

*Л.О. Касьяненко*

***Робота піаніста  
над фактурою***  
*(друге доповнене видання)*

**Південноукраїнський національний педагогічний університет  
імені К. Д. Ушинського**

**Факультет музичної та хореографічної освіти  
Кафедра музичного мистецтва і хореографії**

*Л.О. Касьяненко*

***Робота піаніста  
над фактурою  
(друге доповнене видання)***

**ПНПУ ім. К. Д. Ушинського  
Одеса – 2019**

## **Від автора**

Друге видання українською мовою створене на основі авторського навчального посібника «Работа пианиста над фактурой», який за більше ніж 15 років практично вичерпав видавничий запас. Час показав, що посібник користується великою популярністю та є обов'язковою літературою для студентів-піаністів у низці вишів музичного та педагогічного профілю. З часу появи посібника автором проведено безліч семінарів, майстер-класів, доповідей, у яких розглядалися питання виконавства. Багато розділів і положень посібника лягли в основу навчальних дисциплін, які автором читалися в музичних академіях Польщі та України. Навчальний посібник «Работа пианиста над фактурой» став теоретичною базою для написання багатьох магістерських робіт, присвячених питанням інтерпретації, методики викладання, вивчення фортепіанної фактури тощо.

Сьогодні практика показує, що **актуальність** вивчення виконавської інтерпретації фактури музичного твору постійно зростає. Тому основною метою автора під час роботи над другим виданням було прагнення максимально зберегти фундаментальний зміст навчально-методичного посібника, коло завдань якого пов'язане з вивченням виконавської роботи над фактурою музичного твору. Це питання: вивчення сучасної музикознавчої думки в галузі виконавської інтерпретації фактури; вивчення специфіки процесу музично-виконавської творчості, яке безпосередньо пов'язане з виконавським творенням фактури; аналізу методів роботи над піанізмом, які безпосередньо пов'язані з технікою виконання певних видів фортепіанної фактури; аналізу жанрових, стильових та інших особливостей фортепіанної фактури в контексті відповідної специфіки виконавської творчості; розкриття виразних і формотворчих можливостей фактури, створюваних виконавським трактуванням; узагальнення піаністичних прийомів і сформованих тенденцій виконавської інтерпретації фортепіанної фактури.

Усебічне вивчення фактури музичного твору допомагає розкрити таємницю явища потенційно безкінечною множинністю виконавської інтерпретації. У пропонованих аналізах цілісно враховується природа саме фортепіанної фактури. Зокрема, враховуються виражальні можливості звучання музичного інструменту, особливості фортепіанного звуковидобування, технічні прийоми виконання тощо.

Відповідно до цілей і задач, у другому виданні збережені розділи, пов'язані з різноманітною **методикою дослідження виконавської інтерпретації фактури**, а також використовується розроблений автором **понятійний апарат**.

Поряд з основними положеннями вивчення виконавської інтерпретації фактури, в другому виданні автора з'явився новий розділ. Він присвячений додатковим питанням вивчення фортепіанної фактури, що відкривають подальшу розробку теорії музики на основі **аналізу і розуміння музичної риторики**. Глибинне професійне розуміння семантики на всіх рівнях музичної композиції, від мотиву до побудови великих форм, відкриває перед інтерпретатором додаткові можливості осмислення й підбору виконавських засобів виразності.

У другому виданні також значно доповнений список літератури.

Положення, розроблені на основі навчального посібника, можуть бути використані як теоретична база у викладанні гри на фортепіано в музичних закладах вищої освіти, в музичних училищах та інших музичних закладах освіти. Запропонована методика аналізу інтерпретації фортепіанної фактури може використовуватися в курсах «Музичної інтерпретації», «Теорії та історії музичного виконавства», «Методики викладання гри на фортепіано», «Аналізу музичних творів», «Музичної літератури» та «Історії музики», а також як методична допомога під час написання рефератів, магістерських робіт тощо.

До того ж, усебічне вивчення виконавської інтерпретації фактури й засоби, виявлені в процесі її освоєння, допоможуть відкрити для музиканта-виконавця нові практичні можливості для самостійного вивчення глибинних основ семантики музичного твору та втілених у ньому принципів музичної драматургії та музичного формоутворення.

## НОТНИЙ ЗАПИС ФАКТУРИ І ЗВУЧАННЯ

Матерія музики, яка звучить, дуже нестабільна, оскільки створюється звуками в часі. У нотному тексті можлива фіксація лише умовних координат висотності та швидкості чергування звуків. Ці координати мають відносно стійкі величини: відповідне налаштування інструменту та співвіднесення швидкості чергування звуків. Вони є основою будь-якого нотного тексту, і деякі композитори, наприклад, Й. С. Бах у клавірних творах, обмежувалися цими засобами запису, вважаючи, що вони цілком здатні передати художню ідею музичного твору.

Згодом з'явилися додаткові позначення: динаміка, артикуляція, педалізація, а також словесне позначення темпу та настрою музики. Ці всі уточнення або розширюють, або, навпаки, звужують межі основних координат: уточнення сили, характеру звуку й тимчасових відхилень. Композитори вдаються до допомоги різних додаткових позначень, щоб найбільш точно зафіксувати ідеальне звучання складеного твору. Але «жива» музика (яка звучить у його свідомості або під пальцями композитора), потрапляючи в інший матеріальний світ (графічне зображення на папері), неминуче втрачає свої вихідні якості.

Текучу матерію музичних звуків композитор переводить у статичний матеріал знакової системи, закріплюючи з її допомогою можливість реалізації музичної ідеї. Нотний запис виконує тільки знакову функцію. Виконавцю ж необхідно знову відтворити музичний твір, трансформуючи статичність нотної графіки в чергування звуків, тобто інтерпретацію.

У результаті відбору необхідних для такого відтворення виконавських засобів формується «ідеальне» звучання твору у свідомості виконавця, тобто внутрішнє слухання музики, що виконується. Творчий імпульс, який організовує відбір художніх засобів, створює виконавську концепцію, яка, за всієї множинності варіантів реального звучання одного й того самого твору, «утримує» виконавський процес у певних звукових і тимчасових координатах, намічених виконавцем.

У той самий час, виконавська концепція ґрунтується на нотному тексті твору. Здійснюється тим самим зворотна залежність: твір потрапляє в залежність від індивідуальних якостей виконавця, а виконавська концепція залежить від об'єктивних виразних якостей самого твору.

У своєрідному двофазовому житті музичного твору існує два стабільних етапи:

- нотний текст, що фіксує кінцевий варіант композиторської творчості,

і

- виконавська концепція, яка зберігається в пам'яті, фіксуючи кінцевий варіант виконавської творчості.

Існує, однак, принципова відмінність цих двох фаз. Перша – нотний текст – стає надбанням широкого кола музикантів, у той час як друга – виконавська концепція – проявляє себе в здійсненому звучанні (в концерті або в запису) тільки як разовий, а значить один із можливих варіантів виконавської задуми. Сама ж концепція є надбанням тільки самого виконавця, зберігаючись у його пам'яті як спосіб його музичного мислення в межах даного твору. Навіть словесним тлумаченням своєї концепції виконавець може вказати лише основні орієнтири: емоційний настрій, розуміння семантичної мови та структури твору, що виконується, смисловий підтекст тощо. Однак, виконуючи твір, він робить надбанням широкого кола слухачів тільки один, миттєвий варіант цієї концепції, який завжди (більшою чи меншою мірою) відрізняється від ідеального, існуючого у свідомості виконавця.

Тому специфіка виконавського мистецтва полягає в умінні розподіляти звуки в часі. Звук і час – це основні складові музичної творчості загалом, і значить, є вирішальними першоосновами виконавства.

Уміння «створювати» музичний твір базується на уявленні ідеальної моделі цього твору й можливості збереження її в пам'яті. Г. Нейгауз звертає на це увагу, підкреслюючи, що «музика живе всередині нас, у нашому мозку, у нашій свідомості, почутті, уяві, її «місце проживання» можна точно визначити: це наш слух; інструмент існує поза нами, це частинка об'єктивного зовнішнього світу, яку треба пізнати, якою треба опанувати, щоб підпорядкувати її нашому внутрішньому світові, нашій творчій волі» /83, с.19-20/.

Робота інтелекту та внутрішнього слуху знімає матеріальність нотного знаку, роблячи його прозорим. Виконавець, намагаючись зрозуміти твір, включає активність творчого перетворення. Цей процес акумулює в собі весь запас накопиченої в пам'яті інформації та емоційних вражень, асоціативних зв'язків, які оживають у процесі зіткнення з художнім витвором.

У той самий час композитори різною мірою обмежують творчу свободу виконавця. У деяких випадках надається максимальна свобода: наприклад, застосування методу алеаторика; в інших – свобода обмежується до точного зазначення тривалості твору або витримування

фермат і пауз (наприклад, у секундах). У класичному репертуарі надається певна свобода в каденціях, у багатьох епізодах фантазій, речитативів тощо.

Але, якщо навіть відкинути всі крайні випадки та звернутися до норм музичного викладу, тобто точної графічної фіксації звуку й ритмічного малюнка, то ми побачимо, що в будь-якому творі композитор залишає поле діяльності виконавській творчості. Наприклад, твори Й. С. Баха для клавіру (де, як правило, не вказується ні темп, ні динаміка, ні фразування, ні артикуляція) відкривають для виконавця дуже широкий діапазон звукових і тимчасових можливостей. Яких тільки редакцій та інтерпретацій не «витримували» твори цього композитора. Кожен виконавець по-своєму розуміє фактуру бахівських творів. Темпові відхилення та звукові рішення різних виконавців бувають настільки значними, що один і той самий твір набуває абсолютно протилежного характеру.

Уведення більш точних темпових позначень (аж до вказівок по метроному) і докладне розписування динамічного плану у творах інших композиторів залишало виконавцеві все менше свободи у виборі тимчасових і звукових параметрів. Однак і в цьому випадку за виконавцем залишається вибір зміни артикуляції, яка за умови збереження динаміки й темпу впливає на «щільність» звучання одного й того самого викладу. Відповідно, за інших рівних умов, на звучання фактури твору впливає педаль.

Кожен елемент фактури (мелодія, акомпанемент та ін.) несе в собі свій діапазон можливих звукових рішень, які в поєднанні з навіть ледве помітними відхиленнями темпу призводять до відчутної зміни звучання цілого.

Особливого значення набувають якісні характеристики звуку з часу винаходу фортепіано. Поява можливості змінювати звук не тільки за динамічною шкалою від *piano* до *forte*, але й за тембральними характеристиками дає можливість виконавцеві впливати на настрій твору, що виконується, за допомогою характеру звуку. Він може бути гострим, м'яким, твердим, співучим тощо. При тих самих темпових і динамічних вимірах характером звуку можна передати різну естетичну інформацію слухачеві. Характер звуку істотно впливає на загальний художній ефект виконання. Г. Нейгауз підкреслює: «Те, що на нас діє як прекрасний звук, є насправді щось набагато більше, – це в и р а з н і с т ь виконання» /83, с. 81/.

З огляду на нову й дуже важливу якість інструменту, композитори стали все більше розраховувати на виконавську творчість у роботі над

звук. Без певної якості звуку стає неприйнятним виконання будь-якого твору, наприклад, Шопена, Скрябіна, Рахманінова та інших композиторів. А виконавську роботу над творами К. Дебюссі по праву можна порівняти з роботою художника, який, змішуючи різні фарби, ретельно підбирає палітру найтонших відтінків для передачі необхідного образу.

Навіть у тих творах, де максимально точно композитор вказує на характер твору (назвою, додатковими коментарями) або агогіку розповіді (вказівками зміни темпу), фактура залишається для виконавця основною базою художньої творчості.

Безумовно, різні композитори «говорять» різними мовами, втілюючи різні ідеї, відображаючи різні сторони життя у своїх творах. Тому різний і апарат відображення, який ними використовується: спосіб вираження й організації музичної думки. Для виконавця дуже важливе розуміння основних стилістичних закономірностей, драматургічних центрів музичного розвитку, його вузлових моментів на всіх рівнях музичної структури від мотиву до великої форми цілого твору.

Будь-яка за масштабами стійка структура музичної побудови у виконавській практиці перетворюється на нестійку звукову структуру – фразування. Виконавська техніка побудови фрази за допомогою звуку заснована, як правило, на вибудовуванні звучання по наростанню до опорної або вищої точки мелодії, а також найважливішого пункту побудови (що складається, наприклад, із коротких мотивів). У творах такого стилю, де допускаються значні алогічні відхилення, використовується також і час. У таких умовах одна й та сама стійка структура (наприклад, музична пропозиція) може мати безліч варіантів фразувального вибудовування.

При цьому виконавець не «руйнує» стійку структуру музичної побудови, але підкреслює або пом'якшує її конструкцію за допомогою певних виконавських засобів.

На прикладі першого речення гл. партії 1-ї частини Сонати Бетховена тв. 2 № 2 ми запропонуємо читачеві кілька можливих інтерпретаційних рішень, заснованих на звуковому підкресленні або подоланні парної періодичності стійкої конструкції.

- На рівні мотиву виконавець може, наприклад, підкреслити парність низхідній інтонації: незаповнена кварта й заповнена квінта. В цьому випадку можна продовжити (за допомогою педалі) першу опорну чверть і тим самим досягти певної рівноваги звучання. Подібне рішення пропонується в редакції Вейнера.



**Allegro vivace.**

- Підкреслення парності в більшому вимірі музичної структури, створюючи фразу класичного «питання й відповіді», зажадає дещо іншої інтерпретації. У редакції Шнабеля ми зустрічаємо додаткове позначення, яке підкреслює різне проголошення мотивів і групує їх по два.

**Allegro vivace.**

- Але можна також у виконанні підкреслити більшу парність цього епізоду – повторення «питання й відповіді» за принципом відлуння, використовуючи відтінки динаміки. І тоді доречний не поступальний динамічний план фразування, а контрастний: перше «питання й відповідь» голосніше (*mp*), друге – тихіше (*pp*). Це буде виглядати як відтінки загальної динаміки *piano*.

**Allegro vivace.**

- Може бути також «оркестрове» рішення в інтерпретації цього фрагмента. Виконавець різним тембром, імітуючи інструменти

оркестру, може створити два пласти звучання фактури: великі букви – одна група інструментів оркестру, нижній регістр – інша.

Описаний приклад показує, як виконавець, по-різному фразуєчи один і той самий епізод, може «збирати» або «дробити» його, не вдаючись до зміни музичного часу.

Ще більша свобода надається виконавцеві у творах романтичного стилю. Тут можливо, поряд із нескінченними маніпуляціями зі звуком, застосування часової пластики. Особливо сприяє цьому фактура, де мелодійний малюнок не збігається своїми кульмінаційними точками з метроритмічними опорами такту.

Нестабільність фрази, що звучить, унеможлиблює абсолютно точне її повторення. Ця обставина спонукає виконавця до багаторазового повторення, щоб закріпити в слуховий і мануальній пам'яті найбільш вдалий (на його думку) варіант звучання й темпу.

Творча діяльність у попередній роботі над фактурою твору доповнюється творенням під час виконання. Нестабільність музики, що звучить, відбивається, наприклад, у тому, що «мимоволі» змінюється вигляд гл.п. у репризі сонати навіть у тих випадках, коли фактура в точності повторюється. Справедливо з цього приводу зауважує Я. Мільштейн: «Сама точна реприза не може бути виконана як експозиція, бо розробка й експозиція, які передують репризі, мимоволі змінюють відчуття виконавця, бажання, настрої. Безперервна зміна є сутність виконавського процесу, що за своєю природою є процесом тимчасовим і включає в даний усе минуле. До деякої міри, тому було б справедливо сказати, що у виконавському мистецтві панує принцип неповторності» / 70, с. 30 /.

За допомогою виконавської виразності інтонування можна змінити і вигляд мелодії, і пропорції музичної конструкції, і архітектоніку всього твору. Звукове фразування – це відкрита система, яка, незважаючи на стійкість музичних структур, кожен раз заново створює «свої закони» в даному творі.

Теоретичний підхід до вивчення фактури недостатній для виконавця, оскільки він базується на вивченні логіки незмінного чинника, в той час як виконавця, навпаки, цікавить її можлива мінливість у реальному звучанні для створення задуманого ним художнього образу. Виконавець не може «копіювати» нотний запис твору. Основним критерієм виконавської творчості є переконливість

інтерпретації як принципу особистого тлумачення нотного тексту. Зберігаючи вірність авторському тексту, він намагається під час виконання виявити ті його риси, які йому близькі та здаються найбільш важливими. Власною грою він прагне переконати слухача, доводячи свою правоту розуміння нотного тексту даного твору.

Акордова фактура, наприклад, у реальному звучанні визначається не стільки «характерними ознаками викладу», скільки виконавським трактуванням жанрової природи цього викладу в конкретному творі. Виконанням стає можливим як максимальне їх виявлення, так і максимальне їх затушовування. І тоді може стати «непомітною» жанрова основа ліричної мазурки або вальсу, а який-небудь епізод нетанцювального жанру «перетворитися» на танець, наприклад, у баладі, сонаті, фантазії ...

Від виконавця залежить художня визначеність «характерних особливостей» мелодії – співучість, речитативність – або цілого пласта фактури, а часто навіть виразності гармонійної мови в моменти «несподіваних» модуляцій.

Приховані виконавські можливості є і під час відтворення форми музичного твору, яка «ліпиться виконавцем поступово, у процесі звукового розгортання» / 110, с. 239 /.

Тембрально-фонічні пласти фактури, «подібно кольору в живописі, створюють «об'ємність» і «глибинність» «простору» музичного твору, що звучить, які так само певною мірою залежать від виконавської інтерпретації.

Так, наприклад, виконуючи поліфонічний твір, піаніст може в одному випадку поставити на глибинні параметри звучання, «висунувши на поверхню» (перший план) основну тему та «сховавши в глибину» (другий, третій план) всі інші голоси; в іншому випадку – на об'єм звучання, надавши кожному голосу неповторного забарвлення (можливо в поєднанні з індивідуальною артикуляцією) та створивши багатопланову архітектоніку звучання голосів. Блискучими зразками останнього рішення є інтерпретації поліфонічних творів піаністом Гленом Гульдом.

Аналіз виконавської інтерпретації фактури музичного твору може розкрити «діапазон художніх можливостей, доступних реалізації в живому звучанні музики», в якому виконавець визначає власний художній вибір, обираючи з «різних потенційних фактурних

можливостей, які одночасно містяться в тканині, ту або ті, які найбільше відповідають його творчим задумам» / 110, с. 210 /.

Підтвердження цієї думки ми знаходимо у висловлюваннях видатних музикантів. Антон Рубінштейн, зокрема, зауважував, що «передавати зміст об'єкта (твору) – борг і закон для виконавця, але кожен робить це по-своєму, тобто суб'єктивно, і чи може бути інакше?» / Цит. за: 8, с. 175 /. Немов відповідаючи на це питання, інший видатний музикант Яків Мільштейн, висловлює подібну думку: «немає двох виконавців, які однаково сприймали б нотний текст. Ні, не було й не буде» / 70, с. 13 /.

Будучи зафіксованим у нотному записі, музичний твір як звукова матерія існує все ж тільки потенційно, «оживаючи» з волі виконавця. Як би не прагнув артист до об'єктивності, його особистісний фактор неминуче виявляється в момент інтерпретації. І чим яскравіша особистість, тим відчутніший її прояв у виконуваному творі. «Якщо передача твору повинна бути об'єктивною, то *тільки єдина* манера була би правильною, і всі виконавці повинні були б їй наслідувати; чим же ставали б виконавці? Мавпами? .. Хіба для музичного виконання існують інші закони, ніж для виконання сценічного? Хіба існує одне тільки правильне виконання ролі Гамлета чи короля Ліра та ін.? .. Отже, в музиці я розумію тільки суб'єктивне виконання» – категорично наполягає Антон Рубінштейн / цит. за: 8, с. 175 /.

У наш час повсюдного поширення звуко- та відеозапису є музиканти, які схильні до наслідування інтерпретації того чи іншого твору. У своєму виконанні вони намагаються якомога точніше повторювати звукову тканину чужої інтерпретації. У цьому випадку ми можемо говорити тільки про наслідування, яке має не більшу цінність, ніж, наприклад, репродукція картини художника. Якщо ж видатна особистість стає кумиром для іншого музиканта, але при цьому в грі цього музиканта зберігаються індивідуальне розуміння та змістове наповнення виконуваного твору, тобто використовуються як орієнтир лише основні принципи в підборі художніх виразних засобів і прийомів із метою реалізації власного художнього задуму, то в такому випадку може йтися про інтерпретацію. Подібний вплив надають, наприклад, педагоги на своїх учнів або видатні артисти на початківців виконавців.

Виконавська майстерність, що накопичила величезний досвід, має свою «мову», який складається із цілого комплексу засобів виразності. Бажане застосування певного набору цих коштів у виконавській і

педагогічній практиці визначає стилістичну спрямованість того чи іншого художника, школи. Однак, саме запозичення стилю виконавської мови не перешкоджає (як і не сприяє) виявленню індивідуальних виконавських якостей артиста. Ми знаємо багато прикладів, коли з класу одного майстра виходили в артистичне життя музиканти різної творчої індивідуальності. Саме спілкування з видатною особистістю не створює, але збагачує іншу особистість.

Виконавець-піаніст, більшою мірою ніж, наприклад, виконавець-скрипаль, кожен раз, поряд із загальними для всіх музикантів об'єктивними концертними умовами (акустика, специфіка слухачів тощо), змушений пристосовуватися також до особливостей іншого інструменту. Тендітна звуко-тимчасова матерія твору потрапляє в пряму залежність від цих зовнішніх умов, а суб'єктивні якості виконавця визначають ступінь їх впливу на власну інтерпретацію. Тут ідеться не тільки про рівень технічної підготовки або індивідуальні якості звуковидобування, але й про вміння постійно коригувати звучання фактури відповідно до свого задуму в горизонтальних і вертикальних співвідношеннях щодо певних зовнішніх умов.

Фактура фортепіанного твору залежить від сукупності всіх умов, включаючи випадковості. Тому вона стає «заручницею» також індивідуальних якостей виконавця, починаючи від проголошення звукових інтонацій і закінчуючи загальною формою звукової конструкції, що визначає смислово спрямованість музичної драматургії.

Створюючи музичний твір для фортепіано, композитор, як правило, постійно перевіряє свою роботу і слухом, і руками. Звукова уява кристалізується в конкретних фактурних рішеннях. Індивідуальна піаністична техніка композитора часто є значним фактором у розширенні образотворчих кордонів художнього задуму. Наприклад, С. Прокоф'єв у фіналі Концерту для ф-но № 3 вводить пасажі, засновані на техніці гри двох клавіш одним пальцем (не тільки першим, що досить часто застосовується в піаністичній практиці, але й іншими пальцями). Це стало новим, оригінальним звучанням, піаністичним трюком.

Виконавський аспект вивчення одного й того самого виду фортепіанної фактури передбачає також аналіз особливостей стилю викладу твору. Для виконавця важлива специфіка його в кожному конкретному випадку на рівні як загального стилю (наприклад, романтичного), так і на рівні стилю кожного композитора й навіть окремого його твору.

Виконавське прочитання нотного тексту – це одна з найцікавіших, але водночас і найскладніших проблем творчої діяльності професійного піаніста.

У численних висловлюваннях видатних музикантів, з одного боку, виявляється виключно дбайливе ставлення до нотного тексту твору, з іншого – наявна деяка суперечливість у процесі зіставлення його з реальним звучанням конкретного твору. Наприклад, С. Фейнберг зауважує, що «найбільш виразні ті моменти виконання, привід до яких є в самому нотному записі», коли «між виконавським тлумаченням і твором виникає тісний причинний зв'язок: усі деталі, усі динамічні й темпові відтінки залежать від точного й вірного прочитання тексту» / 121, с. 141 /.

У той самий час Я. Мільштейн звертає увагу на те, що «музика, яка звучить, багатша за нотну схему, точно так само як збудований будинок багатший за креслення, за яким він побудований, а знята кінокартина – за сценарій, за яким вона поставлена» / 70, с. 13 /. Текст музичного твору він образно визначає як «невичерпне джерело, де кожен видобуває для себе те, що хоче й може добути», оскільки «у кожного виконавця є своя власна «скарбниця» думок і почуттів, свій ідейний і емоційний настрій / с. 23 /. Ними-то й визначається те, яку інформацію він отримує з твору, що виконується» / с. 19 /.

З цієї точки зору абсолютно невинуватими здаються докори на адресу інтерпретацій В. Софроніцького з боку музичної критики, про яку згадує піаніст, виправдовуючи своє творче кредо: «Коли я працюю над річчю, навіть старою, повторюю до концерту, – я беру ноти та проробляю роботу з початку, як би наново вчу та створюю річ. Інакше я робити не можу і вважаю, що так повинен робити кожен художник. Я завжди знаходжу нове у творі, і мої критики ставлять мені в докір саме те, що в мене немає нічого певного, стійкого у виконанні навіть однієї й тієї самої речі. Вони не розуміють, що я повинен внутрішньо, для себе, виправдати своє виконання, повинен почути, відчути нове, не те, що було раніше» / 114, с. 80 /.

Різна інтерпретація одного й того самого твору викликається до життя завдяки виконавській концепції, створеній на основі нотного тексту. У свою чергу, А. Гольденвейзер зауважує, що «можна грати навіть парадоксально – і все-таки змушувати себе вірити ... головне при цьому грати так, щоб усе було переконливо ... Тільки якщо у виконавця є ясний художній намір, він зуміє використати і свої

технічні ресурси, і, по можливості, подолати недосконалості інструменту, і головне – захопити слухачів» / 23, с. 120 /.

Тому саме різне слухання одного й того самого твору є часто основою для суперечок серед музикантів із приводу тієї чи іншої інтерпретації. При цьому відстоювати свою «правоту» кожен із них буде на основі одного й того самого нотного тексту<sup>1</sup>. Один і той самий музичний текст є воістину невичерпним. «Я беруся довести кожному піаністу, що він грає не більше того, що написано в нотах, але менше», – стверджує Йосип Гофман / цит. за: 121, с. 141 /.

Дискусії навколо проблеми виконавського аспекту прочитання нотного тексту не випадкові.

Виконавська «інтервенція» в музичне дітище композиторами сприймається по-різному. Ігор Стравінський, наприклад, «забороняв» виконавцям інтерпретувати його твори, щоб зберігся «недоторканим» задум композитора. Фридерик Шопен – навпаки, особливо в останніх творах, уникав занадто докладної фіксації в нотах темпових і динамічних відхилень, покладаючись на інтуїцію виконавця.

Але в будь-якому випадку, навіть тоді, коли виконавець намагається бути «об'єктивним», його діяльність, так чи інакше, впливає на музичний твір. Перекладаючи композицію з нотного запису на мову звуків, виконавець вільно чи мимоволі включає свою енергію і тим самим продовжує творчий процес, здійснюючи «рух» від композиторського задуму до слухацького сприйняття. В результаті такого включення створюється твір, який звучить, як синтез спільної композиторської та виконавської діяльності.

Нас у наших дослідженнях буде цікавити широкий аспект вивчення виконавської інтерпретації фортепіанної фактури, яка, в результаті виконавської діяльності, змінює своє звучання залежно від ракурсу, обраного виконавцем.

Тут доречно коротко торкнутися питання про простір звучання реалізованої фактури та простір сприйнятті цього звучання.

Як відомо, слух насамперед сприймає (влловлює) ті звуки, які звучать голосніше або тембрально виразніше. Найчастіше це мелодія, яка «вималювалася» піаністом у процесі інтонування, яка має основне змістовне, виразне значення, створюючи основну структуру художнього образу. Її розгортання утворює горизонталь реалізованої

---

<sup>1</sup> Ми не беремо до уваги в даному випадку різні редакції тих чи інших творів, оскільки вони носять суто рекомендаційний характер і не можуть замінити творчу роботу над концепцією твору.

фактури, і артист «веде» за собою слухача до звуко-просторової перспективи. «Подієвість» для нього обмежується драматургією цієї лінії. Всі інші елементи реалізованої фактури підпорядковані їй і відіграють другорядну роль. Простір звучання заповнюється в основному цією головною музичною ідеєю.

Таке сприйняття тільки одного домінуючого звукового шару в просторі характерно для прослуховування музики взагалі, наприклад, любителем (дилетантом) класичної музики. Виконавець, який є одночасно і слухачем своєї гри, не може дозволити собі «звужувати» простір сприйняття реалізованої фактури до одного, хоча й основного її елемента.

Логіка музичної мови незмінно доповнюється взаємопов'язаністю всіх найдрібніших елементів фактури. Професійне сприйняття охоплює всю партитуру звучання з її основними, побічними та третьорядними утвореннями. Під час реалізації, наприклад, романтичної гомофонно-гармонійної фактури таке сприйняття звучання піаністом допомагає точно вибудовувати динамічні рівні усної тканини. За бажання він може, наприклад, «розширювати» простір звучання шляхом розшарування «монолітного» фактурного шару.

Практичне вивчення твору музикантом-виконавцем в основному здійснюється в трьох напрямках: 1) освоєння технічних проблем; 2) пошук барвистих можливостей звучання (тембральних, акустичних тощо); 3) пошук можливостей інтонаційної виразності.

Кожна з цих проблем має багато сторін. Тут і питання стилістичних особливостей твору, що виконується, і його жанрові характеристики, і проблеми піанізму, драматургічної побудови й багато іншого.

Ці та інші проблеми ми будемо розглядати в ракурсі вивчення виконавської інтерпретації фортепіанної фактури. Уміння працювати над фактурою музичного твору необхідне як для вдосконалення своєї виконавської майстерності, так і для наукового дослідження на будь-якому рівні.

Будь-яке вивчення фахівця має базуватися на чіткому уявленні специфіки його діяльності. Тому окремий розділ ми присвячуємо аналізу специфіки професійної виконавської творчості під час роботи над інтерпретацією музичного твору.



## СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

Під **музично-виконавською творчістю** розуміється комплекс розумових і супутніх технічних операцій, спрямованих на виявлення виразного потенціалу, зафіксованого в нотному тексті музичного твору, і його реалізацію у звучанні. Музично-виконавська творчість є складовою частиною музично-виконавської діяльності взагалі. Та, у свою чергу, може бути пов'язана з широким діапазоном: вибір і технічне облаштування музичного інструмента, відбір музичного репертуару, музично-менеджерська, музично-пропагандистська, музично-педагогічна діяльність тощо.

### ***Виконавська творчість і нотний текст***

Музичний твір стає таким лише за умови втілення в комунікативну форму (звучання), яка доступна для слухацького сприйняття. Отже, між композитором і слухачем необхідний посередник – інтерпретатор-виконавець. Останній як би тлумачить «конспект» музичного твору, досить схематично представлений у композиторському нотному тексті.

Конструюючи логічний каркас звукової організації, композитор пропонує «спосіб викладу» (нотацію) музичного матеріалу. При цьому він, як правило, попередньо по-своєму виконавськи «відчуває» фактуру в передбачуваному звучанні. Виконавець сприймає цей логічний каркас (зафіксований у нотному тексті) не як жорстку заданість, а як досить пластичний матеріал. Він по-своєму переказує план композитора (нотний запис) в остаточності та закінченості (на даний момент) звукового художнього рішення.

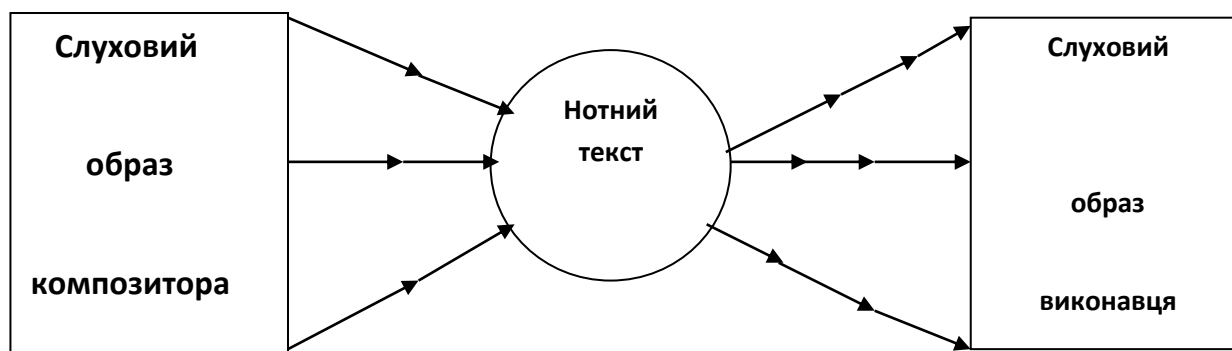
Від методів, змістової спрямованості такого тлумачення, значною мірою залежить його розуміння, а також успіх у слухача.

Безумовно, нотний текст несе в собі естетичну інформацію про художній задум композитора, але не пряму (безпосередню), а непряму, зашифровану.

Згідно зі спостереженнями Е. Лібермана, «... існують дві точки зору на авторський нотний текст і закономірності його перетворення на реально звучну музику. Одна, що домінувала весь післявоєнний час, бачить завдання виконавців у «точному відтворенні всіх даних

тексту», «вірності авторського тексту». Інша точка зору (...) спирається на думки великих артистів минулого, які зіграли роль наукових гіпотез, і доводить принципову неможливість рівності між текстом і звучним музичним твором, у якому його художній зміст може бути виявлено тільки в конкретно-особистісній формі. Нотний текст, на думку прихильників цієї теорії, – це більш-менш майстерна призма, яка так чи інакше переломлює початкові ідеї автора та розсіює їх у вигляді віяла конкретних інтерпретацій» / 49, с. 40-41 /.

Наведені точки зору схематично можна представити таким чином:



Творчий задум композитора закінчує рух у точці-фокусі, яка вбирає в себе енергетику попереднього творчого процесу, але не передає його, а значить, не дає можливості заглянути в «таємницю» самого задуму.

Для виконавця нотний текст є вихідною точкою художнього прочитання твору. У творчому мисленні музиканта-виконавця на основі сфокусованої, «стислої» інформації (нотного тексту) відбувається формування та збагачення власного слухового уявлення цього самого твору. У виконавській інтерпретації здійснюється творчо заломлена «проекція об'єкта» (твору). У малюнку ефект «віялового» розсіювання ідей автора твору (композитора) показаний збільшеним об'ємом по відношенню до нотного тексту. Права частина схеми (слуховий образ виконавця) – дзеркально-симетрична щодо її лівої частини (слуховий образ композитора).

Як видно зі схеми, в певній точці відбувається як би передача естафети творчої думки від композитора до виконавця. Безперервність же становлення музичної думки у звуковій матерії можлива лише в процесі імпровізації самого автора. В цьому випадку, минаючи нотний запис, «зображуваний» об'єкт (слуховий образ

композитора) відразу матеріалізується у звучанні.

