазурочной жанровой основе Ля мажорной Прелюдии, гетерофонные черты здесь более непосредственно ассоциируются с польским музыкальным фольклором.

¹ См. нотный пример на стр.100.

² Исключение – в 11-12 тактах (кульминация пьесы), где гармония меняется каждый такт.

Наиболее показательным в интерпретационных решениях фактуры Ля мажорной Прелюдии является стремление исполнителей воссоздать свой собственный «образ мазурки». Впрочем, данная мысль может быть отнесена не только к музыкально-исполнительским прочтениям пьесы.

Польский поэт Корнель Ейский, известный своими «переводами» музыкальных произведений на язык поэзии, по прослушивании Ля мажорной Прелюдии Шопена написал стихотворение «Wniebowzięcie» («Вознесение»), в котором имеются следующие строки:

<i>Leżę na obłoku</i>	[Лежу на облаке]
<i>Roztopiony w cisze</i>	[Расплавленный тишиной]
<i>Mgłą tam senną w oku</i>	[Глаза покрыты мглой]
<i>Oddechu nie słyszę;</i>	[Дыхания не слышу]
<i>Fiołkowej woni</i>	[Запахом фиалок]
<i>Opływa mnie morze,</i>	[Обволакивает меня море]
<i>Dłoń złożę w dłoni</i>	[Сложив ладони]
<i>Lecę płynę gdzieś!...</i>	[Лечу, плыву куда-то] ¹

В этих «воздушных» лирических образах слышится поэтический аналог отмеченной выше лёгкости, прозрачности, ажурности фактуры Ля мажорной Прелюдии.

В самом общем плане по отношению к жанровой природе мазурки в музыкально-исполнительской интерпретации этой фактуры (то есть непосредственно – в фактурной теме) Прелюдии Ля мажор существенным является тот или иной подход к динамическому сопряжению сильных долей в каждой паре тактов.

В исполнительской трактовке М.Поллини вертикаль аккордов обозначена мягко, без выделения верхней мелодической линии. Басовой опорой на сильную долю первого такта весь двутактовый фактурный абрис организуется в единое целое. В то же время ясно проставлен акцент и на сильную долю второго такта. Это достигается динамичным затактовым интонационным «замахом» (три – раз) и некоторым «растяжением» сильной доли первого такта, после чего следует устремленное (слегка ускоренное) движение к сильной доле второго такта. Кроме того, едва заметно эта доля подчеркивается громкостью звучания. В итоге, акцент в аккорде на сильной доле второго такта как бы накладывается на скрытую линию, «протянутую» посредством агогики, педализации и других приемов от начальной басовой опоры.

Выраженная агогически устремленность к сильной доле второго такта прослеживается и в исполнении Ля мажорной Прелюдии М.Аргерих. Но, в отличие от исполнительской версии М.Поллини, опорные, упругие акценты на сильных долях первого и второго такта в версии М.Аргерих более равноправны. В целом в данной трактовке Прелюдии создается как бы миниатюрная зарисовка грациозной танцующей пары.

В отличие от трактовки М.Аргерих, в исполнительской версии Ля мажорной Прелюдии, созданной А.Корто, главенствует не танец, как таковой, а его живое, «речевое» музыкальное интонирование. После выразительного произнесения начальной интонации фактурной темы (затакт и сильная доля такта) все последующее звучит с некоторым ускорением движения к заключительному аккорду. Но сам этот аккорд (сильная доля второго такта) звучит безакцентно, как отголосок, как «эхо» начальной интонации.

Рельефное обозначение ведущего мелодического голоса и его ритмически раскрепощенное интонирование (например, некоторое запаздывание по отношению к

¹ Цит. по: 132. Перевод Л.Касьяненко.

басу, а также прихотливое *rubato*) ассоциируются с выразительностью голоса «лирического героя» произведения (В.Медушевский).

В исполнении Ля мажорной Прелюдии А.Корто словно создается образная картина реального события, которая ассоциируется с высказыванием впечатлений во время танца или же сразу после него.

Полярно противоположный, относительно интерпретации А.Корто, подход к «жанровой» трактовке фактуры представляет исполнение Ля мажорной Прелюдии С.Рихтером. Исполнитель стремится к максимальному размытию фактурно-«двигательных» признаков мазурки. Избран существенно замедленный темп, который можно было бы охарактеризовать, как «темп повествования». Это позволяет сконцентрировать внимание на мельчайших деталях исполнительской «обработки» музыкальной ткани.

В трактовке С.Рихтера мазурочные «опоры» на сильных долях такта нивелированы. Если в исполнительских решениях фактурной темы Прелюдии М.Поллини, М.Аргерих и А.Корто наблюдалась устремленность движения к сильной доле второго такта, то у Рихтера в повторяющихся аккордах, напротив, происходит торможение движения.

Краткий анализ фактурных тем Прелюдии Ля мажор, создаваемых тем или иным исполнителем, показывает, что соответствующий «образ мазурки» создаётся именно средствами фортепианной фактуры. Фактура выполняет функцию комплексного механизма организации так называемых «композиторских» и «исполнительских» средств музыкальной выразительности.

Что касается последних, то в начальных фактурных темах (исполнительских решениях) данной прелюдии привлекает внимание как нечто общее, так и подчас значительные различия. Например, начальный бас во всех интерпретациях – именно мазурочный. То есть, он звучит изящно, ажурно, как бы облегченно, а не как погруженный вглубь, романтически затаенный, как в лирическом вальсе (наподобие Вальса до-диез минор). Это тем более показательно, что бас в Прелюдии «проставлен» один (первой четвертью) на два такта, от чего усиливается его значимость, как жанрового знака.

Наиболее яркие интерпретационные разночтения создаются характером прочтения музыкального движения: трактовкой *rubato*, соотношением акцентов, темпо-ритмической организацией. Иными словами, речь идет о «горизонтальном» развороте фактуры, обусловленном внутренним интонационным дыханием.

Для восприятия деталей фактурного устройства особую роль играет темп. Замедленное и несколько отстраненное интонирование фактурной темы С.Рихтером позволяет ощутить общую гармоничность фактурного абриса, как некой двутактовой художественной миниатюры, обладающей свойствами относительно самостоятельной художественной целостности.

Прелюдия №20 до минор

За фактурную ячейку в данном случае принимается первый такт прелюдии. С точки зрения жанровой природы фактурный абрис этой Прелюдии может быть трактован, как претворенное средствами фортепиано оркестровое *тутти*.¹ Плотность вертикально выстроенного многозвучия и, в тоже время, тесситурная «размашистость» фактуры, обязательный, выдержанный на протяжении всей пьесы декламационный пунктир, низкий регистр, медленно и мерно шествующие, продублированные в октаву басы – все это придает

¹ См. нотный пример на стр.119.

каждому «шагу» фактуры присущую траурному «событию» смысловую объёмность и внутреннее величие.

Устройство фактурного абриса демонстрирует характерную для Прелюдий Ф.Шопена тенденцию: смысловое (и конструктивное) расслоение кажущегося фактурного монолита на составляющие. Тонкой нюансировкой во взаимодействии этих элементов достигается внутренняя многоплановость общего звучания.

В аккордовой монолитно выстроенной вертикали могут выделяться крайние голоса фактуры. Соответственно тембральной окраске, в партии правой руки дифференцируется участие пальцев.

Претворённая в фактуре прелюдии идея «тутти» средствами фортепиано предполагает в исполнительских трактовках реализацию смыслового единства элементов фактуры. Характерно стремление исполнителей к акустически объёмным звучаниям с использованием природной гулкости басовых октав. Во всех интерпретациях мелодический голос не отделяется от остальных голосов, а как бы сливается с ними в общем «хоре».

Вместе с тем показательно, что и здесь в фактурных темах наблюдается значительная разность исполнительских решений. Эти различия обусловлены не только своеобразием исполнительского замысла, но, в более общем плане, различиями исполнительских стилей.

Именно различия в индивидуальных исполнительских стилевых ориентирах позволяют ярче раскрыть возможности фортепианной фактуры и её роль в «исполненном» музыкальном произведении. Речь, таким образом, должна идти о мере и направленности исполнительского претворения, «исполнитель должен искать и воссоздавать видение, которое руководило творцом произведения», – справедливо отмечает В.Фуртвенглер /110, с.170/.

В этом аспекте показательна трактовка А.Корто. Замечательный мастер гибкого пластичного *rubato*, сиюминутных, зачастую непредсказуемых агогических отклонений, исполнитель, тем не менее, играет Двдцатую прелюдию подчеркнуто ритмически строго, организуя движение размеренностью маршевого шага. Создается образ независимого от воли субъекта скорбного шествия. При этом фактурная тема организуется в прочный аккордовый монолит.

Иной замысел прослеживается в интерпретации М.Аргерих. Исполнительница не стремится создать образ шествия. Она подчеркивает декламационную самозначимость, как бы «самодостаточность» звучания каждого из аккордов-возгласов. Траурное шествие становится средством передачи вдохновенной декламации. В фактурной теме это выражено выделением из фортепианного «тутти» «говорящего» верхнего мелодического голоса.

Противоположного решения придерживается Э.Гилельс. В его трактовке аккордовой вертикали верхние голоса не выделяются, зато «инициатором»

фактурного движения становятся басы. Этим достигается бóльшая объективность музыкального образа.

Песенные прелюдии

Как известно, песенность пронизывает своими токами всю музыку Ф.Шопена. В первую очередь это воплощается в мелодике и в фортепианной фактуре. Выделяя песенные прелюдии в отдельную группу, мы имеем в виду опору на песенное начало в ведущем мелодическом голосе. Согласно этому признаку, к группе песенных относятся Прелюдии №№6, 13, 15, 21 и 25.

Характерное для песенных прелюдий умеренное, медленное или, тем более, сильно замедленное музыкальное движение позволяет более детализированно проконтролировать слухом не только общие, типологические свойства, но и мельчайшие «нюансы» каждой фактурной темы.

По мнению М.Скребковой-Филатовой, фактура «проявляет свою специфику уже на самых малых масштабных уровнях: в пределах мотива, фразы, иногда даже субмотива может чётко определиться склад и рисунок ткани (...). Дальше тип изложения или сохраняется, (...) или изменяется, но и в этом случае новый тип изложения также формируется на новом масштабном уровне – в пределах мотива или субмотива» /97, с.124/.

Данная характеристика может быть отнесена к фактурным ячейкам прелюдий Ф.Шопена. Однако она не соответствует явлению исполнительской интерпретации фактурных тем. Для первоначального экспонирования фактурных особенностей в прелюдиях чаще всего используется масштаб фразы или даже предложения. Активное, формирующее фактурную линию мелодическое движение как бы расширяет объемы фактурного абриса. В таких случаях фактурная ячейка становится формирующим элементом фактурного абриса.