«Перекладаючи» композицію з нотного запису на мову звуків, виконавець вільно чи мимоволі включає свою творчу енергію і тим самим продовжує розпочатий композитором і пов'язаний із музичним твором творчий процес. У результаті такого «включення» створюється, як синтез спільної композиторської та виконавської діяльності, **твір, який звучить**.

### ***Виконавська творчість і форми слухової уваги***

Щодо попередньої композиторської творчості нотний запис **уже не є** музикою. Щодо акту виконавської творчості нотний запис **ще не є** музикою.

Виконавські вміння «створювати» адекватну даному твору й у той самий час кожен раз оновлену художню версію базується на уявленні ідеальної моделі цього твору та на здатності зберігати її в пам'яті.

У низці різних ситуацій, у яких проявляється творчий бік діяльності музиканта-виконавця (музично-виконавська творчість), виділимо момент, коли найбільшою мірою концентруються силові потоки виконавської творчості. Мається на увазі власне виконання музичного твору, тобто **акт виконавської творчості**.

У процесі музичного виконання взаємодіють **три форми слухової уваги** (сполучення мислення виконавця з музикою):

#### ***I***

Під час знайомства, розучування, в процесі роботи над інтерпретацією музичного матеріалу формується власне **ідеальне виконавське слухове уявлення** музичного твору, який можна назвати «слуховим образом». Цей образ є узагальненням низки відчуттів сприйняття музики, що виконується. У його формуванні бере також участь увесь попередній слуховий досвід виконавця (так званий музично-інтонаційний тезаурус): закріплення в пам'яті виконавця уявлення споріднених із виконуваною музикою закономірностей музичного жанру, стилю й форми, враження від інтерпретації даного твору іншими виконавцями тощо.

Принципово важливу роль під час формування слухового образу музичного твору відіграє творча активність виконавця, його художня фантазія. Це стає зрозумілим, якщо згадати думку Ф. Бузоні про те, що, сприймаючи художній (у нашому випадку – музичний) твір, «половину роботи над ним повинен виконати сам той, хто сприймає» /цит. по: 48, с. 3/. Під «тим, хто сприймає» музикант має на увазі не масового слухача, а професійного музиканта-виконавця, творча участь якого в музично-інтерпретаційних процесах є фактором обов'язковим.

Слухові виконавські уявлення музичного твору знаходяться в постійному розвитку. «Я недавно подумав про те, що є такі речі, які я надзвичайно давно виконую, наприклад, соната «Апасіоната», і якби у мене не виникало нового виконавського задуму, то ця робота не мала б сенсу», – пише С. Фейнберг /120, с. 75/.

Форма внутрішнього слухового уявлення музичного твору, як певного художнього цілого, найбільшою мірою притаманна професійним музикантам і пов'язується з роботою довготривалої пам'яті. Це може бути композитор, виконавець, музикознавець тощо. Для виконавця, який не тільки ознайомився з музикою, але певною мірою відчуває її як ніби «свою», слухове відчуття твору може набувати різних виразів.

Так, можливе слухове уявлення музично-інтонаційної матерії твору не тільки цілком, але й в окремих, вибраних самим виконавцем, фрагментах. Слухові уявлення музики в цілісному обсязі або в обсязі фрагментів можуть виражатись у вигляді «розгорнутих» у художньому часі, а можуть – у «згорнутому» вигляді, одномоментно.

Остання форма, яка зв'язується психологами з ефектом «симультанності» (від франц. *Simultané* – одночасний), є дуже суттєвою для будь-яких процесів музичної творчості. Зокрема, вона дуже істотна в якості закріпленого в довготривалій пам'яті виконавця музичного «коду» конкретного твору, необхідна в роботі над вибудовуванням його архітектоніки, в роботі над драматургією циклу, а також під час складання концертної програми.

## II

Для творчої діяльності музиканта всі перераховані різновиди внутрішньо-слухових уявлень музичного твору є дуже важливими, але для виконавця недостатніми. Адже розглянута форма – це ідеальна

слухова модель музики. Виконавцю ж необхідно чути **реальне звучання твору, що виконується**, яке практично ніколи повністю не збігається з передбачуваним ідеалом, а може лише наблизитися до нього. У листі до Т. Поспєлової С. Нейгауз пише: «... Знову мене вбиває думка, що до музики не можна наблизитися, вона миготить і зникає як синій птах, і всі наші старання, робота каторжна зводиться до того, щоб знову та знову шукати її, і прагнути за нею, і втрачати її слід, і знову шукати, і так до нескінченності» /82, с. 108/.

Слухове уявлення музичного твору формується у виконавський задум музики, який безпосередньо передує виконанню музики. Реалізація виконавського задуму в реальному звучанні утворює **здійснену** (або таку, яка здійснюється в даний момент), виконану в буквальному сенсі слова версію.

У процесі безпосереднього виконання ця версія оцінюється самим же виконавцем. Процесуальність здійсненого звучання кодується в його **короткочасній пам'яті**. Образ того, що щойно відлунало в самому безпосередньому сенсі впливає на кожен даний, миттєво здійснюваний момент звучання.

Принциповою відмінністю сприйняття виконавцем реального музичного звучання є можливість у психологічному сенсі деякого відсторонення від звукової палітри. Звідси – тенденція **об'єктивізації** сприйняття, яка протилежна тенденції **суб'єктивізації** під час роботи зі слуховим уявленням твору (ідеально). Тенденція об'єктивізації особливо проявляється, наприклад, під час прослуховування власної виконавської версії в аудіо чи відео запису. В цьому випадку здійснену власними зусиллями виконавську версію можна відчутти як стійкий, закріплений творчий результат.

Риси об'єктивності у відчутті слухового уявлення твору посилюються за багаторазової слухової апробації, за усвідомленого порівняння з іншими виконавчими версіями твору, за підключення для поглибленого пізнання твору аналітичного апарату тощо

### III

Але й уміння почути себе «з боку» недостатньо для художньо ефективного виконання музичного твору. Необхідна третя, найбільш активно дієва форма слухової уваги (контакту виконавця з музикою). Ця форма, постійно **координуючи ідеальне уявлення музики з її**

**реальним звучанням**, допомагає здійснювати якість музичного звучання послідовно в кожен даний момент виконання. Саме тут вирішальною мірою **проявляється творча воля виконавця**, яка направляє його енергію в процес живого музичного інтонування<sup>1</sup>.

### **Виконання як безперервний процес творчості**

Різні види музично-виконавської творчості **здійснюються за координації** всіх трьох згаданих вище форм виконавської слухової уваги (контакту з музичним твором). Тільки з урахуванням такої особливості роботи слуху можна говорити про музичне виконавство як про цілісний процес художньої творчості.

Щодо власне акту виконання описані форми слухової уваги (контакту з музичним твором) можна умовно розподілити таким чином:  
найперше, «ідеальне» слухове уявлення, немов забігає вперед (перед грою);

друге, сприйняття «реалізованого» звучання, дещо запізнюється (після кожного даного моменту гри);

третє «координує», спрямовує творчу волю того, хто грає, сприяючи здійсненню **безперервного процесу виконання** музичного твору **за наміченим планом** під час гри.

Пояснимо на конкретному прикладі виконавської практики.

Навіть за наявності необхідного часу для репетицій, неможливо передбачити випадковості, пов'язані з тим, що, наприклад, несподівано «вискочить» або, навпаки, занадто тихо прозвучить будь-яка нота тощо. Досвідчений артист виправляє подібні «помилки» непомітно для слухача. Розглянемо це на прикладі уявлення схематичного зображення звучання будь-якої фрази.

Припустимо, ідеальне звучання певної мелодії із семи нот два виконавця представляють приблизно однаково, тобто з кульмінацією на 4-й ноті.



<sup>1</sup> К. Мартінсен, описуючи «комплекс вундеркінда», в близькому значенні використовує терміни «звукотворча воля» і «воля слухової сфери» / 661, с.с. 19; 24 /.

Але в реальному звучанні 1-а нота прозвучала надто тихо. І один і другий виконавець коригує фразу, додаючи звучання наступній ноті, але вона несподівано для нього прозвучала голосніше, ніж передбачалося. У подібній ситуації недосвідчений піаніст, «злякавшись» гучного звучання, 3-ю ноту фрази грає обережніше, і вона звучить тихіше попередньої. В результаті він призводить фразу до її кульмінації не поступально, а поступово, ніж спотворює її інтонаційну лінію.



Досвідчений артист, реагуючи на гучне звучання 2-ї ноты, 3-ю зіграє ще яскравіше, зберігши лінію наростання кульмінації фрази в наміченому вигляді, хоча і яскравіше, ніж передбачалося.



Специфіка виконавського мистецтва ґрунтується на творчому творенні тканини музичного твору, що реально звучить. Одна з тез Ф. Шопена про природу музичного мистецтва, яка буквально звучить так: «Мистецтво укладання звуків»<sup>1</sup>, відображає основну природу виконавської творчості /153, с. 7/.

### ***Унікальність виконання***

Крихіткість музичної матерії – звуку й часу – створює умову, за якої стає неможливим точне повторення однієї зі створених моделей озвученого твору (виконання). Уточнимо, що тут не йдеться про відтворення аудіо або відео запису, де звукова модель виконуваного твору фіксується виконавцем, але за допомогою спеціальної апаратури. Тому кожне «живе» виконання унікальне за своєю природою.

Ця обставина змушує виконавця багаторазово повторювати твір або його епізоди для того, щоб максимально наблизити реальне звучання до ідеального уявлення внутрішнього слуху. І все ж «твір можна зіграти багато разів, але щоразу – це інший раз» / 23, с. 119 /.

<sup>1</sup> Дослівний переклад з польської мови Л.Касьяненко

Таким чином, уся «каторжна» попередня робота виконавця над конкретним твором не може призвести до створення будь-якої закріпленої звукової моделі цього твору, але лише до створення умов для здійснення виконавської творчості в момент виконання цього твору. Такими умовами є насамперед ясність художнього наміру й уміння використовувати власні технічні ресурси для прояву творчої волі та, якщо це необхідно, подолання недосконалості інструменту.

У творчій «лабораторії» щоденних занять піаніст шліфує свою майстерність володіння звуком і музичним часом у межах жанру та стилю досліджуваного твору. У процесі цієї роботи виробляються власні, індивідуальні виконавські засоби виразності, яким художник віддає перевагу найчастіше. Наприклад, спосіб розгортання кульмінації за допомогою «стиснення» або «розтягування» музичного часу, а також розвитку динамічної хвилі – поступовий або вибуховий; масштаби фразування; особливості артикуляції; певне використання педалі тощо. Перевага тієї чи іншої гами виразних засобів визначає почерк художника, несхожий на інших. Його індивідуальність проявляється у своєрідності «звукової картини», яку Г. Нейгауз порівнює з різницею фарб, кольору та світла у великих художників.

Індивідуальні риси виконавця проявляються як у моментах значних відступів від нотного тексту (прискорення або уповільнення там, де немає на це жодних вказівок композитора, або зміна динамічного плану), так і в найдрібніших деталях і відтінках гри. Останні пов'язані з певним виконавчим планом організації фактури музичного твору, що звучить (наприклад, виділення окремих компонентів звукової тканини, непозначених автором, манері фразування тощо.).

Розширення виконавськими засобами простору звучання фактури твору дозволяє часто збагатити природу художнього інтонування мелодії. За допомогою «живого» й виразного фону можна підкреслити її логіко-сміслові імпульси, одночасно активізуючи їх. На важливість об'ємного простору слухового сприйняття фактури видатні виконавці звертають особливу увагу. А. Гольденвейзер, наприклад, пише: «не можна схопити основне, якщо те, що його оточує, не допомагає, не гармоніює, а навпаки заважає (...) Найпримітивніший супровід (...) має жити своїм живим ритмо-динамічним життям, і тільки на такому, до кінця з'ясованому й виробленому тлі може ожити провідна лінія, може з'явитися образ



цілого» /22, с. 5/.

У результаті власного досвіду виконавець поступово набуває своєрідну «в'язку ключів» професійних навичок для прочитання творів даного композитора, які, з урахуванням стилістичних особливостей і епохи, є своєрідною виконавською «технікою перекладу з «чужої» (...) мови автора на свою сучасну мову» /70, с. 10/.

**Специфіка** музично-виконавської творчості полягає в умінні виявити виразний потенціал музичного твору, зафіксований у нотному тексті, й у вмінні реалізувати його у звучанні.

В остаточному підсумку вся творча робота піаніста концентрується на інтерпретації фактури музичного твору, тому що у звучанні фактури відображається, як у дзеркалі, вся розумова, слухова й мануальна підготовка до виконання цього твору. Для того, щоб розібратись у специфіці цієї роботи, необхідно вивчити особливості виконавського ставлення до фактури музичного твору. Цьому питанню і присвячується наступний розділ.

## ВИКОНАВЕЦЬ І ФАКТУРА

### *Фактура і мова музики*

Говорячи про способи втілення змісту у вербальну мову, ми, насамперед, акцентуємо увагу на чітко визначеній лексиці, стійкість якої виражається в закріпленому за словом або групою слів понятійному значенні. Крім того, у вербальній мові є група службових слів, якими, за відповідної граматичної організації, проясняється сенс переданої інформації за допомогою мовного повідомлення.

Тяжіння до смислової однозначності слова призводить до небажаності «багатоголосся» вербальної мови – тобто одночасного проголошення думки двома або більшим числом учасників. Як приклад, тут можна навести діалог персонажів (акторів) у театральному спектаклі. Одночасне висловлювання тут можливе, але лише як спеціальний художній прийом, наприклад, перебивання один одного, «неслухання» співрозмовника в стані збудженості тощо.

Музична ж інтонація цілком може та дійсно виражається у багатозвучній музичній тканині, тобто багатоголосно. Саме такий спосіб викладу надає їй неповторну музичну чарівність, художню цілісність і завершеність, змістову значущість, а часом і багатозначність. Взаємодія «голосів» у музиці може бути виражена в діалогічній формі, наприклад, з поперемінним включенням музичних «реплік учасників». Але найчастіше – це взаємодія в умовах часової поєднуваності звучання всіх голосів і супутніх елементів, що становить загальну звукову картину.

Фактура – це той бік музичного твору, який сприймається слухачем найбільш чуттєво, «відчутно». Слід розуміти, що в кожному фортепіанному творі закономірності фактури втілюються не окремими виконавчими засобами, а всім комплексом використаних виразних ресурсів. І це саме по собі свідчить про складність поставлених перед виконавцем завдань у галузі інтерпретації фортепіанної фактури.

Крім того, як справедливо зазначає Я. Мільштейн: «кожен твір має свою особливу мову, що входить до складу мови даного автора ... Зрозуміло, є виконавські генії, які за допомогою художньої інтуїції можуть багато чого досягти відразу. Але більшості виконавців, і навіть дуже талановитим, відразу це недоступно. Вони повинні насамперед

придбати «в'язку ключів» до даного автору, пізнати крок за кроком його стилістичні особливості. Тільки тоді вони зможуть «прочитати» цього автора без «словника ...» /70, с.10/.

Слід також пам'ятати, що в музикантів-інструменталістів виробляється мануальне (від лат. Manualis – ручний), тобто матеріально-фізичне, дотик фактури. Формування такого відчуття обумовлено, як правило, вирішенням технічних завдань і певною конкретною художньою інтерпретацією.

### ***Особливості фортепіанної фактури***

Серед інших академічних музичних інструментів сучасне **фортепіано має чи не найбільші можливості для нескінченно різноманітного вираження музичної думки засобами фактури.** Фортепіано «було створене для втілення звуку, багатоголосого співу, – зазначає К. Мартінсен. – Мав бути знайдений інструмент, який об'єднав би те, що за своєю природою виконується кількома голосами, інструментами – такий сенс вікової боротьби за створення сучасного фортепіано» /58, с. 188/.

Понад сто років тому Ф. Ліст писав: «У діапазоні семи октав фортепіано містить обсяг цілого оркестру, і десяти пальців людини досить для відтворення гармоній, які зможуть бути передані тільки з'єднанням сотень музикантів в оркестрі» / цит. по: 102, с. 223 /. Ця думка великого музиканта цілком може бути віднесена до мери фортепіанної фактури. Адже загальна гармонія звучання фортепіано, що відтворює «з'єднання сотень музикантів в оркестрі», може бути вибудована подібно оркестровому tutti. Але найчастіше звучання фортепіанної фактури буває диференційованим, наприклад, відповідаючи поділу оркестрового звучання на групи інструментів. Навіть «просте розташування акорду – це вже фактурний момент, – зазначає В. Задерацький. – І він може мати індивідуальні якісні характеристики і навіть нести в собі ознаки стилю» /33, с. 177/.

Еволюція фортепіано є одночасно і еволюцією вимог по відношенню до композиторів, які пишуть для цього інструменту, вимог до виконавців, «трансляють» створену композиторами музику слухачам, отже, і еволюцією вимог до самих слухачів. Це стосується і всього обсягу виражальних можливостей звучання фортепіано, і

можливостей технічних прийомів гри, які використовуються при цьому. Композитор створює фортепіанний твір з огляду на конкретний тип цього інструменту з конкретними виразними й технічними характеристиками.

Мобільність, як пластична варіантність змін якості фортепіанного звуку, дозволяє піаністові «вести» фактуру відповідно до задуманого виразного нюансу. При цьому найбільший виразний ефект досягається за допомогою не одного засобу, а комплексу засобів виразності. Хоча, зрозуміло, «перше слово», яке надає відповідний обсяг художніх можливостей виконавської інтерпретації фактури, належить композитору.

Відомо, що саме вміння отримувати від рояля різні відтінки музичних звучань цінується в піанізмі особливо високо. Г. Нейгауз відзначає у зв'язку з цим, що «головною та першою турботою будь-якого піаніста має бути вироблення глибокого, повного, здатного до будь-яких нюансів, «багатого» звуку з усіма його незліченними градаціями по вертикалі та по горизонталі. Досвідченому піаністові нічого не варто одночасно дати 3–4 різних динамічних відтінки приблизно:

f

mp

pp

p,

тим більше використовувати по горизонталі всі можливості фортепіанного звуку» /83, с. 65/.

Завдяки можливостям інструменту та майстерності виконавця «на поверхні» часто виявляється не те, що записано в більш високому регістрі, а те, що художньо необхідно виділити в даний конкретний момент звучання. Виконавець на власний розсуд вибудовує перший, другий (і більше) плани звучання, «наближаючи» те, що має особливо важливе для нього значення, і «віддаляючи» другорядні елементи фактури.

До цього слід додати надзвичайно розвинену на сьогодні техніку виконання на фортепіано. Власне кажучи, ця техніка розвивається у виконавця, починаючи з перших кроків навчання гри на роялі, на прикладах апробації найрізноманітніших фактурних прийомів. Ідеться про своєрідні фактурні «кліше», які виконують роль технічних заготовок. Вони наявні і в композитора, який усвідомлює себе у

процесі творіння музики її можливим виконавцем, і, тим більше, у композитора-виконавця<sup>1</sup>.

Роль таких «кліше» не обмежується вузько технічною стороною фортепіанного виконання. Осягнення тієї чи іншої фактурно-технічної «формули» виконання в прогресивній педагогіці пов'язане з розв'язанням хоча б мінімального художнього завдання вже на найпершому етапі навчання піаніста. Для «дорослого» ж виконавства дуже істотними стають спадкоємність і еволюція технічних «заготовок». Вони відображають зміни фортепіанної фактури, що відбуваються в історичному аспекті, а також у процесі корекції (більш-менш помітної) композиторської традиції.

Як дуже показовий приклад, наведемо школу фортепіанного виконавства К. Черні. Вона виникла на основі стилістики віденсько-класичного (насамперед – бетховенського) піанізму, але в той самий час, зіграла роль однієї з технічних платформ, на якій виріс піанізм романтичного стилю. Значна роль етюдів Черні зберігається й донині в професійному фортепіанному навчанні.

Фактура музичного твору, як її технічний бік утілення, тобто виконання, так і сенс, тобто музична інтерпретація художньої ідеї – це дві найважливіші складові виконавської творчості, і вони знаходяться в постійному зв'язку, тобто активно взаємодіють. Уточнюючи структуру й особливості цієї взаємодії, доцільно передусім звернутися до аналізу самого поняття «музична фактура».

### ***Поняття «фактура» у виконавському аспекті***

Виконавці-піаністи у практичній роботі постійно оперують термінами типу «гамоподібна», «октавна», «акордова» тощо фактура. Г. Коган називає одну зі своїх праць «Про фортепіанну фактуру», але основним змістом його роботи насправді є подолання технічних труднощів виконання на фортепіано під час переходу з однієї «позиції» до іншої. Під позицією автор розуміє відповідне «положення руки» піаніста / 46, с. 4 /.

Подібний підхід до термінів, тобто «Від виконавської техніки», спостерігається й у інших музикантів, які коригують терміни залежно від специфіки того чи іншого інструменту.

---

<sup>1</sup> Цьому питанню буде присвячено окремий розділ «Піаністична майстерність та освоєння фактури»

З іншого боку, в традиційному теоретичному музикознавстві підхід «від виконавської техніки» не береться до уваги. Це і зрозуміло. Оскільки тоді довелося б окремо говорити про скрипковий, фортепіанний тощо різновиди музичної фактури. А отже – перейти на інший, більш конкретний рівень спостережень і узагальнень.

Але на практиці обидва підходи до музичної фактури, які умовно можна визначити, як «музично-теоретичний» і «виконавський» якби співіснують, нерідко вторгуючись до володінь «конкурента» /див. 79/.

Так, наприклад, звучить «акорд», який розуміється і як тип звукової конструкції (з точки зору теорії), і як певне «технічне угруповання» у процесі виконанні на фортепіано (з точки зору виконання) – зрештою залишається фактично незмінним у тканині самого твору. Але в описі його в першому випадку йдеться про спосіб внутрішнього устрою багатоголосої музичної тканини, а в другому – про технічний спосіб звуковидобування в умовах даного типу фактури.

Існуючі численні визначення фактури в основному націлені або на розкриття типологічних закономірностей будови музичної тканини, або на фіксацію властивостей, які є н е з м і н н и м и для даного конкретного музичного твору. Фактура переважно розуміється як певна закінченість, «довершеність». До завдань же інтерпретатора належить «розгляд» як її загального устрою, так і деталей внутрішньої організації.

Для музиканта-виконавця, який приступив до роботи над музичним твором, «теоретичний» підхід дуже істотний, але явно недостатній. Виконавське сприйняття фактури спочатку націлене на комплексне, темброве-відчутне художньо цілісне слухання музики. Ця обставина має першочергове значення для художньо повноцінного рішення у звуці «фактурного образу» музики.

Із наявних «загальнологічних» визначень музичної фактури, найбільш наближеною до музично-виконавській творчості, видається позиція Е. В. Назайкінського. Згідно з його визначенням, фактура є «художньо цілісна тривимірна музично-просторова конфігурація звукової тканини, яка диференціює та об'єднує по вертикалі, горизонталі та глибині всю сукупність компонентів» / 79, с. 73 /. У наведеній дефініції враховані фактори просторовості та глибини, що дуже важливо для виконавського «просторового» відчуття фактури. Крім того, визначенням охоплюється сукупність усіх компонентів, що беруть участь в організації звукової тканини. Це наближає нас до специфіки творчої діяльності музиканта-виконавця.

Слід, однак, урахувати, що найбільш поширеними тлумаченнями слова «конфігурація» є: «1) зовнішній обрис; 2) взаємне розташування будь-яких предметів»<sup>1</sup>. У зв'язку із зазначеним вище спадає на думку, що наведене визначення Е. Назайкінського орієнтує нас на сприйняття певного фактурного «малюнка».

Для виконавства такий підхід цінний своєю базисністю, опорою на найбільш стабільні параметри музичної фактури. До того ж, він залишає можливість потенційної нескінченності виконавської інтерпретації. Адже фактурний малюнок є певною нормою, дійсною для даного музичного матеріалу (в значенні «тексту») і тому завжди вимагає деталізації та конкретизації в живому, «виконаному» звучанні музики.

У виконавській реалізації музична думка, яка спирається на фактурний малюнок, проявляється обов'язково індивідуально. Одна й та сама фактурна «норма» втілюється в нескінченній кількості варіантів, що обумовлено стилем виконання, особливостями конкретного творчого задуму, а часто – миттєвістю творчого рішення.

Наведемо одну з можливих дефініцій фактури, в якій ураховується виконавська багатомірність і пластична рухливість організації музично-звукової тканини. Фактура, за визначенням В. Москаленко, це «художня цілісність у будові звучання музичної тканини, що утворюється взаємодією її елементів» /77, с. 61/.

У наведеному визначенні акцент зроблено на виконавському слуханні фактурної організації музичної тканини. Але хіба композитор, створюючи музику, не перед-почує її саме «вухами виконавця»? Позитивна відповідь на це питання найбільш очевидна по відношенню до творчості таких виконавців-композиторів, як Ф. Шопен, Ф. Ліст, С. Рахманінов, С. Прокоф'єв та ін. Але в цілому цей підхід характерний для будь-якої композиторської творчості.

Слово «фактура» – від латинського «factura» – в перекладі означає «виготовлення, обробка». Як уже зазначалося, фактура музичного твору «робиться» послідовно у два етапи: композитором, який створює її «проект» (нотний текст), і виконавцем, який, власне, і «здійснює» фактуру в предметному сенсі з цього «проекту». Втім, і сам композитор на етапі написання музики мислить і відчуває фактуру, або уявляючи себе виконавцем, або дійсно реалізуючи її у звучанні.

---

<sup>1</sup> *Словарь иностранных слов* (1964). Изд. 2-е. М.: Сов. энциклопедия, с. 329.

Разом із тим, у сприйнятті фактури композитором і виконавцем є значні відмінності. «Робота» композитора над фактурою завершується й отримує своє остаточне вираження в нотному тексті. «Робота» ж виконавця над фактурою націлена на реконструкцію задуманої композитором фактурної «конфігурації» (термін Е.Назайкінського). У ході такої реконструкції підвищується роль аналізу музичного матеріалу. Відповідно, можна говорити і про особливу роль у цьому процесі інтелектуального початку.

Основною відмінною рисою ставлення виконавця до фактури **полягає в тому, що його творча діяльність знаходить своє втілення в «живій», яка звучить у даний момент музиці.**

### ***Фактурний абрис***

У контакті з нотним текстом у виконавця формується певний план побудови музичної тканини, що фіксує її узагальнені, «об'єктивовані» параметри. Необхідно також уточнити, що йдеться не тільки про суто зорове подання нотно-текстової графіки, а про засноване на зоровому, слуховому сприйнятті фактури музичного твору.

Слід ураховувати, що той чи інший виконавський план фактури формується в мисленні виконавця-піаніста в контакті з м'язово-руховою його реалізацією. Отже, йдеться про уявне узагальнення зорових, слухових і м'язово-рухових (мануальних) уявлень конкретної музичної фактури. Цей апробований у музичному мисленні й **закріплений у пам'яті узагальнений «образ» музичної тканини називається фактурним абрисом** (від нім. Abris – креслення, план, нарис).

У слухових і моторно-рухових уявленнях виконавця фактурний абрис стіє кий у своїх провідних логічних параметрах, але в той самий час піддається деяким змінам еволюційного характеру, пов'язаних із розвитком інтерпретаційного задуму.

У музично-виконавській творчості фактурний абрис є проміжною ланкою між нотним текстом твору та його виконавським утіленням:

### ***Нотний текст / фактурний абрис / виконавське втілення***

У процесі музично-виконавської творчості фактурний абрис є визначальним етапом розшифровки, закодованої в нотному тексті інформації про музичну фактуру.



Записуючи музику (в частині музичної фактури) нотами, композитор також керується фактурним абрисом, який у послідовності дій у даному випадку знаходиться не після нотного тексту (як у виконавській творчості), а до нього:

### **Авторське слухове уявлення / фактурний абрис / нотний текст**

Роль фактурного абрису тут полягає в проміжному «звуженні» інформації про фактуру, виокремлення в ній того важливого, що, на думку композитора, є визначальним для складеної ним музики.

Таким чином, одна з принципових відмінностей у призначенні композиторського та виконавського фактурних абрисів полягає в їх ставленні до нотного тексту. Для виконавця нотний текст стає джерелом інформації про твір, для композитора – є засобом закріплення й передачі творчої думки, тобто результатом творчості.

І тут, звичайно ж, слід говорити, не тільки узагальнено, про особистості творця і в цілому – про стиль композитора, але насамперед про логіко-конструктивні норми організації конкретної музичної тканини. Поліфонічна в'язь музичної тканини творів Й. С. Баха, графіка фактурного малюнка С. Прокоф'єва, логічні функції фактури з альбертієвими басами у віденських класиків – усе це «читається» поглядом досвідченого музиканта у відповідному малюнку нотного запису.

Але, звичайно, обов'язковими умовами адекватності такого прочитання є попередній слуховий досвід спілкування з даним стилем, попередня поінформованість музиканта – «читця» нотного запису з логічними нормами фактурного устрою. У багатьох ситуаціях виявляється необхідним окремий етап творчої роботи – інтелектуальна «розшифровка» цих норм аж до виявлення індивідуальних особливостей фактури в даному творі або фрагменті музики, семантики мелодій, гармонійної мови тощо.

За характером нотного запису ми без великих зусиль дізнаємося приналежність музиці В. А. Моцарта або С. Прокоф'єва, Ф. Ліста або Ф. Шопена. Важливу роль у такій стильовій персоніфікації відіграє саме відбитий у нотній графіці фактурний малюнок.

Зупинимося на ролі авторського (композиторського) нотного тексту твору у формуванні виконавського фактурного абрису. Ця роль безпосередньо залежна від інформації про фактуру, що вкладається в

нотний текст самим композитором. Інакше кажучи – від фактурного абрису, що складається у свідомості композитора.

### ***Нотний текст і фактурний абрис***

Нотний запис улаштований таким чином, що він у змозі прояснити або «підказати» виконавцеві основні контури фактурного абрису. Ці можливості склались історично й відображають важливу роль фактури у професійно-композиторській музиці. Фіксація тканинного устрою, виділення в нотному записі голосів і логіки їх взаємної співпідпорядкованості в художньому часі, позначення ролі голосів у багатоголосі штрихами, зазначенням гучності, словесними ремарками тощо – все це формує виконавський фактурний абрис.

І в цьому немає перебільшення. Досліджуючи «загальні закономірності творчої роботи великих майстрів з авторським текстом», Е. Ліберман зазначає: «У своїй роботі над твором великі артисти спираються не на звуковий, нехай навіть найвидатніший еталон, а на авторський нотний текст. Звернення до тексту в роботі над твором завжди приносить відчуття відкриття» /58, с. 190/.

У процесі виконавського освоєння конкретного музичного твору піаніст сприймає фактуру в єдності її звукової та м'язово-рухової відчутності, керується сформованими слуховими уявленнями про конкретний фактурний комплекс, закріплюючи феноменом фактурного абрису. У свою чергу, **фактурний абрис формується спираючись на зорово-слухове сприйняття нотного тексту**, посередницька функція якого може зберігатися на будь-яких подальших етапах творчої роботи над твором.

Розучуючи конкретний музичний твір, виконавець використовує отриманий попередньо арсенал технічних прийомів гри на фортепіано, які можуть бути використані в даному випадку. Звичайно ж, ці прийоми модифікуються відповідно до специфіки конкретного фактурно організованого музичного матеріалу. Важливо, що все це відбувається в режимі «художньої дійсності» музики, яка виконується.

Якщо йдеться про творчість, сформованого в стильовому відношенні композитора, або тим більше про твір композитора, музика якого раніше вже виконувалася цим самим музикантом, то тоді актуалізується накопичений раніше відповідний художньо-

виконавський досвід. Стосовно фактури (так само як і інших сторін музики) це не лише власний досвід виконавського освоєння даного композиторського стилю, але також досвід інших виконавців. Однією з форм закріплення такого досвіду є виконавські редакції нотного тексту (наприклад, редакції творів Баха, Бетховена, Шумана та ін.).

### ***Фактурний абрис і виконання музичного твору***

Вище нами були виокремлені три форми слухового контакту виконавця з музичним твором<sup>1</sup>. Відзначимо, що художня **ефективність** музично-виконавської творчості, що забезпечується взаємодією виокремлених форм, особливо **проявляється під час роботи у сфері фактурної організації музичного матеріалу**.

Виконавський фактурний абрис формується на всіх етапах роботи. Значну роль тут відіграє також попереднє знайомство виконавця з виразними можливостями й особливостями звукової «віддачі» даного музичного інструменту (наприклад, на репетиції).

Фактурний абрис не є жорстко нормованим, «застиглим» у часі й піддається у сприйнятті виконавця певному розвитку. Він пов'язаний із роботою музичного мислення виконавця (фактор внутрішнього слуху), і зі слуховим контролем «продукту» виконавської діяльності – музичного твору, який звучить, або його фрагмента (мається на увазі не тільки концертне, але також і робоче виконання).

Усі види роботи відіграють роль в оформленні виконавського фактурного абрису. Навіть у процесі «чорнової роботи» над музичним твором (багаторазового програвання, роботи як над цілісним фактурним устроєм музичного матеріалу, так і над його деталями) створюється певний попередній «проект» майбутнього концертного виконання.

Музична фактура, що реалізується (або вже реалізована) у звучанні, сприймається як «фактурна даність». Але виконавський контроль над звучанням, як і раніше, повинен спиратися не лише на конкретику звучання, але також, в усвідомленій або неусвідомленій формі (у дітей), **на фактурний абрис, що склався**.

У процесі виконання музичного твору у досвідчених, творчо мислячих музикантів-інструменталістів, навіть перший дотик до інструменту подумки прогнозується. Але вже отримане з музичного

---

<sup>1</sup> Див. «Виконавська творчість і форми слухової уваги» в попередньому розділі

інструменту звучання моментально оцінюється виконавцем не тільки з точки зору його самоцінності, але і як позиція для подальшого розгортання-творення музичного твору. І так – до завершення акту виконання даної музики.

«Піаніст покликаний постійно працювати над тим, щоб знайти своє судження в процесі гри, – зазначає С. Рахманінов. – Припустимо, що, наприклад, перед ти, як вийти на сцену, я обдумую твір, яке збираюся грати, і вирішую, що певне місце я зіграю *forte*. Під час виконання мої емоції можуть посилитися, і я граю цей пасаж *fortissimo*. Але тоді наступний пасаж необхідно зберегти у відповідних пропорціях» /98, с.117/. С. Рахманінов говорить тут про характер і гучність звучання інструменту. Але ці самі слова зберігають свою актуальність щодо будь-якого засобу музичної виразності.

У процесі виконання музики фактура постає як оновлений варіант (хоча б у мінімальному ступені) сформованого попередньо в поданні виконавця фактурного абрису.

У слуховому контролі відіграє важливу роль відчуття м'язової динаміки виконавських рухів, пов'язаних зі звуковидобуванням, що впливає на самомотив до інструменту.

Інший характер завдань виникає перед виконавцем у масштабі всього музичного твору, як художнього цілого (цій проблемі ми присвятимо окремий розділ). Драматургія музичного твору й фактура, індивідуальний композиторський стиль і фактура, поступовість або, навпаки різка контрастність фактурних принципів у музичному розвитку – ці та інші аспекти вирішуються в контексті втілення цілісних просторово-об'ємних музичних планів, де ще більше значення має посилення ролі слухових «передслухань» фактурного устрою, що випереджають звукове втілення.

Розвиток фортепіанної музики на всіх етапах пов'язаний із пошуком нових можливостей фактурного викладу. Поряд із цим постійно відбувається і пошук виконавських оновлених фактурних рішень в умовах давно відомих, здавалося б, непорушних «поглядів» на музичну класику. Яскравим прикладом знаходження нових рішень у виконавській інтерпретації засобами фактури є творчість таких гігантів фортепіанного мистецтва ХХ сторіччя, як Глен Гульд і Володимир Горовіц. Їх творчі манери іноді виглядають такими, які гранично контрастують, навіть є взаємно протилежними. І не в останню чергу це виражається глибоко індивідуальним розумінням

виразних можливостей будови виконавсько «зробленої» фортепіанної фактури.

Отже, і виконавський стиль стає одним з істотних показників творчого пошуку у сфері музичної фактури. У виконавця-піаніста з яскравою творчою індивідуальністю формується власне відчуття музичного інструменту і, відповідно, власні способи звукових рішень того чи іншого фактурного малюнка.

Таким чином, **виконавська інтерпретація фортепіанної фактури формується на етапі фактурного абрису, а проявляється в процесі виконання.** Постійною роботою слуху піаніст «утримує» кожен варіант реалізованої фактури (в момент виконання) в межах свого творчого задуму (фактурного абрису), створюючи власну інтерпретацію цього твору в момент виконання.

### ***Фактурний абрис як основа виконавської творчості***

Отже, фактурний абрис – це освоєний слухом і закріплений у пам'яті музиканта об'єктивований «малюнок» музичної тканини. Властивості об'єктивації проявляються в тому, що в ході роботи виконавця над музичним твором даний фактурний «малюнок» стає уявним подумки «обрисом», моделлю для звукової реалізації. Остання ж в кожному окремому виконанні становитиме щось художньо унікальне, тобто варіант конкретної виконавської інтерпретації.

У будь-якому творі Шопена, наприклад, фактурний малюнок дуже виразний, рельєфний і відразу ж спрямовує роботу внутрішнього слуху до створення смислової об'ємності звучання. У свідомості виконавця закріплення фактурного абрису підтримується «роботою» його музичного мислення. Зокрема – «розпізнаванням» у нотному тексті логіки устрою музичної тканини, що забезпечує відповідний виразний звуковий ефект, а також пам'яттю м'язово-моторних відчуттів виконавця, які формуються в результаті численних контактів із клавіатурою фортепіано під час розучування й виконання музичного матеріалу. У процесі формування фактурного абрису в пам'яті виконавця зберігається також зорове сприйняття («зримий образ») створеного композитором нотного тексту. Наприклад, у факсимільних виданнях Прелюдій Шопена привертає увагу не тільки особлива впорядкованість, акуратність нотного запису, але й наочність тієї частини нотної графіки, яка фіксує особливості горизонтального й вертикального синтаксису.



## МУЗИЧНА РИТОРИКА І ФАКТУРА

Фактура є одним з основних способів виконавського втілення музичного твору. Цей бік музичного звучання найбільш безпосередньо сприймається слухачем. Серед музичних інструментів фортепіано відрізняється особливо великим і багатостороннім потенціалом художньої організації звучання засобами фактури. Невипадково виразні можливості фортепіано в сольному виконанні часто порівнюють з оркестром.

Музична фактура фортепіанних творів концентрує в собі весь комплекс так званих «композиторських» і «виконавських» засобів художньої виразності. Отже, будь-який аналіз фактури виводить дослідника на аналіз не тільки логіко-конструктивної, але й змістовної сторони музичного твору.

Музично-виконавська творчість – це ємне за змістом поняття. Ним охоплюються всі стадії та форми роботи виконавця над твором, у тому числі й у роботі над усіма деталями фактури. Взаємодія описаних нами раніше форм слухового контакту музиканта-виконавця з твором наочно проявляється саме в області фактури. За словами М. Скребкової-Філатової, «музичний твір (...) повертається до виконавця насамперед саме фактурним боком, де з першого моменту звучання самоцінним стає кожен голос, акорд, кожна лінія або пласт, тоді як форма-композиція – в цілому – вибудовується лише до кінця виконавського процесу» /110, с.239/.

Різні підходи в інтерпретації одного й того самого музичного матеріалу простежуються особливо наочно в конкретних, виконавсько здійснених фактурних рішеннях звучання музики. В цьому проявляється неповторна природа «музичної мови».

### *Вербальна мова і музика*

Поняття «виконавська творчість» належить до діяльності в так званих процесуальних видах мистецтва. Відповідно, розрізняються виконавці-актори, виконавці-музиканти, виконавці-танцівники тощо. Найбільш загальною рисою, яка їх об'єднує, є створення художнього образу в плинності часу. Надійним критерієм, за яким їх відрізняють, є матеріально-комунікативна основа художнього висловлювання, так звана «художня мова». Такою може бути мова, що базується на вербальній основі, або мова тілесної пластики, міміки, пантоміми або, нарешті, –

«мова музична».

Специфікою «музичної мови» значною мірою визначаються особливості творчої діяльності музиканта-виконавця. «Музика є звуковим процесом, саме як процес, а не мить і не застиглий стан, вона протікає в часі. Звідси простий логічний висновок: ці дві категорії – звук і час – є основними і в оволодінні музикою, виконавському оволодінні, вирішальними, визначальними все інше, першоосновами» /83, с. 87/. Найдрібніші деталі звучання й агогіка часто визначають змістовну сторону музичного виконання.

Але звук і час лежать в основі й «вербальної мови» – головного інструменту людського спілкування. Вона є також своєрідним «інструментом» і використовується в літературній художній творчості. Для більш глибокого розуміння зв'язку вербальної та музичної мови необхідно звернутися до розгляду питання про вплив ораторського мистецтва (мистецтва красномовства) й риторики (науки про ораторське мистецтво) на музику. Слова Асаф'єва з цього приводу не втрачають своєї актуальності й у даний час, особливо під час вивчення виконавського мистецтва: «До сих пір дуже мало (...) враховувався вплив на форми музичної мови (...) методи, навички та загалом динаміку й конструкції о р а т о р с ь к о г о м о в л е н н я» /5, с. 31/.

Особливий вплив ораторського мистецтва й риторики на музику спостерігається в період її формування як самостійного виду мистецтва (поза театром, танцем тощо), а також у період поступового відділення музично-виконавської творчості як самостійного виду мистецтва (окремого від композиції музики). Паралельно з цими явищами набуває важливого значення утвердження в музиці своєрідної системи образно-емоційної виразності. Саме «риторика зіграла важливу роль у закріпленні семантики<sup>1</sup>, виробленні музичного «лексикону», який уперше з такою повнотою та силою розкрив можливості музики як виразної мови, подібної поетичній чи ораторській» /34, с. 9/.

Для вивчення питання, яке нас цікавить, доцільно насамперед провести паралель між ораторським мистецтвом і музичним виконавством. Таке зіставлення може виявити багато спільного між цими видами діяльності. Як відомо, творчий процес оратора ділився риториною на п'ять основних етапів, які цілком відповідають процесу роботи над репертуаром у виконавському мистецтві. Розглянемо кожен із цих етапів у контексті виконавської творчості. У порівняльному аналізі будемо спиратися на опис частин

---

<sup>1</sup> Семантика (від [др.-греч.](#) «той, що визначає») – це розділ [лінгвістики](#), що вивчає [сміслові значення одиниць мови](#).



відповідних риторичних спостережень, які наведені в книзі О. І. Захарової / 34, с. 7 /.

1. Винахід (*inventio*) – на цьому етапі підготовки в ораторському мистецтві передбачалася робота, пов'язана з підбором матеріалу мови, описувалися допоміжні джерела інформації. Іншими словами, оратор ретельно підбирав тему для свого публічного виступу.

У виконавській творчості цей перший етап роботи можна порівняти з «підбором» репертуару – від окремо взятого твору до цілої програми сольного концерту. Тут відбір творів починається від вибору стилістичної епохи, окремих композиторів і закінчується на конкретних творах. Безумовно, для виконавця також важливо, як і в ораторському мистецтві, вже на першому етапі роботи над репертуаром звернутися до «допоміжних джерел інформації» про ті твори, які він планує показати публіці. Насамперед такими джерелами можуть стати музична й художня література, більш широке знання творчості композитора (наприклад, симфонічної або оперної), його епістолярна спадщина, додаткові знання теорії музики тощо. Корисна також обізнаність у галузі інших видів мистецтва. Наприклад, для роботи над творами епохи імпресіонізму слід музикантові вивчити живопис аналогічного напрямку в образотворчому мистецтві. Важливі також і багато інших знань, які необхідні для глибокого вивчення обраного репертуару.

2. Розташування (*dispositio*) і розробка (*elaboratio*) матеріалу запланованої мови, а також характеристика типів її побудови.

У виконавському мистецтві – це робота над драматургією творів великої форми, а також продумування й вибудовування всієї програми виступу. Тут можуть бути декілька типів побудови програми: принцип послідовності стилістичних епох – від бароко до сучасної музики; принцип підбору за жанрами – сонатні вечори, програми фортепіанної мініатюри тощо; принцип авторського моно-концерту, присвяченого творчості одного композитора й багато інших принципи. У будь-яких варіантах принципу побудови сольного виступу важливо виконавцеві вміти правильно «розташувати» твори так, щоб «розробка» музичного матеріалу мала певну логіку. Наприклад, чи за принципом контрасту повільних і швидких творів, або по наростанню емоційного й динамічного напруження, або за групами творів одного жанру тощо. У будь-якому випадку, вміння скласти програму виступу – це одне з важливих завдань виконавської творчості. Адже сольний концерт, немов театральне дійство, вимагає професійної режисерської роботи, в якій ураховується все до дрібниць. Іноді невміло побудована концертна програма не дозволяє виконавцеві розкритися в повній красі свого обдарування, навіть якщо при цьому

кожен окремо взятий твір було зіграно на досить високому професійному рівні.

3. Словесний вираз (*elocutio*). Цей етап підготовки в ораторському мистецтві ділиться на три розділи: 1) вчення про відбір слів; 2) вчення про їх поєднанні; 3) вчення про фігури та тропи, яке в багатьох риториках називалося прикрасою (*decoratio*), і саме на ньому акцентувалася особлива увага.

У виконавському мистецтві цей етап пов'язаний із найдетальнішою та кропіткою роботою над виразністю всіх деталей музичного висловлювання, шліфуванням кожного фрагмента даного твору. Великою мірою успіх цієї роботи визначається тим, які результати були досягнуті на попередніх етапах. «Відбір» коштів музичної виразності та їх поєднання в загальному звучанні фактури буде залежати від правильного стилістичного розуміння музичного твору певної епохи й певного жанру. І, нарешті, музичні «фігури» та «прикраси» будуть інтонувати виконавцем залежно від того, який сенс він вкладає в кожен музичний оборот мелодії, гармонію або конструктивну побудову. Саме на цьому етапі роботи над концертним репертуаром проявляється ступінь грамотності виконавця в галузі музичної семантики, тобто рівень розуміння сенсу музичної риторики.

4. Запам'ятовування (*memoria*) – як зауважує Захарова у своїй книзі, це найменш розроблена частина риторики.

У виконавському ж мистецтві сучасного концертуючого музиканта саме цей етап роботи над репертуаром є основоположним. Починаючи з ХІХ століття в практику концертних виступів міцно ввійшло вміння виконувати твори на пам'ять. Найчастіше, саме міцність вишколу виконуваного репертуару забезпечує успіх усього виступу. Існує багато методик заучування музичних творів, але всі вони спираються на два основні чинники – високий рівень піаністичної майстерності та глибоке професійне розуміння всіх компонентів музичної форми й фактури виконуваного твору.

5. Вимова (*pronuntiatio, actio*) або виконання (*executio*), яке забезпечувалося вміннями за двома розділами: володіння голосом і володіння тілом.

У виконавському мистецтві саме «вимова», тобто вміння продемонструвати свою інтерпретацію музичного твору, є визначальним, а значить фінальним етапом роботи над репертуаром. Момент виконання і є прояв музично-виконавської творчості, про який ішлося в попередньому розділі.

## *Риторика й мова музики*

Виходячи з вищесказаного, зрозуміло, що риторика й мова музики мають багато спільних рис, особливо в 3-му розділі риторики – «прикраси й розташування». Саме тому, як вид мистецтва, риторика свого часу справила величезний вплив на музику. І, хоча передусім це стосується епохи бароко, далі буде показано, що природна спорідненість красномовства й музичного висловлювання визначило багато характерних рис також і в наступних стилістичних епохах, і лягло в основу художнього принципу творчості композиторів більш пізнього періоду.

Універсальність сфери застосування принципів ораторського мистецтва дозволяє провести паралель між риторикою та виконавським мистецтвом. І одне, і інше можна віднести до своєрідного мистецтва переконання. Комунікативний зв'язок музиканта-виконавця з публікою забезпечується насамперед умінням емоційно вплинути на неї, і в основі цього впливу завжди лежить виразність музичного висловлювання. На відміну від наукового доказу, риторика покликана впливати як на розум людини, так і на його емоційну сферу, прагнучи насамперед переконати слухача, і цими переконаннями вселити свою правоту. Також у виконавському мистецтві, оцінюючи ту чи іншу інтерпретацію, зазвичай говорять саме про переконливість трактування музичного твору.

Спочатку, спорідненість музики та красномовства проявляло себе як, наприклад, музичне підкреслення емоційного змісту вербального тексту у вокальних творах або спільному функціонуванні в окремих фрагментах церковних хоралів під час богослужінь. Паралельно з таким своєрідним співробітництвом музики й ораторського мистецтва розвивався вплив риторики на музику як самостійного виду мистецтва, а також на музичну теорію. З багатьох джерел відомо, що питання риторики й ораторського мистецтва у працях теоретиків і музикантів певного періоду розглядалися в нерозривному зв'язку з музичною теорією. Наприклад, О. Захарова у своїй книзі вказує на те, що багато риторичних понять і положень, які стосуються творчого процесу ораторського мистецтва буквально «пересідали» в музичну теорію бароко, особливо у працях німецьких теоретиків /34, с. 4/. Наприклад, такі звичні для музикантів терміни як «тема», «мотив», «фраза», «період», «пропозиція», «експозиція», «розробка», «епізод», «висновок», – усе це є вплив риторики, яке міцно

закріпилось у музичній теорії.

Крім того, на появу музичного «лексикону» вплинула особлива увага до питань зв'язку музичного мистецтва з вербальною мовою. За аналогією з риторичними фігурами в музиці формувалися виразні прийоми, які закріплювались і кристалізувались у композиціях класичних музичних форм. Таким чином, уже в епоху бароко багато теоретичних положень риторики, що вивчають правила побудови художньої мови, тобто ораторського мистецтва, були використані й у музичній теорії. Завдяки цьому з часом сформувалося й саме поняття музичної риторики. Розглянемо детальніше, як відбувався процес цього взаємопроникнення.

### *Про музично-риторичні фігури*

Розвиток комунікативних можливостей музики в XVII столітті дозрівав спільно з пошуками смислової визначеності музичної мови. Особлива увага зверталася на підвищення емоційної виразності музичного висловлювання, яке паралельно з ораторським мистецтвом кристалізувалося в музично-естетичній концепції, поширеній у Європі в кінці епохи Відродження та в епоху бароко, що виросла з риторики теорії афектів. Під афектами розуміються певні «фіксовані» емоційні стани людини.

Спочатку, у вокальних творах, зв'язок музики зі словом проявлявся як відповідно до загального характеру текстового вмісту, так і у своєрідному «зображенні» цього сенсу. Поступово в музиці закріплювалися стійкі звукосполучення, які зберігали певне понятійне значення. Формувалися музичні символи, зашифровані в мотивних структурах, які набували постійну відповідність з певними вербальними поняттями.

В інструментальній музиці, за відсутності слова, поява символічної мелодії посилювала емоційний вплив і сприяла конкретизації музичної розповіді. Особливе значення це мало для виконавського мистецтва, яке почало бурхливо розвиватися на переломі XVII–XVIII століть і ставало традиційним видом музичної діяльності. Тепер від виконавського музичного «красномовства» залежав емоційний вплив на слухача, тому поява в мелодії тієї чи іншої музичної фігури вимагала від нього особливої уваги під час виконання «чужого» твору. Закріплювалося розуміння музики як мови, яка здатна передавати думки, почуття, візуальні уявлення.

Розуміння музики як мови поступово закріплюється в теоретичному вченні про музично-риторичні фігури. Поряд з іншими теоретиками,

одним із творців фундаментальних праць про музичну риторичку був близький друг Й. С. Баха, німецький теоретик музики, лексикограф, органіст і композитор Йоганн Готфрід Вальтер (1684–1748). Його перу належать такі основоположні роботи, як довідник «Музичний лексикон, або Музична бібліотека» (*Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*), у якому, як в енциклопедії в сучасному розумінні, в алфавітному порядку розташовані музичні терміни й поняття, також підручник «Повчання в музичній композиції» (*Praecepta der musicalischen Composition*), у якому конспективно відображені наукові ідеї провідних німецьких теоретиків, основи теорії музики, міститься словник музичних термінів, а також класифікація риторичних фігур у музиці. Відповідно до цієї класифікації, музичні фігури ділилися на дві групи: основні (*fundamentales*), тобто такі, що лежать в основі, та додаткові (*superficiales* – букв. поверхневі).

Існували також і інші класифікації, які відображали різні характерні риси та особливі ознаки музично-риторичних фігур. Наприклад, класифікація, яка заснована на чисто музичних ознаках: гармонійні, мелодійні та змішані. Класифікація, що мала на увазі мету використання музично-риторичної фігури, наприклад, фігури, звернені до розуму, та фігури, звернені до уяви, тобто «зовнішнє зображення» предметів або передача «внутрішніх почуттів». Класифікація за принципом передачі фігури як зображення контуру, обриси, а також зображення образних уявлень, наприклад, кола, подиху, сходження. І, нарешті, класифікація фігур (подібно до принципів риторичних прийомів) за змістовністю: руху й місця, наприклад, антитези: небо – земля, високий – глибокий, довгий – короткий тощо; і афектів. Останні викликають найбільший інтерес виконавців, оскільки саме вони сприяють посиленню емоційної виразності музичного висловлювання. Вони включають у себе не тільки речі, що пізнаються через почуття, але також людський досвід і емоційний стан. Таким чином, з плином часу розвивалися музично-риторичні фігури, які набували самостійної цінності в інструментальній музиці, та їх значення могло бути сприйняте (впізнано) без вербальних слів.

Сучасна класифікація музично-риторичних фігур акумулює різні вище перераховані підходи, тому список найбільш важливих із них подаємо так.

Відповідно до загальної класифікації музично-риторичні фігури зазвичай поділяються на дві групи: основні (*fundamentales*) – належать до естетики наслідування й афектів; і додаткові (*superficiales*) – ці пов'язані з певною структурою форми, гармонією, текстурами, які використовувалися

для посилення експресії.

Основні музично-риторичні фігури діляться на дві групи:

виразні (emfatic) – це:

*pathoeia* (послідовність півтонів вгору або вниз) – відображає сильні пристрасті, емоції, біль, страждання, відчай;

*exclamatio* (стрибок на малу сексту вгору або на інший інтервал, більший, ніж терція, вгору або вниз) – крик, вигук, знак оклику, благання, спалах гніву, страху, відчаю, ейфорійна радість;

*interrogatio* (висхідний інтервал) – питання, імітація інтонації мови під час постановки питання;

*saltus duriusculus* (стрибок на дисонуючий інтервал) і *passus duriusculus* (переходи мелодії між далекими нотами за діатонічною або хроматичною шкалою) – сповнені смутку, болю, жалю, а також брехня.

виразна пауза – це:

*aposiopesis* (замовчування) – замовкання, тиша, генеральна пауза, смерть, порожнеча;

*abruptio* (раптове переривання музичної лінії) – жах, страх, нездатність продовжувати говорити через емоції або хвилювання;

*suspiratio* (багаторазове переривання мелодії паузами) – зітхання, плач, біль.

графічна фігура – це:

«Фігура хреста» – музичний символ, що належить до розп'яття Христа (нотна графіка мелодії, що складається з 4-х звуків, з'єднання яких попарно по горизонталі й вертикалі пересіченими лініями нагадує зображення хреста).

образотворчі, наслідування (hypotyposis) – це:

*assimilatio* (які відображають конкретні явища) – наприклад, спів птахів, звуки грози;

*anabasis* (сходження, тобто висхідна мелодія) – піднесення, підвищення, небеса;

*catabasis* (сходження, тобто спадна мелодія) – падіння, спуск, приниження, осадження, підпорядкування;

*circulatio* (коло, тобто колоподібний рух мелодії) – ходіння по колу, блукання;

*fuga* (мелодійний рух малої тривалості) – утікач, біг, втеча;

*tirata* (постріл, тобто швидкий рух звуків вниз або вгору) – атака, сльоза, метання, удари; (протяжність, тобто повільний рух звуків) – протягування, відтягування;

*tenuta* (довга, тобто велика тривалість або нота фермати) – нерухомість, сон, рівнинний пейзаж.

Додаткові музично-риторичні фігури також діляться на:

засновані на формі, – це:

*anadiplosis* (подвоєння) – повтор заключного обороту на початку наступного розділу;

*anaphora* (єдинопочаток) – повторення мелодійного малюнка в різних регістрах і різними голосами;

*antitheton* (протиставлення) – виражається різними способами: мелодично, ритмічно, ладо-тонально;

*synonymia* (синонімія) – повторення одного й того самого мотиву в різних регістрах одним і тим самим голосом;

*polyptoton* (повторення слова в різних відмінках) – повторення мелодійного мотиву в різних регістрах зі зміненим продовженням;

*climax* (сходи) – багаторазове повторення мелодії на секунду вище, часто призводить до кульмінації;

*multiplicatio* (множення) – повторення дисонансу кілька разів малої тривалості;

*ellipsis* (опущення) – пауза замість підготовки дисонансу, пропуск очікуваного консонансу, несподіваний обрив розвитку на найвищій точці, відхід від очікуваного в модуляції;

*heterolepsis* (захоплення) – стрибок до дисонансу, неприготований дисонанс, дозвіл через стрибок;

*catachrese* (неправильне вживання) – дозвіл дисонансу несумісний із принципами контрапункту, відсутність дозволу;

*parrhesia* (вільність у висловлюваннях) – сміливі дисонансні співзвуччя, помилковий гармонійний зв'язок, заснований на тритоні, півтоні в гармонії або мелодії.

засновані на фактурі, – це:

*hyperbola* (перебільшення) – перевищення верхньої межі нотного стану;

*hypobola* (применшення) – перевищення нижньої межі;

*heterolepsis* (захоплення іншого предмета) – два голоси перетинають свої лінії, в результаті чого голоси перетинаються;

*poeta* (думка) – фактура акордового складу, побудована на консонансах як епізод або завершення в поліфонічному контексті.

У цілому в трактатах різних теоретиків XVII–XVIII століть згадується про більше ніж сімдесяти музично-риторичних фігурах. Це було викликано прагненням розвитку музичної риторики, образним поданням музичних ідей у вигляді закріплених понять. Освоєння та твердження багатьох типових прийомів сприяло відкриттю найбагатших можливостей музики як виразної мови.

Здатність фігур образно передавати певні поняття та зміст мало особливе значення в музиці без вербального тексту. Саме в інструментальних творах, завдяки певній семантиці музично-риторичних фігур, з'явилася можливість музики, як самостійного виду мистецтва, експресивно «говорити». Надалі, з розвитком різних інструментальних жанрів, у музично-риторичних фігурах можна знайти коріння виразних і образотворчих прийомів, якими користувались у своїй творчості композитори наступних стилістичних епох, аж до теперішнього часу. Для наочного висвітлення цього питання слід зіставити та проаналізувати фактуру кількох творів різних стилістичних епох з точки зору дослідження музичної риторики.

### ***Фактура і сакральна символіка у творах Баха і Шопена***

Можливості інструментальної музики як виразної мови, яка була б подібна до поетичного або ораторського мистецтва, склалися поступово протягом декількох поколінь композиторів в епоху Відродження та бароко. Поряд із музично-риторичними фігурами, які перейняли основні положення риторики, музична риторика проростала також на ґрунті григоріанських, протестантських та ін. хоралів. Загальновідомі тексти пісень традиційного сакрального сенсу в поєднанні із закріпленими мелодіями викликали у прихожан певні емоції. Використовуючи ці теми в інструментальній музиці, композитори прагнули до посилення образно-емоційного впливу на слухача.

Яскравим прикладом розквіту музичної риторики в епоху бароко є творчість Й. С. Баха в усіх його проявах. Відомо, що життя композитора було нерозривно пов'язане з діяльністю церковного музиканта. Поряд із хоральними прелюдіями, образність яких тісно пов'язана із сакральними текстами, більшість інструментальних творів Баха також наповнені сакральними символами, які мають конкретний семантичний сенс. Завдяки цій стійкій семантиці знайомі мелодії набували властивість знаків, кодів певних почуттів і понять. Сучасникам Баха була зрозуміла музична «мова» навіть клавірних творів, у яких був відсутній вербальний текст, оскільки її зміст «прочитувався» в стійких мелодійних оборотах із протестантських



(та інших) хоралів, які були в усіх на слуху. Таким чином, поряд із музично-риторичними фігурами, використання тем хоралів у інструментальних творах сприяло створенню в епоху бароко розвиненого музичного «лексикону», який повною мірою був узагальнений і використовувався у творах великого кантора.

Із розвитком класицизму ще більш зростає самостійність інструментальної музики, кристалізуються класичні форми, що мають власні виразні властивості та слабшає «залежність» від риторичних формул. Однак, як зауважує О. Захарова: «всупереч зростаючій антириторичній тенденції деякі німецькі теоретики другої половини XVIII і навіть у першій половині XIX ст. продовжують дотримуватися теорії музичної риторики. (...) Правда, зміст теорії змінюється. Саме поняття «музична риторика» отримує тепер розширене значення: як теорія форми, композиції або взагалі теорії музики. Притому колишні традиційні частини в новій музичній риториці займають скромне місце» /34, с. 21/.

В епоху романтичного стилю в інструментальній музиці настає розвиток нових виразних засобів, серед яких фортепіанна фактура займає одне з провідних місць. У творах композиторів-піаністів XIX століття таке явище можна порівняти з музичним «фєєрверком» творчих фактурних ідей. Неперевершеним генієм винахідливості фактурного малюнка по праву вважається Ф. Шопен. У той самий час, саме у творчості великого польського композитора проросли ідеї музичної риторики, які були закладені в музиці бароко. Дослідження показали, що семантика багатьох мелодій у творах Шопена спирається на теми-символи, в яких можна прочитати сакральний сенс<sup>1</sup>. Музична риторика для композитора була своєрідною «абеткою», якою він користувався в епоху вже нового романтичного стилю, і де саме фактура відігравала важливу роль в образно-емоційному контексті музичного твору. На формування естетики музичної мови творів Шопена вплинула низка факторів. Серед них особливе місце займає ставлення композитора до творчості Й. С. Баха. Не менш важливим є також питання формування особистості Фридерика Шопена. На цьому питанні слід зупинитися більш докладно.

Народившись у родині віруючих і проживши першу половину свого життя в Польщі, країні з дуже глибокими релігійними традиціями, Шопен із дитинства перейнявся релігійними переконаннями й залишався глибоко віруючою людиною до кінця свого життя. Регулярне відвідування костелу з малих років і участь у всіх традиційних релігійних заходах формувало у

---

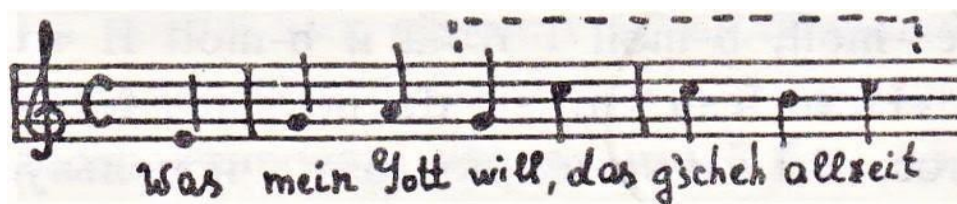
<sup>1</sup>Див. статті проф. Касьяненко Л. О., а також лекції DWD на особистому сайті: [www.ludmilakasjanenko.com](http://www.ludmilakasjanenko.com)

свідомості молодій людині особливе ставлення до музичної культури сакрального змісту. Крім цього, важливим фактором стало те, що у вихованні Шопена-музиканта брав участь його перший учитель з фортепіано Войчех Живний, який був пристрасним шанувальником творчості Й. С. Баха й добре розумів риторику його музичної мови. Він прищеплював своєму учневі любов до музики великого німецького композитора. З тих пір музика Й. С. Баха стала одним із найяскравіших музичних вражень Шопена й до кінця життя незмінно служила йому дороговказною зіркою у творчих пошуках.

Дотримуючись Бахівської традиції, Шопен використовує у своїх творах багато музично-риторичних фігур бароко: *catabasis* (сходження), *anabasis* (піднесення), *suspīratio* (зітхання), *exclamatīo* (вигук), *aprosiopesis* (замовчування), *poema* (думка) та ін., а також так звану «фігуру хреста». Він також користується цитатами окремих хоральних інтонацій у побудові мелодійних тем деяких своїх творів, а також музичними сакральними символами, які свого часу міцно вкоренилися в риториці творів Баха. Однак, створюючи свої твори в період епохи романтизму, Шопен інакше, ніж Бах, користувався виразними можливостями музичної риторики. Саме за допомогою фактури композитор намагався підкреслити емоційну ауру прихованого вербального сенсу, закладеного в музично-риторичних фігурах і сакральних символах.

Розглянемо це явище на прикладі порівняльного аналізу кількох творів Й. С. Баха і Ф. Шопена.

Відомо, що іноді в якості музичного символу Бах використав не початок мелодії якогось піснеспіву, а фрагмент, який відповідав певному, важливому для композитора, тексту. Наприклад, дослідники творчості Баха помічають, що для нього значимою стає початкова мелодія з гуситського хоралу «*Was mein Gott will, das g'scheh allzeit*» (Що мій Бог хоче, то збудеться), але той фрагмент, який збігається зі словами: «... *will, das g'scheh allzeit*» (... то збудеться) / 87, с. 23-24 /. Так виглядає в оригіналі ця мелодія:



Дослідники Бахівської риторики сходяться на думці, що показаний вище фрагмент хоралу, а також схожі на цю тему мелодійні звороти з інших хоралів із подібним вербальним текстом, кристалізувалися як музичний збірний сакральний символ «волі Бога», «призначення».

Найважливіші для образного змісту твору теми Бах зазвичай поміщає на початку поліфонічного твору, тобто – це або тема, або протискладання. Так, наприклад, мелодія-символ «долі» міститься в конфігурації основної теми Фуги фа дієз мажор з I тому ХТК або, наприклад, у мелодії утриманого контрапункту у двоголосній Інвенції до мажор:



Фуга фа дієз мажор з I тому ХТК. Інвенція до мажор (для 2-х голосів).

Використовуючи бахівську тему – «символ долі», у своєму Першому фортепіанному Концерті мі мінор тв. 11, Шопен також поміщає її на самому початку 1-ї частини. Однак, значимість і музично-риторичний сенс цієї мелодії композитор додатково підкреслює особливими засобами фактури: звучанням усього оркестру *tutti*, а також словесним позначенням характеру музики *Allegro maestoso*. У такому фактурному викладі звучання теми «призначення» асоціюється з музикою урочистого гімну.



Ф. Шопен. Концерт мі мінор тв. 11, 1-а частина  
(Нотний приклад з клавiрного перекладання).

У наступному фрагменті 1-ї частини Концерту Ф. Шопена з'являється тема, на початку якої можна почути основні мелодичні інтонації хоралу «Vater unser im Himmelreich» (Наш Батько в Царстві Небесному). Так виглядає ця тема в оригіналі:



Тему цього хоралу свого часу Й. С. Бах використав, наприклад, для

побудови теми Фуги до мінор з II тому ХТК. Також як у попередньому випадку, для Баха саме тема фуги визначає значимість сакрального тексту використаного хоралу. У Шопена вербальний зміст теми підкреслюється трепетною виразністю музичного оповідання соло інструменту в гомофонному викладі фактури. Висловлення індивідуалізовано за допомогою реєстрової віддаленості мелодії від акомпанементу. Завдяки такому викладу Шопен, крім вербального значення сакрального змісту теми, за допомогою фактури немов «зображує» смислове значення тексту: мелодія поміщена у високому регістрі фортепіано, що відповідає музичному відображенню слів «... Царство Небесне»:



Й. С. Бах. Фуга до мінор з II тому ХТК.

Ф. Шопен. Фрагмент 1-ї частини Концерту № 1.

Наступний сакральний символ, що склався в музиці бароко, який буде показаний у порівняльному аналізі фактури творів Баха й Шопена – це тема «оплакування, вмирання». В основі побудови цієї теми лежить музично-риторична фігура *catabasis* (сходження). Як і багато інших музично-риторичних фігур, тема «оплакування» в музичній символіці Баха має особливий сакральний сенс – це символ оплакування Христа на хресті, тобто символ страждання, вмирання.

У Баха ця тема, як правило, складається з 4-х низхідних звуків. Її можна часто знайти в конфігурації деяких голосів поліфонічного викладу, як наприклад, у Прелюдії до-дієз мінор з I тому ХТК. Іноді, спадна фігура *catabasis* наявна в побудові теми фуги як елемент, що визначає сенс її змісту, наприклад, у темі Фуги сі-бемоль мінор з I тому ХТК.



Й. С. Бах. Прелюдія до-дієз мінор з I тому ХТК.

Й.С.Бах. Фуга сі-бемоль мінор з I тому ХТК.