В отличие от принципа фактурной монолитности, характерного для прелюдий, которые опираются на первичные жанры, в прелюдиях остальных жанровых групп прослеживается чёткое расслоение на фактурные планы. Это расслоение происходит по типу соотношения фигуры и фона¹.

Функцию фигуры в песенных прелюдиях выполняет ведущая мелодическая линия песенного характера. Эта линия может быть выражена в различных жанровых и фактурных формах: в ноктюрновой песенно-декламационной манере интонирования (Прелюдии №№21 и 25), «хором голосов» (Прелюдия №13), в характере и фактуре виолончельного звучания (Прелюдия №6).

Фигура и фон в данной группе прелюдий обязательно взаимно оттеняются различными жанровыми решениями. Подобный жанровый «дуализм» также не был характерен для группы прелюдий, опирающихся на первичные жанры. Это может быть контраст оттенков единой жанровой направленности, а может быть контраст типа сопоставления. Последний случай наблюдается в Прелюдиях №6 и №15, в которых за функцию рельефа как бы

¹ О роли соотношения «фигуры» и «фона» в исполнительстве говорится в учебнике В.Задерацкого «Музыкальная форма» /31, с.205/.

борются ведущая мелодическая линия и оstinатный голос. Последний, в отличие от песенной мелодии, выражен декламацией.

Для исполнителя-интерпретатора важнейшим критерием смыслового взаимодействия элементов фактуры является их жанровая специфика. Тип **единой смысловой направленности жанровых оттенков голосов фактуры** мы определяем термином **«жанровая монологичность»**. Противоположный тип – **жанровой разнонаправленности** – определяем термином **«жанровая диалогичность»**.

Прелюдии песенной группы отличает особая развитость драматургии. Это обстоятельство получает своё выражение в форме и ее составляющей – фактуре. Кроме Шестой, написанной в форме периода, остальные прелюдии данной группы написаны или в простых формах (прелюдии №13, 21), или в сложной трехчастной форме (Прелюдия №15).

В кульминационных участках музыкального движения этих прелюдий фактура претерпевает подчас существенные изменения. Но последние скорее выражаются не нарушением фактурного рисунка (фактурной ячейки) а комплексом средств, которые, несмотря на их отражение в нотной записи, являются по сути исполнительскими. К ним мы относим степень громкости звучания и изменение жанровых признаков интонирования. Например, в кульминации Прелюдии №21 (начиная с т.33) громкость звучания усиливается, а песенность сменяется все более напряженной декламацией.

Принципы исполнительской интерпретации фактуры песенных прелюдий будут проиллюстрированы на примере фактурного абриса Прелюдии №15.²

Прелюдия №15 Ре-бемоль мажор

В цикле «Прелюдий» Шопена данная пьеса является единственной, написанной в сложной трехчастной форме. Другой её особенностью, имеющей непосредственное отношение к фактуре, является почти непрерывающееся (восьмыми длительностями) повторение звука «ля-бемоль» большой октавы.

В первой части сложной трехчастной формы этот звук представляет нижний пласт фактуры, в «большой» середине – её верхний пласт. Здесь же этот звук дважды (по восемь тактов) «восходит» на терцию вверх («си»), к тому же усиленный октавным дублированием.

Всё это свидетельствует о том, что описанный сквозной для сложной трехчастной формы принцип организации фактуры был символически важным для композитора. В зрительно-слуховом восприятии нотного текста восьмые, постоянством ритмического рисунка оstinатного голоса, отделяются от других планов фактуры, которые представлены, по преимуществу, более разнообразными (чаще – крупными) длительностями и индивидуализированным мелодическим рисунком.

Фактурный рисунок первой темы (т.т.1-4) может служить прекрасной иллюстрацией умения Ф.Шопена сделать звучание фортепианной фактуры многоплановым, ёмким по смыслу.

² Далее, в целостном масштабе фактурного развития, будет рассматриваться также Прелюдия №13.

Медленные декламационные прелюдии

К этой группе мы относим Прелюдии №2 ля минор, №4 си минор и №9 Ми мажор.

Строго говоря, преимущественно декламационной является и рассмотренная ранее Прелюдия op.28 №20 до минор, написанная в темпе Largo. Однако именно сравнение этой прелюдии с другими медленными прелюдиями декламационного характера вскрывает существенные отличия между ними.

В Прелюдии до минор фактурная ячейка (т.1) репрезентирует принцип жанрово единого аккордового монолита, хотя, с точки зрения голосоведения, внутренне расслоенного на составляющие. Напомним, что такой принцип фактурной организации называется «монологическим».

В остальных же медленных декламационных прелюдиях в различных голосах и планах фактуры происходит противопоставление характеров движения. Такой принцип фактурной организации называется «диалогическим».

В качестве иллюстрации интерпретационных решений для данной группы избрана Прелюдия №9 Ми мажор.

Прелюдия №9 Ми мажор

На примере данной прелюдии удобно проиллюстрировать фактор вариантности исполнительских трактовок фортепианной фактуры. В соответствии с особенностями своего стиля и, непосредственно, особенностями собственной исполнительской концепции произведения исполнитель обращается к тому или иному образно-смысловому, жанровому и другим наклонениям.

Данную Прелюдию сближает с Девятнадцатой опора на маршевость. Но, если в Девятнадцатой прелюдии композитор непосредственно воплощает «образ траурного марша», то признаки маршевости в Девятой прелюдии выглядят более опосредованными. Данные жанровые различия в первую очередь репрезентируются соответствующей организацией фактуры.

Фактура Девятой прелюдии привлекает графической чёткостью, ясностью и рельефностью изложения мелодических линий, соотношений различных фактурных планов, а также, в исполнительском смысле, пианистической «осязаемостью». Фактурный абрис определяется дуэтным взаимодействием крайних голосов на фоне размеренных триолей среднего пласта.



Шопен – Прелюдия Ми мажор соч.28 №9.

Декламация в крайних голосах представлена маршевым движением четвертями и включает пунктир (верхний голос) и двойной пунктир (нижний голос). Вначале (т.т. 1-2) пунктиры в крайних голосах звучат комплементарно, затем – одновременно. Для чёткости декламационного «произнесения» существенно, что в начале пунктирная формула использована в более «легком» верхнем голосе, а двойной пунктир – в менее подвижных по своей природе басах. Так достигается равноправие высказываний «участников» диалога.

Движение триолями в среднем пласте фактуры ритмически противостоит диалогу в крайних голосах. Ритмически, но не в образном плане! Маршевость в Девятой прелюдии может быть светлого, возвышенного и даже гимнического характера. Такой интонационный тонус достигается преимущественной «настроенностью» среднего «гармонического» пласта фактуры на колорит мажорных трезвучий.

Для «образно-смыслового наклонения» (М.Скребкова-Филатова) данной фактуры не менее, чем в Двадцатой прелюдии, показательна многозвучность фактурной вертикали и её преимущественное расположение в нижнем, гулком регистре фортепиано.

Образная сфера данной прелюдии «допускает» бесчисленное множество возможных вариантов её исполнительской интерпретации средствами фортепианной фактуры. Все эти варианты реализуются различным характером декламирования и, в более скрытой форме, песенным интонированием в соответствующих голосах. В результате образуются те или иные способы их взаимодействия и особенности фактурной темы.

Описанный фактурный рисунок этой пьесы весьма точно исполнительски «прочитывается» В.Мержановым, что, впрочем, не противоречит индивидуальности его исполнительской трактовки. В диалоге крайних голосов фактурной темы слышится противоречие, как бы оспаривание первенства между ними. Хотя, в итоге, они оказываются равноправными участниками интонирования. Их ритмический рисунок максимально обострён. Триоли же среднего, «объединяющего» пласта фактуры пластичны, играют *rubato*. Они подчиняются главенству отмеченных мелодических линий фактуры, но в то же время звучат инициативно, поддерживая эмоциональной энергией «спор» крайних голосов.

Обращает на себя внимание небольшая «оттяжка» движения на каждой первой восьмой триоли. Это создаёт ощущение движения с «преодолением сопротивления».

В исполнении В.Мержанова существенным способом организации звуковой палитры в художественное единство является оркестральность. Трели в нижних голосах звучат словно литавры. Общее же звучание фактурной темы направлено на передачу ощущения неукротимой воли и мужественности.

В интерпретации Девятой прелюдии М.Поллини фактура по существу выстраивается гомофоно-гармонически. Исполнитель концентрирует своё внимание на выразительности верхнего голоса, трактуя средний пласт фактуры и нижний голос как будто интонационную поддержку, сопровождающую ведущую мелодическую линию. Хотя в описанном выше композиторском фактурном рисунке видно, что эти голоса, как было сказано, могут обладать самостоятельным, не дублирующим ведущий верхний голос выразительным потенциалом.

Руководствуясь старинными правилами исполнения, пианист максимально смягчает в фактурной теме ритмическую пульсацию. Шестнадцатая верхнего голоса играет, как триольная восьмая и, таким образом, голоса сближаются и по ритмическому рисунку, и по характеру декламации. Главный же акцент исполнитель делает на торжественной маршевой поступи четвертями.

Важнейшим фактором формирования и художественной организации музыкально-исполнительской концепции произведения являются особенности исполнительского стиля. В интерпретации Ми мажорной Прелюдии С.Рихтером это очень заметно. Характеризуя исполнительский подход С.Рихтера к музыке Ф.Шопена, Г.Ципин пишет: «Чувства музыканта возвышенны, строги; в них и серьезность, и философичность; чего-то другого – сердечности ли, нежности, участливого тепла... – им, бывает, недостает. Недостает шопеновского *žal*». И далее: «Суть в том, что индивидуальность – именно в силу того, что она индивидуальность, – всегда включает, вбирает в себя одно и исключает другое» /115, с.52/.

Не включаясь в полемику с автором приведенной характеристики, сконцентрируем внимание на том особенном, что вносит рихтеровское слышание музыки Шопена в Ми мажорной Прелюдии. К отмеченным Г.Ципиным «серьезности» и «философичности» следует добавить еще одно качество – мудрость.

Прелюдия в исполнении С.Рихтера звучит размеренно-неторопливо и в «повествовательном» характере декламации. Это выражается смягченностью «произнесения» пунктирных оборотов в фактурной теме. Отсутствует какое-либо диалогическое «противостояние» крайних голосов, так как безусловно главенствует верхний голос (функция основного рельефа). Средний триольный пласт фактуры, соответственно, становится фоновым.

Представляется, что ведущей линией в рихтеровской трактовке данной прелюдии является особый подход к декламационности. По сравнению с интерпретациями других исполнителей, декламация у С.Рихтера звучит умиротворенно, как бы приоткрывая свою глубинную песенную подоснову.

В определенной степени противоположна рихтеровской трактовка Девятой прелюдии Г.Черны-Стефаньской. Её исполнительское «произнесение» пьесы сродни вдохновенному и торжественному ораторскому высказыванию «от первого лица». Тон высказывания наделен чертами героики.

В основу фактурной темы исполнительницей положен равноправный с верхним мелодическим голосом средний план фактуры, которым «укрупняется», делается более объемным общий выразительный масштаб музыкального высказывания. Показательно, что в фактурной теме шестнадцатая в пункте верхнего голоса исполняется как одна шестая от четверти, или, иными словами, как половинная длительность от восьмой триоли. Таким способом формируется единство (а не противопоставление) принципов интонирования всех голосов, а общее звучание приобретает оттенок гимничности.

Начальные такты Прелюдии в исполнении Г.Черны-Стефаньской сразу звучат утвердительно и императивно. Фактура в её исполнении предстает как монолит трёх её составляющих.

Прелюдии с жанровым знаком «прелюдирования»

К этой группе мы относим Прелюдии №№ 1, 5, 8, 14, 19 и 26. Фактура здесь обозначена ясно прослушиваемой связью с барочной музыкой, в частности, с баховским прелюдированием. Выстроенная в характере гармонической фигурации, фактура имеет явное и скрытое мелодическое начало. Это начало в равной степени является и признаком линейности (как в барочной полифонической музыке), и стилевым признаком фактуры музыки Ф.Шопена.

Движущим фактором исполнительской моторики в данной группе прелюдий является скоординированное метром взаимно-симметричное движение рук пианиста, которое проявляется в различных формах: унисон через октаву (Прелюдия №14), подхват мелодической волны в линейной последовательности (Прелюдия №1), зеркально-симметричное движение обеих рук (Прелюдии №5, №19 и №26), полиритмическое сочетание игровых движений (Прелюдия №8).

Прелюдия №14 ми-бемоль минор

С.Скребков отмечает свойственное стилю Шопена «превращение фактуры в гармонию и образование новых фактурных качеств на основе гармонического становления» (96, с.284). «В музыкальном языке Шопена (как и других романтиков), – пишет исследователь, – обнаруживается своеобразное интонационное тождество фактуры и гармонии, в силу чего гармония приобретает способность впечатлять своими фоническими многоголосными красками, она на моменты становится «фактурной», а само многоголосное изложение «сгущается» до значения жанрово-выразительной ладо-гармонической координации голосов – фактура становится гармонией» (с.288). «Явное, индивидуально яркое постепенно формируется в глубине фона и выступает как рельеф, чтобы затем снова «растаять» (с.285). Для исполнительской интерпретации такие характерные черты фактуры открывают особенно широкие возможности для разнообразных решений.

Пожалуй, наиболее наглядной иллюстрацией процитированных наблюдений С.Скребкова является Прелюдия ми-бемоль минор. Её фактурный рисунок показывает, что в реальном звучании здесь возможно минимальными исполнительскими средствами достичь смысловой поливариантности, наполнить кажущийся фактурный монолит богатством выразительных оттенков.

Тембральная осязаемость скрытых голосов подчеркивается октавными удвоениями в низком регистре. Более скрытый план – образуемая скрытым голосоведением полиритмия. Например, каждый «шаг» продвижения верхнего голоса равен двум восьмым триоли (точнее, восьмая с паузой). В целом в скрытом многоголосии образуется ясно выраженная ритмическая комплементарность.

Выразительные возможности скрытых голосов и их взаимодействие по-разному раскрываются в исполнительских версиях.

А.Корто в фактурной теме как бы противопоставляет линию нижнего голоса линии верхнего голоса. Это подчеркивается характером звука: басы звучат настойчиво, твердо, тогда как сопрано – хрупко и неуверенно. Так исполнительскими средствами формируется внутренняя диалогичность фактуры.¹



Шопен – Прелюдия ми-бемоль минор соч.28 №14.

Г.Черны-Стефаньска создает в фактурной теме, посредством линейного подчёркивания полиритмии скрытого голосоведения на протяжении всей пьесы, интонационно активное звучание, максимально усиливая тревожное настроение.¹



Шопен – Прелюдия ми-бемоль минор соч.28 №14.

В её исполнении возникает ассоциация с художественно-звуковым воссозданием картины вражеского нашествия.²

Прелюдии с жанровым знаком этюдности

К данной группе мы относим Прелюдии №№3, 12, 16 и 23. С предыдущей из рассматриваемых групп их объединяет быстрый темп. Отличие состоит в роли и характере моторики исполнительских движений.

¹ В нотном примере характерная особенность фактурной темы, созданной А.Корто, отмечена пунктирными линиями.

¹ В нотном примере характерная особенность фактурной темы, созданной Г.Черны-Стефаньской, обозначена пунктирными линиями.

² Далее, в масштабе фактурного развития, будет рассмотрена ещё одна прелюдия из этой фактурной группы

В эстетическом восприятии данной группы прелюдий значительную роль играет акцент на совершенстве технического аппарата исполнителя. Это обстоятельство учитывается исполнителями.

Прелюдия №23 Фа мажор

Исходное зерно фактурного абриса этой прелюдии охватывает начальные четыре такта. Показательно фактурное развитие, построенное как постепенная детализация фактурного принципа, изложенного в первом такте.

Moderato.

p delicatiss.

Шопен – Прелюдия Фа мажор соч.28 №23.

Пассажи, в виде гармонических фигураций в правой руке, также как бы детализируют широкий по тесситуре аккорд в левой, который изложен арпеджиато. В итоге образуется лёгкий ажурный фактурный узор в мягких пастельных тонах (авторское указание «*delicatissimo*» и «*p*»).

Предлагаемый Ф.Шопеном темп исполнения – Moderato, что вступает в некоторое противоречие с жанровым знаком этюдности. Таким образом исполнителю предоставляется возможность выбора ведущей жанровой направленности пьесы. Эта направленность будет реализована чисто исполнительскими средствами «делания» фактуры.

«Этюдность» в трактовке Г.Черны-Стефаньской выражена не темповыми средствами (темп подчеркнуто сдержанный), а характером «произнесения» каждого звука шестнадцатых. Г.Черны-Стефаньска использует очень чёткую артикуляцию (почти *non legato*) с минимальным применением педали. Такой принцип интонирования можно было бы назвать «токатным».

В фактурной теме исполнительница именно устойчивой моторикой шестнадцатых привлекает основное внимание (функция фигуры), тогда как

партия левой руки остается «в тени» (функция фона). Фактура тщательно «выписывается», подобно написанию живописного полотна.

М.Аргерих создает эффект «этюдности» иными средствами. Она играет прелюдию в очень быстром темпе, подчеркивая ритмически опоры движения. Характерной особенностью фактурной темы (которая сохраняется на протяжении всей пьесы) является акцентирование верхних звуков фигураций с последующим *diminuendo*. Этому противопоставлена восходящая на сексту интонация в партии левой, заполненная динамичными трелями. Подчеркивание направлений мелодического рисунка в обеих фактурных линиях создает очаровательную симметрию динамики звучания фактурной темы.

Так же, как в исполнении Г.Черны-Стефаньской, в исполнении М.Поллини темп подчеркнуто сдержанный. Но, тем не менее, этим создается совершенно иное образное качество. Фактурная тема у М.Поллини «рисует» узор мягким пластичным, «переливающимся» от звука к звуку интонированием, не подчёркивая акцентами ни одной ноты мелодии. Оба фактурных плана «говорят» в одном интонационном ключе, дополняя друг друга. В итоге создается лирико-пасторальный образ.

Моторные прелюдии декламационного характера

Яркими примерами быстрых декламационных прелюдий являются Прелюдии №№18, 22 и 24. Как видим, они располагаются в заключительной части цикла.¹

«Даже нарочито стабильные по фактуре произведения Шопена (таковы его этюды) полны внутренней взрывчатой силы в фактуре начальной темы. Источником такой энергии, незаметно преобразующей фактуру изнутри, служит мелодика гармонических голосов и обусловленные ею ладогармонические связи» - отмечает С.Скребков /96, с.282/. Данная характеристика в наибольшей степени соответствует именно группе декламационных прелюдий.

Все прелюдии данной группы представляют сферу драматической образности и написаны в минорных тональностях. Так же, как и в медленных декламационных прелюдиях, фактуру здесь отличает внутренняя рельефность ведущего мелодического голоса, выраженная заостренностью

¹ Местонахождение быстрых декламационных прелюдий подчёркивает их «финальную» функцию в драматургии всего цикла (см. раздел «Исполнительская интерпретация фактуры в работе над драматургией музыкального произведения»).

ладо-ритмического строения, размашистостью и скачкообразностью мелодического рисунка.²

Прелюдии фа минор и соль минор выстроены в фактуре, которая выше была названа «диалогической». «Участниками» диалога являются главный и «комментирующий» фактурные планы. Их ритмическое взаимодействие комплементарно. В момент приостановки движения в одном плане фактуры вступает другой план и наоборот. В фа минорной Прелюдии ведущим является верхний план, в соль-минорной – нижний.

Прелюдия №24 ре минор

В завершающей цикл 24-й прелюдии фактурное изложение строится традиционно, как солирующий верхний голос с сопровождением. Эффект финальности в фактуре достигается повтором характерной, бурлящей в быстром темпе, фактурной формулы (в виде «широкой» гармонической фигурации) в нижнем голосе на протяжении всей пьесы.



Шопен – Прелюдия ре минор соч.28 №24.

В медленном темпе на «р» и в характере лирической интонации такая формула приобрела бы характер созерцательно-ноктурной. Крайняя

² Показательно, что исполненные в медленном темпе, фактурные абрисы этих прелюдий сохраняют присущую им декламационность. Такое исполнение позволяет детальнее оценить художественный строй декламируемых интонаций в «приближенном» к восприятию детальном плане. Быстрый же темп придает декламации черты крайней возбужденности.

степень драматизации этой фигурации достигается именно исполнительскими средствами в определённом темпе и характере звучания.

Мелодическое содержание верхнего голоса как бы вырастает из гармонических фигураций левой руки. Этому голосу присущ активный героико-повествовательный тон высказывания. Он отличается размашистостью мелодического рисунка и, по сравнению с «аккомпанементом», ритмической неспешностью. В этом также проявляется одна из характерных черт финальности, связанная с интонационным обобщением.

Эффект заключения цикла в данной пьесе создается и другими средствами, среди которых выделим роль блестящих гаммообразных и арпеджиообразных пассажей-кадансов в правой руке, «обобщающий» мелодический рисунок ведущего голоса, широкий тесситурный охват, как бы подводющий итог средствами фактуры предшествующему циклическому развитию.

Несмотря на отсутствие интонационных противоречий, декламационная активность в характере интонирования обоих планов фактуры, тем не менее, приводит к диалогичности в их взаимодействии. Эта особенность ярко проявляется в исполнительских прочтениях.