У творах Ф. Шопена тема «оплакування» зустрічається досить часто, та кожного разу вона з'являється в найрізноманітніших фактурних варіантах, завдяки яким розкривається додаткове, «сюжетне» значення

цього музичного символу. Наприклад, тема «оплакування» з'являється в мелодії 3-ої частини Сонати сі бемоль мінор тв. 35, де вона фактурно оформлена згідно з усіма ознаками жанру похоронного маршу: пунктирний ритм у мелодії, повільний темп, рівномірне чергування «важких» акордів – усе це підкреслює характер траурної ходи. Закінчується спадний тетракорд у мелодії падінням на терцію. Це ще одна додаткова деталь емоційного образу, який створюється композитором. У музичній риторичі падіння на терцію в кінці мелодії – це «символ печалі» / 87, с. 28 /. У творах Шопена таке закінчення мелодії зустрічається дуже часто, проте, саме в поєднанні з музичним символом «оплакування», падіння на терцію набуває особливого значення, підкреслюючи траурний сенс музики.



Ф. Шопен. Соната сі-бемоль мінор тв. 35 (фрагмент 3-ої частини).

Низхідна мелодія має символічне значення й у інших творах Шопена. Це стосується навіть жанру п'єс ліричного, мрійливого характеру, які набули поширення з початку XIX століття – до Ноктюрн. Наприклад, основною мелодією Ноктюрну фа мінор тв. 55 № 1 є багаторазово повторювана тема «оплакування». Цікаво, що замість викладу дрібних гармонійних фігурацій, якими зазвичай композитори люблять супроводжувати мелодії у своїх Ноктюрн, у даному випадку, як у похоронному марші, мелодія супроводжується розміреною «ходою чвертей» в акомпанементі. Порушена пошвавлення і яскрава кульмінація в середньому фрагменті 3-х частинної форми Ноктюрну тільки підкреслює траурну «приреченість» мелодії крайніх фрагментів цього твору.



Ф. Шопен. Ноктюрн фа мінор тв. 55 № 1.

Цікаві фактурні метаморфози відбуваються з темою «оплакування» в Баладі фа мажор тв. 38 Ф. Шопена. Відомо, що джерелом натхнення для написання цього музичного твору послужила літературна поема Адама Міцкевича – Балада «Світезянка». Згідно із сюжетною лінією цієї поетичної розповіді історія пов'язана з парою закоханих, які на початку безтурботно гуляють по березі озера Світязь, але в кінці, переживши пристрасті розчарування в невірності, гинуть у вируючих хвилях водної стихії.

Ця трагічна історія в Баладі Шопена має дуже цікаве музично-фактурне трактування сакрального символу. Тема «оплакування» на початку музичного оповідання майже не помітна, вона немов «захована» в красивих розспівках ліричної мелодії.



Ф. Шопен. Фрагмент Балади фа мажор тв. 38.

Однак, у наступному розділі Балади, першої динамічної кульмінації, тема спадного тетраорду вже дуже яскраво представлена фактурними засобами: великою тривалістю акордів у октавному подвоєнні й у супроводі гамоподібного «вируючого» акомпанементу.



Ф. Шопен. Фрагмент Балади фа мажор тв. 38.

А перед кодою Балади тема «оплакування» немов сама «вирує», викладена довгими трелями в партіях і правої, і лівої руки. Трагічність музичної «події» підкреслюється тим, що в попередньому тремоло партії правої руки постійно звучать інтонації початку мелодії *Dies irae* (лат.,

Букв. «День гніву») – секвенції з католицької меси, одного з григоріанських розспівів.



Ф. Шопен. Фрагмент Балади фа мажор тв. 38.

У багатьох творах Й. С. Баха та Ф. Шопена особливо виразно «проставлений» релігійний акцент за допомогою використання так званої «фігури хреста». Саме тому особливу увагу заслуговує розгляд кількох прикладів порівняльного аналізу фактури творів Й. С. Баха і Ф. Шопена, в яких використовується цей сакральний символ.

Нагадаємо, що «фігура хреста» – це своєрідна нотна графіка 4-х нот перехрещеної мелодії, яка нагадує зображення хреста. Для обох композиторів цей музичний знак має не просто символ християнської релігії, але стислий семантичний код, наповнений емоціями страждання і смерті. Це стає зрозумілим, коли «фігура хреста» використовується в хоровому творі, і текст супроводжується музичною фігурою сакральної символіки. Подібний приклад - це початкова мелодія «Crucifixus» Антоніо Лотті<sup>1</sup>. Повний текст цього твору містить стислий вербальний зміст трагічної події – «Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est» (Розп'ятого за нас за Понтія Пілата, і страждав і був похований) – і передає сильні емоційні переживання, пов'язані з цією подією. Саме мелодія на текст Crucifixus стає ключем до розуміння емоційного стану та прихованого сенсу в темах, побудованих на «фігурі хреста» у творах Баха, тобто – тема «страждання та смерті розп'ятого Христа». Подібним прикладом є до дієз мінорна fuga з I тому ХТК.



«Crucifixus» Антоніо Лотті.



Й.С.Бах. До-дієз мінорна fuga з I тому ХТК.

<sup>1</sup> Crucifixus для 8 голосів і органу - це найвідоміший вокальний твір італійського композитора епохи бароко Антоніо Лотті (італ. Antonio Lotti; біля 1667 - 1740). Crucifixus є частиною більш великої його роботи для хору й оркестру - Credo фа мажор.

Відомо, що «фігура хреста» часто використовувалась у творах Баха в різних схематичних конфігураціях. У Шопена ми також можемо зустріти різноманітне використання цього сакрального символу в багатьох творах. Дуже цікавий приклад її інтерпретації ми знаходимо в Прелюдії мі-бемоль мінор тв. 28. Опорні ноти тріолей синхронного викладу в партіях правої та лівої руки, приховані в загальному звучанні фактури, утворюють імітацію секундового «кроку» (в нотному прикладі нижче ця імітація відзначена пунктирними лініями). Утворюється прихована мелодія «es - ces - d -b». Якщо з'єднати ці ноти попарно перехрещеними лініями: 1-у з 4-ою і 2-у з 3-ою, то утворюється графічна фігура, в якій неважко впізнати нотний малюнок, що нагадує обриси музичного символу епохи бароко – «фігури хреста».



Ф. Шопен. Прелюдія мі-бемоль мінор тв. 28.

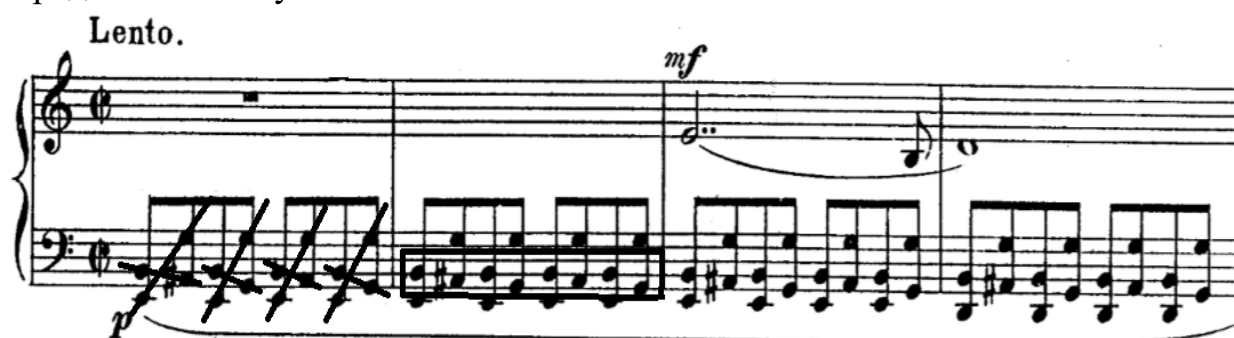
Тріольний рух, ламані фігурації, низький регістр, досить швидкий темп – усі ці особливості фактури мі-бемоль мінорній Прелюдії створюють загальну характеристику музичного образу: похмурий, суворий, і в той самий час неспокійний, метушливий, повний тривоги. Перехрещені лінії унісон мелодії є фактурною основою всієї п'єси. Одночасно «хрестоподібну» тканину пронизують лінії прихованих голосів, які ми позначили в нотному прикладі. Додаткові виконавські вказівки – *pesante*, *mf* і хвилеподібна динаміка – підсилюють характеристику створеного композитором образу, який асоціюється з «хрестовим походом».

Наведений вище приклад показує, що Шопена, на відміну від Баха, цікавить не тільки буквальне значення використаного сакрального символу, але і його потенційні можливості в досягненні романтичної емоційної характерності образу. Композитор не «випускає» мелодію за межі низького регістра фортепіано, тим самим підкреслюючи її похмурість, а фактурний малюнок сприяє тому, щоб «тема хреста» рельєфно прослухувалася в прихованому багатоголосі перших нот



тріoley.

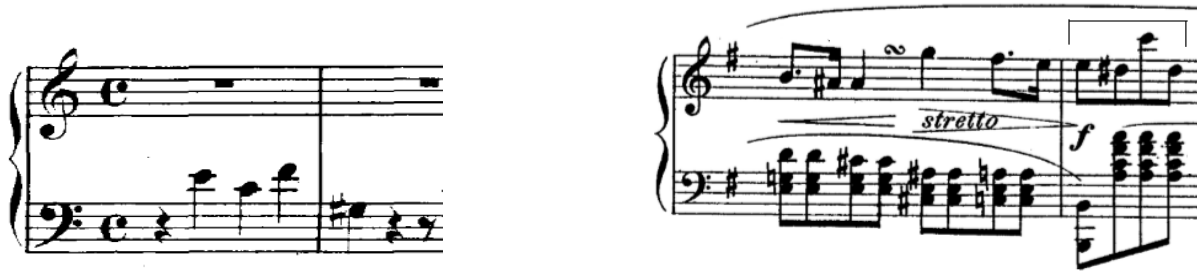
Не менш цікава фактурна інтерпретація сакрального символу «хреста» створена Шопеном у партії лівої руки Прелюдії ля мінор, тв. 28. Контури графічного малюнка у формі «хреста» прочитуються в окремих мелодійних лініях акомпануючого пласта фактури. Вертикальна лінія «хреста» зашифрована в широких інтервалах нижніх і верхніх нот, а горизонтальна його лінія – в малих інтервалах середнього голосу. Цікаво, що в первісній версії нотного запису ці лінії в перших двох тактах були виписані композитором окремими голосами. Про це свідчить спеціальний запис, який зроблена в «Коментарях» до цієї п'єси в збірнику Прелюдій Ф. Шопена під редакцією І. Я. Падеревського. Горизонтальна мелодійна лінія середнього голосу акомпанементу, у свою чергу, створює самостійну мелодію, ще один сакральний музичний символ. Він доповнює загальну графіку «фігури хреста» інтонаціями секвенції *Dies irae*, які монотонно повторюються, в середині цієї фігури. У нотному прикладі позначені такі лінії: в першому такті – графіка «фігури хреста», а в другому – мелодія середнього голосу.



Ф. Шопен. Прелюдія ля мінор, тв. 28.

Емоційна експресія «теми хреста» у творах Й. С. Баха іноді виражається додатковими засобами музичної риторики. Наприклад, емоційна насиченість «фігури хреста» в темі фуги ля мінор з II тому ХТК посилюється графічним окресленням доповнюючої музично-риторичної фігури *heterolepsis* (захоплення – стрибок до дисонансу, неприготований дисонанс), тобто розширенням конфігурації «хреста» через стрибок вниз. Відділення цієї теми паузами додатково підкреслює трагізм музичного образу. Адже паузи, у свою чергу, вказують на використання виразної музично-риторичної фігури *aposiopesis* (замовчування) – тобто символ смерті. Шопен також часто доповнює «фігуру хреста», використовуючи виразність якої-небудь музично-риторичної фігури, наприклад, *exclamatio* – (стрибок на інтервал, більший, ніж терція, вгору), що позначає в музиці вираз крику, вигуки, благання тощо. Додатково до цього він використовує

також виразні засоби фактури: композитор поміщає «фігуру хреста» в саме серце динамічної кульмінації, виклад якої значно розростається порівняно з фактурою решти музики.



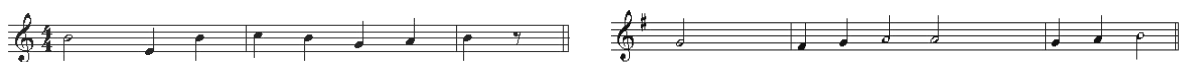
Й. С. Бах, тема фуґи ля мінор з ХТК      Ф. Шопен, Прелюдія мі мінор, тв. 28 II тому.

Саме фактура є для Ф. Шопена тим потужним композиторським засобом, який підкреслює емоційну виразність музичного висловлювання, і який визначає ключову відмінність використання сакральної символіки в романтичній музиці від творів періоду стилю бароко.

Ще одним прикладом підтвердження цієї тези може бути порівняння використання мелодії хоралу «З безодні бід я кличу до Тебе» («Aus tiefer Not schrei ich zu dir») у творах Й. С. Баха і Ф. Шопена. Інтонаційним джерелом порівняльного аналізу є існуючі дві версії мелодії хоралу «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» («З безодні бід я кличу до Тебе»).

(1)

(2)



Й. С. Бах часто використовував обидві версії хоралу в одному творі / 11, с. 124 /. Звернемося до прикладів із тих творів, у яких кожна версія теми хоралу «З безодні бід я кличу до Тебе» є основною, тобто несе смислове значення всього твору. Це, наприклад, тема фуґи мі-бемоль мінор, де використовується 1-а версія хоралу, і початок прелюдії (верхній голос) сі-бемоль мінор з I тому ХТК Баха, де використовується 2-а версія хоралу.



Схожі мелодійні інтонації використання сакральної хоральності ми знаходимо і в Прелюдії Шопена Ре-бемоль мажор тв. 28, а точніше в музиці середнього розділу складної тричастинної форми. Композиторське рішення під час використання тем хоралу в Шопена принципово

відрізняється від бахівських творів. У Баха інтонації общинного піснеспіву – хоралу – перетворюються на ламентне висловлювання «від першої особи» (Lamento – тобто жалібне, скорботне, сумний спів). Однак, умовний «герой» висловлювання є немов учасником общини, не протиставляючи себе останній. У Прелюдії ж Шопена подібні інтонації висловлюють узагальнений образ «хоральної ходи». Порівняно з музикою Баха вони звучать об'єктивніше, утворюючи емоційний контраст із ліричними «одкровеннями», характерними для крайніх частин Прелюдії.

Значну роль у створенні романтичної інтерпретації хоральної основи тут відіграє саме фактура. За контрастом із крайніми частинами, в середньому розділі використовується низький регістр фортепіано, за збереження остинато восьмих, яке переміщається у верхній шар фактури (соль дієз замість ля бемоль у першій частині). Нижні голоси утворюють окремий двоголосний пласт. У самому нижньому голосі звучить згадана хоральна інтонація (див. 2-й варіант хоралу), передає емоційно-образотворчу ауру сакрального тексту: «З безодні ...». Крім того, у верхній мелодійній лінії партії лівої руки можна почути імітацію низхідної секундової мелодії, в якій впізнається музично-риторична фігура *suspiratio* (подиху), імітуючи ауру слова «... бід ...». Цезури між музичними «зітханнями» рельєфно виділяються на тлі постійного ритмічного «мерехтіння» восьмих остинато, а також метричної ходи мелодії, похідною від теми хоралу. Часті пропуски терцій в акордовому викладі сприяють створенню характерного архаїчно суворого звучання, що дуже показово для романтичної образності. У пропонуваному прикладі, як і в наведених вище творах, не тільки покладені в основу мелодії музичні інтонації сакральних тем, але й сама фортепіанна фактура стає носієм музичної образності, посилюючи семантику підтексту хоральної мелодії для передачі емоційної аури слів: «з безодні» і «бід».



У наступній фразі цього фрагмента Прелюдії музично «зображується» аура слова «... я кличу ...» з хорального тексту. Використовуючи перший варіант теми хоралу з квінтовою інтонацією, Шопен вводить додаткові фактурні засоби виразності, які максимально підкреслюють емоційне значення вербального тексту. Це насамперед октавне подвоєння самої теми в партії лівої руки, яке синхронно

посилюється акордовою фактурою в партії правої руки, а також значне посилення загальної динаміки звучання.



Використання в інструментальній музиці взаємодоповнюючих сакральних символів і музично-риторичних фігур сприяє посиленню емоційного впливу на слухача. У творах Й. С. Баха таке явище можна охарактеризувати як інтенсивне фактурне насичення музики сакральною символікою. Це пов'язано з прагненням композитора як би найбільш ефективно використовувати кожен момент музичного оповідання, тобто своєрідна активізація сакральної символіки «всередині» поліфонічної фактури. Наприклад, на початку до дієз мінорної фуґи, про яку йшлося вище, під час вступу 3-го голосу, виникає семантично насичений контрапункт музичних сакральних символів – «фігури хреста» і спадний тетрахорд «оплакування»:



Й. С. Бах. Фуґа до-дієз мінор з I тому ХТК – «хрест» + «оплакування».

У до мінорній Інвенції експресія фігури «оплакування», яка лежить в основі головної теми цієї поліфонічної п'єси, посилюється одночасним звучанням другого голосу, який є музично-риторичною фігурою *suspiratio* (багаторазове переривання мелодії паузами), тобто зітхання, ридання, біль, плач.



Й. С. Бах. 2-х г. Інвенція до мінор – «оплакування» + *suspiratio*.

Іноді Бах у поліфонічній фактурі зіставляє різні за емоційним наповненням знаки сакральних символів. Наприклад, у до-мажорній фузі з I тому ХТК відбувається як взаємодоповнення сакральних символів схожого емоційного тону, так і емоційне протиставлення їх темі «оплакування». Сюжетний підтекст такого поєднання криється в контексті євангельської історії. Тема цієї фуги складається з висхідного тетра хорда, що в сакральній символіці позначає «осягнення волі Господньої»<sup>1</sup>, а також кварта (повтореної двічі), яка є «символом ревної віри»<sup>2</sup>. Протискладання, яке продовжує тему, несе протилежний емоційний підтекст, це – тема «оплакування», яка виступає контрапунктом не тільки тематичним, але й емоційним. Цікавою характерною деталлю цієї фуги є відсутність інтермедій, які «не відволікають» слухача від головного музично-сакрального сенсу цього твору. Висхідні й низхідні музично-риторичні фігури, в густій сітці поліфонічної фактури, знаходяться в постійній взаємодії та протиставленні протягом усього твору. Ця музична діалектика семантично сакральних тем має глибокий філософський зміст релігійного змісту.



Й. С. Бах. Фуґа до мажор з I тому ХТК – «осягнення волі Господньої» + «символ ревної віри» + «оплакування».

У творах Ф. Шопена також спостерігається багато прикладів музичної взаємодії різних сакральних мелодій і музично-риторичних фігур. Однак, на романтичному ґрунті стилістики фактурного викладу сакральна символіка проростає найчастіше як екстенсивний розвиток музичної думки, що проявляється в почерговому розподілі в часі й музичному просторі символів сакрального змісту. Емоційна експресія досягається насамперед шляхом насичення фактури, кількісного нарощування й додаткового збільшення обсягу загального звучання.

Наприклад, у вступі Прелюдії до-дієз мінор тв. 45 мелодія буквально «виткана» зі спадного руху музично-риторичної фігури *catabasis*. Кожен

<sup>1</sup> Детальний опис цього сакрального символу див. у книзі В. Носиної / 87, с. 27 /.

<sup>2</sup> Детальний опис цього сакрального символу див. у книзі В. Носиної / 87, с. 41 і 51 /.

фрагмент цієї мелодії складається з 4-х звуків, тобто низхідного тетракорда, що є характерною семантичною ознакою сакрального музичного символу «оплакування». 3-х кратне повторення цієї теми як би відповідає релігійному символу Трійці, який є відображенням християнського вчення про три Обличчя єдиного по суті Бога. Ступінчастий «спуск» кожної мелодійної ланки вниз підсилює емоційну семантику музично-риторичної фігури – падіння, приниження, підпорядкування. Невипадковий також вибір секстакорда для фактурного посилення звучання теми «оплакування». Відомо, що секстакорд, розкладений у мелодії вгору чи вниз, є «символом неминучого звершення» / 87, с.28 /. Акордова конфігурація секстакорда підкреслює хоральне звучання, тобто церковний спів. Вінчає хоральну мелодію прологу «фігура хреста», яка буквально «скріплюється» з темою «оплакування».



Ф. Шопен. Прелюдія до-дієз мінор тв. 45.

У кульмінації Балади фа мажор, про яку йшлося вище, також сакральна тема «оплакування» доповнюється «фігурою хреста».



Ф. Шопен. Балада фа мажор тв. 38 (фрагмент).

Нагадаємо, що, згідно з поетичним сюжетом Балади Міцкевича, «герої» літературного твору гинуть у вируючих водах озера Світязь. Слідуючи цьому «сценарію», Шопен для музичної ілюстрації сюжетного змісту використовує в останніх тактах п'єси музично-риторичну фігуру *aposiopesis* (замовчування) – тобто генеральну паузу як символ смерті. Після тривалої тиші звучать заключні акорди у вигляді музично-риторичної фігури поета (думка), яка немов ілюструє заключну фразу оповідача: «ось така була історія».



Ф. Шопен. Балада фа мажор тв. 38.

Поява генеральної паузи в останніх тактах Прелюдії ля мінор тв. 28 – це також ні що інше як музично-риторична фігура *aposiopesis*, тобто музичний символ смерті. Ця фігура доповнює низку музичних знаків, що визначають подібний «сюжет» п'єси: «фігуру хреста» і тему *Dies irae* в партії лівої руки, про які йшлося вище, а також характерну ритмічну формулу жанру похоронного маршу.



Ф. Шопен. Прелюдія ля мінор тв. 28.

Як показують проаналізовані приклади творів композиторів, і

Й. С. Бах, і Ф. Шопен за допомогою використання сакральних символів і знаків музичної риторики прагнуть до того, щоб музичне оповідання було наповнене семантичним змістом. Вони звертаються до традиційного музичного «лексикону», щоб за допомогою певних музичних кодів ділитися зі слухачем своїми думками. Це дозволяє композиторам створювати своєрідний прихований «сюжет» у непрограмних інструментальних творах.

Іноді використання цілого комплексу музично-риторичних фігур і сакральних символів у межах одного твору вказує на те, що музична риторика цілеспрямовано підібрана композиторами так, щоб служити створенню цілісного сюжетного змісту, і за допомогою ланок музичної «лексики» пов'язувати різні символи в одну сюжетну лінію своєрідної прихованої програми в музиці. Це явище було досліджено свого часу всебічно ерудованим ученим і музикантом з дивовижною художньою інтуїцією Болеславом Леопольдовичем Яворським. Тези доповідей і лекцій дослідника, а також його листи й конспекти учнів свідчать про створення вченим цілісної наукової концепції в ставленні до «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха як до узагальненого музично-риторичного тлумачення образів і сюжетів християнського релігійно-філософського змісту /11, с. 117-124/.

Серед ідей «розшифровки» сюжетних ліній усіх 48-ми поліфонічних циклів Баха, з позиції видатного музичного дослідника Б. Яворського, виділяється кілька груп за тематичним змістом: Старий Заповіт, Різдво, Діяння Христа, Страсний тиждень, Урочистий Великодній цикл, Догматичний цикл. Значна частина Прелюдій і фуг зі збірок ХТК належить до подій «Страсного тижня». Це, наприклад, такі як: «Таємна вечеря» в циклі фа-дієз мінор і «Суд Пілата» в циклі сі мінор з II тому, чи «Моління про чашу» в циклі до-дієз мінор і «Розп'яття» в циклі соль дієз мінор з I тому ХТК.

Розглянемо сі-бемоль мінорний поліфонічний цикл з I тому ХТК Й. С. Баха, якому Яворський дав назву: «Хід на Голгофу». I Прелюдія, і Фуга містять у різних пластах фактурного викладу багато тем з інтонаціями музичної риторики, які дозволили припустити вченому сюжетну лінію подібного трагічного змісту. Вже на самому початку твору чути інтонації хоралу «З безодні бід я кличу до Тебе», в музиці можна почути також і «стриману ходу» руху, і «скорботний хор» у багатоголоссі, а також імітацію дзвонів в остинато бас лінії, яка створює характерний образ похоронної ходи. На особливу увагу заслуговує виразна фермата й пауза в момент найвищої напруги в музиці.





Музично-риторична фігура *aposiopesis* (замовчування) – тобто генеральна пауза в усіх голосах безумовно може тут символізувати мить загибелі Христа. В. Носіна звертає увагу на те, що кульмінаційний акорд складається з 9-ти звуків, а це число «в християнській числовій символіці має сенс досконалості, кінцівки, остаточного завершення, звершення пророцтва». Відповідно до Священного Писання в Євангелії число дев'ять символізує момент, коли Ісус «віддав Богові душу близько дев'ятої години» /87, с. 64/.

Сюжетна музична єдність усього циклу обумовлена тим, що і в Прелюдії, і у Фузі використовується загальна музична риторика: обидва варіанти хоралу «З безодні бід я кличу до тебе»; музично-риторичні фігури *aposiopesis* – як музичне зображення смерті та *catabasis* – як зображення плачу; схожа організація ритмічної пульсації, яка імітує хід; багатоголосся у викладі фактури, що нагадує скорботний хоровий спів; темпова «рівновага», яке проявляється в тому, що в 4-х дольному метрі восьмі тривалості Прелюдії за темпом руху майже ідентичні чвертям у Фузі, де є метрична вказівка композитора як перекреслене «С», тобто *alla breve* (італ. нашвидку, коротше), що означає подвійне прискорення руху й показує, що такт слід вважати не за четвертними, а за половинними нотами. Ці та інші характерні ознаки музичної риторики й фактурного викладу дозволили Б. Яворському «розшифрувати» сюжетну лінію поліфонічного циклу Й. С. Баха як трагічний «Хід на Голгофу».

У музиці Ф. Шопена також часто можна «прочитати» музично-риторичну логіку використання сакральних символів і зазирнути в таємницю «змісту» непрограмного музичного твору. Дослідження показують, що не тільки в Баладах, тобто у творах можливого літературного сюжету, але й у творах нейтрального жанру простежується певна логіка музичної «лексики». Відомо, що Шопен уникав давати назву своїм творам, які підказували б його «зміст». Однак при цьому, в музиці композитора спостерігається образотворча яскравість і велика різноманітність художньої образності у творах таких традиційних жанрів, як: прелюдії, мазурки, ноктюрни. Навіть багато «технічних» творів Ф. Шопена етюдного фактурного викладу сміливо можна назвати «сюжетними картинками».

До таких творів належить, наприклад, Етюд до мінор тв. 25. № 12. По суті, цю п'єсу можна було б назвати «Монумент Й. С. Баха». Вся музична риторика Етюду вказує на те, що Шопен присвятив цей твір пам'яті генія, перед яким схилився все своє життя. Підтвердженням цього є використання семантики прихованих мелодій-символів, які пронизують увесь твір, які недвозначно вказують на цей факт.

Але, перш ніж приступити до аналізу творів Ф. Шопена, необхідно зрозуміти коріння використаної композитором семантики, які явно вказують на один із творів Й. С. Баха. Йдеться про незакінчене музичне творіння – «Мистецтво фуґи», яке стало своєрідним «підбиттям підсумку» у творчості генія. Це глибоко продуманий і логічно вибудований твір. Фуґи слідують одна за одною за принципом зростання рівня поліфонічного письма: від простого до складного. Цикл складається з 4-х канонів і 14-ти фуґ, а остання, т.зв. Незакінчена фуґа («Die Kunst der Fuge», BWV1080), обривається на «півслові» у 239-му такті.

Ця фуґа була задумана як квадрупл (від лат. *Quadruplus* – четвертий) – тобто фуґа в чотирьох частинах, але збереглися лише три перші частини з трьома темами й роздільними експозиціями кожної з них. Перша тема являє собою злегка видозмінену, але впізнавану тему 1-ої версії протестантського хоралу «З безодні бід я кличу до тебе». Друга тема побудована на інтонаційній основі хоралу «Всі люди смертні».




«Aus tiefer Not schrei ich zu dir»  
(«З безодні бід я кличу до Тебе»)

«Alle Menschen müssen sterben»  
(«Усі люди смертні»)



1-а тема.

2-а тема.

У третій темі фуґи композитор зашифрував своє прізвище – це знаменита тема В-А-С-Н. Мелодія цієї теми складається з музичного послідовного позначення нот латинськими буквами: . Відомо, що в музиці перші вісім букв латинського алфавіту позначають ноти: А - ля, В - сі-бемоль, С - до, D - ре, Е - ми, F - фа, G - соль, Н - сі. Таким чином, у цій фузі за допомогою нот Бах залишив свій музичний автограф.



### 3-я тема В-А-С-Н.

У розвитку основних тем фуги часто з'являються мотиви-символи, які несуть певні музично-риторичні знаки. Це і висхідні мелодії як воскресіння мертвих, і спадні як положення в труну, хроматичні послідовності вгору та вниз, сповнені смутку, біль, часто з'являється тема «волі Бога» і кварта як символ віри. У розвитку третьої теми (ВАСН), яка одночасно є «фігурою хреста», паралельно з'являється мотив-символ «приречення» з характерною квартою в основі. Таким чином, музична риторика фуги наповнена виразом думок, які володіють віруючою людиною в кінці життя.

У тт. 233–239 Незакінченої фуги зібрані в одному спільному звучанні всі три її теми. Нотний приклад нижче, показує цей фрагмент перетину всіх трьох тем, для наочності представлений у вигляді партитури духових інструментів. У ньому позначені цифрами 1-а і 2-а теми, а також буквою «В»<sup>1</sup> – 3-я тема ВАСН.



Через кілька тактів останньої «теми-автографа Баха» нотний текст фуги обривається.

<sup>1</sup> Тема В-А-С-Н записана в теноровому ключі, тому нота «В» знаходиться між третьою та четвертою лініями



На останній сторінці рукопису зроблено напис Карлом Філіпом Еммануелем Бахом (сином композитора): «Über dieser Fuge, wo der Name BACH im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben» (Під час роботи над цим фрагментом, у якому тема BACH була введена в протискладання, композитор помер). Життя генія обірвалося 28 липня 1750 р.

Повертаючись до етюдів Ф. Шопена, слід зауважити, що аналіз цього твору підтверджує глибокі пізнання композитора в галузі творчості Й. С. Баха, в тому числі й Незакінченої фуги з циклу «Мистецтво фуги». У музичному «пам'ятнику» свого кумира Шопен використовував теми-символи, які вказують на аналогію із цим твором.

Фактура Етюдів – це паралельні пасажі, які стрімким рухом вгору асоціюються із загостреною вершиною архітектури костелу. Протягом усього твору в яскравому вируючому звучанні додатково позначені появи знакових мелодій. Вони підкреслені або акцентами, або самостійним голосом, виписаним великими тривалостями в певних звуках фактурної ритмічної групи. Вже на самому початку твору перші ноти пасажів у партії правої руки рельєфно «малюють» мелодію, яка є одним із найважливіших сакральних символів для Баха, як глибоко віруючої людини, – «фігуру хреста».

Allegro molto, con fuoco. ( $\text{♩} = 80$ )

The first system of the musical score is in a minor key and 3/4 time. It features a complex polyphonic texture with multiple voices. The tempo is marked 'Allegro molto, con fuoco' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f' (forte). Fingerings are indicated with numbers 1-5. There are also some asterisks and symbols below the notes, possibly indicating specific performance techniques or editorial markings.

Тема «хреста» завершується «падінням» на малу терцію, що в музичній риторичі позначає «символ печалі», а вся фраза доповнюється темою «оплакування» й «зітханням». Ці самі теми, як помічалось вище, буквально заповнюють музичний простір поліфонічного переплетення голосів і в останній Незакінченій фузі Баха.

The second system of the musical score continues the complex polyphonic texture. It features multiple voices with intricate fingerings and dynamic markings. The notation includes slurs, accents, and various symbols. The overall texture is dense and characteristic of the 'Unfinished Fugue' by J.S. Bach.

«Хрест», у різних його конфігураціях, багаторазово повторюється протягом усього твору Шопена. Але особливу увагу привертає друга фраза Етюдів, де в темі «хреста» прочитується інтонаційна копія «теми-автографа Баха». Немов монументальний музичний напис на «пам'ятнику» великому німецькому композитору з фактури виростає яскрава, виразна мелодія, яка в перших звуках стрімких пасажів у партії правої руки «вимовляє» ім'я великого кантора. Справа в тому, що в другій фразі мелодійний варіант «фігури хреста» перетворюється на точну транскрипцію зашифрованої теми «В-А-С-Н» = es-d-f-e, як знак нескінченної поваги до І. С. Баха.

У середньому розділі тричастинної репризної форми Етюд з'являється нова тема. Ця тема «ввібрала» в себе інтонаційні елементи двох перших тем – символів Незакінченої фуги Баха. Нагадаємо, що в їх основі теми хоралів «З безодні бід я кличу до тебе» (1-а версія) і «Всі люди смертні». У темі середнього розділу творів Шопена акумулюється схожість мелодій 2-ої версії хоралу «З безодні бід я кличу до тебе» з мелодією хоралу «Всі люди смертні». Обидві ці мелодії мають схожі осередки зі ступінчастим зрушенням вгору. Звертає на себе увагу й той факт, що тема в середньому розділі Етюд Шопена, так само, як тема В-А-С-Н і «фігура хреста», складається з 4-х нот, а триразове її повторення асоціюється з християнськими обрядами.

У репризі Етюд повертається багаторазове повторення «фігури хреста», але тема В-А-С-Н більше не з'являється, що підкреслює трепетне ставлення композитора до цього музичного знаку – це не «розмінна монета» для Шопена. Часто використовуючи сакральні символи, Шопен, однак, ніколи не повторив цитату «теми-автографа Баха» в інших своїх творах.

У кінці твору Ф. Шопена в басу наполегливо повторюється кварта вгору. Нагадаємо, що кварта – це музичний символ віри, а також інтервал, який наявний у сакральних темах-символах, наприклад, у темі «призначення» та ін., а висхідний тетрахорд символізує «осягнення волі Господньої».



Аналіз Етюд до мінор тв. 25 № 12 Ф. Шопена показав, що й у цьому випадку саме емоційна сторона образу музичних символів виступає на перший план. Яскрава динаміка, охоплення всієї клавіатури, паралельний рух по тризвуку розкладених акордів – усі ці виразні засоби вносять у подібний характер Етюд особливу урочистість. Якщо зібрати звучання пасажів в акорди, які одночасно звучать, то вийде музика, що нагадує хорал, який виконується великою групою голосів (подібно оркестру або великому хору). Виразність тематичних елементів множить підбраною композитором фактурою та потужною динамікою загального звучання. Це поєднання створює особливо яскравий емоційний вплив на слухача.