Среди других исполнителей М.Аргерих, пожалуй, в наибольшей степени драматизирует соотношения внутрифактурных интонационных планов фактуры. Вся прелюдия в её исполнении звучит патетично, шопеновское указание для первых тактов «f» превращается в «ff».

В фактурной теме её интерпретации патетической заострённости декламации ведущего голоса вторит, почти набатным характером интонирования, заключительный верхний звук гармонической фигурации в нижнем плане фактуры. Таким образом, скрытая полифония в данном исполнительском прочтении фактически становится полифонией явной.

Из-за того, что заключительный звук гармонической фигурации в такой трактовке становится синкопированным (остановка после разбега шестнадцатыми на каждой третьей восьмой в размере 6/8), общий колорит приобретает характер внутренней неустойчивости и тревоги.

Напомним, что данный тип соотношения фактурных начал определяется как диалогический.

Монологический тип решения фактурной темы представлен исполнением А.Корто. В его трактовке верхнее «ля» фигурации выделяется только в двутактовом вступлении. В дальнейшем главным выразительным качеством фактурной темы становятся фигури-фонные отношения. Партия левой руки отходит с переднего на задний план и трактуется как «аккомпанемент». Её назначение – оттенить благородство неспешной героической декламации ведущего голоса.

Фактурное развёртывание.

Напомним, что термин «фактурное развёртывание» предполагает учёт в формообразовании масштаба целого. В аспекте фактуры это целое может быть представлено как в цикле пьес, организованных в художественное целое, так и в отдельно взятой пьесе.

О формообразующих возможностях фактурного развития в масштабе всего цикла шла речь в разделе «Исполнительская интерпретация фактуры в работе над драматургией музыкального произведения». Теперь наше внимание будет сконцентрировано на отдельно взятой пьесе.

В качестве иллюстрации приёмов фактурного развёртывания избраны: Прелюдия №1 (форма периода) и Прелюдия №13 (простая двухчастная форма).

Прелюдия №1 До мажор

Прелюдия написана в форме периода, состоящего из двух предложений с дополнением. Но по драматургическому строению она не двухчастна, а трехчастна и состоит из экспозиции (первое предложение, т.т.1-8), развития-кульминации (второе предложение, т.т.9-24) и завершения-кадансирования (дополнение, т.т.25-32). После этого следуют т.т.33-34, которые являются своего рода фактурным кадансом, «точкой» в фактурном развитии.

Таким образом, даже в этой «музыкальной мимолетности» происходят активные драматургические процессы. Это непосредственно выражается особенностями развития, которые заложены в первом такте фактурного рисунка.

Уже в границах фактурной ячейки (в объеме двух восьмых) при тщательном анализе вскрывается целый микромир внутренней фактурной нюансировки. Нотная запись позволяет различить четыре мелодические линии, три из которых (сопрано, тенор, бас) направлены вверх, и лишь одна (альт) «закруглена» нисходящим движением.

Шопен – Прелюдия До мажор соч.28 №1.

В ритмической организации создается стреттное вступление голосов в миниатюре. Смысловую наполненность фактуре придаёт и фактически одновременно происходящая имитация в ведущем голосе (сопрано) интонации тенора (соль – ля).

Каждый такт этой пьесы выстроен по принципу мелодической волны, создаваемой многоголосно. Создаётся направленность фактурного развития при помощи «продления» общей линии от нижнего голоса (баса) к верхнему (сопрано), образуя реально воспринимаемую восходящую мелодическую волну в объеме такта.

Более крупные драматургические волны образуются рельефом восходящей и нисходящей «говорящих» секундовых интонаций.

Драматургическое строение такой волны в первом предложении симметрично. Во взаимно ответных четвертом и восьмом тактах секундовая интонация в сопрано «сдвигается». В пятом такте происходит её смещение вверх, в восьмом – вниз. Но при этом общий восходящий рисунок фактурной ячейки остается неизменным.

Расположенная во втором предложении следующая крупная волна является кульминационной. Она ровно в два раза больше первой (16 тактов). Линия восхождения (такты 9 – 20) прерывается лишь однажды (в такте 14), чтобы затем уже без «отката» достичь самого высокого в прелюдии звука «ре» третьей октавы. В тактах 21-24 происходит нисходящее закругление кульминационной волны, которое оказывается, таким образом, в три раза меньше участка восхождения.

Роль драматургического «восполнения» этой асимметричности (функция торможения) выполняют т.т.24-32, в которых восходящая и нисходящая формы образуют группы по два такта. Последние два такта являются завершающим «баркарольным всплеском». Здесь отсутствует разделение ткани на голоса, но арпеджированное до мажорное трезвучие напоминает об общей восходящей мелодической линии (от баса к сопрано) в начальном фактурном изложении.

Фактура прелюдии живёт в постоянном движении, она воспринимается в контексте общей пластичности движения. Вариантно (но незначительно) изменяется её тесситурный объем, отрыв мелодии от баса. Основным же фактором развития является гармоническое (и, соответственно, мелодическое) секвенцирование. Игрой секвентных восхождений и нисхождений, устойчивости и неустойчивости гармоний, формируется общий драматургический рельеф.

В этом плане особенно показательно сопоставление общей гармонической неустойчивости в предкульминационной и кульминационной зонах (второе предложение), где повторяется каждые два такта кадансирование «Д – Т» в основной тональности и на тоническом органном пункте в басу (дополнение).

Перейдем к характеристике исполнительской интерпретации фактурного развития. Выше отмечалось, что от того, как будет выстраиваться фактурная тема, в значительной степени зависит последующее фактурное развёртывание. Располагаясь в начале музыкальных построений, фактурная тема играет роль определённого направляющего принципа и исполнительского фактурного абриса, который продолжает своё действие в дальнейшем фактурном развитии. В этом плане функция фактурной темы аналогична функции темы музыкального произведения в обычном смысле слова.

Обратим внимание на роль в создании фактурной темы темпа. Замедленный (по сравнению с условной традицией исполнения) темп позволяет «успокоить» музыкальное движение и тщательно «выписать» фортепианную фактуру, включая её мельчайшие нюансы. Такой подход в целом весьма показателен для исполнения ряда прелюдий Ф.Шопена С.Рихтером.

Указанная тенденция детализации фактуры прослеживается в трактовках До мажорной прелюдии Г.Черны-Стефаньской и М.Поллини. При этом сохраняются их индивидуальные исполнительские подходы к интерпретации фактуры. В значительной степени различия определяются громкостью звучания фактурной темы. У Г.Черны-Стефаньской этот уровень выше и фактура становится от этого массивней. У М.Поллини громкость звучания точнее соответствует рекомендациям Ф.Шопена. Фактурная тема звучит очень пластично. В качестве фигуры выделена «говорящая» интонация альты, а не сопрано, как у большинства исполнителей.

Ускоренный темп исполнения обычно позволяет «отметить» в качестве рельефа лишь две (из четырех) составляющих фактуры. Быстрее других исполняет Прелюдию М.Аргерих. В её трактовке в фактурной теме вступают в диалог басовые звуки и линия сопрано, к которой в каждом такте устремляется движение. Эти голоса как бы перебивают друг друга, словно накат волны одной на другую.

Для А.Корто, который также играет Прелюдию достаточно быстро, принципиально важно разделить фактуру на два плана: солирующий верхний голос и общее «сопровождение». Его исполнение – это сиюминутно порождаемая, импровизируемая живая музыкальная речь.

В анализах фактурных тем немало места было уделено внутренним фигуρο-фоновым соотношениям элементов. При этом главный акцент делался на организации фактурной вертикали. Напомним, что для характеристики соответствующих процессов в фактурном развитии используется понятие «фактурного развѣтывания».

Ф.Шопен исполнительски прекрасно чувствовал выразительные возможности такого рельефа. Об этом свидетельствует тщательно обозначенный композитором предполагаемый план фактурного развѣтывания. В Прелюдии №1 рукой композитора предначертана соответствующая громкостная динамика, местоположение главной кульминации, темпоритмические изменения при подходе к кульминационной точке, пост-кульминационное *diminuendo* и «истаивание» на «pp» в последних тактах. Однако исполнители собственной волей могут в определенной степени варьировать эти очень подробные авторские указания.

Подчеркиванием изменения высотных координат фортепианной фактуры повышением или понижением громкости, тем более, с параллельно происходящими ускорением или замедлением музыкального движения в комплексе с другими приѣмами можно «дорисовать» профиль фортепианной фактуры в горизонтальном разрезе. Учитывая опору в большинстве прелюдий на единый фактурный абрис, такой профиль вырисовывается очень чѣтко.

С точки зрения восприятия, при усилении громкости мы как бы приближаемся к объекту звучания, при ослаблении громкости – как бы отдаляемся от него.

Сравним два противоположных исполнительских решения «профиля» фактурного развёртывания.

Наиболее тщательное выполнение авторских рекомендаций прослеживается в трактовке Прелюдии М.Поллини. В соответствии с динамически уравновешенным звучанием его фактурной темы такой же уравновешенностью, динамической пропорциональностью отличается и рельеф всего фактурного развёртывания.

Фактурная тема М.Аргерих напротив, динамически очень неустойчива. Этими же чертами наделяется в её исполнении и общий профиль фактурного развёртывания Прелюдии.