Зі збережених записів Ф. Шопена стає зрозуміло, що музична риторика була для нього невід'ємною складовою музичного мистецтва. І вербальну, і музичну мову він відчував як породжений загальною звуковою матерією. Про це свідчать тезові висловлювання композитора, що збереглися в рукописних чернетках «Методи»: «вираз наших думок за допомогою звуків», «вираження наших почуттів за допомогою звуків», «вираження думки звуками», «слово народилося зі звуку». Він вважав, що «звук існував перед появою слова» і що «слово є певним родом звуку» /153, с. 7/.

## *Особливості фортепіанної фактури та музична риторика у виконавстві*

Порівняльний аналіз творів композиторів, творчість яких належить різним стилістичним епохам, дає можливість зробити висновок, що звукова матерія в інтерпретації людиною є інтонаційно осмисленою та лежить в основі музичної мови так само, як і вербальної. У музиці різних стилів після епохи бароко формувалася своя особлива музична «лексика». Наприклад, у творах різних жанрів використовувались авторські лейтмотиви, які композитори складали для «портретної» характеристики музичного образу. Однак, на відміну від музично-риторичних фігур і сакральної символіки, лейтмотиви мали завжди адресне використання в межах одного твору. Крім цього, емоційно-художній підтекст цих музичних «знаків» міг змінюватися залежно від драматургії та композиції твору, як це відбувається, наприклад, у творчості Ф. Ліста або Г. Берліоза.

Утілення інтонаційного зерна сакрального мотиву й музично-риторичних фігур, якими визначається характерність відповідного музичного символу епохи бароко, може мати низку особливостей, властивих стилю творів того чи іншого композитора. При цьому, незважаючи на стилістично інше мислення, завжди зберігаються корінні семантичні зв'язки музичного символу з відповідним музично-риторичним першоджерелом, наприклад, як у випадку використання С. Прокоф'євим мотиву *Dies irae* в музиці до фільму «Олександр Невський». У той самий час, за допомогою музичних засобів виразності, серед яких найважливішу роль відіграє насамперед фактура, композитором максимально посилюється емоційна аура підтексту сакрального мотиву в самих різних її звучаннях.

Порівняння «музичної» та художньої вербальної мови дозволяють краще уявити функції фактури в музично-виконавській творчості. На показаних вище прикладах видно, як виклад того чи іншого музичного матеріалу підсилює його емоційно-семантичний зміст.

Звукоінтонаційна природа виразності багато в чому об'єднує вербальну мову з музичною мовою. Існує переконання, що інтонація у вербальній мові супроводжує понятійну конкретику слова, немов доповнює цю конкретику. За деякими словами та словосполученнями також закріплюється певна традиція їх інтонування, хоч і в «розмитій» формі. Насамперед це стосується слів і виразів, зміст яких пов'язаний із проявами емоцій, ставлення людини до чого-небудь. У цих випадках інтонація є не тільки постійно мінливим «супутником» слова, але й



входить, хоч і в дуже узагальненому вигляді, в більш стійкі показники конкретного значення слова.

У музиці семантика більш опосередкована, тому саме від виконавця залежить втілення авторського задуму, а значить і «озвучування» всіх елементів музичної риторики, які закладені в основу тканини твору. У цьому сенсі, перед ним стоїть завдання, яке можна порівняти з мистецтвом театрального актора. Навіть у вербальній мові слово, що має певне значення, можна вимовити по-різному, вкладаючи в нього щоразу інший відтінок емоційного сенсу. Саме тому актори часто «додумують» не обумовлені автором літературного твору риси характеру свого героя, придумують додаткові обставини його життя, щоб наповнити репліку внутрішнім емоційним змістом. Це вміння, а також акторська інтуїція й талант визначають різницю образів одного й того самого літературного персонажа, наприклад, у шекспірівській п'єсі «Гамлет» – прочитання образу головного героя видатними акторами І. Смоктуновським і В. Висоцьким.

У виконавському мистецтві висока професійна майстерність завжди має на увазі фундаментальні знання в галузі теорії музики, в тому числі й музичної риторики. Адже загальне звучання фактури втілюється всім комплексом виконавських засобів виразності, а кожен стиль ставить перед виконавцем свої складні специфічні завдання. Наприклад, романтизм, який підняв віртуозність на найвищий рівень, вимагає від виконавця відповідної піаністичної підготовки, а поліфонія, наприклад, – високого рівня слухового контролю багатоголосої фактури. У цьому сенсі стає особливо зрозумілим твердження Я. Мільштейна про те, що виконавцеві для вивчення того чи іншого твору даного композитора необхідно мати «в'язку ключів» для прочитання авторського «словника» /70, с.10/. Розуміння виконавця: «про що я хочу сказати», визначає весь комплекс виконавських виражальних засобів для здійснення художнього завдання. У поліфонічному творі, наприклад, фортепіанна фактура у виконанні майстра вибудовується відповідно, як різноманітне тембральне звучання складного переплетення багатоголосся, а в романтичному творі віртуозного складу піаністична майстерність сприяє тому, щоб важливі музично-риторичні теми «не потонули» в складній фактурі загального обсягу звучання фортепіано.

Наступний розділ буде присвячений проблемі піаністичної майстерності, що лежить в основі будь-якої інтерпретації, проблеми, без вирішення якої виконавська інтерпретація не може бути здійснена на високому художньому рівні.

## ПІАНІСТИЧНА МАЙСТЕРНІСТЬ І ФАКТУРА

Для здійснення будь-якої інтерпретації, тобто «Пожвавлення» музичного твору, необхідні об'єктивні та суб'єктивні умови. Вони визначають якість інтерпретації та ступінь впливу на слухача.

До об'єктивних умов можна віднести: якість інструменту, на якому грає виконавець, і акустичні характеристики залу (або іншого приміщення), а також ступінь підготовленості публіки до сприйняття музичного твору. Виконавець може пристосуватися до цих об'єктивних умов, але змінити їх не в силах.

До суб'єктивних умов інтерпретації належать: «звукотворча воля»<sup>1</sup>, тобто те, що виконавець має намір зіграти, і як він це робить, тобто його піаністичну оснащеність. У процесі роботи у виконавця формується фактурний абрис виконавця (про це йшлося вище) як узагальнений образ слухової, зорової та мануальної пам'яті того чи іншого музичного твору. У реальному звучанні саме піаністична майстерність є найважливішим елементом інтерпретації, що визначає ступінь відповідності цього звучання художнього задуму виконавця.

Звукотворча воля залежить від музичної обдарованості й особистих якостей характеру людини. Вона може розвиватися під впливом ззовні: наприклад, вплив педагога, а також літератури, живопису, театру та, звичайно, загальномузичної ерудиції. Здебільшого звукотворча воля народжується під внутрішнім впливом вродженої музичної інтуїції. Але все це разом (і музична інтуїція, і музичний інтелект, і художня уява) лише потенційні передумови до здійснення задуму. Тільки реальне звучання (в концерті або записі) визначає підсумок творчого процесу виконавської роботи.

Без ретельного вивчення фактури твору неможливо домогтися технічно вільної, якісної реалізації нотного тексту. Освоєння фактурної технології необхідно для досягнення художньої мети. У свою чергу, розбір фактурних формул поєднується з пошуком найбільш доцільної аплікатури й ефективного моторно-рухового прийому гри.

---

<sup>1</sup> Термін К. А. Мартінсена

## *Раціональний бік виконавської творчості*

Музика несе в собі елементи емоційного й раціонального: настрої і побудова твору; художній задум і драматургія, що дозволяє його здійснити тощо. Ці самі елементи притаманні й виконавській творчості. Від виконавця вимагається тонке розуміння співвідношення емоцій і розуму в момент інтерпретації. Невідповідність між ними може призвести до спотворення твору (наприклад, щодо стилю або характеру).

Співмірність раціонального й емоційного потрібна музикантові не тільки в момент інтерпретації, але й протягом усієї, в тому числі й щоденної, роботи. І якщо до емоційного боку занять можна віднести болісні пошуки внутрішнього змісту твору, проникнення в його емоційний світ, то до раціональної роботи належить теоретичне вивчення твору, а також робота над піаністичною технікою, яка необхідна для втілення художнього задуму. Необхідно, однак, зауважити, що мається на увазі не тільки моторика (швидкість чергування звуків), але й цілий комплекс піаністичних навичок, які об'єднуються в поняття «піаністична майстерність».

Виконавське мистецтво, яке включає і піаністичну майстерність, – це вільне володіння найширшою палітрою звучання в його динаміці, різноманітності артикуляції та тембру; володіння найтоншими можливостями педального звучання; майстерність у підборі аплікатури, технічного угруповання та багато іншого. У цій низці властивостей майстерності визначальним є володіння всіма фізичними можливостями руки, як інструменту для здійснення різноманітних технічних завдань.

Кожен із боків піанізму є дуже важливим, і чим цікавіше художній задум, тим більш досконала піаністична майстерність, яка необхідна для його здійснення. Констатуючи цей факт, великі художники-виконавці не боялися «спуститися на землю» та привнести в духовну матерію високого мистецтва точний розрахунок і сухі формулювання, а найважливіший бік технічної майстерності (володіння власною рукою) не огорталося магичною таємницею.

Робота над віртуозністю не має сенсу, якщо не бачити конкретну мету цієї роботи. А метою тут повинна бути здатність застосування певних рухових навичок у конкретних творах фортепіанної літератури, у зв'язку з конкретною фактурою викладу.

Іноді вроджена віртуозна обдарованість дозволяє, не вдаючись до додаткових вправ, на основі різноманітного репертуару поступово (і часто неусвідомлено, інтуїтивно) опанувати більшістю технічних прийомів гри на

фортепіано. Але навіть такі обдарування, ставлячи перед собою все більш високі художні завдання, вдаються до різних вправ для шліфування своєї піаністичної майстерності. Наприклад, для розвитку величезної динамічної шкали звучання Горовіц годинами грав акорди, починаючи від «рррр» і поступово доводячи звучання до «ffff», а Гігельс шліфував свою октавну техніку, граючи двоголосні Інвенції Баха (дублюючи октавами кожен голос у правиці й лівиці).

До виконавської творчості технічних вправ закликає С. Е. Фейнберг у своїй книзі «Піанізм як мистецтво» /121/. Причому основою для вправ, на його думку, може бути дуже короткий фрагмент пасажу з будь-якого конкретного твору. А Маргарита Лонг вважала, що прості, елементарні, раціональні вправи, закріплені традицією, є важливим етапом у розвитку кожного піаніста, який рано чи пізно йому необхідно буде подолати /60/.

У той самий час, будь-яка вправа доцільна, якщо воно спрямована на освоєння конкретної фактури твору, де різноманітність стилістики й жанру вимагає від виконавця застосування абсолютно різних прийомів звуковидобування з використанням певних рухових можливостей руки.

Професійний піаніст розуміє, що слід спершу підготуватися піаністично до фактури твору, який буде вивчатися, інакше незручні для нього фрагменти можуть стати каменем спотикання у здійсненні художнього задуму.

### *Екскурс в історію розвитку фактури*

Фактура є тією живою матерією, з якої насамперед стикається виконавець, вивчаючи новий твір. Вище згадувалося про зв'язок вправ із фактурою викладу. Але як це можливо в умовах, де існує така величезна різноманітність фортепіанної фактури? Що спільного, наприклад, у фактурі сонат Моцарта й Шопена з точки зору технічного прийому?

Дійсно, фактура клавірних творів отримала неймовірний розвиток: від сонат Карла Філ. Ім. Баха до концертів С. Рахманінова. Її основні види, що сформувалися в європейській музиці, хронологічно вибудовуються приблизно в такому порядку: монодія – сольний спів, а також спів соліста в супроводі інструмента (наприклад, ліри в давньогрецькій музиці); органум (Діафон) – багатоголосий спів у IX – XII ст.; гетерофонія – багатоголосся одночасного звучання варіантів однієї мелодії, характерне для фольклору деяких європейських народів; різні види поліфонії – поєднання двох і більше мелодій в одночасному звучанні (зустрічається в європейській музиці з IX століття до наших днів); гомофонія –

характеризується взаємодією трьох основних функцій голосів: мелодії, баса й гармонійних елементів (поряд із поліфонією розвивається в європейській музиці з XIV ст.); акордова фактура; поліфонія пластів – у сучасній музиці (наприклад, в оперній драматургії музичного матеріалу); пуантилізм – фактура, розпорошена на звукокрапки; і, нарешті, понадбагатоголосся – фактура з великою кількістю мелодій та ін. компонентів.

У цьому величезному розмаїтті виділимо лише ті види фактури, які представляють інтерес з точки зору піаністичних проблем. Це насамперед гомофонно-гармонійна й акордова фактура. Розвиток цих видів викладу у клавірній музиці найбільш інтенсивно почалося з появою фортепіано, і пов'язано було з бажанням надати цьому інструменту свою неповторну специфіку.

Так, наприклад, раніше композитори (Бах, Моцарт та ін.) могли використовувати той чи інший музичний матеріал у творі для скрипки (або іншого інструменту), а потім за допомогою незначного збагачення фактури (наприклад, додаванням акомпанементу) обробити його для клавішного інструмента. З появою фортепіано й удосконаленням його технічних характеристик почався інтенсивний розвиток фортепіанної фактури в її специфіці. Фортепіанні обробки вносили у твір абсолютно нову якість загального звучання, виростаючи в самостійні твори (наприклад, обробки Ліста творів Паганіні, вокальних творів Шуберта та ін.).

У вузькому сенсі слово «фактура» стало застосовуватися в музиці приблизно з початку XIX століття у зв'язку з розвитком образотворчих елементів музичної тканини (що прикрашають, звукописних). Хоча набагато раніше, вже в інструментальній музиці бароко та класицизму широко використовувалися різноманітні фігурації у вигляді мелодійного збагачення, а також фігурації гармонійного акомпанементу. Так, у музиці для клавесина набули значного поширення гармонійні фігурації, придумані італійським композитором Доменіко Альберті, які він використовував у своїх сонатах, що отримали пізніше назву альбертієві баси. Слідом за ним більшість композиторів (аж до Бетховена) застосовували у своїх творах ці технічні фігурації.



Д. Скарлатті. Соната № 4 (вид. «Peters» II тому т. 55-61).



В. А. Моцарт. Соната до мажор KV279, I ч. (Т. 5-8).

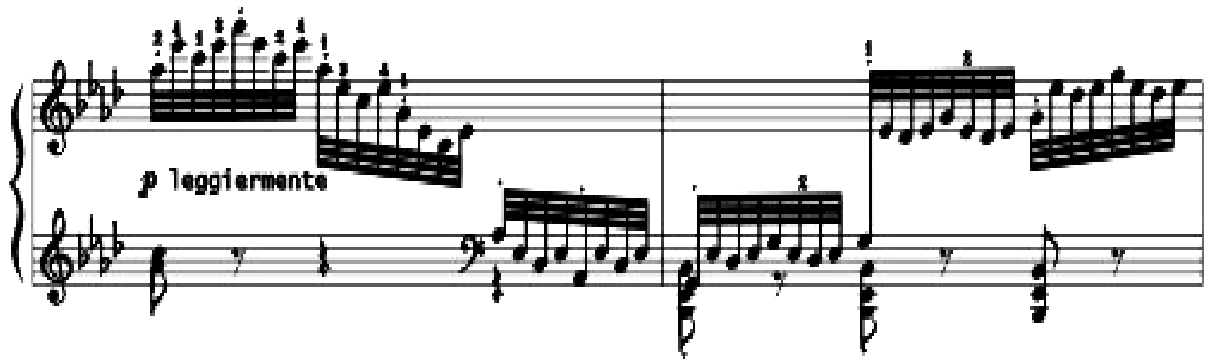


Л. ван Бетховен. Соната ля мажор, тв. 2 № 2, IV ч. (Т. 26-28).

«Технічними» ці фігурації можна назвати у двох значеннях: по-перше, як чисто конструктивну побудову акомпанементу гомофонної музики, в якій основну виразну роль відіграє мелодія; по-друге, як фігуру, виконання якої вимагає від піаніста певного технічного тренування.

Використання тих чи інших прийомів і навіть мелодій інших композиторів у своїх творах для музикантів колишніх епох (включаючи класицизм) було нормою. Тому такий технічний матеріал як гами, арпеджіо, пасажі ми знайдемо в клавірній творчості практично будь-якого композитора, включаючи віденських класиків, без будь-яких змін.

Але пізніше, вже у фортепіанній творчості Бетховена, видно тенденції відходу від стандартних акомпанементів. Спостерігається прагнення збагачення гармонійної фігурації прохідними звуками, а іноді й перетворення на самостійний музичний матеріал.



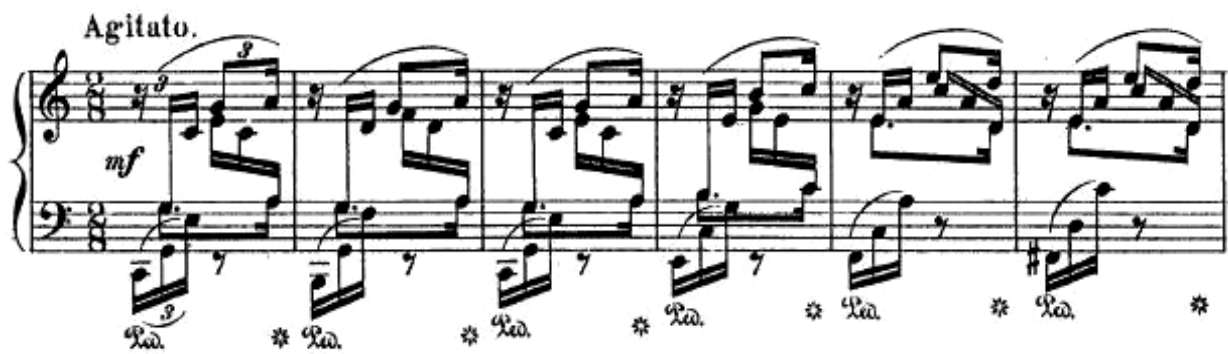
Л. ван Бетховен. Соната ля-бемоль мажор, тв. 110, I ч. (Т. 12-19).

Подібний розвиток у музиці XIX століття досяг рівня індивідуалізації. Малюнок фактури твору композитора визначав його унікальність, неповторність. Він дозволяв найбільш безпосередньо втілити програмний задум. Виразна роль фактурного малюнка значно зросла, тому запозичення навіть його елементів іншими композиторами стало неможливим.

Незважаючи на те, що вже у творчості Й. С. Баха (наприклад, у його прелюдях із ХТК) намічається образотворча фігураційність, однак родоначальником індивідуально неповторної за малюнком фактури по праву вважається Ф. Шопен. Його приклад наслідували інші композитори-піаністи: Скрябін, Дебюссі, Рахманінов, Ліст, Прокоф'єв... Примітне також прагнення цих композиторів (слідом за Бахом) до написання циклів прелюдій, а також етюдів, де як у творчій лабораторії реалізовувалися результати фактурних пошуків. Стрімкий розвиток цих пошуків легко виявити, порівнюючи фактурні фігурації до-мажорного трезвуку в прелюдях Баха і Шопена.

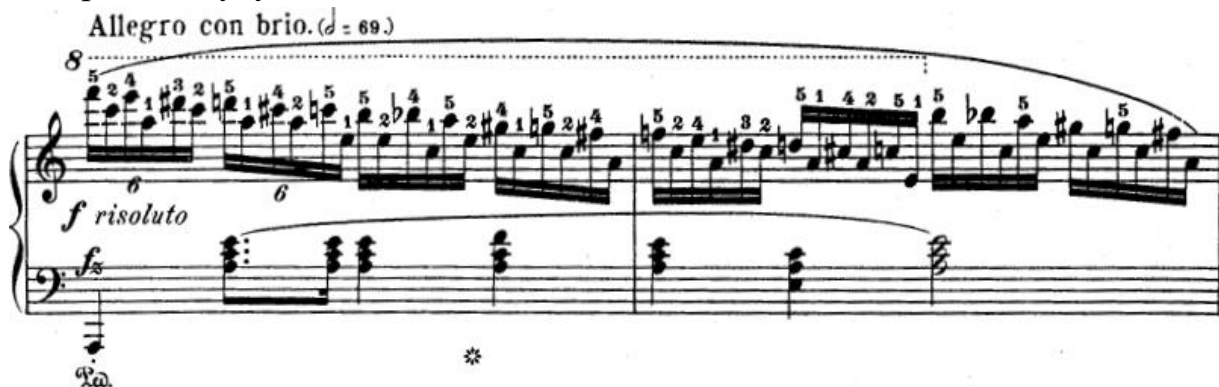


Й. С. Бах. Прелюдія до мажор (ХТК, 1-й том).



Ф. Шопен. Прелюдія до мажор, тв. 28.

Не менш примітна винахідливість польського композитора у фігураційному трактуванні найпростішої хроматичної гами в Етюді ля мінор з 25 опусу.



Ф. Шопен. Етюд ля мінор, тв. 25 № 11 (т. 5-6).

З точки зору піанізму історичний розвиток фортепіанної фактури призвів до «зрівнювання» обох рук з боку їх віртуозних можливостей. У той самий час, поступово стали зникати п'єси та етюди, написані спеціально на «швидкість пальців», «октави», «акорди» та ін. види техніки в «чистому» вигляді.

### ***Фактура й віртуози минулого***

Як уже зазначалося вище, композитори XVII – XVIII століть використовували у своїх творах універсальні фактурні формули. Тому щоденні заняття віртуоза того часу немислимі були без програвання вправ, побудованих на цих універсальних формулах. Оволодіння цими формулами відкривало виконавцеві шлях до будь-якого твору тієї епохи. А якщо врахувати, що технічні характеристики клавірних інструментів тоді ще не дозволяли змінювати характер звучання дотиком пальців, то основна мета вправ полягала в тому, щоб розвинути просто швидкість, моторику.



З'явилися навіть «німі» клавіатури для щоденної пальчикової гімнастики. Саме пальці та їх здатність грати швидко й ритмічно були основним «знаряддям» віртуоза.

Згодом, фактура творів почала ускладнюватись і поряд із гамами й пасажами все частіше стали зустрічатись у творах композиторів подвійні ноти, октави, тремоло тощо. Збірники вправ стали розростатися. Робилася ставка вже не просто на підготовку до певного технічного трюку, але навіть ускладнення його.

З'явилися всілякі пристосування на розтяжку пальців (що принесли чимало шкоди багатьом талантам), у вправах пропонувалися технічні формули (надважкі), з освоєння яких виконавець, немов атлет, з легкістю міг би виконати будь-який віртуозний твір. Потрібно визнати, що й сьогодні можна зустріти збірники вправ, які ставлять перед виконавцем піаністичні надзавдання.



Е. М. Тімакіна – «Щоденні вправи піаніста», с. 40.

Але існував і інший напрям у розвитку віртуозності. Це – спрощення завдання до елементарних вправ (наприклад, збірник «Піаніст-віртуоз» Ганон). У цьому напрямі проявляється тенденція знайти спільне в численному розмаїтті фактурних малюнків і виявити в них щось головне для технічного освоєння.

### *Фактурна різноманітність і піанізм*

Розвиток фактури призвів до того, що «технічні» п'єси перетворюються з конструктивного матеріалу для відпрацювання того чи іншого технічного прийому на твори високого художнього рівня, що вимагає від виконавця володіння всім комплексом піаністичної азбуки та звукової палітри.

Найбільш цікаві, але одночасно і складні піаністичні фактурні рішення виникають у композиторів, які досконало володіють виконавським мистецтвом. Створюючи музичний твір, композитор

постійно «перевіряє» руками слуховий образ. Звукова уява кристалізується в конкретних фактурних рішеннях, які складаються під впливом індивідуальної виконавської техніки. Поєднання композиторського та виконавського генія дає їм можливість наділяти свої творчі ідеї бездоганною формою фортепіанного стилю.

Досконалість фортепіанної фактури творів композиторів-піаністів ставить перед виконавцем високі професійні завдання. У фактуру творів ці композитори немов закладають не тільки технічний прийом, але навіть певну аплікатуру. Вони часто ретельно виписують її, полегшуючи тим самим виконавцеві технічне завдання, а іноді навпаки, навмисно ускладнюючи її. Наприклад, етюд Дебюссі «Для восьми пальців» за приписом композитора повинен виконуватися без застосування перших пальців, що значно ускладнює технічну задачу для виконавця.

Різноманітність фактурних формул розрослася до неймовірної кількості, де не тільки кожен композитор прагне знайти власний стиль, але й багато творів одного й того самого композитора абсолютно несхожі за фактурою. На цій основі виникло переконання, що працювати над технікою потрібно в кожному конкретному випадку як над особливим технічним завданням. Такий підхід призводить часто до того, що часом навіть невеликий пасаж, який зустрівся у творі, «обростає» вправами (численними варіантами фактурного викладу), які не тільки не допомагають освоїти його піаністично, але часто ведуть виконавця далеко в бік від існуючої проблеми. Причина подібних помилок у тому, що в цьому випадку звертається увага на те, що грати, в той час як головним у техніці є те, як грати (тобто яким прийомом).

Існує два основних напрями в піанізмі: так звана позиційна техніка гри (переважно старої школи, коли ставка робиться на розвиток, в основному, пальцевої техніки при ізоляції решти руки) і техніка з використанням усієї руки (включаючи й пальці в певній позиції як частина піаністичного механізму).

У першому випадку – тренування на матеріалі вправ і етюдів відкриває «двері» для освоєння фактури творів старих майстрів і до класичного періоду, включаючи (частково) й сонати Бетховена. Але варто піаністові з подібною технічною підготовкою стикнутися з творами композиторів романтичної епохи, як його піанізм, заснований на ізоляції всієї руки, виявляється безпорадним, а деякі фрагменти цих творів постають перед ним нездоланною стіною.

У другому випадку – тренування, здійснюване на матеріалі тих самих вправ і етюдів, дає можливість розвивати піанізм, що відкриває

доступ до широкого кола творів. За участю всієї руки вправу (іноді одну й ту саму) використовується для відпрацювання різних технічних прийомів, що дозволяють здійснити певний спосіб видобування звуку. І хоча в подібних заняттях теж діє механічна сторона роботи (багаторазове повторення), вона досить швидко приносить позитивний результат, якщо вправу (зі збірки або на матеріалі твору) відповідає цілям задуманої інтерпретації та не суперечить стилю твору, що освоюється. При цьому дуже важливо розуміти роль розумного розмежування в роботі: на художнє виконання й доцільне тренування, де важливим є не просто кількість повторень, а пошук і закріплення відповідного технічного прийому.

Самоспостереження, контроль своїх зусиль – необхідна умова розумової роботи під час тренування. Тільки з часом, коли технічний процес досить автоматизується, настає міцне оволодіння ігровим рухом. Усвідомлені рухові процеси переходять у звичні прийоми, відсуваючи в підсвідому область, і утворюють певний запас піаністичних рухів, які завжди напоготові, для втілення фактури музичного твору.

### ***Фортепіанні штрихи й виконавське освоєння фактури***

Однією зі складових частин піаністичної майстерності є освоєння всіляких фортепіанних штрихів як відшліфованих різноманітних технічних прийомів (рухів руки) в «чистому вигляді». Це: ледве помітний рух останнього суглоба пальця, всього пальця, кисті, передпліччя, плечового суглоба, використання ваги тулуба та ін. Точне розуміння того, який рух необхідний, і вміння ним користуватися дозволяють економити енергію руки навіть при найскладніших комбінаціях цих рухів.

Виходячи з принципу полегшення технічної задачі, освоєння штрихів пропонується на простих, знайомих вправах (наприклад, вправах Ганон), переглянутих під кутом зору сучасного піанізму:

- майже всі вправи граються в будь-якій тональності;
- вправи використовуються для пристосування фізичної можливості руки до тієї чи іншої технічної проблеми, а не посилення її;
- виховання спритності, а не сили, тому тільки деякі вправи, пов'язані з використанням ваги, граються досить голосно;
- постійний слуховий контроль над якістю звуку.


Інтерпретація творів будь-якого автора вимагає особливої емоційної налаштованості, а кожен епізод (різноманітного за фактурою твору) –

певного набору мануальних рухів. Тому не може існувати якийсь один універсальний рух руки, але система, виходячи з якої можна буде легко прийти до найширшого склепіння різноманітних технічних прийомів і рухів. У цьому випадку конкретна художня мета може спиратися на керівні принципи й узагальнення сучасного піанізму, виведені з практичного досвіду.

Незважаючи на те, що більшість вправ (наприклад, у збірнику Ганон «Піаніст-віртуоз») спирається на одну позицію (тобто групу нот у різних варіантах від першого до п'ятого пальців), це не перешкоджає використанню їх для розвитку різноманітних рухів руки за умови, що весь руховий апарат піаніста націлений на досягнення певного характеру звуку.

Наприклад, для виразного інтонування будь-яких технічних фігурацій необхідне вміння точно розподіляти вагу руки. Тоді виникнуть, у тих випадках, де це необхідно немов різні звукові рівні: те, що грається з вагою буде звучати яскравіше, ніж те, що грається легко.

*Molto agitato.*



Ф. Шопен. Прелюдія фа-дієз мінор, тв. 28 № 8.

Усвідомлене уявлення звучання, яке необхідно видобути, і руху (пальців, кисті, передпліччя), які для цього потрібні – необхідні умови виконавського освоєння фактури твору.

Усі рухи піаніста можна об'єднати в групи залежно від джерела руху.

### ***Штрих та артикуляція***

Для розгляду поставленої проблеми необхідно уточнити деякі поняття. Зазвичай на питання: які існують штрихи на фортепіано? – можна почути відповідь: стакато, портаменто, легато, маркато, тенуто тощо. При цьому, як правило, мається на увазі передусім артикуляція (лат. *Articulatio*, від *articulo* – розчленюю, розбірливо вимовляю), тобто результат гри, реальне звучання: злите або роздільне, гостре або м'яке тощо. Штрих – це, те, що передує реальному звучанню, тобто дотик до клавіші. У «Музичному

енциклопедичному словнику» це поняття визначається як «прийом звуковидобування на муз. інструменті, що має виразне значення. Осн. типи Ш. склалися на струнних (смичкових) інстр. і пізніше були освоєні на інструмент. ін. типу. Ш. заснований на певному характері руху смичка (або, відповідно, рук, пальців, губ, язика) виконавця – плавному, поштовхоподібному, такому, що відскакує, та ін., який породжує і особливий характер звучання. Вибір Ш. визначається вмістом твору, який інтерпретується, мистецьким задумом виконавця, фразуванням» /78, с. 646/.

Таким чином, дотик клавіші, що «породжує» певний характер звучання може бути прямим, таким, що ковзає, пестить, чіпляє тощо. Залежно від того, звідки спрямований цей дотик (від усієї руки, від пальця ...) змінюється звучання як із мистецького боку, так і з боку технічного: рівність, «зернистість», ритмічна стійкість, щільність тощо. Скутість «непотрібного» суглоба призводить до підвищеної стомлюваності під час виконання віртуозного твору. Крім цього, у звучанні з'являється незграбність, оскільки фізична жорсткість відбивається на якості звучання всієї фактури твору.

Вільна й еластична в усіх суглобах рука здатна витягти безліч звукових фарб. Тому початковий стан для освоєння будь-якого штриха – релаксація, тобто розслаблення мускулатури й душевний спокій. Тільки в такому стані можна відчувати свої руки як спокійний, готовий до роботи механізм. Далі, під час роботи над певним технічним прийомом гри, необхідно ясно відчувати «включення» певної частини цього механізму за збереження фізичного спокою інших його частин.

## Метод оволодіння фортепіанними штрихами та їх класифікація

Для вивчення піаністичного освоєння фактури пропонується щонайменше 15 фортепіанних штрихів. Для зручності ми їх об'єднуємо в групи залежно від основного джерела руху.

Кистьове нон легато – фундамент гри на фортепіано. Це механізм вилучення співучого й наповненого звучання – *cantabile*. Саме з цього прийому гри починав «ставити» руки своїм учням Ф. Шопен. Звук видобувається не пальцем, а вільним зануренням ваги руки через палець, який у даному випадку виконує функцію опори. Для цієї мети зап'ястя трохи опускається вниз (не нижче клавіатури) на кожен звук, що видобувається. Рука немов «ходить» по клавіатурі, переступаючи з пальця на палець, але не відривається від неї. З одного боку, кожен звук видобувається окремим рухом, з іншого – звукова лінія звучить разом.

Для відпрацювання цього прийому можна використовувати будь-яку мелодійну вправу (в збірнику Ганон від 1 до 30), вправи на подвійні ноти. Застосування такого штриха – це насамперед будь-яка кантілена, а також співучі кульмінації (наприклад, багатьох творів Ф. Шопена).



Ф. Шопен. Ноктюрн сі мажор, тв. 32 № 1.



Ф. Шопен. Концерт мі мінор, тв. 11, I ч., (Т. 438-441).

Кистьовий портаменто – штрих, дуже схожий на нон легато за характеристикою та способом отримання звучання, але під час піднімання зап'ястя пальці так само відриваються від клавіші та звук м'яко переривається.

Відпрацьовувати цей штрих можна на тих самих вправах, а галузь застосування – від творів Баха до сучасної літератури в тих випадках, коли

потрібен уривчастий, але м'який і співучий звук.

Кистьове стаккато – енергійний, уривчастий рух кисті, схожий на той, який рука виконує, коли відбиває невеликий (наприклад, тенісний) м'яч. Сама кисть, немов м'ячик, легко «стрибає» по клавіатурі. Пальці й у цьому випадку виконують функцію опори, залежно від того, які інтервали необхідно грати. Як правило, цей штрих застосовується в подвійних нотах, акордах і октавах на стаккато. Відпрацьовувати його можна на вправах подвійних нот (48 і 50), а використання абсолютно незамінне під час виконання акордової та октавної фактури у швидкому темпі.



Л. ван Бетховен. Соната до мажор, тв. 2 № 3, IV ч.



А. Скрейбін. Прелюдія фа мінор, тв. 11 № 18.



Ф. Ліст – Ф. Шуберт. «Лісовий цар».

***Кистьове легато – можливе двох видів: вертикальне й горизонтальне***

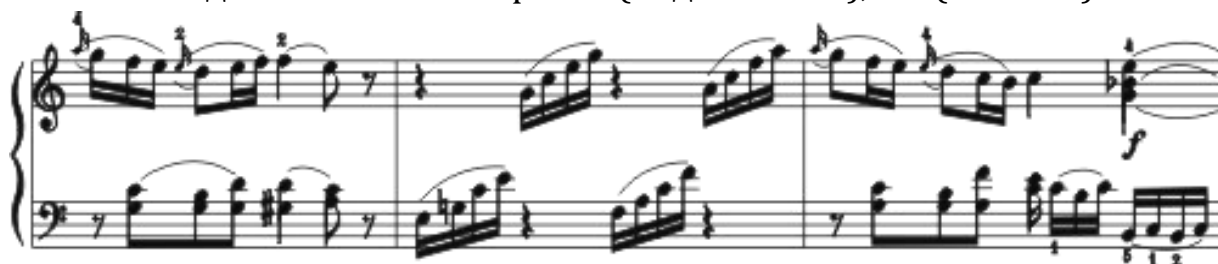
Вертикальне кистьове легато – це об'єднання двох і більше нот однієї позиції загальним вертикальним рухом кисті. Якщо під час гри нон легато кисть направляє вагу по черзі на кожен палець, то в цьому випадку

тільки перша нота (або інша опорна ритмічно) грається з вагою, а решта – на плавному знятті. На першому звуці (або іншому опорному) зап'ястя йде вниз (але не нижче клавіатури), а на інших – вгору, м'яко обриваючи останній звук.

Безліч прикладів штриха кистьового вертикального легато можна зустріти в музиці класицизму, де група нот у межах однієї позиції об'єднана лігою. Якщо добре освоїти цей штрих на двох нотах (вправа 45 у збірнику Ганон), то потім не складе труднощів подібним рухом зіграти будь-яку кількість нот у межах однієї позиції. Приклади такої фактури можна зустріти в багатьох творах Гайдна, Моцарта, Скарлатті та інших композиторів, включаючи «романтиків» і «імпресіоністів».



Й. Гайдн. Соната мі мінор № 2 (вид. «Peters»), I ч. (Т. 68-71).



В. А. Моцарт. Соната до мажор KV 279, I ч. (Т. 10-12).



Ф. Шопен. Ноктюрн соль мінор, тв. 15 № 3 (т. 8-15).

Горизонтальне кистьове легато – грається з використанням руху зап'ястя в площині. Особливо необхідне володіння цим штрихом при маленькій руці. Цей рух допомагає коротким пальцям (першому та п'ятому) під час гри фактури типу арпеджіо.

Важливо звертати увагу, щоб зап'ястя виконувало рух саме в площині, а не вгору. Рух угору не допоможе коротким пальцям, а звучання пасажу, що складається з подібних ланок, буде в цьому випадку супроводжуватися непотрібними акцентами, тому що рух вниз, який



неминуче настане за рухом вгору, обрушить на першу ноту фактурної групи вагу руки. Це не завжди потрібно з точки зору художньої мети й часто не збігається з ритмічною пульсацією.

Відпрацювати горизонтальне кистьове легато можна на традиційному матеріалі розкладеного тризвуку, а використовувати в багатьох творах під час гри арпеджіато, гармонійної фігурації й подібного типу фактури у творах різних стилів.



Л. ван Бетховен. Соната до-дієз мінор, тв. 27 № 2, III ч.



Ф. Шопен. Прелюдія мі-бемоль мажор, тв. 28 № 19.

Володіння цим штрихом дозволяє піаністові (особливо з маленькою рукою) не тільки без труднощів виконувати навіть найширші арпеджіровані акорди, але й домагатись еластичності руху та плавності звучання в пасажах будь-якого типу.

Наступна група штрихів пов'язана з використанням різних рухів пальця. Слід звернути увагу, що фізіологічна сила пальця надзвичайно мала. Натиск, який необхідний для «співу» і гучних кульмінацій краще та природніше здійснювати з використанням ваги руки, тобто кистьовим нон легато. В роботі пальців доречніше говорити про дотик та удар.

Пальцеве нон легато – традиційний енергійний рух пальця, що нагадує удар молоточка. Тут важливі не тільки енергійні та якомога

швидші точкові рухи (удар і відскік), але й максимальна свобода й самостійність цих рухів.

Відпрацювання самостійності та спритності кожного пальця завжди була предметом найбільшої уваги віртуозів. Винаходилися навіть машинки з пружинками для зміцнення «молоточка» руки. Сьогодні згадка про них викликає посмішку, проте кожен піаніст по-своєму працює над удосконаленням цього руху пальців.

Одним зі способів досягнення рухової самостійності – робота над треллю (вправа 46 у збірнику Ганон), де по черзі працюють два пальці, але інші при цьому легко торкаються до клавіш (не натискаючи їх!).

Відсутність цього штриха в арсеналі піаніста чутно, як у гамоподібному викладі, так і в поліфонічній фактурі, де абсолютно необхідна бездоганна робота самостійно діючих пальців, які «звучать».

Пальцеве стаккато – це не удар, а мимолітний дотик клавіші швидким енергійним (але не розгонистим) рухом кінчиком пальця (під долоню). Звук при такому дотику стає дуже уривчастим і легким.

Якщо опанувати цим штрихом, то не виникає проблем під час виконання фактури зі швидко повторюваними звуками типу репетиції. Застосування його в інших видах викладу типу дрібної техніки дозволяє домогтися прозорого «перлового» звучання – *jeu perlé* – у творі будь-якого стилю, від Скарлатті до сучасної музики. У збірнику Ганон – це вправи 44 і 47. Вказану автором аплікатуру бажано варіювати в заняттях для рівноцінного розвитку всіх пальців: 1-2-3 і 3-2-1, 2-3-4 і 4-3-2, 3-4-5 і 5-4-3. У віртуозних творах часто необхідне використання цього штриха також у фактурі з мінливими позиціями. Подібний приклад ми зустрічаємо в середньому розділі 8-го етюд Шопена, де під час переміщення фігурації з однієї октави в іншу виникає репетиція різних пальців.



Ф. Шопен. Етюд фа мажор, тв. 10 № 8 (т. 48-50).

Пальцеве легато – це ковзний дотик клавіші (за рухом кінчика пальця схоже на пальцеве стаккато), але не уривчасте, а плавне, немов таке, що пестить. Подібний штрих дозволяє одним і тим самим пальцем

зіграти дві ноти легато (зісковуючи з чорної на білу клавішу).

Така «змінна» аплікатура часто зустрічається в поліфонічній фактурі, а також – це один із можливих варіантів аплікатури у виконанні подвійних нот, наприклад, у хроматичній гамі малими терціями.



Ф. Шопен. Етюд соль-дієз мінор, тв. 25 № 6.

Якщо піаніст уже володіє пальцевим стаккато, то освоєння пальцевого легато не вимагає спеціального технічного тренування, але йому слід завжди пам'ятати про можливість застосування аплікатури для виконання нот одним пальцем.

Пальцеве легатіссімо – штрих, що вимагає особливого слухового контролю. Реалізація його на практиці можлива тільки гнучкими, еластичними й дуже чутливими пальцями, які немов «приклеюються» до клавіші в момент видобування звуку й дуже плавно відпускають її, трохи запізнюючись (тобто не одночасно з натисканням наступної).

Звуки при цьому по черзі злегка нашаровуються один на одного. Створюється своєрідне педальне звучання, так звана мануальна педаль. Використання цього штриха в поєднанні з *santabile* дозволяє максимально співучо та злитно інтонувати мелодію.

Ступінь застосування пальцевого легатіссімо буде завжди різним, залежно від акустики приміщення.

У наступній групі штрихів хотілося б звернути увагу на рухову функцію ліктьового суглоба в процесі гри на фортепіано. Звичайно, з одного боку, це умовне відділення від пальця й кисті, з іншого – робота ліктя безпосередньо пов'язана з плечовим суглобом. Однак, це відокремлення необхідно для того, щоб зрозуміти направляючу роль ліктя в різних фактурних викладах.

Ліктьове Маркато – штрих, який необхідний для отримання характерного, досить гучного, а іноді навіть різкого (художньо

виправданого) звучання. При цьому рука утворює немов один цілісний (твердий) звід від кінця пальця до ліктя.

У фортепіанній літературі подібний спосіб гри позначається гучною динамікою або акцентами. Особлива потреба в подібному прийомі звуковидобування виникає в октавних кульмінаціях.



Ф. Ліст. Соната сі мінор, (т. 590-595).

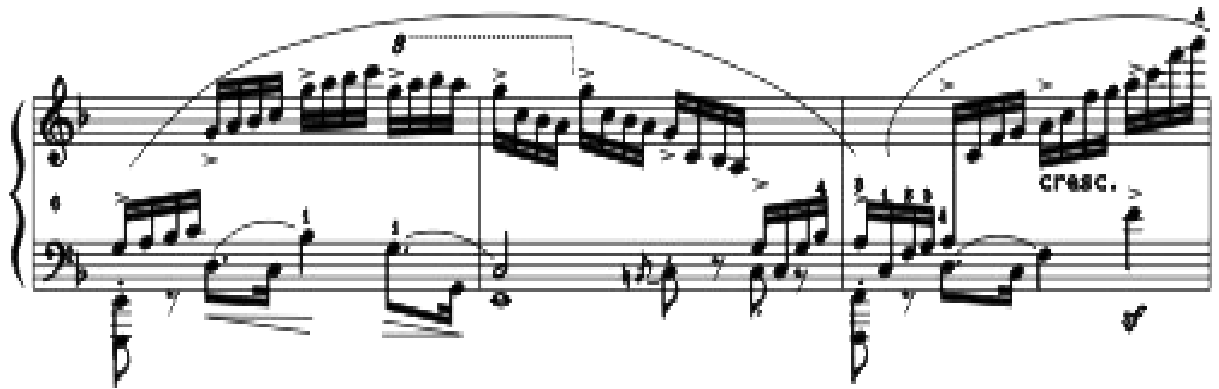


Ф. Шопен. Етюд сі мінор, тв. 25 № 10, (т. 22-23).

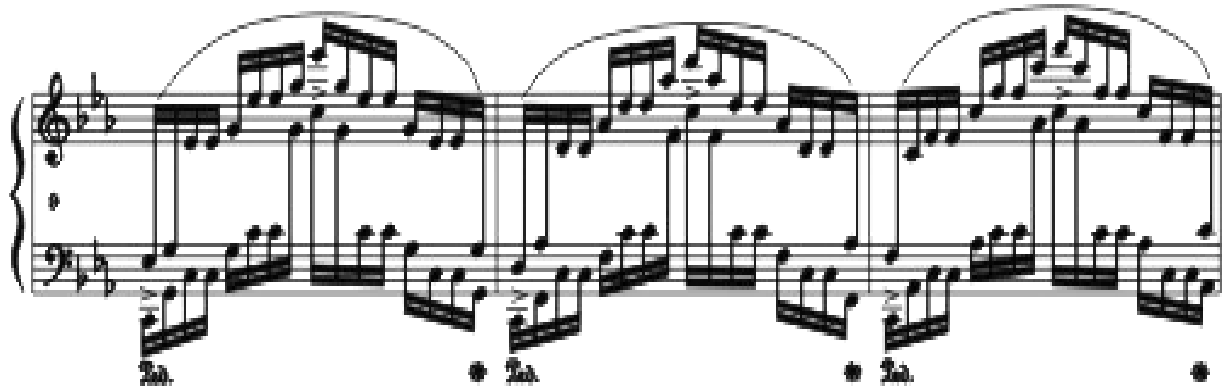
Для відпрацювання цього штриха можуть бути використані, насамперед, октавні вправи (у збірнику Ганон № 51), а також вправи на подвійні ноти (у збірнику Ганон №№ 48, 59).

Ліктьове легато – штрих, який виконує зв'язуючу функцію ліктя під час швидкого, але плавного переміщення руки по клавіатурі, наприклад, у гамах і пасажах.

Якщо кисть досить вільна й еластична, а перший палець сумлінно виконує свою функцію під час підкладання (готуючись заздалегідь), то лікоть описує дугу, пов'язуючи весь пасаж або гаму одним загальним скерованим рухом. Посмикування ліктя під час зміни позицій призводить до непотрібних (з художньої точки зору) акцентів і порушення ритму при розбіжності з ними.

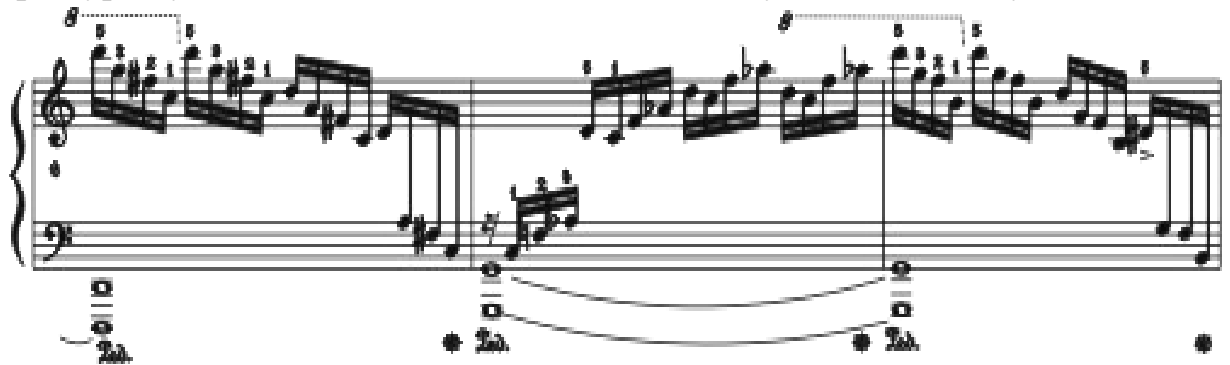


Ф. Шопен. Етюд фа мажор, тв. 10 № 8 (т. 6-8).



Ф. Шопен. Етюд до мінор, тв. 25 № 12 (т. 9-11).

Без скерованого та сполучного руху ліктя в грі пасажеподібної фактури дуже важко домогтися швидкого темпу та якісного звучання.



Шопен. Етюд до мажор, тв. 10 № 1 (т. 4-6).

Ліктьове стаккато – необхідне там, де потрібно теж дуже швидко пересувати руку по клавіатурі, але видобуваючи дуже коротке «точкове» звучання (ефективність цього штриха підвищується при активному кінчику пальця).

Як правило, подібний штрих зустрічається в акомпанементі типу швидкого вальсу, а також схожих видах фактури.



Ф. Шопен. Вальс ля-бемоль мажор, тв. 42 (т. 9-13).



Ф. Шопен. Етюд ля мінор, тв. 25 № 4, т. 9-11.

Відпрацьовується цей штрих у вправах типу 57 зі збірки Ганон. Точність попадання у швидкому темпі зазвичай пов'язується з умінням направляти стрибки швидким рухом ліктя за візуальної орієнтації на пряму стрибка.

Ліктьове тремоло – коливальний рух передпліччя одночасно з пензлем. Вісь обертання приблизно між 2-м і 3-м пальцями.

Тремоло від ліктя допомагає ритмічно стійко виконувати будь-яку «ламану» фігурацію з інтервалами менше октави. Гра одними пальцями (за умови зафіксованої нерухомо кисті) в таких випадках дуже втомлює і не дозволяє домогтися рівності ритмічного звучання й пульсу.



В. А. Моцарт. Соната соль мажор KV 283, I ч. (Т. 28-31).



Ф. Шопен. Скерцо до-дієз мінор, тв. 39 (т. 453-459).



Ф. Шопен. Етюд ля мінор, тв. 25 № 11 (т. 63-64).

Для освоєння штриха використовується будь-яка вправа типу «ламаного» арпеджію (у збірнику Ганон це вправи 31 і 49). Слід зауважити, що сам лікоть у подібних випадках не бере участі в коливанні. Він є ніби точкою, від якої дається імпульс для обертального руху передпліччя й кисті.

Остання група штрихів пов'язана з проблемою так званої великої техніки, тобто акордової. Техніка гри акордів полягає не стільки у швидкості їх чергування, скільки в максимальній економії сили й енергії під час виконання акордової фактури. Для цього необхідно навчитися максимально зблизити в часі початок і кінець активності у грі навіть окремо взятого акорду, тобто не напружувати руку задовго до акорду, а після видобування звуку моментально розслабити її, немов відпочивати, злегка утримуючи клавіші природною вагою руки.

Збирання акорду – це збирання енергії всієї руки в один імпульс: витяг звуку й моментальне розслаблення (піаніст із маленькою рукою кінчиками пальців як би хапає, тобто «збирає» акорд).

Володіння цим штрихом дозволяє не втомлюватися навіть під час виконання фактури акордів, які швидко чергуються. Завдяки вмінню збирати енергію в один імпульс, виконавець використовує найменший перепочинок для розслаблення, яке особливо необхідно в таких фрагментах твору, де потрібно грати акорди досить голосно й досить

ДОВГО.



С. Рахманінов. Концерт до мінор, тв. 18, I ч. (Реприза).

Іншою проблемою під час виконання акордової фактури є вміння отримувати дуже гучне, але красиве «наповнене» звучання. У цьому випадку техніка гри теж пов'язана з економією сили й енергії, але вже з використанням ваги всього корпусу під час гри.

Вагова гра – це гра з нахилом корпусу вперед, до клавіатури. При цьому виникає сильний натиск у кінці пальців. Від енергії «обрушення» корпусу на акорд виникає потужне звучання. Іноді піаніст навіть відривається від стільця, щоб під час гри таким штрихом максимально використовувати свою вагу.

Область застосування – кульмінаційні «точки» акордової фактури у творах різних стилів.

Ще однією проблемою великої техніки є октавне й акордове тремоло.

Тремоло руки – це штрих, який наразі здійснюється коливальним рухом усієї руки, яке починається прямо від плеча. Здійснюючи цей рух, рука утворює один загальний механізм обертання.

Для реалізації цього штриха слід навіть злегка відсунути від клавіатури, щоб рука була лише злегка зігнута в лікті, утворюючи одну загальну вісь обертання.

Виконання акордової ламаної фактури (tremolo) одними пальцями (особливо при невеликих руках) дуже втомлює та може привести до перенапруження та хвороби рук.





В. А. Моцарт. Концерт сі-бемоль мажор KV 595  
(Перекладення для 2-х ф-но, оркестрова партія, т. 50-53).



Ф. Ліст. Соната сі мінор (т. 278-280).

Під час відпрацювання тремоло всієї руки (в збірнику Ганон вправи № 56 – октави, № 60 – акорди) слід відпочивати за необхідністю. Тільки після закінчення часу отримана навичка дозволить грати таким штрихом великі фрагменти творів, у яких зустрічається фактура подібного виду.

Запропонований метод освоєння фортепіанної фактури слід розуміти як шлях розвитку піанізму й напрям індивідуального пошуку в кожному конкретному прикладі різноманітного репертуару.

Оволодіння фортепіанними штрихами (різними прийомами звуковидобування) з використанням природних рухових можливостей руки поступово перетворює апарат піаніста на чуйний механізм, здатний швидко реагувати на будь-які зміни фактури твору. Різні комбінації цих прийомів множать у багато разів число можливих варіантів звуковидобування.

У художніх творах Бетховена, Шопена, Скребіна та ін. композиторів рідко зустрічаються штрихи в «чистому вигляді», як правило, це поєднання тих чи інших рухів. Однак, маючи у своєму піаністичному арсеналі повну «абетку» штрихів, можна в будь-якому, навіть на перший погляд дуже скрутному фрагменті, знайти зручний для руки рух. Тоді будь-який фрагмент фортепіанної фактури може стати доступним, а піаністична спритність дозволить виконавцеві без втрат донести до

слухача свій творчий задум.

Для виконавця найважливішим є вміння реалізувати за своїм художнім задумом будь-який вид фактури, а значить, максимально точно озвучити фактурний абрис. Цій меті служить освоєння основних видів фортепіанних штрихів, що спрямоване на максимальне використання фізичних можливостей руки, як сукупність усіх піаністичних знань.

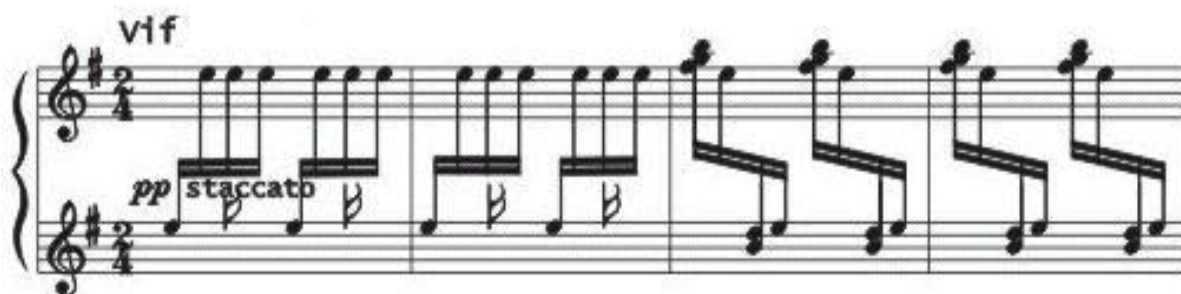
### *Піаністична зручність і якість звучання фактури*

Часто в роботі над фактурою фортепіанного твору виконавець стикається з проблемами, які пов'язані з розподілом музичного матеріалу в партії правої та лівої рук. Іноді це просте перенесення кількох нот середнього голосу в поліфонічному творі, а іноді – перекидання частини довгого пасажу тощо.

Виконавська «інтервенція» в текст твору, як правило, виправдана художніми завданнями. Основним із них є мета досягнення найбільш високої якості звучання. У деяких випадках ця мета може бути досягнута за допомогою деяких змін структури викладу музичної тканини. Завжди, однак, необхідно пам'ятати про те, що фізична зручність сама по собі цінності не має. Корекція фактурного викладу завжди повинна бути спрямована на здійснення художнього завдання.

Розглянемо кілька випадків, коли можливі й навіть необхідні виконавські корективи фактурного викладу для досягнення найбільш якісного звучання фактури твору.

Так, наприклад, у Токаті з фортепіанної сюїти М. Равеля «Гробниця Куперена» для досягнення більш рівного «токатного» звучання повторюваних нот можна більш рівномірно розподілити «репетиції» між правою та лівою руками. Додаткові штилі в нотному прикладі показують, які ноти може виконувати ліва рука вже на самому початку п'єси.



Подібний розподіл можливий і в тих випадках, коли з'являються у викладі акорди.



Якість звучання «репетицій», навіть у тих фрагментах, де вони повинні бути на другому плані, багато в чому служить втіленню художнього завдання Токати. Ритмічна точність чергування шістнадцятих створює певне емоційне нагнітання, що приводить до кульмінації в самому кінці п'єси. За задумом композитора цей рух не переривається. Корекція фактурного викладу, що дозволяє найбільш точно здійснити задум композитора, в даному випадку художньо виправдана. Цей самий прийом можна застосувати і в тих фрагментах, де «репетиція» відсутня, але піаністична зручність забезпечує стійкий ритм і звукову «рівновагу», що відповідає художньому завданню цього твору.



Наведемо ще один приклад технологічної роботи виконавця над фактурним викладом фортепіанного твору.

Відомо, що виклад у поліритмі є однією з технічних проблем у виконавській практиці. Подолання її вимагає від виконавця спеціальної координації рухового апарату, особливо в тих випадках, коли це завдання необхідно виконувати в партії однієї руки. У фортепіанній літературі ми знайдемо багато прикладів, де завдання поліритмії висувається на перший план. У таких творах як етюди Шопена, Скрябіна, Рахманінова та ін. не маються на увазі будь-які фактурні спрощення. Художнє завдання в подібних творах міцно «спаяна» з технічною стороною її втілення.

Інша річ, коли поліритм не є складовою частиною піаністичного завдання, поставленого композитором, а є проблемою, яка попутно виникає. Наприклад, у Фузі вищезгаданої сюїти М. Равеля перед

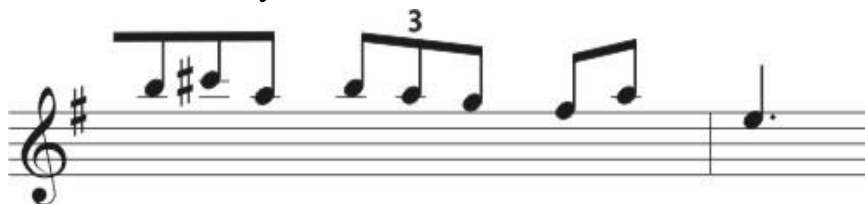
виконавцем поставлено коло завдань, пов'язаних насамперед зі специфікою поліфонічного твору: самостійні тембральні лінії всіх голосів, рельєфний показ основного тематичного матеріалу, артикуляційна різноманітність тощо. Поліритмічний малюнок, який виникає під час зіставлення різних голосів, часто виявляється в партії однієї руки. Виникає певна піаністична незручність. Розглянемо детальніше цей приклад.

Тема Фуги поєднує в собі легкість і витонченість. Її граціозність і, в той самий час, незвичайна пружність підкреслена своєрідною артикуляцією та ритмічним малюнком.

#### Allegro moderato

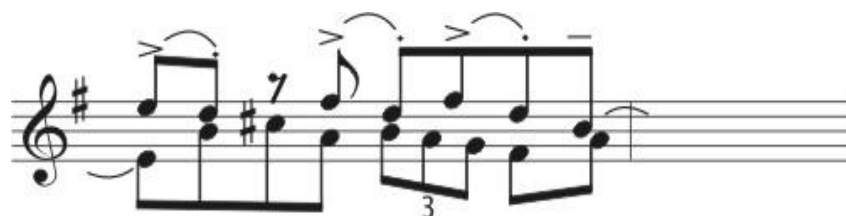


Мотив протискладання мелодично більш плавний і є контрастним елементом Фуги.



З точки зору фактурного малюнка голоси в цій Фузі розташовані так «тісно», що інтервал між крайніми звуками по вертикалі триголосного викладу не перевищує дуодецими. Тому, як би пробиваючись у межах цього інтервалу, мелодійні лінії, немов нитки тонкого мережива, переплітаються між собою, а іноді й міняються місцями (наприклад, бас викладений вище, ніж середній голос і навіть сопрано).

Загальний темп Фуги досить рухливий (Allegro moderato), звучання досить «прозоре» з переважанням динамічних відтінків *p* і *pp*. Артикуляція та штрихи першої теми, що зберігаються протягом усієї Фуги, вимагають від виконавця спритності та гнучкості, особливо в епізодах Стрет. За таких витончених художніх завдань поліритм, що виникає під час з'єднання двох голосів у партії однієї руки, є досить серйозною технічною перешкодою.



Прикро, якщо для подолання цієї технічної задачі буде «приноситися в жертву» загальний рух і темп, оскільки це вступає в протиріччя із задумом композитора. Ми підкажемо, як можна скорегувати фактуру цього твору для «зняття» поліритмічної проблеми.

У тактах 8, 12 і 16 пропонується тріольну групу нот середнього голосу перенести в партію лівої руки.



У такті 19 восьмі середнього голосу – соль, фа-дієз, ля – можна перенести також у партію лівої руки для зручності виконання тріольної групи в сопрано.



У такті 23 слід поміняти розташування голосів: ліва рука від ноти ля продовжує тему в середньому голосі, а бас від ноти фа переноситься в партію правої руки; у 24-му такті бас повертається в партію лівої руки; а в такті 25 від ноти ре лінія середнього голосу повертається в партію правої руки.

У такті 31 і 33 фрагмент протискладання в середньому голосі може виконати ліва рука.

У тактах 35 – 36 в партію лівої руки переноситься тема Фуґи в середньому голосі й тільки її закінчення підхоплює права рука; в такті 37 середній голос повертається в ліву руку.

У тактах 41 – 42 кілька нот середнього голосу (соль, фа-дієз, мі) зручніше виконати лівою рукою.

У такті 46 дуольні восьмі середнього голосу можна перенести в партію лівої руки для зручності виконання тріолей у сопрано.

У такті 54 слід зробити подвійний перенос: мі, ре, фа-дієз баса – у партію правої руки, а тріольну групу (ля, сі, до) сопрано – в ліву руку. І далі, в тактах 56–57, також подвійний перенос: тріоль сопрано (до, ре, мі) – в ліву руку, а дуольні восьмі баса (ля, до) останньої чверті 56-го такту – в партію правої руки. У такті 57 тріоль середнього голосу (соль, ля, сі) можна перенести в ліву руку, а дуольні восьмі баса (сі, ре) – в праву руку. В кінці такту дуольну восьму та чверть сопранової мелодії (фа бекар, фа) можна виконати лівою рукою.

Як уже говорилося вище, Фуга написана в досить вузькому діапазоні, і це створює деякі виконавські труднощі, особливо в моменти переплетення голосів. Однак, завдяки саме цій якості фактурного малюнка можливі всі запропоновані «перекидання» мелодійних ліній у партії правої та лівої руки, щоб уникнути необхідності виконання поліритмічного малюнка однією рукою.

Виконавське спрощення технічних завдань в ім'я художньої досконалості завжди виправдане та в деяких випадках просто необхідне. Уміння грамотно провести корекцію фактурного викладу – це одна зі складових піаністичної майстерності й виконавського освоєння фактури музичного твору.



## СТИЛЬОВІ ПАРАМЕТРИ ФАКТУРИ

Виконавська інтерпретація фактури завжди повинна базуватися на розумінні загальностильових особливостей (романтичні, імпресіоністичні тощо), особливостей композиторського стилю й особливостей фактурного викладу конкретного твору.

Глибокі внутрішні зв'язки стильового напрямку у фактурі музичного твору виявляються лише в результаті поглибленого всебічного аналізу. Виконавський нахил у такому аналізі має свою специфіку.

Якщо ми зіставимо фортепіанні твори видатних композиторів-виконавців, то поряд із подібними якостями фортепіанної фактури їх творів (яскравість, блиск, виразність) ми виявимо чимало відмінностей. Саме ці відмінності й підкреслюють характерні риси стильового фактурного автопортрета, що впливають багато в чому з індивідуальності композитора-виконавця з його технічним піаністичним арсеналом і особливістю музичного мислення.

Вивчення композиторського стилю в тому чи іншому творі наочніше всього здійснювати із застосуванням порівняльного аналізу. З цієї точки зору для виконавця становить інтерес зіставлення композиторських стилів в області фактури.

Вивчаючи стиль, наприклад Ф. Шопена, можна порівняти фактуру його творів із фактурою творів інших композиторів, використовуючи метод протиставлення й зіставлення.

Шопен пізнаваний у будь-якому творі характерною основною інтонацією, образно-емоційним ладом і способом викладу музичного матеріалу, тобто фактурою. Характерним є те, що його творчість не піддається поділу (навіть умовно) на періоди стилістичного тяжіння як, наприклад, творчість Бетховена, Ліста або Скребіна.

У нашому аналізі ми покажемо, як із різних боків можливо вивчати стилістичні особливості фактури на прикладі творів Шопена, порівнюючи фактуру його творів із фактурою творів Ліста, Бетховена, Баха й Моцарта.

Приклади пропонованого аналізу слід розглядати як ілюстрацію виконавського ракурсу дослідження стильових параметрів фактури. Він показує лише основні напрями порівняльного аналізу з метою вивчення фактури того чи іншого музичного твору з точки зору виконавської роботи над інтерпретацією цього твору або під час написання наукової роботи з виконавської інтерпретації фактури, де можуть бути використані будь-які інші об'єкти наукових досліджень.

## *Шопен і Ліст (приклад порівняльного аналізу фактури)*

Історія музичної творчості дає нам чимало прикладів, коли геніальні музиканти, які жили в один історичний період і навіть в одній країні, творили в єдиному стилевому напрямі, але, в той самий час, представляли своєю музикою, досить контрастні індивідуальні стилі. В епоху романтизму таку яскраву пару творчих індивідуальностей утворили Ф. Ліст і Ф. Шопен.

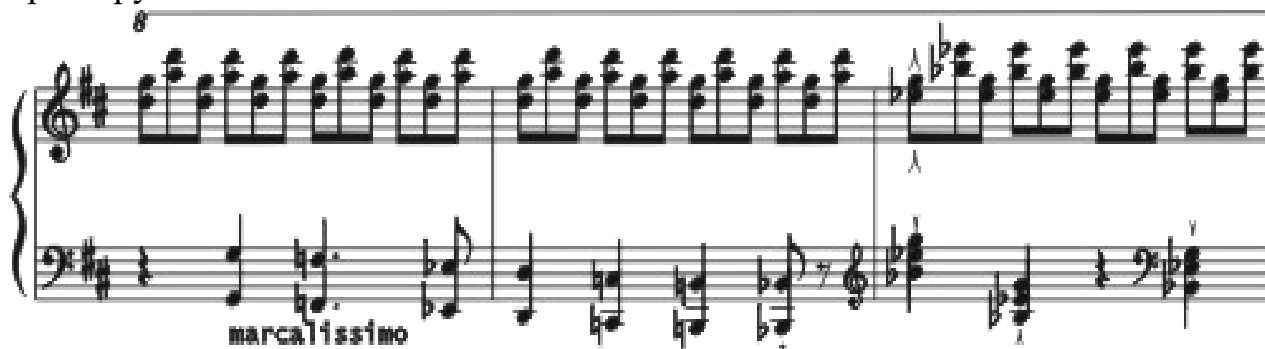
Фортепіанна творчість цих композиторів надзвичайно багатогранна і, узята в цілісному обсязі, привертає увагу саме образною широтою та різноспрямованістю образних рішень. Наприклад, у музиці Ліста, як і в музиці Шопена, ми знайдемо чимало поетичних сторінок, що виражають ліричну витонченість у трактуванні інструменту, різноманіття відтінків у передачі «ліричного тону» музичного висловлювання.

Але Ліст володів, у той самий час, принципово іншою, ніж Шопен, виконавською моторно-руховою «конституцією». У нього були дуже великі, сильні руки добре натренованого піаніста-віртуоза. На думку А. Алексєєва, відомого вченого й педагога, доктора мистецтвознавства, професора, автора й керівника науково-педагогічної школи: «Ліст як би синтезував «фрескову» манеру виконання Бетховена з манерою гри віртуозів «блискучого стилю» / 2, с. 219 /. Це дозволяло йому безперешкодно демонструвати всілякі піаністичні «трюки», що часто викликало захват слухацької аудиторії.

Шопену ж, навпаки, така «відкрита», «зовнішня» віртуозність була чужа. Так, він дуже неохоче, особливо в пізній період творчості, виступав на відкритих концертах.

Порівнюючи фактуру творів Шопена і Ліста, не можна не відзначити, що як виконавець, на відміну від Шопена, Ліст широко використовував помітні віртуозні прийоми у своїх творах. Тому, поряд із витонченим, вишуканим звучанням, часто в його творах зустрічаються епізоди досить «громіздкої» фактури: колористично «соковиті» акорди, октави, тремоло, інші багатозвучні, що звучать переважно голосно, конструктивні фігурації. У фактурі лістовських творів проявилось трактування фортепіано, яке відповідало художньо-естетичним спрямуванням музиканта – затвердити рояль королем інструментів, а значить, відкрити його універсальність, максимальні акустичні можливості, що часто підкреслюється додатковими вказівками автора,

наближаючи фортепіанну фактуру до звучання tutti великого симфонічного оркестру.



Ф. Ліст. Соната сі мінор (т. 278-280).