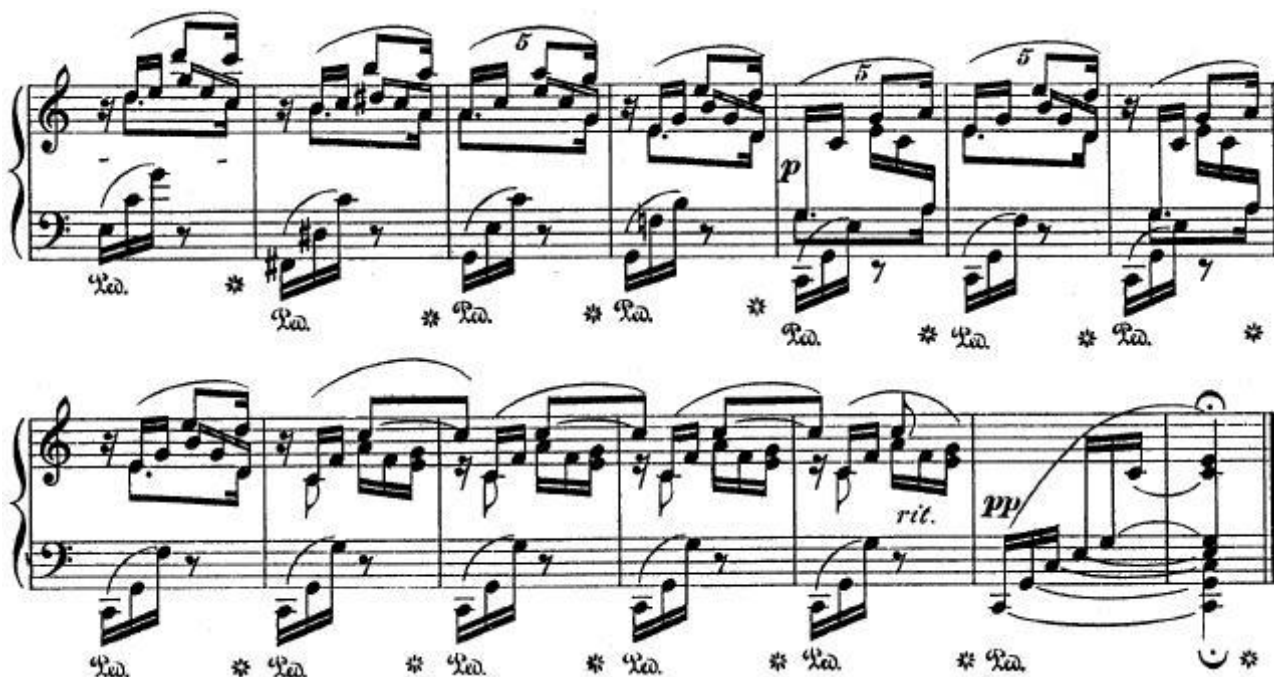
Обращает на себя внимание тот факт, что в озвучивании фактурного абриса М.Аргерих образуется микро-мелодическая волна с разбегом и торможением движения на интонации «соль-ля» в сопрано. В рамках триоли «соль» – это восьмая, а «ля» – шестнадцатая. Таким образом, это торможение (после разбега шестнадцатыми) прочитывается в тексте. Но показательно, что эта деталь записи не подчёркивается в фактурной теме в интерпретации М.Поллини, которая также предпослана авторским нотным текстом. Здесь все зависит от выбора исполнительской версии.

Так же как и М.Поллини, М.Аргерих проецирует динамический профиль своей фактурной темы на масштаб прелюдии в целом.

Предкульминационная подготовка трактуется ею как ускоренный разбег (это соответствует выставленной в нотах ремарке *stretto*). В собственно же кульминации и посткульминационном *diminuendo* движение замедляется и особенно отчетливо выделяется интонация «вздоха» в сопрано. Такого указания в нотном тексте нет. Соответствующим образом в предкульминации усиливается-«укрупняется» звучание, в посткульминационном участке происходит *diminuendo*.

Так формируется наиболее крупная в масштабе всей прелюдии динамическая волна фактурного развития, предвестником которой послужил динамический «профиль», созданный в интерпретации М.Аргерих уже в масштабе фактурной темы (такт 1).

Отголоски этой волны звучат в тактах 25-26 и 27-28 (дополнение). В каждом двутакте движение устремляется к верхней мелодической точке «ми», расположенной в середине второго такта. Затем происходит торможение движения и фраза закругляется.



Шопен – Прелюдия До мажор соч.28 №1, т.21-34.

В последних шести тактах движение постепенно «гасится». В арпеджированном до мажорном трезвучии (т.т.33-34) акцентируется завершающий звук пьесы – верхнее «ми», которым готовится начало первого предложения следующей прелюдии.

Прелюдии, написанные в простых формах и, тем более, в сложной трёхчастной форме (Прелюдия №15) содержат разные фактурные изложения, но при этом вариантно производны от начального. Таким образом, можно сделать вывод, что и прелюдии, которые написаны в форме сложнее периода, подчинены единому фактурному принципу.

Например, в Прелюдии №15 фактура «большой» середины (в сложной трехчастной форме) производна от начального изложения. По сравнению с начальным абрисом, здесь происходит своеобразная инверсия функций фактуры. Мелодический голос теперь располагается внизу, тогда как остинато неумолимо «нависает» над нижним двухголосным пластом.

Напряженность «взаимоотношений» элементов фактуры усиливается элементами диалога (имитацией в обращении) начального секундового мелодического оборота в каждом такте.¹



¹ В нотном примере показано скобками.

В развитой драматургии Прелюдии остинато на «ля-бемоль» («соль-диез») приобретает различные интонационные значения. В крайних частях простой трехчастной формы остинато «комментирует» лирически раскрепощенное, ноктюрновое интонирование ведущего мелодического голоса. В «малой» середине (в простой трехчастной форме) восьмые интонируются с пропуском каждой второй, «приобщаясь» к песенному характеру мелодии (т.9-19). В «большой» середине звучание остинато приобретает более настойчивый, подчас угрожающий характер.

В целом необходимо констатировать расслоение фактуры на два противоположно сориентированных жанровых знака: песенный и декламационный. Подобный приём использован в Прелюдии №6 си минор, где остинато си первой октавы «надстраивается» над виолончельной мелодией нижнего голоса. Напомним, что такая разновидность фортепианной фактуры называется «полижанровой».

Форму Прелюдии до минор можно трактовать двояко: как период из трех предложений (с повторенным вторым), и как небольшую двухчастную репризную форму (с повторенной серединой и репризой). Мы придерживаемся второй версии, так как в двухтактовой середине (т.т. 5-6 и 9-10) вводится новый жанровый вариант фактурного изложения, реприза же (т.т. 7-8 и 11-12), с точки зрения жанровой организации фактуры, соединяет признаки начала прелюдии и ее середины.²

Особенность драматургии Прелюдии – в создании эффекта удаляющегося под аккомпанемент музыки скорбного шествия. Нотно-текстовый повтор материала 5-8 тактов в 9-12 тактах является, тем не менее, не полным. Поскольку при повторе по рекомендации композитора уменьшается громкость звучания («pp» после «p»). Её уменьшение и создает ощущение постепенного отдаления источника звучания.

Все исполнители (почти без исключений) следуют данной ремарке Ф.Шопена. Однако Э.Гиллельс использует при этом дополнительный приём интерпретации фактуры. При повторении он выделяет рельефом мелодическую линию среднего голоса, придавая ей значение фигуры. Напомним, что данный приём фактурного развёртывания несет самостоятельное образное значение и обозначается отдельным термином – «исполнительская фактурная вариация».

На примере Прелюдии №13 проиллюстрируем некоторые другие формы фактурного развёртывания, создаваемые особенностями фортепианного исполнения.

Прелюдия №13 Фа-диез мажор

Прелюдия написана в простой трехчастной репризной форме с сокращенной динамизированной репризой и небольшим двухтактовым заключением (кодой). В среднем разделе видоизменяется фактурное изложение.

Жанровую специфику прелюдии можно охарактеризовать, например, следующими словами А.Соловцова: «Кажется, будто издалека доносится хоровое пение, которое сменяется – в средней части – пением чистого и нежного женского голоса» /100, с.284/.

² См. нотный пример на стр.102.

Данная образная характеристика вскрывает песенные корни интонирования в Прелюдии Фа-диез мажор. Однако необходимо учесть, что ею фиксируется только одна из множества возможных исполнительских трактовок выразительного потенциала фактуры прелюдии.

В основе фактурного развития лежит свойственная хоральности статичность и неспешность изменений. Остановимся на характеристике фактуры каждого раздела.

Общий принцип фактурной организации – гомофонно-гармонический. Для исполнительского изучения этого факта оказывается явно недостаточно для характеристики фактурной выразительности. Гомофонно-гармонический «расклад» фактуры на два плана на самом деле воспринимается как расслоение изначально синкретического гетерофонного целого.

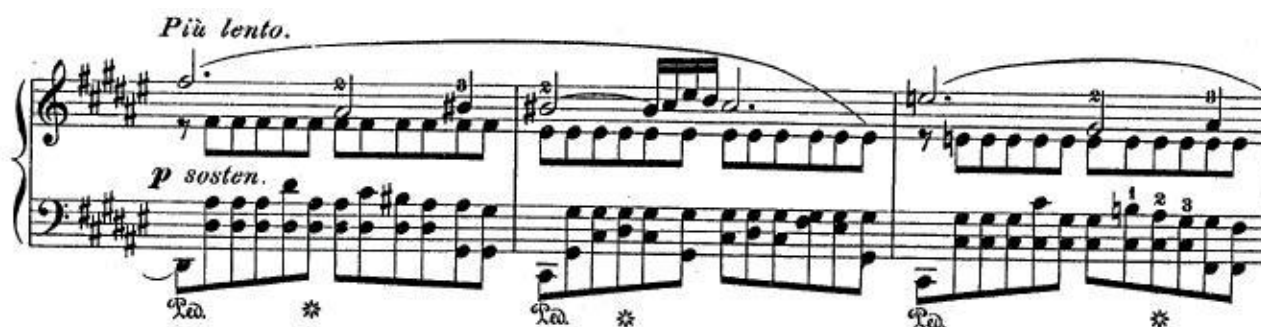
Кроме того, оба фактурных плана в начальном рисунке (условно говоря, солирующий и сопровождающий) также наполнены реальным или скрытым многоголосием. За исходное зерно фактурного абриса в данном случае принимается начальный двутакт Прелюдии.



Шопен – Прелюдия Фа-диез мажор соч.28 №13.

Трехголосие верхнего пласта фактуры, как это часто встречается у Ф.Шопена, организовано терцово-секстовыми параллелизмами («вторами»), то есть гетерофонно. Фигурации в левой руке демонстрируют прелюдийные истоки фактуры. Их мелодическим рисунком как бы детализируется трехголосный хоральный массив в партии правой руки. В витиеватом рисунке одноголосной партии левой руки также нетрудно усмотреть признаки скрытого многоголосия.

Фактурный рисунок в средней части потенциально внутренне более драматичен. Голоса приобретают большую самостоятельность.



Шопен – Прелюдия Фа-диез мажор соч.28 №13, т.21-23.

К примеру, в многоголосном «сопровождении» можно услышать даже диалоги вопросо-ответного характера, как бы комментирующие лирический монолог верхнего мелодического голоса. Эти диалоги представлены в первом такте (нотного примера) – верхним голосом, а во втором такте – нижним голосом «сопровождения».

Композиционно-драматургическая целостность всей пьесы не в последнюю очередь достигается именно средствами фортепианной фактуры. Отметим некоторые приёмы, обеспечивающие взаимопроизводность обеих фактурных разновидностей.

Уже говорилось об их общей песенной природе, которая строится двупланово, как сочетание одноголосия с многоголосным пластом фактуры. Но в первой части условно одноголосной была «прелюдийная» фигурация: аккомпанирующий нижний голос, выполняющий по отношению к солирующему хору голосов функцию фона. В средней части, наоборот, одноголосие представлено ведущим верхним голосом (функция фигуры), а роль многоголосного фактурного пласта переходит в «сопровождение».

Кроме того, фактура середины в нижнем, «аккомпанирующем» пласте содержит «след» фигураций первой части (см. т.1 нотного примера, верхний голос в партии левой руки).