Фактура багатьох творів Ліста рясніє різними «оркестровими» ефектами. Про це, зокрема, свідчать позначки рукою композитора ремарки в нотному тексті. Це прагнення було співзвучне загальному спрямуванню тієї епохи, коли не тільки фортепіано, але й інші інструменти (наприклад, смичкові) в руках майстерних віртуозів розкривали невиявлені раніше потенційні властивості виразності звучання й технічної можливості.

Подібної «оркестрової тенденції» в шопенівському трактуванні фортепіано ми не спостерігаємо<sup>1</sup>. У найбільш масштабних творах Шопена, таких як полонези, сонати, концерти іноді використовуються родинні зазначеним вище тенденціям музики Ліста виконавські рішення: велика фортепіанна техніка, потужне акустично об'ємне звучання, багатозвучна акордова або октавна фактура тощо. Але в цілому уявлення про фортепіанну стилістику польського композитора інше. Воно ґрунтується саме на несхожості, на відмінностях фортепіано як своєрідного, унікального камерного інструменту.

Наприклад, на відміну від Ліста, у викладі мелодії Шопен переважно дотримується середнього регістра фортепіано, який і в тессітурному, і тембровому відношенні щодо найбільш близької виразності людського голосу. Порівняно з Лістом, для фортепіанної фактури Шопена менш характерні різкі «перекидання» мелодії або цілого фактурного шару з одного регістра в інший. Шопен переважно збагачував фактуру «зсередини», використовуючи для цього різноманіття варіантів взаємовідносин її елементів.

Нескінченне багатство лірико-поетичного нюансування палітри фортепіанного звучання – це риса, яка є показовою тією чи іншою мірою для композиторів романтичного напрямку. Але для Шопена – насамперед.

<sup>1</sup> Винятки – арфоподібна фактура Етюдів тв. 10 № 11 і тв. 25 № 1, а також віолончельний характер мелодики в Етюді тв. 25 № 7 і Прелюдії тв. 28 № 6.

Для звучання фактури його творів характерна ціла палітра полунюансів – *mezza voce*, *sotto voce*, *mf*, *mp*, *una corda*; улюблені позначення характеру звучання – *dolce*, *leggiero*, *cantabile*. Подібні ознаки виявляються у всіх його творах і, поза всяким сумнівом, є безпосереднім вираженням його виконавського стилю.

Як відомо, звучання рояля в Шопена лише в рідкісних випадках досягало гучності, що відповідає «*ff*». В основному ж воно обмежувалося силою звуку приблизно «*mf*». Але в цих «звужених» межах амплітуди гучності Шопен-виконавець, за свідченням його сучасників, досягав не меншого, а може бути й ще більшого мистецтва в передачі «тонкощів» усієї палітри звучання фортепіано, ніж інші піаністи в об'ємі від «*pp*» до «*fff*».

Найважливішим стильовим «*credo*» Шопена-виконавця було прагнення до пісенності, кантиленному інтонуванню на фортепіано. «У своєму непохитному бажанні застосувати виражальні можливості й засоби співу на фортепіано Шопен, по суті, відкрив *bel canto* фортепіанної гри», – зазначає Я. Мільштейн /71, с. 11/. Ця риса стилю Шопена-піаніста знаходить відповідне вираження у властивій його музиці мелодизації часом значно розгалуженої музичної тканини.

Для виконавської манери Шопена показово підкреслена увага до пластичності, гнучкості у володінні пальцями обох рук. У фактурі його творів можна знайти безліч прикладів «плавного» гармонійного затримання по черзі в різних голосах як прояв індивідуальної виконавської манери, наприклад, у середньому розділі Етюд сі мінор.



Ф. Шопен. Етюд сі мінор, тв. 25 № 10 (т. 77-86).

Ці якості естетично адекватні і ліричній пластичності створених ним мелодій, і, відповідно, органічній гнучкості, уваги до внутрішнього нюансування фортепіанної фактури.

Для Ліста, як виконавця, так і композитора, характерна манера висловлювання, до якої можна застосувати порівняння швидше з ораторським мистецтвом. Фактурі його творів властива чіткість і визначеність під час зміни гармоній і настроїв.

Подібну тенденцію композиторського стилю в області фактури можна визначити як прагнення до розвитку «зовнішніх» виражальних можливостей інструменту.

Паралельно цьому напрямку в романтичну епоху розвивався дещо інший шлях розвитку в області фортепіанної фактури. Його можна визначити як прагнення композиторів до розкриття «внутрішніх» виражальних можливостей інструменту. Біля витоків цього напрямку – фортепіанна фактура пізніх сонат Бетховена. Стилiстично фактура творів Шопена ближче саме цьому напрямку.

### ***Шопен і Бетховен (приклад порівняльного аналізу фактури)***

Л. ван Бетховен – один із композиторів, які зробили вирішальний прорив у відкритті фактурно-технічних можливостей фортепіано.

Слідом за його клавiрними творами, де використовувалися різні види конструктивного віртуозного викладу (арпеджіо, гами тощо), з'являються твори (насамперед – це пізні сонати), в яких композитор немов відмовляється від традиційної «громiздкої» фактури. В останніх фортепіанних опусах композитора основна виразність фактури немов спрямована «всередину» матеріалу, що звучить, який у виконавській практиці піаністів пов'язаний із характером самого звуку. Фактура його пізніх фортепіанних творів стає прозорою акустично, але дуже насиченою емоційно.

Щоб зрозуміти це явище в розвитку фактури, необхідно згадати, що фортепіанна творчість Бетховена протікала паралельно вдосконаленню самого інструменту, в той час як Шопен мав можливість творити для рояля, який уже міцно утвердився в сімействі клавiрних інструментів.

Різновиди фортепіано почали поступово входити в музичний побут на початку XVIII століття, тобто приблизно за сто з гаком років до того часу, коли жив і творив Шопен.

Для фактури, утвореної засобами сучасного Шопену фортепіано, а також для виконавської техніки на цьому інструменті особливо важливий молоточковий принцип звуковидобування.

Тут особливо важливим виявляється постійний зв'язок, м'язовий контакт відповідного виконавського руху з результатом, що виражається в тому чи іншому характері та якості музичного звучання.

У 1781 році була винайдена права (демпферна) педаль. І вже через два роки і права, і ліва педалі стали застосовуватися в конструкції фортепіано. З появою демпферної педалі піаністи відкрили для себе додаткові можливості впливати на характер звуку. Вміле користування правою педаллю дозволяє пом'якшити дисонуюче звучання, заповнити «сухе» з точки зору акустики концертне приміщення не тільки гучним, але і м'яким, тихим звучанням інструмента тощо. Простим натисненням правої педалі ми переносимося у світ іноді матеріально відчутних, іноді таємничих зв'язків музичних обертонів. А це безпосередньо впливає на гнучкість у передачі тонких відтінків музично-виконавської мови.

У загальному, «продовженому» і фонічно більш об'ємному звучанні багатоголосся стало можливим виділяти окремі голоси в їх діалогах з іншими голосами й в інших формах фактурної взаємодії.

Завдяки перерахованим властивостям (перелік яких можна було б продовжити) молоточковий клавішний інструмент немов «заговорив». Його звучання набуло гнучкої, відповідної виразності людській мови пластичності, мінливості, найширшої амплітуди можливостей для передачі найтонших емоційних відтінків.

Тенденція пошуку нових можливостей у звучанні інструменту, а відповідно, і пошуку нових прийомів виконавської техніки яскраво втілилась у музичних творах, створюваних композиторами-романтиками. «Саме в мистецтві романтизму (...) вперше створюється самостійний «образ інструменту», бо він стає виразником особистісного начала, інструментальним «голосом духовного світу художника», – зазначає В. Григор'єв. – Творці-віртуози гранично активізували палітру інструменту, його виразні якості. Геніальні виконавці, такі як Шопен і Паганіні, вміли навіть, за словами Ліста, «перетворювати свій інструмент на зовсім інший інструмент» /25, с. 24/.

Однак, деякі з цих новацій виявляються набагато раніше, а саме, у творчості Бетховена.

29-у сонату для фортепіано (тв. 106) Бетховен називає «Grosse Sonate für das Hammerklavier» («Велика соната для молоточкового фортепіано»). Звернемо увагу на перші такти цього твору. У головній партії сонатного

алегро першої частини Бетховен використовує звичайну для віденських класиків будову теми з двох контрастуючих елементів.

Одночасно цими самими елементами репрезентуються й особливі виражальні можливості обраної композитором різновиди фортепіано («Hammerklavier»). Серед них – протиставлення фактури. Міць щільності й гучності звучання на «ff» багатоголосних акордів виявляється поруч із мелодійною пластичністю під час виконання legato на «p» поліфонічного триголосся.



Л. ван Бетховен. Соната № 29 тв. 106, 1-а ч.

Широта діапазону звучання (об'ємом майже в шість октав), використання колористичної характерності в одночасному звучанні різних регістрів інструменту й фактура другого елемента теми (т.т. 5-8) з м'якою мелодійною пластикою, насичує всю триголосну тканину. Подібний виклад передбачає і відповідне трактування звучання рояля, а саме, як інструменту, що наближається за виразністю до можливостей людського голосу.

З точки зору піанізму обидва елементи теми немов прогноують подальше розширення виразної амплітуди фортепіано у двох різних напрямках, що сталося в епоху романтизму<sup>1</sup>.

Отже, як уже зазначалося, нова молоточкова механіка клавішних інструментів надала звучанню нової якості: інструмент отримав можливість «говорити». Саме з огляду на цю нову якість рояля, Бетховен створює твори нового художньо-емоційного змісту. Фактура творів стає прозорою, але водночас інтонаційно насиченою. З'являються кульмінації нового типу – внутрішньої напруги з використанням мінімальних

<sup>1</sup> Ці напрями представлені відповідно іменами Ліста і Шопена

фактурних засобів. Наприклад, основна кульмінація 2-ї частини 32-ї сонати знаходиться у фрагменті, де фактура «розчиняється» до межі.



Л. ван Бетховен. Соната № 32 тв. 111, 2-а ч., Т. 114-120.

Незважаючи на це, саме тут композитором створюється неймовірне напруження, яке Г. Нейгауз порівнював зі станом колапсу. Виконавцеві не вдасться створити цієї напруги без уміння передавати художню інформацію за допомогою характеру звуку.

Саме звучання інструменту стає основою музичної виразності. Така, наприклад, четверта варіація у фіналі цієї сонати.



Л. ван Бетховен. Соната № 32, 2-а ч., Т. 64-65.

Фактура, представлена без бас-опори, тут немов «провисає», розчиняючись у загальному фізико-акустичному просторі. Способом тематичної деконцентрації, коли правою рукою включаються лише окремі, що нагадують про тему точкові акордові звучання, створюється, тим не менш, значне емоційне напруження. Виконавець і в цьому випадку зможе передати даний виразний ефект тільки особливим характером звучання. В іншому ж випадку даний фрагмент прозвучить безглуздо, так, як ніби він написаний невмілою рукою.

Порівнюючи зі схожим акомпанементом у Ноктюрні Шопена до-дієз мінор відзначимо, що значне розширення діапазону (на дві октави) ще більше підвищує складність виконавського завдання щодо звучання цього акомпанементу.





Ф. Шопен. Ноктюрн до-дієз мінор, тв. 27.

Шопен продовжує такий напрям у розвитку фортепіанної фактури, який пов'язаний насамперед з активізацією виразних звукових властивостей фортепіано, доповнивши його можливість «говорити» ще й здатністю «співати». Саме тому композитор, найчастіше, дотримується звучання мелодії в регістрі, найбільш відповідному діапазону людського голосу. Крайні регістри використовуються, як правило, в пасажах і гармонійних опорах.

Мабуть, найбільш явні асоціації зі стилем Шопена викликає тема сполучної партії сонатної форми з третьої частини (*Adagio sostenuto*) «Великої сонати для молоточкового фортепіано» тв. 106.



Л. ван Бетховен. Соната № 29 тв. 106, 3-тя ч., Т. 26-31.

Вона викладена в тому типі фактури, яким явно передбачається шопенівське «ноктюрнове» трактування музичної тканини<sup>1</sup> (особливо це помітно, починаючи з п'ятого такту зв. партії, де використовується дуже схожий на шопенівський мелодійний орнамент).

<sup>1</sup> Див. також Сонату Л. Бетховена для фортепіано тв. 106, частина 2, т.т. 26-33 і Сонату для фортепіано тв. 109, частина 3, вар. 1.

«Передбачення» романтичного стилю в даній темі (як і в інших темах розглянутого *Adagio sostenuto*) докладно простежено С. Скребковим / 108, с. 250 - 255 /.

Однак, порівнюючи фактурний виклад даної теми (починаючи від такту 5) з близькими за фактурою (і в цілому за стилістикою) «співаючими» ноктюрновими темами Шопена, ми виявимо відчутні відмінності в трактуванні фортепіано. Для їх конкретизації наведемо тему з Ноктюрну фа мінор.



Ф. Шопен. Ноктюрн фа мінор, тв. 55 № 1.

У наведеному прикладі й інших подібних ноктюрнових темах Шопена (див., наприклад, перші теми з Ноктюрнів тв. 9, № 2; тв. 15, № 2 та № 3; тв. 37 № 1; тв. 62, № 2) мелодичний малюнок легше, «ажурніше». Те саме можна сказати і про бас-лінію, яка в Шопена завжди співуча і утворює немов «дуєт згоди» з лірично м'якою та пластичною декламацією верхнього голосу. У Бетховена ж бас мелодично нерозвинений і від цього дещо обтяжений.

У середньому плані фактури звертає на себе увагу більша, порівняно з Шопеном, багатозвучна бетховенська акордика. Це також робить фактуру даної теми більш масивною, вузькою, наближеною до оркестрового звучання. С. Скребков, наприклад, зазначає, що «фортепіанна фактура пізніх сонат Бетховена – це не клавіраусцуг оркестрової партитури, але художній образ симфонії, ораторії або навіть цілої оперної сцени» /108, с.249/. Стиль викладу в творах Шопена швидше антиоркестровий, найбільш розкриває свої неповторні барви тільки у фортепіанному звучанні.

До того ж, акорди середнього плану фактури (і в наведеному вище прикладі, і в інших подібних темах Шопена) об'єднуються, або дуже близькі до об'єднання в «хорові масиви», ритмічно узгоджених мелодійних ліній. Подібної мелодизації ми не спостерігаємо в наведеному фрагменті теми з повільної третьої частини Двадцять дев'ятої сонати

Бетховена. В цілому, порівняно з Бетховеном, фортепіанна фактура Шопена виглядає ажурніше, вишуканіше та, можна сказати, звучить витонченіше, здебільшого завдяки «прозорості» акордового викладу, тобто «видаленню» з гармонії середнього шару акомпанементу звуків, які дублюють басові ноти.

Для Шопенівської фактури дуже показова загальна тенденція «прояснення» фактурного малюнка. Так, на думку Ф. Ліста, у творах Ф. Шопена «розкішні та щедрі деталі не затемнюють собою ясності цілого ..., орнаментика не обтяжує собою витонченості головних обрисів» /59, с.427/. Звичайно, дане спостереження носить швидше характер загальностильового спостереження. Воно рівною мірою може бути віднесено і до характеру формоутворення, і до мелодійного малюнку, і до деяких інших складових музичного стилю. Але наведеним висловлюванням не меншою мірою визначається й одна з найбільш характерних особливостей будови музичної тканини (фактури) в музиці Ф. Шопена.

### *Шопен і Бах (приклад порівняльного аналізу фактури)*

Продовжуючи розгляд фактури творів Шопена, звернемося до спостережень С. Скребкова в його книзі «Художні принципи музичних стилів». Серед «історичних джерел» фактури Шопена автором виділяються два основних. Поряд із фортепіанними сонатами Бетховена пізнього періоду, про які йшлося в попередньому прикладі порівняльного аналізу, дослідник виділяє також клавірну творчість Й. С. Баха, звертаючи увагу насамперед на «Добре темперований клавір». Звідси, на думку автора, «тягнуться художні нитки до всіх жанрів і всіх етапах творчості Шопена» /108, с. 277/. Для дослідження цього джерела стилістики фактури творів Ф. Шопена необхідно знову звернутися до порівняння його творів із творчістю Й. С. Баха.

Бахівське вміння висловити велике, сутнісне в малій музичній формі, з'єднати піднесені почуття з ясним розумом – це ті якості творів великого кантора, які певною мірою впливали на формування музичного мислення Ф. Шопена. Цей вплив викликав до життя створення багатьох мініатюр, серед яких виділяється цикл Прелюдій у всіх тональностях за аналогією ХТК. Системна відмінність побудови циклу полягає лише в тому, що черговість п'єс Шопена дотримується не за однойменними, як у Баха, а за паралельними тональностям мажору й мінору. Нагадаємо також, що багато творів Баха Шопен-піаніст грав напам'ять, хоча в першій половині ХІХ століття

виконання без нот не було обов'язковою нормою навіть у концертній практиці. Зокрема, він міг по пам'яті виконати своїм учням під час занять поспіль більше десяти Прелюдій і фуг із «Добре темперованого клавіру». Для Шопена-піаніста поліфонічні твори Й. С. Баха були також улюбленим матеріалом у період підготовки до виступів у сольних концертах.

Слід зауважити, що проблема фактурного втілення бахівських традицій у творчості Шопена, наприклад, у жанрі прелюдії, проаналізовано дослідниками переважно в плані протиставлення стилю двох великих композиторів. На наш погляд, цей підхід було доцільно використовувати під час порівняння фортепіанної фактури в інтерпретації композиторами музично-риторичних фігур і сакральної символіки. Однак, у даному випадку, викликає інтерес проаналізувати фортепіанну фактуру не з точки зору стилістичних відмінностей, але з точки зору виявлення такого собі «коду спільності» стилістичних начал, які протиставляються.

Найбільш значна «зовнішня» схожість фактури зі стилістикою прелюдій Баха спостерігається в невеликому творі Шопена – 26-й Прелюдії ля-бемоль мажор. Ця Прелюдія вперше була опублікована лише в 1919 році. Її твір імовірно датується липнем 1834 року. Отже, з історико-хронологічної точки зору дана п'єса може вважатися попередницею циклу 24-х «Прелюдій» тв. 28. З точки ж зору фактури вона сприймається як перехідна ланка від прелюдювання в музиці Баха до зрілого, стилістично сформованого самобутнього Шопенівського письма в жанрі фортепіанної прелюдії.

Звернемо увагу на використання в Прелюдії ля-бемоль мажор гармонійних (і частково – мелодійних) фігурацій у синхронному, «симетричному» виконанні обома руками, що дуже близьке до фактурного малюнку в прелюдії Баха до мінор з першого тому ХТК.



Ф. Шопен. Прелюдія ля-бемоль мажор.



Й. С. Бах. Прелюдія до мінор з ХТК (Том I).

У свою чергу, взята окремо партія лівої руки (нижній голос) Прелюдії Шопена зближується з фактурним малюнком низки п'єс Баха із сюїт для віолончелі соло. Наприклад, із Прелюдією з Першої віолончельної сюїти соль мажор.



Й. С. Бах. Прелюдія із Сюїти для віолончелі № 1.

Звернемо також увагу й на утворення ефекту прихованого голосоведення за допомогою виділення верхніх, «поворотних» точок мелодії в нижньому голосі Прелюдії Шопена та в прикладі із Сюїти для віолончелі соло Баха. Разом із тим, схожими прийомами в організації фактури Шопен домагається зовсім іншого результату. Його Прелюдія не звучить на кшталт токати, як це відбувається в до-мінорній прелюдії Баха. У Шопена ми чуємо музику в характері легкого скерцозного польоту, тобто в образній сфері, вельми поширеній у романтичній музиці.

Для стилю Шопена характерна активна мелодизація «другорядних» елементів фортепіанної фактури. Це дозволяє насичувати елементи звукової тканини індивідуалізованою виразністю мелосу та створювати ефект фактурної нестабільності, яка потребує свого вирішення.

Однак, у прелюдії мі-бемоль мінор ми відчуваємо, мабуть, найбільшу близькість прелюдійній фактурі Й. С. Баха. У творчості Шопена важко підшукати інший приклад, де б так послідовно й «по-баховські» використовувалися в межах єдиної лінії можливості прихованого двоголосся, утвореного гармонійною фігурацією. Прихована поліфонія «приховує» важливий сакральний символ, про який йшлося в розділі про музичну риторичку.



Ф. Шопен. Прелюдія мі-бемоль мінор тв. 28.

Порівняємо, наприклад, початкові такти цієї Прелюдії з Прелюдією до-дієз мажор із першого тому ХТК Й. С. Баха. У верхньому голосі баховської прелюдії ми знаходимо той самий технічний прийом виконання, де також «прочитується» двоголосся звучання фактури, засноване на гармонійних фігураціях.



Й. С. Бах. Прелюдія до-дієз мажор із ХТК (1-й т.).

Щодо неповторності фактурного стилю Ф. Шопена, у свою чергу С. Фейнберг зауважує, що він «розкривається більше у вертикалі, ніж у контрастних горизонтальних лініях розвитку. Його музичні ідеї виявляються швидше у фактурі, ніж у протиставленні тем» /120, с.96/. А. Соловцов як «суттєву особливість фортепіанного стилю Шопена» відзначає також «надзвичайну індивідуалізацію фортепіанної фактури» /113, с. 267/.

Наведені висловлювання фіксують роль фактури як найважливішого показника загального стилю польського композитора. Але не менш показовий зворотний зв'язок: від закономірностей індивідуального музичного стилю (своєрідної стильової установки композитора) – до їх реалізації в конкретних параметрах фортепіанної фактури.

Ті чи інші особливості фактури є, з одного боку, безпосереднім показником, і навіть «носієм» художньої своєрідності даного конкретного твору, з іншого – виразником індивідуальних стильових устремлінь творчості композитора взагалі.

Звернемо, наприклад, увагу на те, що в музиці Баха інтонаційні ознаки, властиві тій чи іншій мелодично вираженій риторичній фігурі, виражалися переважно в окремих голосах поліфонічної тканини<sup>1</sup>. А в прелюдіях Шопена такі мелодійні знаки стають основою, якою визначається характерність усього фактурного комплексу. Те, що робить у даному випадку Шопен, порівняно з Бахівською музикою, можна визначити як фактурне посилення. Даний прийом стосується не окремої п'єси, а є одним із показників стилю польського композитора. У цьому аналізі ми не прагнемо зупинятися на докладному розгляді цього питання, оскільки нашою метою є лише показати основні можливі напрями вивчення стилістичних особливостей фактури.

Наведені приклади дозволяють прояснити своєрідність трактування фортепіанної фактури у творчості Шопена. Крім того, стає можливим виявити деякі спільні корені відмінностей у фактурній організації музичної тканини між Бахом і Бетховеном, з одного боку, і Шопеном – з іншого. Ці корені ми бачимо в принципово іншому значенні в організації музичного викладу принципу гетерофонії. Надалі участь даного принципу в будові фортепіанної тканини музики Шопена, а також відображення його у виборі відповідних виконавських прийомів інтерпретації фактури буде проілюстровано конкретними прикладами. Зараз же ми концентруємо увагу на загальних питаннях.

Продовжуючи розмову про стильові витоки музики Шопена, відзначимо, що «витонченість головних обрисів» його фортепіанної фактури сходить швидше не до творчості Й. С. Баха або Л. Бетховена, а до музики іншого генія, віденського класика – Вольфганга Амадея Моцарта.

### ***Шопен і Моцарт (приклад порівняльної характеристики фактури)***

Моцартівський початок у музиці Шопена «почутий» багатьма дослідниками. Як правило, тут мається на увазі загальна витонченість музичної думки, стрункість і досконалість в організації музичної архітектоніки як у творах великої, так і малої форм, увага до деталей у музичному оформленні тощо. Разом із тим явно недостатня увага приділена моцартівським «віянням» у Шопена в організації фортепіанної фактури.

Звернемо у зв'язку з цим увагу на низку загальних критеріїв, якими керуються в зазначеному аспекті Моцарт і Шопен.

---

<sup>1</sup> Дана думка не належить фігурам, що охоплюють у стилістиці бароко весь акордовий масив (фігура «поета») або ж, навпаки, виражених паузою у всіх голосах (фігура «aposiopesis»).

1. Для обох композиторів фортепіанна фактура сама по собі повинна містити «знак естетичного», тобто досконалість загальної форми, витонченість у деталях, тонкість у взаємодії складових елементів тощо.

2. Аналіз більшості творів показує, що значну роль у кристалізації фактури відіграє загальна прозорість музичної тканини, її «ажурність». Цей критерій оцінки фактури творів Моцарта й Шопена застосовувався багатьма видатними піаністами-інтерпретаторами фортепіанної музики цих композиторів. Серед піаністів, які звертали увагу на стилістичну схожість фактурного викладу, виділяється «Останній романтик»<sup>1</sup> Володимира Горовиця. Він не раз підкреслював, що прагне «Шопена грати як Моцарта» і навпаки, «Моцарта грати як Шопена».

3. У багатьох сторінках фортепіанної музики Моцарта й Шопена ми спостерігаємо «ансамблеве» трактування музичної тканини, за якої ніби передбачається персоніфікація «учасників» фактури, на що вказує характерний малюнок фортепіанного викладу.

4. У фортепіанній ліриці Моцарта ми можемо спостерігати «пісенне дихання» всіх ліній фактури. Цими властивостями музика Моцарта також «готує» найважливішу ознаку Шопенівської фактури – її мелодизацію. Прикладами «пісенного» або ж «аріозного» трактування фортепіанної фактури в Моцарта можуть служити багато тем повільних частин його фортепіанних сонат, рондо й інші сторінки музики, звучать переважно в повільних і помірних темпах. З нашої точки зору подібними темами готується мелодизація та «романтизація» Шопенівської фортепіанної фактури в не меншому ступені, ніж проаналізованими вище темами Бетховена.

5. «Посилена», порівняно з Бахом і Бетховеном, роль гетерофонії у клавірній фактурі Моцарта забезпечується особливою роллю прихованих підголосків і навіть голосів. Наприклад, у відомій редакції Б. Бартока фортепіанних сонат Моцарта містяться рекомендації продовжувати (порівняно з нотним записом композитора) під час виконання звучання нижніх звуків у фактурній формулі «альбертієвих» басів. З точки зору виконавського трактування фортепіанної фактури це вже дуже близьке Шопенівському трактуванню опорних басів фактури.

---

<sup>1</sup> Див. документальний фільм «Володимир Горовиць. Останній романтик»: <https://youtu.be/fZHXRW7Yr3A>





Ф. Шопен. Експромт Ля-бемоль мажор, тв. 29, т. 11-12.

В окремих випадках виконавсько «виявлені» можливості прихованих голосів виступають в ансамблі з голосами явними (головними). Так, наприклад, звучать багато фрагментів у Сонаті до мажор (К V 330) у виконанні В. Горовіца<sup>1</sup>. В акомпанементі, наприклад, виконавець виділяє крайні верхні (або нижні) ноти особливим тембром, надаючи їм функцію додаткової мелодійної лінії. Так, в ув'язненні 1-ї частини з'являється яскрава мелодійна лінія, яка складається з верхніх нот акомпанементу. У нотному прикладі середній голос, що виділяється виконавцем як самостійний, показаний нами вертикальними штилями.



В. А. Моцарт. Соната до мажор KV330, 1-а ч., Т. 142-150.

У творах Шопена приховані голоси акомпанементу проростають у вигляді самостійних мелодійних ліній, виписаних у тексті самим композитором.

<sup>1</sup> Таку інтерпретацію Сонати до мажор В. А. Моцарта можна було почути на концерті у Великому залі Московської консерваторії під час останнього приїзду видатного піаніста в Москву: <https://youtu.be/p4gALGMf3Mw>



Ф. Шопен. Ноктюрн Сі мажор, тв. 32 № 1, т. 7-9.

6. Звернемо увагу, додатковий голос, що виникає у виконанні В. Горовіца, вступає в дует з провідною мелодією. І це цілком у стилі Моцарта, який активно використовує на фортепіано подібні «інструментальні дуети» в терцію, сексту, дециму. Таких прикладів у Моцарта безліч. Але, мабуть, найбільш послідовно цей прийом використаний у варіаціях першої частини Сонати для фортепіано ля мажор (K V 331).



В. А. Моцарт. Соната ля мажор KV 331 (1-я ч.).

«Дует» в дециму вибудовується вже в початковій темі й потім більш-менш явно виступає в усіх мажорних варіаціях. Децима при цьому іноді замінюється секстою або ж терцією. Безліч прикладів застосування такого прийому ми знайдемо й у творах Ф. Шопена.



Ф. Шопен. Прелюдія ре-бемоль мажор, тв. 28.

У музиці Шопена відбувається подальший розвиток подібних «ансамблів». Порівняно з клавірними творами Моцарта вони, як правило, звучать більш «вокально». Характерним є також те, що дуетний голос у

творах Шопена часто проростає з акомпанементу, а далі «розчиняється» в ньому.

### *Висновки*

Як відомо, музика Шопена представляє найяскравішу ілюстрацію нерозривної єдності стилю Шопена-композитора та стилю Шопена-піаніста. За рідкісним винятком творчість польського композитора орієнтована на можливість єдиного музичного інструменту – фортепіано. Будучи видатним виконавцем, Шопен постійно апробував власну музику звучанням цього інструменту.

Формування слухового уявлення фактури музичного твору (тобто фактурного абрису) або його фрагмента відбувалось у Шопена відразу ж з урахуванням виконавських параметрів звучання. У нашому випадку – це звучання фортепіано. Крім того, характер творчого процесу композитора виключав випадковість художнього результату та його відображення в нотному записі.

Слід також урахувати, що Шопен був геніальним імпровізатором. Творіння музичної інтонації під час імпровізації означає одномоментне відчуття звукової віддачі музичного інструменту, почуття виконавського дотику до клавіатури фортепіано, м'язово-рухового відчуття відповідного музично-виконавського прийому тощо. Інакше кажучи, сам процес імпровізації націлений на реалізацію творчої ідеї засобами фортепіанного виконавства в конкретній, індивідуально вираженій фортепіанній фактурі.

«Для Шопена характерним є те, що, створюючи індивідуальний музичний образ, він зазвичай знаходить для нього настільки ж індивідуальне фортепіанне втілення», зазначає А. Соловцов /113, с. 268/. Наведемо на підтвердження цих спостережень спогади Жорж Санд: «Теми своїх творів він (Шопен - Л. К.) не шукав, вони являлись йому самі без зусиль. Натхнення приходило раптово за роялем, заволодіваючи ним, або народжувалося в його голові під час прогулянки, і тоді він поспішав додому, щоб свої задуми програти на роялі й перенести на папір. Але в той момент починалася сама копітка робота з усіх, які мені доводилося бачити, пов'язана з низкою зусиль, сумнівів і мук, щоб знову зловити, згадати якусь деталь композиції. Те, що відразу склав, потім під час записування занадто дрібно розкладав, (...) по сто разів повторював і змінював один і

той самий такт (...). Іноді шість тижнів мучився над однією сторінкою»<sup>1</sup> / цит. по: 154, с. 223 /.

Перераховані особливості творчого процесу Ф. Шопена свідчать про нерозривність і навіть – синкретичність у його музичному мисленні та його музичному стилі виконавського та композиторського начал. Отже, під час виконавського аналізу фактури його творів виникає необхідність в опорі на визначення музичного стилю, в якому фіксувалася б зазначена синкретичність.

Отже, нашу увагу в аналізі було сконцентровано на загальних особливостях стилю Ф. Шопена, які, з одного боку, впливають на формування відповідної специфіки фортепіанної фактури, з іншого – безпосередньо здійснюються через певну фортепіанну фактуру. Стилістика фактури творів Шопена розглядалася нами в ракурсі втілення загальностильових (романтичних) тенденцій та індивідуально-стильових особливостей порівняно з фактурою творів сучасників і попередників композитора.

Новим ракурсом у розгляді даного питання стає акцент на самому акті «виробництва» музичної думки в процесі її виконання-втілення на фортепіано. Даний ракурс відповідає фортепіанно-виконавській природі музичного мислення Ф. Шопена.

Необхідно звернути увагу на те, що постійним індивідуально-стильовим принципом Шопенівського виконавського інтонування є прагнення до «співу» на фортепіано, що виражається в мелодизації всіх ліній фактури.

Декламаційний початок, так само як і пісенний, музичний, є одним із головних виразних засобів індивідуалізації, риторичної активності висловлювання «від першої особи».

Виділені начала, які створюють музику, виступають у постійній взаємодії. Але в кожному конкретному випадку у творах Шопена на передній план висувається одне з них, що не останньою мірою залежить від виконавського рішення, тобто інтерпретації фактури.

---

<sup>1</sup> Переклад з польської мови Л.Касьяненко

## ЖАНРОВІ ЗАКОНОМІРНОСТІ ФАКТУРИ

У роботі піаніста над створенням фактурного абрису того чи іншого музичного твору (фрагмента великого твору) основне значення має виконавське втілення жанрових особливостей фактури.

Закономірності жанрових принципів інтонування, що використовується композитором, або конкретного жанру здебільшого визначають і відповідні «умови» його фактурної реалізації. Тому для слухового засвоєння виконавцем фактурного абрису особливо важливими є первинні властивості формування й викладу музичної думки, які значною мірою обумовлені жанровою природою. Це має значення не лише в тих випадках, коли необхідно визначити жанрову приналежність, наприклад, фрагмента великого твору, але й на рівні його складових частин, наприклад, жанрові ознаки головної партії в сонатній формі, або епізоду в рондоподібній побудові тощо.

Образність твору, як правило, визначається жанровим виглядом уже самої теми. Фактура тут проявляє свою специфіку жанрової характеристики на найменших за масштабом рівнях. З першої фрази та навіть короткого мотиву організовується фактурне «ядро», що показує не тільки певний склад і малюнок тканини, але й жанрову приналежність, тобто особливості викладу, які характерні для того чи іншого жанру. У малому монофактурному творі жанрова орієнтація «фактурного осередка»<sup>1</sup> стає своєрідною програмою для всієї п'єси.

### *Поняття «жанр» у виконавському ракурсі*

Е. Назайкінським виокремлюються такі три провідні параметри музичного жанру: «характер змісту, умови й засоби виконання, та конкретне життєве, соціальне призначення» /79, с.81/. На наш погляд, у контексті даної проблеми виконавської інтерпретації фортепіанної фактури серед відзначених Е. Назайкінським параметрів найбільш специфічним для музики, як виду мистецтва, є другий – «умови й засоби виконання».

Розвиваючи можливості цієї жанрової тріади стосовно особливостей музичної творчості, В. Москаленко вважає, що «найважливішим фактором єдності, генетичної синкретичності всієї тріади є сама людина, точніше –

---

<sup>1</sup> Термін Е. В. Назайкінського

властиві йому психофізіологічні можливості музично-творчого самовираження» / 75, с. 92 /.