В последнем такте средней части (один такт перед «Темпо I») голосоведение в партии правой руки собирается в трехголосные аккорды, готовя возвращение фактурного принципа первой части. В свою очередь, в репризе, к трехголосному хоралу добавляется еще один голос, образуя эффект вершины-горизонта (начиная с 30-го т.).

Шопен – Прелюдия Фа-диез мажор соч.28 №13, т.30-38.

Эта вершина ранее была показана в мелодической вершине-источнике в начале средней части.¹

В завершающих тактах пьесы суммируются особенности фактурных абрисов крайних частей и средней части.

Таким образом, постоянными изменениями фортепианной фактуры (при наличии общих особенностей) образуется выразительный рельеф фактурного развития. Не в последнюю очередь именно этим рельефом формируется композиционная стройность пьесы и логическая органичность во взаимосвязи основных этапов ее драматургии.

Рельеф фактурного развития чётко показан, даже «преподнесен» в авторской нотной записи прелюдий. Однако, как справедливо отмечает В.Задерацкий, нотная запись «не раскрывает «глубинных определителей», которые «возникают лишь в звуковом осуществлении записи, в исполнении, то есть в восприятии» /31, с.180-181/.

Рассмотрим некоторые из возможных исполнительских решений, которыми фактурное развитие подвергается своего рода исполнительской «корректуре».

В начальной фактурной теме М.Поллини внимание сразу же концентрируется на верхнем мелодическом голосе трехголосного «хора» в верхнем пласте. Звучание же нижнего голоса носит характер свободного прелюдирования. Фигурации мягко обволакивают звуки гармонии, создавая «тень» аккордов, исполняемых правой рукой. Вместе с тем, средствами агогики, мягким, пластичным интонированием создается впечатление баркарольной фактурной «волны» размером в пол такта.

При переходе к середине М.Поллини средствами исполнительской трактовки фактуры создаёт образное сопоставление с первой частью. Отношения между ведущей мелодией и многоголосием сопровождения сразу же драматизируются. Это выражается общим усилением звучания сопровождения, а также подчёркнутым декламационным произнесением вступающих здесь в диалог голосов.

Для образного переключения-сопоставления применяется также значительное замедление движения в середине по сравнению с крайними частями. Так создаётся возможность для укрупненного, тщательного, речевого «произнесения» - интонирования каждого звука.

Укрупненный исполнительской трактовкой контраст фактурных тем используется М.Поллини и при переходе от репризы к коде. Таким образом в трактовке фактуры всей пьесы формируется следующий план развёртывания фактурного рельефа: $(a + v) + (a1 + v1)$. Как видим, вырисовывается структура типа пары периодичностей.

¹ Нотный пример на стр.154.

Предпосылки данной синтаксической структуры объективно наличествуют в тексте Прелюдии Фа-диез мажор. Но М.Поллини исполнительскими средствами трактовки фортепианной фактуры подчеркивает данную закономерность, выводя ее из «тени» на «авансцену».

Другой принцип организации художественного целого Тринадцатой прелюдии средствами фортепианной фактуры прослеживается в исполнении М.Аргерих.

В её прочтении вся пьеса звучит как лирически утончённое повествование-моление. Этим сквозным жанрово-стилевым подходом объединяются и солирующие голоса, и «сопровождение». В фактурной теме первой части М.Аргерих верхний голос выделяется, но не отделяется от остальных линий « хора » голосов в партии правой руки.

Первая часть и реприза в её исполнении звучат в более активном движении, чем у М.Поллини. В середине происходит предпосланное нотной записью замедление движения. Именно благодаря этому фактура «показывается» детализировано, словно рассматривается в лупу.

Тем не менее, в противоположность трактовке М.Поллини, в исполнении М.Аргерих формы организации фактуры крайних частей, середины пьесы и заключения максимально сближаются. Данным подходом в фортепианной фактуре выделяются не различия, а общие нормы формирования фактурного развёртывания в этой пьесе.

«Кантилена Шопена, во многом идущая от напевности человеческого голоса, требует большой певучести и дрящегося звука. Причём певучестью должна быть проникнута вся музыкальная ткань, а не один только доминирующий мелодический голос» – отмечает К.Игумнов /33, с.206/. Исполнение Прелюдии Фа-диез мажор А.Корто является прекрасной иллюстрацией приведенной рекомендации. Пожалуй, жанровую специфику его интерпретации можно определить, как ноктюрновую.

Фактурная ячейка прелюдии укладывается в половину такта, тогда как масштаб исходного зерна фактурного абриса, охватываемого единой фразировочной лигой, полных четыре такта. Это несовпадение масштабов позволяет А.Корто реализовать шопеновское *rubato* в наиболее раскрепощенной, импровизационной манере.

Начальная фактурная тема Прелюдии Фа-диез мажор выстроена пианистом как соло (верхний голос трехголосного пласта) с «комментариями» на заднем плане второго «участника» музыкального высказывания (фигурированное сопровождение, которое исполняется в мягкой баркаральной манере). Этот второй «участник» (функция аккомпанемента) как бы вторит капризам временных отклонений в «главной партии» – ведущем мелодическом голосе.

Аккорды правой руки на первой и четвертой долях такта (в размере 6/4) включаются с некоторым запозданием по отношению к опорным басам в

фигурациях. Такая манера исполнения типична для А.Корто. Но в данном конкретном случае описанным приёмом оба плана фактуры соединяются в единое выразительное целое, поскольку с его помощью проясняется скрытая как бы дуэтная взаимосвязь крайних точек фактуры на расстоянии децимы через октаву.

Дуэтно выстроена А.Корто и фактурная тема середины Прелюдии. Но планы фактуры и здесь неравноправны. Сопровождением как бы комментируется вдохновенный лирический монолог ведущего верхнего голоса. Таким образом, и здесь, как в исполнении М.Аргерих, наблюдается стремление объединить всю пьесу единым подходом в трактовке фактурных закономерностей.

В трактовке С.Рихтера Фа-диез мажорная Прелюдия звучит как импровизация на хорал. Такая интерпретация позволяет вспомнить о традициях прелюдирования в эпоху барокко. С.Рихтер исполняет прелюдию в замедленном движении. Благодаря этому в восприятии усиливается значение хоральных вертикалей.

Эта же особенность интерпретации фактуры «передаётся» средней части, комплекс сопровождающих голосов которой звучит с наименьшей степенью индивидуализации.

Реприза прелюдии трактуется, как некое духовное воспарение (что действительно соответствует взлету подголоска к «фа-диез» второй октавы).

В исполнительской интерпретации А.Корто фигурация в заключительном такте первой части трактуется исполнителем, как своего рода переход к следующей части пьесы. Темпо-ритмически (значительное замедление) и декламационным характером «произнесения» восьмых как бы подготавливается близкий человеческому голосу, «говорящий» характер сопровождения в середине пьесы. Учитывая индивидуализированное, речевое произнесение верхней мелодии, можно сказать, что в фактурной теме в одновременности образуется как бы два рельефа, борющихся за первенство. Вместе они создают образное ощущение вокального дуэта.

Обратим внимание на то, что этот трогательный диалог зарождался уже в начале пьесы, когда в моментах «молчания» (паузах) основной мелодии фигурированный голос, исполняемый левой рукой, временно выдвигался на передний план.

Таким образом, в исполнении А.Корто, также как и в трактовке М.Поллини, при переходе к середине прелюдии средствами фактуры образуется контраст. Но вводится новое качество не способом резкого переключения (принцип «сопоставления»), а при помощи своего рода интонационной модуляции, плавного перехода от лирико-песенного к лирико-декламационному интонированию.

В рассматриваемой трактовке каждый следующий раздел прелюдии является естественным продолжением единого по направленности лирического повествования.

Заключение.

Интерпретирование музыкального произведения осуществляется в ходе предварительной работы над его творческим освоением и продолжается непосредственно в акте исполнения. Для музыкальной интерпретации показательно взаимодействие этих этапов. Определим их как «предварительный» и «итоговый».

Как отмечает М. Лонг, музыка в процессе исполнения «каждый раз возрождается из чрева живого существа, чувствующего посредника, долго вынашивающего её в себе, ощущающего в ней ни с чем не сравнимый облик собственных эмоций, обнаруживающего в ней смутные, неуловимые, в каком-то смысле потенциальные свойства собственной личности» /51, с.82/. В данном высказывании, с одной стороны, чётко разделены функции предварительного и итогового этапов интерпретации, с другой – подчеркнута практическая значимость их взаимодействия.

Если спроецировать смысл данного высказывания на интересующую нас область исполнительской интерпретации фортепианной фактуры, следует в первую очередь уточнить функции в этом процессе фактурного абриса. Как отмечалось ранее, фактурный абрис – это освоенный слухом и закреплённый в памяти обобщённый «образ», некий индивидуально-лично осмысленный исполнителем план логического строения музыкальной ткани. Его формирование и способность к воссозданию связывается с исполнительской работой над фактурой музыкального произведения. Качество этой работы на всех этапах в конечном счёте и определяет художественный уровень исполнения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства: В 3-х частях. Изд. 2-е. - М.: Музыка, 1988. - Ч.1 и 2. – 415 с.
2. Анализ музыкальных произведений: Программа-конспект для историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов. Раздел 1. М., 1977. – 70 с.
3. Асафьев Б.В. Мазурки Шопена // Шопен, каким мы его слышим: Сб. ст. – М.: Музыка, 1970. - С.85-110.
4. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
5. Асафьев Б.В. Шопен в воспроизведении русских композиторов // Шопен, каким мы его слышим: Сб. ст. – М.: Музыка, 1970. - С.69-85.
6. Асафьев Б.В. Шопен. Опыт характеристики // Шопен, каким мы его слышим: Сб. ст. – М.: Музыка, 1970. - С.46-69.
7. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. – Л., 1957. – Т.1.
8. Бенюмов М.И. Музыкальное произведение и исполнение музыки //Музыкальное произведение в системе художественной коммуникации: Межвуз. сб. - Красноярск, 1989. – С.25-42.
9. Бенюмов М.И. О функциях и принципах взаимодействия исполнительских средств с композиторскими элементами музыкального произведения // Выразительные средства музыки: Межвуз. сб. – Красноярск: Изд-во Красноярского ун-та, 1988. - С.43-61.
10. Берченко Р. Болеслав Яворский о “Хорошо темперированном клавире” И.С.Баха // Музыкальная академия. - 1993. - №2. – С.117-124.
11. Бирмак А.В. О художественной технике пианиста. Опыт психофизиологического анализа и методы работы. - М.: Музыка, 1973. – 141с.
12. Бобровский В.П. О переменности функций музыкальной формы. - М.: Музыка, 1970. – 227 с.
13. Бондурянский А.З. К вопросу о современной интерпретации романтической музыки: исполнительские рекомендации к фортепианным трио Б.Сметаны и А.Дворжака // Проблемы романтизма в исполнительском искусстве: Науч. труды. - М.: НТЦ “Консерватория”, 1994. - Сб.6. – С.48-73.
14. Бэлза И.Ф. Исторические судьбы романтизма и музыка: Очерки. – М.: Музыка, 1985. – 200 с.
15. Бэлза И.Ф. Шопен. – М.: Наука, 1968. – 379 с.
16. Бэлза И.Ф. Шопеновские традиции польской музыкальной культуры // Фридерик Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов. – М.: Музгиз, 1960. - С.3-43.
17. Виноградов Г.В. Музична фактура як аспект дослідження стилю //Українське музикознавство.– К.: Музична Україна, 1977. - Вип. 12. – С.91-107.
18. Вопросы полифонии и анализа музыкальных произведений. - М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1976. – 215 с.
19. Гаккель Л.Е. Для музыки и для людей // Рассказы о музыке и музыкантах. - Л.-М.: Сов. композитор, 1973. – С.57-61.
20. Герасимова-Персидська Н.О. Про деякі закономірності впливу тематизму на фактуру //Українське музикознавство. - К.: Музична Україна, 1968. – Вип.3. - С.168-178.
21. Гольденвейзер А.Б. Советы педагога-пианиста. Из указаний в классе и архивных материалов. Подготовка к печати, введение и примечания Д.Благого. //Пианисты рассказывают. Вып. 1 – М., Музыка, 1990. - с.119 - 132.
22. Гольденвейзер А.Б. О музыкальном исполнительстве - //Вопросы музыкально исполнительского искусства – М., 1958, Вып. 2.

23. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. - М.: Музгиз, 1961. – 224 с.
24. Григорьев В.Ю. Музыкальный романтизм: сущность стиля и проблемы интерпретации // Проблемы романтизма в исполнительском искусстве: Науч. труды. - М.: НТЦ “Консерватория”, 1994. Сб.6. – С.3-26.
25. Григорьев Л.Г., Платек Я.М. Современные пианисты: Сб. крат. биогр. - М.: Сов. композитор, 1985. – 470 с.
26. Гуренко Е.Г. Исполнительское искусство: методологические проблемы. – Новосибирск: НГК, 1985. – 86 с.
27. Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). – Новосибирск: Наука, 1982. – 256 с.
28. Дмитриев А.Н. Полифония как фактор формообразования. - Л.: Госмузиздат, 1962. – 488с.
29. Житомирский Д.В. Заметки о музыкальном романтизме // Советская музыка. - 1960. - №2. – С.16-29.
30. Житомирский Д.В. Шопен и Шуман // Фридерик Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов. – М.: Госмузиздат, 1960. - С.296-322.
31. Задерацкий В.В. Музыкальная форма: В 2-х вып. - М.: Музыка, 1995. - Вып. I. - 544 с.
32. Зенкин К.В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – М.: Знание, 1997. – 509 с.
33. Игумнов К.Н. О Шопене // Пианисты рассказывают. М.: Сов. композитор, 1979. – Вып.1. - С.152-157.
34. Казанцева Л.П. Фактурные предпосылки воплощения авторского начала // Фактура в системе музыкально-выразительных средств: Межвуз. сб. – Красноярск: Изд-во Красноярского ун-та, 1991. – С.44-51.
35. Касьяненко Л.О. Об одной особенности исполнительской интерпретации фортепианной фактуры // Проблеми музичної інтерпретації. Київське музикознавство.– К., 1999. - Вип. 2. – с.130-137.
36. Касьяненко Л.О. Про деякі особливості виконавської творчості піаніста //Проблеми загальної і професійної педагогіки: Зб. наук. праць. - Харків, 2000. - С.30-38.
37. Касьяненко Л.О. Про семантику Прелюдій Ф.Шопена // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Музичне виконавство.– К.: НМАУ, 2000. - Вип. 5. - Кн. 4. - С.111-119.
38. Касьяненко Л.О. Форма и драматургия музыкального произведения (к вопросу об интерпретации 30-й сонаты Бетховена). //Теория и история музыкального исполнительства: Сб. науч. статей. – К., 1989. – С.155-167.
39. Коган Г.М. Заметки об интерпретации Шопена // Музыка и жизнь. - 1959. - №6. - С.128-135.
40. Коган Г.М. О фортепианной фактуре. К вопросу о пианистичности изложения. - М.: Сов. композитор, 1961. – 194 с.
41. Коган Г.М. Ферруччо Бузони. - М.: Музыка, 1964. –191 с.
42. Кон Ю.Г. К вопросу о понятии «музыкальный язык» // От Люлли до наших дней. - М.: Музыка, 1967. – С.93-100.
43. Корто А. О фортепианном искусстве: Статьи. Материалы. Документы. - М.: Музыка, 1965. – 363 с.
44. Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. - Л.: Музыка, 1979. – 208 с.
45. Кочнев Ю.Л. Музыкальное произведение и интерпретация // Советская музыка. - 1969. - №12. - С.56-60.
46. Кочнев Ю.Л. Объективное и субъективное в музыкальной интерпретации: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения - Л., 1970. – 22 с.
47. Кремлев Ю.А. Фридерик Шопен. - М.: Музыка, 1971. – 607 с.

48. Кремлев Ю.А. Эстетика Шопена // Советская музыка. - 1949. – №7. – С.41-48.
49. Либерман Е.Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. - М.: Музыка, 1988. – 236 с.
50. Лист Ф. Ф.Шопен. Изд. 2-е. - М., 1956. – 429 с.
51. Лонг М. За роялем с Морисом Равелем // Исполнительское искусство зарубежных стран. - М.: Музыка, 1981. - Вып. 9. – С.75 – 108.
52. Мазель Л.А. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена // Фридерик Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов. – М.: Гос.муз.издат, 1960. – С.192-232.
53. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. - М.: Музыка, 1979. – 534с.
54. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм. - М.: Музыка, 1967. – 751 с.
55. Малинковская А.В. Специфика исполнительского анализа музыкального произведения // Вопросы воспитания музыканта-исполнителя: Сб. трудов. - М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1983. - Вып.68. – С.88-103.
56. Малинковская А.В. Фортепианно-исполнительское интонирование. М.: Музыка, 1990. – 191 с.
57. Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. - М.: Музыка, 1966. – 220 с.
58. Мартинсен К.А. К методике фортепианного обучения // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. - М.-Л.: Музыка, 1966. – С.184-207.
59. Медушевский В.В. Человек в зеркале интонационной формы // Советская музыка. - 1980. - №9. - С.42-52.
60. Меркулов А.М. Фортепианные сюитные циклы Шумана (вопросы целостности композиции и интерпретации). - М.: Музыка, 1991. – 93 с.
61. Мильштейн Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства. - М.: Сов композитор, 1983. – 262 с.
62. Мильштейн Я.И. Очерки о Шопене. - М., 1987. – 176 с.
63. Михайлов М.К. Стиль в музыке. - Л.: Музыка, 1981. – 264 с.
64. Михайлов М.К. Этюды о стиле в музыке. - Л.: Музыка, 1990. – 288 с.
65. Москаленко В.Г. Про специфіку музичної інтерпретації // Проблеми музичної інтерпретації. - Київське музикознавство. – К., 1999. - Вип. 2. - С.4-14.
66. Москаленко В.Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). – К., 1994. – 152 с.
67. Москаленко В.Г. Творчий аспект музичного стилю // Київське музикознавство. - К.: КДВМУ ім. Глієра, 1998. - Вип. 1. - С. 87-93.
68. Москаленко В.Г. Художня функція фактури (до визначення поняття) //Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського.– К.: НМАУ, 2000. - Вип. 7. – С.56-65.
69. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. - М.: Музыка, 1982. – 319 с.
70. Назайкинский Е.В. О музыкальном темпе. - М.: Музыка, 1965 – 94 с.
71. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. Очерк 2. - М., 1972. – 83 с.
72. Нейгауз Станислав. Воспоминания, письма, материалы. - М.: Сов. композитор, 1988. – 207 с.
73. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. - М.: Сов. композитор, 1987. – 238 с.
74. Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. - М.: Сов. композитор, 1975. - 528 с.
75. Николаев А.А. Еще раз о семиотике и множественности исполнительского образа // Музыкальное исполнительство. - М., 1973. - Вып. 8. - С.3-20.
76. Николаев В.А. Шопен-педагог. - М.: Музыка, 1980. – 94 с.
77. Понизовкин Ю. Рахманинов – пианист, интерпретатор собственных произведений. - М.: Музыка, 1965. – 95 с.

78. Приходько В.І. До вивчення синтезуючої функції фактури //Українське музикознавство. - К.: КДК ім. П.І.Чайковського, 1991. - Вип. 26. – С.216-229.
79. Приходько В.И. Музыкальная фактура и исполнитель. - Харьков.: Фолио, 1997 – 208 с.
80. Протопопов В.В. Принципы музыкальной формы Бетховена. – М., 1970.
81. Рабинович Д.А. Исполнитель и стиль. Избранные статьи. - М.: Сов. композитор, 1979. – Вып. 1. – 320 с.
82. Рабинович Д.А. Исполнитель и стиль. Избранные статьи. - М.: Сов. композитор, 1981. – Вып. 2. – 229 с.
83. Рабинович Д.А. Шопен и шопенисты. // Фридерик Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов. - М.: Госмузиздат, 1960. – С.361-402.
84. Раппопорт С.Х. О вариантной множественности исполнительства //Музыкальное исполнительство. - М., 1972. - Вып. 7. – С.3–47.
85. Раппопорт С.Х. О природе художественного мышления // Эстетические очерки. - М.: Музыка, 1967. - Вып.2. – С.312-355.
86. Рахманинов С.В. Литературное наследие: В 3-х т. Воспоминания. Статьи, Интервью. Письма. - М.: Сов. композитор, 1978. – Т.1. - 648 с.
87. Рихтер С. Несколько мыслей о советской музыке // Советская музыка. – 1956. - №1. – С.39-42.
88. Рощина Т.О. До питання про образно-драматургічну функцію фортепіанної фактури і неокласичні тенденції у ранніх творах К.Дебюссі та М.Равеля // Зарубіжна музична культура XVII-XX століття: Зб. наук. праць. - К., 1991. – С.122-142.
89. Ручьевская Е.А. Функции музыкальной темы. – Л.: Музыка, 1977. – 160 с.
90. Савшинский С.А. Пианист и его работа. - Л.: Сов. композитор, 1961. – 271 с.
91. Свиридова А. Драматургические функции музыкальной фактуры (на примере жанра струнного квартета) // Фактура в системе музыкально-выразительных средств: Межвуз. сб. - Красноярск, 1991. – С.65-85.
92. Сенков С.Е. Особенности фактуры фортепианных сонат и вариаций С.В.Рахманинова. // Фактура в системе музыкально-выразительных средств: Межвуз сб. - Красноярск, 1991. – С.131-142.
93. Скребков С.С. Анализ музыкальных произведений. - М., 1978. – 333 с.
94. Скребков С.С. К вопросу об исполнительской трактовке музыкальных произведений / Избранные статьи. - М.: Музыка, 1980. - С.17-22.
95. Скребков С.С. Новаторские черты тематического развития в музыке Шопена // Избранные статьи. - М.: Музыка, 1980. - С.55-61.
96. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. - М.: Музыка, 1973. – 448 с.
97. Скребкова-Филатова М.С. Исполнительский стиль и вариантная множественность интерпретаций // Проблемы музыкального стиля: Сб. науч. трудов. – М.: МГК, 1982. – С.121-138.
98. Скребкова-Филатова М.С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. - М.: Музыка, 1985. – 285 с.
99. Соколов А.С. О роли звукового материала в системе музыкальных средств: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. - М., 1980. - 16 с.
100. Соловцов А. Фридерик Шопен. Жизнь и творчество. - М.: Госмузиздат, 1956. – 324 с.
101. Софроницкий В.В. О своей работе. Из беседы с А.Вицинским. //Пианисты рассказывают. Вып. 1 – М., Музыка, 1990, с.76 - 80.
102. Сохор А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке. - М.: Музыка, 1968. - 103с.
103. Степанская Н.С. Смысловая организация элементов музыкальной фактуры как предмет исследования // Вопросы музыковедения. - М.: Музыка, 1981. – С.111-117.
104. Тихонов С.И. К.Черни и русские пианисты: к вопросу о генеалогии отечественной фортепианной школы // Проблемы романтизма в исполнительском искусстве. Научные труды МГК им. П.И.Чайковского. - М.: НТЦ “Консерватория”, 1994. - Сб.6. – с.93-107.

105. Тюлин Ю.Н. О программности в произведениях Шопена. Изд. 2-е. - М.: Музыка, 1968. - 66 с.
106. Тюлин Ю.Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации: В 2-х книгах. - М.: Музыка, 1976. - 165 с.
107. Фейнберг С.Э. О музыке и о себе. Беседа с А. Вицинским //Пианисты рассказывают. - М.: Музыка, 1990. - Вып.1. - С.82-104.
108. Фейнберг С.Э. Пианизм как искусство. - М., 1969. - 598 с.
109. Фомин В.П. Вопросы жанрово-стилистического анализа в деятельности музыканта-исполнителя // Проблемы музыкального стиля: Сб. науч. трудов. - М.: МГК, 1982. - С.139-156.
110. Фуртвенглер В. Статьи. Беседы. Из записных книжек //Исполнительское искусство зарубежных стран. - М., 1966. - Вып. 2. - С.146-187.
111. Холопова В.Н. Фактура. - М.: Музыка, 1979. - 87 с.
112. Цуккерман В.А. Заметки о музыкальном языке Шопена //Фридерик Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов. - М.: Госмузиздат,1960. - С.44-181.
113. Цуккерман В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. - М.: Музыка, 1964. - 159 с.
114. Цурканенко І.В. Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 1998. - 16 с.
115. Цыпин Г.М. Шопен и русская пианистическая традиция. - М.:Музыка., 1990. - 96 с.
116. Чередниченко Т.В. Композиция и интерпретация: три среза проблемы // Музыкальное исполнительство и современность. - Л.: Сов. композитор, 1988. - Вып. 1. - С.43-68.
117. Шип С.В. Музична форма від звуку до стилю. - К.: Заповіт, 1998. - 368 с.
118. Шопен Ф. Письма. Изд. 2-е. - М.: Музыка, 1976. - Т.1. - 527 с.
119. Шуман Р. Избранные статьи о музыке: Пер. с нем. / Под ред. Д.В.Житомирского. - М.: Музгиз, 1956. - 400 с.
120. Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собр. статей: В 2-х т. /Под ред. Д.В.Житомирского. - М.: Музыка, 1975. - Т. 1. - 407 с.; 1978. - Т. 2-А. - 327 с.; - 1979. - Т. 2-Б. - 294 с.
121. Шульпяков О.Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. - Л.: Музыка, 1986. - 126 с.
122. Янченко Э.А. Ф.Шопен. Прелюдия C-dur (сравнительный анализ интерпретаций А.Корто, М.Аргерих, М.Поллини). Курсовая работа по музыкальной интерпретации. Рукопись. - К.:КГК им.П.И.Чайковского, 1995. - 21 с.
123. Bronarski L. Szkice chopinowskie. - Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne. - 1961 - 352[2] s.
124. Burger Ernst. Frederic Chopin: eine Lebenschronik in Bilden und Dokumenten. - München: Hirmer, 1990. - 358 s.
125. Chomiński J.M. Preludia Chopina. - Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1950. - 347s.
126. Gide A. Notatki o Chopinie. - Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1958. - 280 s.
127. Kasjanienko L. Chopin i Bach // Akant. - 1999. - № 12. - S.17-18.
128. Kleczyński J. O wykonywaniu dzieł Chopina. - Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1960. - 149 s.
129. Kobulanska K. Rękopisy muzyczne Chopina. - Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne. - 1959. - 202 s.
130. Kompozytorzy polscy o Fryderyku Chopinie. II wydanie. - Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964. - 196 s.
131. «Metoda» Chopina // Ruch muzyczny. - 1968. - №12. - S.5-7.
132. Szulc Marceli Antoni. Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne. - Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1986. - 315 s.
133. Sluszkiewicz E. Fortepian Chopina (antologia poetycka). - Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne. - 1961. - 234 s.

134. Sydow B.E. Bibliografia F.F. Chopina. Suplement. – Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1954. – 179 s.

ДИСКОГРАФИЯ

ИСПОЛНЕНИЙ «ПРЕЛЮДИЙ» Ф.ШОПЕНА соч. 28.

1. АРГЕРИХ М. Deutsche Grammophon. Nr. 2740270. Пластинка.
2. ГИЛЕЛЬС Э. Polskie Nagrania MUZA. XL 0965. Пластинка.
3. КОРТО А. “Мелодия”. ЛФОРП 1.3. 663-22 000. Пластинка.
4. МЕРЖАНОВ В. “Vista Vera”. ADD UL – 95 107. Компакт-диск.
5. ПОЛЛИНИ М. По лицензии фирмы Polydor International GmbH. Всесоюзная студия грамзаписи. С 10-08 383-4. Пластинка.
6. РИХТЕР С. “Melodia”. С 10-16403-4. Пластинка.
7. ЧЕРНЫ-СТЕФАНЬСКА Г. Polskie Nagrania MUZA. SX 0062. Пластинка.

Содержание

От автора	3
Введение	5
I. СПЕЦИФИКА МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА	16
Исполнительское творчество и нотный текст	16
Исполнительское творчество и формы слухового внимания	18
Исполнение как непрерывный процесс творчества	21
Уникальность исполнения	22
II. ИСПОЛНИТЕЛЬ И ФАКТУРА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	24
Вербальный язык и музыка	24
Фактура и язык музыки	25
Особенности фортепианной фактуры	26
Понятие «фактура» в исполнительском аспекте	28
Фактурный абрис	31
Нотный текст и фактурный абрис	32
Фактурный абрис и исполнение музыкального произведения	33
III. ПИАНИСТИЧЕСКОЕ МАСТЕРСТВО И ОСВОЕНИЕ ФАКТУРЫ	36
Рациональная сторона исполнительского творчества.....	37
Экскурс в историю развития фактуры	38
<i>Фактура и виртуозы прошлого</i>	42
<i>Фактурное разнообразие и пианизм</i>	43
Фортепианные штрихи и исполнительское освоение фактуры	45
Штрих и артикуляция	46
<i>Метод овладения фортепианными штрихами и их классификация</i>	47
<i>Пианистическое удобство и качество звучания фактуры</i>	59
IV. ИЗУЧЕНИЕ СТИЛЕВЫХ ПАРАМЕТРОВ ФАКТУРЫ В РАБОТЕ НАД ИНТЕРПРЕТАЦИЕЙ	66
<i>Шопен и Лист (пример сравнительного анализа фактуры)</i>	67
<i>Шопен и Бетховен (пример сравнительного анализа фактуры)</i>	70
<i>Шопен и Бах (пример сравнительного анализа фактуры)</i>	75
Шопен и Моцарт (пример сравнительной характеристики фактуры)	79
Выводы	82
V. ЖАНРОВЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ ФАКТУРЫ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ	84

Понятие «жанр» в исполнительском ракурсе.....	84
«Прелюдия» как жанр.....	86
«Прелюдии» Ф.Шопена как пример разнообразия жанровых знаков фактуры.....	88
«Прелюдии» Ф.Шопена и их классификация по жанровым признакам фактуры.....	89
1. «Моторные» прелюдии.....	91
Фактурная разновидность «прелюдирования».....	93
« <i>Этюдная</i> » разновидность.....	95
«Моторно-декламационная» разновидность.....	96
2. «Песенные» прелюдии.....	97
3. «Декламационные» прелюдии.....	99
4. Знак « <i>первичного</i> » музыкального жанра.....	100
Выводы.....	103
VI. ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФАКТУРЫ В РАБОТЕ НАД ДРАМАТУРГИЕЙ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	105
Фактура и драматургия циклического произведения типа «сюиты».....	106
Фактура и драматургия сонатного цикла.....	109
Фактура и драматургия цикла мелких пьес.....	115
VII. ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ МЕТОДА ИЗУЧЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФАКТУРЫ	121
Интерпретация и фактура «Прелюдий» Шопена.....	121
Фактурная тема.....	124
О фактурном развёртывании.....	126
О фактурном развитии.....	127
О методике изучения исполнительской интерпретации фактуры.....	128
VIII. ПРАКТИЧЕСКОЕ ПРИМЕНЕНИЕ МЕТОДА ИЗУЧЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФАКТУРЫ	130
Фактурное экспонирование.....	130
Фактурное развёртывание.....	147
Заключение.....	158
ЛИТЕРАТУРА.....	159
ДИСКОГРАФИЯ.....	165

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Людмила Олеговна КАСЬЯНЕНКО

РАБОТА ПИАНИСТА НАД ФАКТУРОЙ
УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ

Научный эксперт – кандидат искусствоведения,
доцент НМАУ им. П. И. Чайковского
И. Н. Коханик

Подписано к печати 25.07.03. Формат 60 x 90 1/16.
Бумага офсетная. Печат. лис. 5,25.
Тираж 500. Зак. №369
Отпечатано в КПП «Друкар»,
Киев 02100, ул. Краковская, 6а.