«Характер змісту» та «конкретне життєве, соціальне призначення» є загальними жанровими показниками для всіх без винятку видів мистецтв, як просторових, так і процесуальних. Участь же фактора «виконання» більш актуальна саме для процесуальних мистецтв. Але порівняно з іншими процесуальними різновидами (наприклад, театральним мистецтвом) саме в музиці спосіб виконання здебільшого спочатку мислиться (прогнозується) композитором «фактурно». Крім того, «фактурне мислення» і композитора, і виконавця включає як конкретну будову музичної тканини, так і, одночасно, відповідний спосіб виконавського втілення за допомогою того чи іншого конкретного технічного прийому.

«Жанр» як термін охоплює дуже широке коло понять, які пов'язані з родовими й видовими ознаками музичного твору. Вони визначають твір: за способом виконання (інструментальний, сольний ...); за призначенням (марш, танець, пісня ...); за змістом (ліричний, комічний, трагічний ...); а також за місцем і умовами виконання (концертний, театральний ...).

У виконавській практиці це поняття найчастіше пов'язано з «функціями музики, у зв'язку з певними типами її змісту» /62, с.19/. Так, наприклад, поряд з загальнородовими ознаками твори – «марш» – виконавця цікавить ще й характеристичні його особливості – «траурний».

Зазначені можливості жанрових начал реалізуються саме у творчому процесі виконання на музичному інструменті. Зокрема, вони стають жанровою основою для «співу», «декламації», «моторної виразності» в момент виконавської інтерпретації.

У фортепіанному виконавстві необхідно виділити ще одну функцію жанрових начал: втілення моторно-пластичного фактора в динаміці виконавських ігрових рухів / 77 /. Таким способом уявне інтонування виконавця якби «возз'єднується» з інструментальним «музично-ігровим» виконавським інтонуванням.

У якості теоретичної бази для вивчення виконавського ракурсу даного питання нами обрано жанрово-стильову концепцію В. Москаленко. Жанрові начала, згідно з цією концепцією, трактуються як уявні або реально здійснювані чинники «виконання» музичної думки. У цьому значенні жанрові начала входять до структури музично-розумового процесу композитора, а в разі, якщо творчі функції композитора й виконавця відділені, жанрові начала входять до структури мислення виконавця.

Жанрові начала стають первинною основою, що включена до тілесно-духовної природи музично мислячого індивіда (композитора, виконавця), для «співу», «декламації», «моторно-пластичної виразності» в акті створення музичної інтонації.

Вивчення жанрових закономірностей фактури у виконавському переломленні пропонується в основному на прикладі аналізу «Прелюдій» Ф. Шопена.

### *«Прелюдія» як жанр*

Сама «прелюдія», оформлюючись у самостійний жанр у XVII – XVIII століттях, походить від інструментальної п'єси, яка «за характером і типом викладу є близькою до фантазії». Остання, у свою чергу, характеризується свободою побудови, імпровізованістю викладу, здатністю синтезувати «елементи різних музичних форм і жанрів». Будучи, за своєю сутністю, малою фантазією, прелюдія успадковує перераховані вище характеристики і, поряд з експромтом, піснею без слів, листком з альбому та ін., стає з XIX століття «одним із найбільш поширених жанрів малих форм» / 78, с. 439 /.

Звідси впливають умови, в яких проявляє себе фактура прелюдії як жанру.

Першою з цих умов є те, що малою музичною формою, в даному разі, обмежується час художнього звучання. Тому Шопен (а слідом за ним і багато інших композиторів), як правило, використовує в межах однієї прелюдії один характерний вид викладу. За незначним винятком (Прелюдії №№ 10, 11, 13, 15, 16 і 18) «позначений» жанровою основою характер фактурного викладу витримується від початку й до кінця п'єси. Лише в заключних тактах у багатьох п'єсах композитор створює якби фактурний підсумок, своєрідне «резюме», що виражається в «підсумованій» багатоголосій акордовій фактурі. В цьому вбачається певна аналогія із заключними фактурними акордовими «резюме» в прелюдіях Й. С. Баха – музично-риторичною фігурою поета.

Друге – впливає з першого: в умовах обмеженого художнього звучання фактура є одночасно як даність музичної думки. У прелюдії, як правило, відсутній вступ, тому фактура сформована вже від початку.

Ці якості відрізняють фактуру прелюдії від фантазії, як сформованого жанру, яка характеризується великою кількістю різноманітних за фактурою епізодів і може бути досить тривалою в часі, хоча обидва жанри мають спільне коріння походження.

Прелюдія має і деякі особливості порівняно з іншими п'єсами малої форми, наприклад, мазурками, вальсами тощо. У прелюдії немає жанрових норм будь-якого фактурного принципу, тому тут допустима величезна різноманітність фактури – від одноголосного викладу до різних видів поліфонії. Немає також будь-яких метро-ритмічних «обмежень».

Усі ці властивості роблять прелюдію своєрідним універсальним жанром. Як зауважує Фейнберг, це можуть бути п'єси, «що відобразили минуле або напівзабуте враження, зазначене в ескізному начерку», і твори, які можуть «змагатися за значущістю з фіналом сі-бемоль мінорної сонати, а драматизм (...) ре мінорної прелюдії за своєю трагедійною силою перевершує написане Шопеном у широко розгорнутій формі» /121, с.472/.

Звучання деяких прелюдій, що виникає відразу (тобто без емоційної підготовки, наприклад, вступу), виробляє «враження трагічних кульмінацій, властивих більш великим формам», а драматизм інших немов викликаний «сюжетним розвитком, який довго назривав ще в «домузичному» часі» /121, с.471/.

Поряд із широким діапазоном емоційної гами, в прелюдіях, завдяки універсальності, можливі «зображення» інших жанрів. Їх ознаки можна виявити в об'єктивно-образотворчих якостях фактури вже з перших тактів п'єси.

Про специфіку жанру фортепіанної прелюдії один із видатних композиторів-романтиків ХХ століття С. Рахманінов написав таке: «Прелюдія, як вона мені видається, це форма абсолютної музики, призначеної для виконання перед більш значною музичною п'єсою або виконує функції введення в будь-яку дію, що й відображено в її назві. Форма зародилась і може бути використана для музики, що має незалежне значення» /98, с.64/.

Основна думка даного судження розкриває логіку сприйняття жанру прелюдії крізь призму її власної еволюції: від вихідних, первинних властивостей через історико-стильові жанрові модифікації аж до стану на теперішній день.

У своїх витоках жанр фортепіанної прелюдії не був надбанням будь-якого національного музичного стилю. У старовинній сюїті завданням «прелюдії» був вступ, немовби преамбула до танців конкретного і, що суттєво, різного національного походження (алеманда, куранти, сарабанда, жига). У цьому сенсі «прелюдія» стала немов продуктом загальноєвропейської стилістики. Можливо, саме тому С. Рахманінов /98/ відносить «прелюдію» до сфери «абсолютної музики».



## *«Прелюдії» Ф. Шопена як приклад різноманітності жанрових знаків фактури*

У гігантській загальній стильовій панoramі європейського академічного музичного мистецтва Шопен постає як один із найбільш «жанрових» композиторів. Наприклад, у його творчості дуже вагома роль так званих «первинних музичних жанрів» /128/. Одні з них (мазурка, полонез) поетизують і «романтизують» жанри польського музичного фольклору. Інші жанри (вальс, колискова, баркарола) придбали немовби «наднаціональне» значення в європейській музичній культурі. Треті (ноктюрн, скерцо, експромт та ін.) – у строгому сенсі слова не є «первинними», але наближаються до останніх такими властивостями, як підвищена комунікативність, сприйнятливність широкою аудиторією.

До останньої групи належать і фортепіанні прелюдії Шопена.

У межах шопенівського стилю жанри (мазурки, вальси, полонези та ін.) стають підпорядкованим виразним засобом. Первинні функції музики відсуваються на другий план, тому художньо переосмислені танці стають лише змістовно-асоціативною моделлю для створення найрізноманітніших образів.

У прелюдях ознаки різних жанрів проявляють себе насамперед своїм характеристичним боком, стаючи одним із засобів музичної виразності. Тому тут ми можемо говорити швидше про жанрові знаки, що визначають лише загальний фактурний абрис тієї чи іншої п'єси, залежно від переважання танцювальних, декламаційних, розспівних та інших ознак фактурного викладу.

Жанрова виконавська концепція змінює «бачення» фактурного абрису твору й направляє музиканта до вибору тих виконавських засобів, які допоможуть підкреслити характерні для обраного жанру особливості. Прелюдії Шопена дають великий простір для фантазії виконавця, оскільки ці невеликі твори за своєю природою мають безліч «облич», кожне з яких не вичерпує всієї сутності п'єси, але висловлює один з її аспектів.

Будь-яка з цих мініатюр «сприймає» безліч різних виконавських прочитань. Жанровий відтінок однієї й тієї самої п'єси зміниться залежно від відповіді на питання про жанровий пріоритет. Наприклад, що підкреслити в Прелюдії ля мажор з 28-го опусу – танцювальну елегантність чи мовну інтонацію питання? А можливо, захопити слухача «солодким» дуєтом терцово-секстової згоди верхніх голосів? Кожне з цих рішень буде правомочним, оскільки має жанрове обґрунтування в елементах фактури цієї прелюдії.

Незвичайна різноманітність жанрових знаків, а також їх синтез у фактурному абрисі багатьох прелюдій, є умовою для створення інтерпретацій, які вельми відрізняються одна від одної і, в той самий час, рівноправно вміщаються в авторський задум. Різна взаємодія компонентів фактури уможлиблює образно-жанрове тлумачення в обраному ключі.

У кожному конкретному випадку виконавський фактурний абрис вибудовується в одну логічну ланку – весь арсенал виконавських засобів, які спрямовують жанрові характеристики, що формуються різними компонентами музичної тканини. У результаті виникають різні співвідношення жанрових знаків у різних інтерпретаціях п'єс із жанровою багатозначністю.

### ***«Прелюдії» Ф. Шопена та їх класифікація за жанровими ознаками фактури***

Ф. Шопен не був першим композитором, який створив цикл прелюдій для фортепіано. До нього такі цикли були написані І. Гуммелем і Ф. Калькбреннером. Але саме Шопенівські прелюдії сприймаються сьогодні і як одна з художніх вершин музичного романтизму в жанрі мініатюри, і як прототип подальших досягнень у цій галузі<sup>1</sup>.

Композитор звернувся до «прелюдії», вже «випробувавши» власний музичний стиль практично в усіх показових для його творчості жанрах фортепіанної музики, як великої, так і малої форм.

З огляду на схиляння Ф. Шопена перед великим кантором, цілком можливо, що думка про написання циклу прелюдій для фортепіано в усіх мажорних і мінорних тональностях виникла в польського композитора під враженням «добре темперованого клавіру» Й. С. Баха. На користь означеного припущення свідчать такі «зовнішні» ознаки подібності «прелюдій» Й. С. Баха та Ф. Шопена, як:

- а) загальне жанрове найменування – прелюдія;
- б) приблизно однакові розміри п'єс, які обмежені масштабом малої форми;
- в) охоплення в циклічному цілому всіх двадцяти чотирьох мажорних і мінорних тональностей, згрупованих у пари «мажор-мінор».

У той самий час з точки зору сучасної історичної перспективи ми можемо стверджувати, що в стилістиці Прелюдій Ф. Шопена немає і

---

<sup>1</sup> Тут доречно згадати про цикли фортепіанних прелюдій таких видатних композиторів, як О. Скрябін, С. Рахманінов, Д. Шостакович, К. Дебюссі.

натяку на так званий «неокласицизм»<sup>1</sup>. Із двочастинного бахівського поліфонічного циклу польський композитор використовує лише жанрові особливості першої частини. Його не цікавить сфера музичного інтелектуалізму – «фуга».

З першої фрази й навіть короткого мотиву в кожній із прелюдій Шопена організовується фактурне «ядро», що показує не тільки певний склад і малюнок музичної тканини, але також – ту чи іншу жанрову характерність п'єси. Наприклад, у початкових «темах» Прелюдій для фортепіано № 9 мі мажор, № 13 фа-дієз мажор, № 16 ре-бемоль мажор та ін. Взаємна підпорядкованість звучань обумовлена чітко висловленою функціональністю ліній і фактурних планів: мелодія, бас, «супроводжуючий» середній план, який немов коментує мелодійне висловлювання.

За фактурним жанровим позначенням загального характеру прелюдії можна поділити на кілька груп. До однієї з них можуть бути віднесені, наприклад, прелюдії з фактурними ознаками первинних жанрів, до іншої – з ознаками етюдів. В окрему групу можна виділити пісенні й речитативні прелюдії.

Звичайно, подібна класифікація не відображає прямої та безумовної приналежності будь-якої з прелюдій тільки до певної групи. Фактура практично будь-якої п'єси включає кілька різних елементів жанрових знаків, які дозволяють, за бажання, виконавцеві потрактувати її так чи інакше. Нам класифікація необхідна для зручності аналізу жанрових ознак об'єктивно-зображальних якостей фактури, а також їх переломлення в кожному конкретному випадку її виконавської інтерпретації.

Відповідно до домінуючої ролі у фортепіанній фактурі того чи іншого жанрового начала пропонується така класифікація «Прелюдій»:

1. Прелюдії, у яких провідним жанровим началом є моторно-руховий виконавський фактор. У цій групі, у свою чергу, виокремлюються такі різновиди:

- прелюдії, які перевтілюють у новому стильовому ключі барочний принцип «прелюдювання» (наприклад, Прелюдії №№ 1, 5, 8, 14, 19, 26);
- прелюдії, в яких втілено принцип фортепіанного етюдів (наприклад, Прелюдії №№ 3, 12, 16, 23);
- прелюдії моторного активно-декламаційного характеру (наприклад, Прелюдії №№ 18, 22, 24);

---

<sup>1</sup> У цьому полягає, наприклад, принципова відмінність від свідомо підкресленого неокласичного («барокового») акценту в «Прелюдях і фугах» для фортепіано Д. Шостаковича, твір яких було приурочено до двохсотріччя з дня смерті Й. С. Баха.

2. Прелюдії в повільному або помірному темпі, в яких провідним жанровим началом є пісенне інтонування (наприклад, Прелюдії №№ 6, 13, 15, 21, 25).

3. Прелюдії в повільному темпі, в яких провідним жанровим началом є музично-риторичний (декламаційний) початок (наприклад, Прелюдії №№ 2, 4, 9).

4. Прелюдії в повільному або помірному темпі, що репрезентують знак первинного музичного жанру (наприклад, Прелюдії №№ 7, 17, 20).

### *1. «Моторні» прелюдії*

Прелюдії з переважанням віртуозного початку є яскравим фактурним контрастом звучання по відношенню до інших п'єс. За рівнем необхідної піаністичної підготовки деякі віртуозні прелюдії Шопена не поступаються етюдам композитора, які, завдяки творчому розвитку цього жанру, знаходяться в одному ряду з концертними п'єсами високохудожнього рівня. «Форма етюд виявилась однією з найбільш зручних для вираження романтичної фантастики та створення схвильованих, підвищено емоційних образів», – зазначає Фейнберг /121, с. 418/.

Більше половини прелюдій збірки написані у формі віртуозної п'єси. Це і паралельний рух, (у Прелюдіях мі-бемоль мінор і фа мінор), і симетрично розкладена фактура арпеджіо (в Прелюдії Мі-бемоль мажор), і віртуозні завдання для кожної руки окремо. Однак, повторювані технічні фігурації в цих п'єсах несуть функцію, як правило, емоційного нагнітання. Фактура віртуозних п'єс, з одного боку, відкриває простір для прояву виконавської темпераменту, з іншого – змушує його до пошуку живої різноманітності в повторюваних метричних формулах. У такій якості фактура віртуозних прелюдій виявляє одну з основних властивостей жанру романтичної віртуозної п'єси – сплав рівномірності метричних побудов і темпераментної манери їх виконання. На це вказує динаміка і багато ремарок самого автора: *Agitato, Molto agitato, Presto con fuoco* тощо.

Прийнято вважати, що за жанровими параметрами найближче до «Прелюдій» знаходяться шопенівські етюди. Ось що пише у зв'язку з цією, досить очевидною жанрово-стилістичною спорідненістю жанрів музики Шопена А. Соловцов: «Значна частина прелюдій (приблизно половина) має чітко виражений технічний характер. Це етюди в мініатюрі (підкреслено мною, – Л.К.)» /113, с. 278/. Незважаючи на те, що наведене спостереження стосується п'єс, насичених рухомою виконавською моторикою, з ним, особливо з другою його частиною, можна погодитися лише частково.

Вважаємо, що прелюдії Ф. Шопена в жодному разі не можна вважати «етюдами в мініатюрі».

Показово, що «Прелюдії» створені Ф. Шопеном уже після написання «Етюдів». Якщо ж урахувати дійсно наявну схожість окремих прелюдій Шопена з його ж етюдами, то, на наш погляд, це свідчить як раз про самотійність, самодостатність життєво-естетичних функцій жанру прелюдії в його творчості.

Звернемо, зокрема, увагу на те, що в прелюдіях майже відсутній акцент на особливих, «знакових» (тобто особливо показових) труднощах техніки фортепіанного виконання, які були б витримані від початку й до кінця п'єси (як це має місце в етюдах). Маються на увазі такі прийоми, як гра подвійними нотами, ведення мелодії октавами в швидкому темпі, інтонування мелодії головного голосу виключно 3-м, 4-м і 5-м пальцями, паралельне арпеджіо двома руками, виконання правою рукою виключно по чорних клавішах тощо. У той самий час розкриття технічних і виразних можливостей кожного окремого з перерахованих прийомів присвячений цілком який-небудь конкретний з етюдів Шопена.

У цілому в прелюдіях Шопена відсутній порівняно з етюдами акцент на ефектності, технічній «помітності» у виконанні того чи іншого прийому гри на фортепіано. А саме ці властивості ми спостерігаємо в більшості його етюдів.

У той самий час, є справедливою усталена в середовищі музикантів думка, що у творчості Шопена відбувається жанрове перевтілення «технічного» етюдів на глибоко індивідуальне, трепетне романтичне музичне висловлювання. Але підкреслимо, що все-таки це швидше не жанрова «модуляція» (тобто перехід у нову жанрову якість), і навіть не «відхилення» в іншу жанрову сферу. Порівняно з усталеною традицією, в етюдах Шопена відбувається жанрове розширення виражальних можливостей даного жанру.

На противагу «етюдній» творчій установці прелюдії Шопена втілюють іншу творчу мотивацію. «Прелюдії» не дублюють попередній «етюдний» етап, а немов заповнюють емоційно та психологічно ще не реалізовану творчу задачу в іншій, самотійній жанровій якості. Їх внутрішній музичний сенс визначається іншим життєвим призначенням. І це призначення гранично чітко визначено самим композитором у жанровій назві «прелюдія».

У більшості прелюдій Шопена переважає організуючий музичну думку «руховий» моторно-пластичний фактор. Це – Прелюдії №№ 1, 3, 5, 8, 10, 11, 12, 14, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 24 і 26. Слід, однак, уточнити, що

переважно енергійна, «рухова» моторика виступає в цих прелюдіях не ізольовано від інших жанрових начал, а в поєднанні з ними. У багатьох прелюдіях зберігають своє значення і конкретні жанрові знаки.

Така взаємодія жанрових знаків має саме безпосереднє відношення і до типу фактури, що використовується в конкретній прелюдії, і до завжди індивідуалізованого втілення обраного типу музичного викладу. У прелюдіях, об'єднаних підкресленою активністю руху, композитором, додатково до вказівок швидкого темпу, як правило, використовуються якісні визначення характеру музичного руху, які немов «підсилюють» темпову динаміку: *Molto allegro* (Прелюдії № 5, № 10, № 18), *Molto agitato* (Прелюдії № 8, № 22), *Presto con fuoco* (Прелюдія № 16), *Allegro appassionato* (Прелюдія № 24), *Presto con leggerezza* (Прелюдія № 26).

З точки зору взаємодії жанрових начал і конкретних жанрових знаків у розглянутій «моторній» групі п'єс виділяються чотири групи:

- 1) прелюдії, які втілюють у новому стильовому ключі барочний принцип «прелюдювання»;
- 2) прелюдії, в яких втілено принцип фортепіанного етюдю;
- 3) віртуозні прелюдії декламаційного складу;
- 4) прелюдії, які репрезентують знак конкретного музичного жанру<sup>1</sup>.

У кожній із груп спостерігаються свої закономірності в організації фортепіанної фактури.

### **Фактурний різновид «Прелюдювання».**

Зупинимось в цьому аспекті на ролі в прелюдіях Шопена жанрового знака «прелюдювання», який походить від традицій старовинної музики.

Для нас важливо, що цей жанровий знак розкривається в багатьох прелюдіях Шопена саме засобами фортепіанної фактури. З одного боку, прелюдії даної групи завжди постають перед слухачем найтоншими «замальовками» емоційних станів, які в реальних життєвих ситуаціях виникають часом непередбачувано, спонтанно. І це цілком відповідає спостережуваним у багатьох із цих п'єс властивостям імпровізаційності, миттєвості музичного творіння. З іншого боку, витoki створеного Шопеном жанру романтичної прелюдії сягають «позаромантичної» стильової епохи, коли глибоко особисте переживання немов узагальнювалося співпереживанням у громадському світовідчутті або філософськи.

---

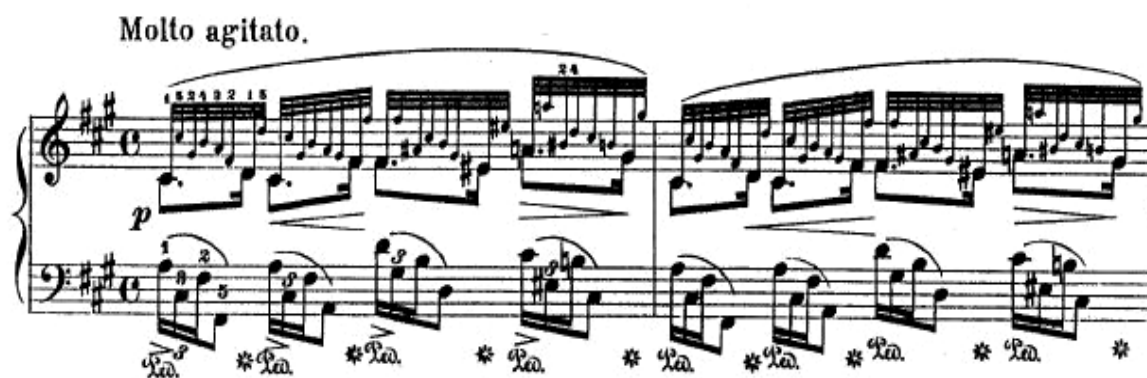
<sup>1</sup> Цей різновид фактури буде розглянуто у зв'язку з «первинними» жанрами

Утілення у фортепіанній фактурі прелюдій Шопена жанрового знака «прелюдіювання» проявляється в різних прелюдях більш-менш опосередковано. Найяскравіше цей знак простежується в тих прелюдях, де послідовно й одночасно в партіях правої та лівої рук піаніста використовується поєднання гармонійної та мелодійної фігурації. При цьому основу фактури складають гармонійні фігурації. В їх потоці мелодійне начало проступає на зразок «контуру», як засіб інтонаційного «насичення» тканини. У «прелюдійній» фактурі Шопена мелодія є наслідком фігурного оформлення тканини, а не її провідним началом.

«Прелюдійна» фортепіанна фактура реалізується або спільними синхронно-симетричними ігровими рухами обох рук піаніста, або способом передачі фігурації з однієї руки в іншу. Останній спосіб представлений лише в одній прелюдії – № 1 С-dur. Перший спосіб – прелюдії №№ 5, 14, 19, а також 26-й Прелюдії ля-бемоль мажор.

Інша не менш постійна ознака Шопенівського прелюдіювання – безперервний рух дрібними тривалостями (восьмими або шістнадцятими) переважно у швидкому темпі. Ритмічна щільність руху надає фактурі об'ємність і насиченість деталями за умови збереження загального чіткого малюнка музичної тканини. Зупинка музичного руху відбувається лише в завершальних п'єсу акордах.

У Прелюдії № 8 перераховані ознаки «прелюдійної» фортепіанної фактури втілені підкреслено рельєфно. Але тут, у той самий час, виділений «провідний», що наповнює музичний рух, середній голос фактур. Його мелодика носить декламаційний характер.



Ф. Шопен. Прелюдія фа-дієз мінор, тв. 28 № 8.

У розглянутій «прелюдійній» групі виділяється і Прелюдія тв. 28 № 19. У її фігурації посилюється «керівна» роль мелодики, утвореної в партії правої руки верхніми звуками тріолей<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> За способом виконання ця прелюдія нагадує фактуру Етюдів Шопена: тв. 10 № 11 і тв. 25 № 1.



Ф. Шопен. Прелюдія мі-бемоль мажор, тв. 28 № 19.

Участь досліджуваного знака «прелюдійності» не обмежується розглянутими прелюдіями. Фактура такого складу може зустрічатися, наприклад, у розробковому розділі великої форми або в епізодах творів, що складаються з різних, по типу фактури, фрагментів.

### **«Етюдний» різновид**

Перейдемо до характеристики «етюдної» групи, до якої ми відносимо Прелюдії №№ 3, 12, 16, 23. Для цієї групи характерним є поділ моторних функцій правої та лівої рук в умовах швидкого пальцевого руху. Правою рукою, наприклад, виконуються дрібні тривалості, а лівою вповнюється ритмічно укрупнений «супровід» або мелодія. Таким чином, тут ясніше, ніж в умовах чистого «прелюдювання», виражений гомофонно-гармонічний принцип організації музичної тканини.

Істотно відмітною ознакою групи «етюдних» прелюдій є посилення самостійності провідної мелодійної лінії. Мелодійний голос засобами фактури виділяється в самостійну функцію і стає енергетично «рушійним» чинником швидкого музичного руху.

Порівняно з «прелюдійними», в «етюдних» прелюдіях посилюється також і значення віртуозності. Саме цими характеристиками фактури дана група прелюдій наближається до жанру фортепіанного етюду.

Слід, однак, завжди пам'ятати, що віртуозність Шопена мала особливу властивість. «Поза сліпучою яскравою, блискучою віртуозністю не було б того особливого піаністичного «шарму», яким так чарує Шопен», – пише Г. Ціпін. «І народжена ця віртуозність – що найголовніше! – блиском і експресією музичної думки композитора, бунтівливістю його духу, вибуховістю пристрастей (...). Це чиста, піднесена цнотлива віртуозність, позбавлена будь-якої бравади, естрадного «шику», марнославного самозамилування» /130, с. 19/.



Яскравою ілюстрацією наведеного спостереження є Прелюдія № 16, у якій віртуозний початок «переорієнтовано» в план драматичного звучання.



### «Моторно-декламаційний» різновид

Третя група «моторних» прелюдій об'єднується загальним жанровим знаком декламаційності<sup>1</sup>. Образний лад даного кола п'єс значною мірою визначено активним драматичним тонусом у музичному інтонуванні.

«Експресія музичної думки», «бунтівливість духу», «вибуховість пристрастей» – ці, наведені вище, характеристики відповідного кола образів Шопена як не можна більш підходять до прелюдії №№ 18, 22 і 24. У цих прелюдіях (як і в розглянутій вище Прелюдії № 16) декламаційний початок виражено не лише в провідному голосі, але й у «супроводі». Провідна мелодія містить інтонаційно напружену, широку інтерваліку, що надає звучанню звукової об'ємності, характерної для ораторських висловлювань.



Ф. Шопен. Прелюдія фа мінор, тв. 28 № 18.

<sup>1</sup> Превалюванням декламаційного початку об'єднуються також кілька «Не моторних» прелюдій (у помірних і повільних темпах), на яких ми зупинимося в подальшому. Вище, в середньому голосі Прелюдії № 8 уже відзначалася провідна роль декламаційного початку.

Відповідно й образна побудова цих прелюдій «переростає» камерні масштаби інструментальної мініатюри (Прелюдія № 24).

Октавний виклад у Прелюдії соль мінор, поряд із речитативною інтонацією, ставить перед виконавцем також віртуозне завдання, пов'язане з октавною технікою.



Ф. Шопен. Прелюдія соль мінор, тв. 28 № 22, т. 17-20.

## 2. «Пісенні» прелюдії

Загальновідомим є принцип мелодійного фортепіанного інтонування творів Шопена. Пісенність основної теми, як основа фактурного викладу, істотно висловлює лірично орієнтоване стильове «сredo» композитора. У більш широкому сенсі слова вона репрезентує одне з жанрових начал, теоретично аргументованих С. Скребковим. Дослідник акцентує увагу на «жанровому вигляді теми, а не цілого твору» і має на увазі «... тип жанрової характеристики музики, який визначається такими поняттями як «речитативність», «пісенність», «танцювальність» музичної теми» /108, с.17/.

У зв'язку з розглядом «пісенної» групи слід звернути увагу на те, що в багатьох прелюдях всередині фактури відбувається «розшарування» на лінії, позначені різними жанровими знаками. Наприклад, у Прелюдях №№ 6 і 15, де пісенній інтонації основного мелодійного голосу «протистоїть» монотонне декламування (повторення одного звуку).



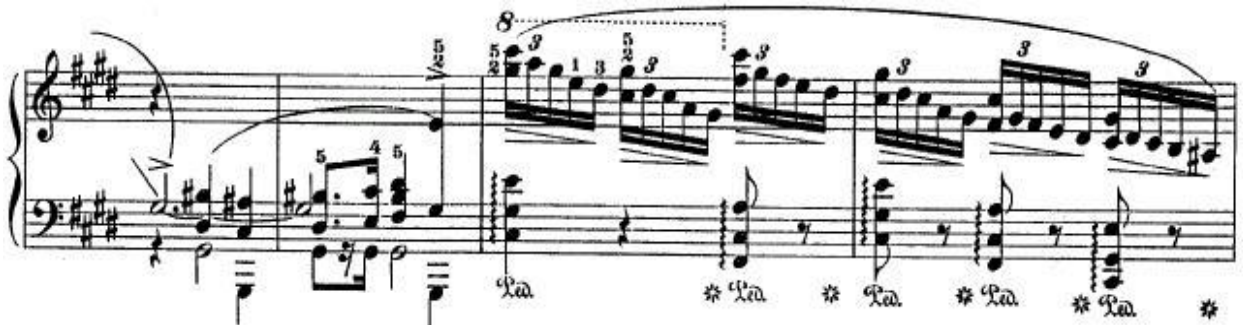
Ф. Шопен. Прелюдія сі мінор, тв. 28 № 6.

У деяких прелюдях «показані» діалоги різних голосів.



Ф. Шопен. Прелюдія сі-бемоль мажор. тв. 28 № 21, т. 49-53.

В інших – пісенний початок постає в зіставленні двох різних типів музичного викладу (Прелюдії №№ 10, 11).



Ф. Шопен. Прелюдія до-діз мінор, тв. 28 № 10, т. 3-6.

Різностямованість образних сфер «музики співу» дозволяє виконавцю в інтерпретації фактури використовувати також різні способи їх образних зіставлень. Підтвердженням цієї думки можуть бути такі жанрові «визначення» А. Соловцова: «Прелюдія h-moll – Елегія із «віолончельним» співом у нижньому голосі у розмірено падаючими «краплями» у верхньому». «Особливе місце в зошиті тв. 28 займають прелюдії a-moll, e-moll і h-moll. Це свого роду «маленькі трагедії» /113, с.284/.

### 3. «Декламаційні» прелюдії

Низку прелюдій можна віднести до групи «декламаційних». Це насамперед ті п'єси, в основі мелодійного малюнка яких лежить музичне відтворення інтонацій мови. Короткі мотиви в цих прелюдіях немов би передають «питання», «вигук», «благання», які ближче до мовної інтонації ніж до мелодій-розспівок із широкими інтервалами, як, наприклад, у Прелюдії № 9.

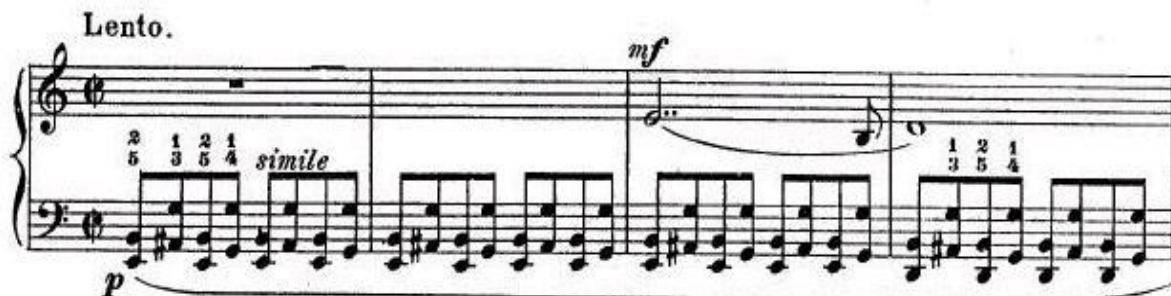


Ф. Шопен. Прелюдія мі мажор, тв. 28 № 9, т. 3-5.

Речитація в партії лівої руки та, одночасно, розмірена поступальна мелодія верхнього голосу виступають у цій прелюдії в поєднанні з ознаками маршевости.

Така тенденція спостерігається в низці декламаційних прелюдій, де втілюються або особливості первинних жанрів, або інших конкретних музичних жанрів. У цих прелюдіях також виявляються поєднання різних фактурних ознак.

Характерний мелодійний оборот «благання», наприклад, протиставлений репліці іншого характеру в Прелюдії соль мінор<sup>1</sup>, а музична аналогія багаторазово поставленого запитання, що таїться в мелодійних репліках Прелюдії ля мінор, протиставлена акомпанує пласту, в якому зашифрована сакральна символіка: елементи теми «Dies irae».



Шопен – Прелюдія ля мінор тв. 28 № 2.

#### 4. Знак «первинного» музичного жанру

Для творів «первинного» музичного жанру, незважаючи на певні, передусім метричні, обмеження характерним є велике розмаїття фактурного викладу. Воно вносить свої характеристичні риси в різні твори одного жанру.

Тут може зустрітись і «етюдний» різновид викладу, і «декламаційність» мелодійної інтонації у віртуозному викладі, і ліризм

<sup>1</sup> Про цю Прелюдії йшлося в зв'язку з «моторно-декламационной» різновидом

інтимного висловлювання в поєднанні з «музикою танцю», «ходою» або «співом». Пропонуємо кілька прикладів, які ілюструють поєднання різних жанрових начал із характерними рисами первинного жанру.

*Molto vivace.*

*leggiero*

Ф. Шопен. Вальс ре-бемоль мажор, тв. 64 № 1.

Ф. Шопен. Полонез фа-дієз мінор, тв. 44, т. 13-15.

*Lento ma non troppo.*

*pp*

*sotto voce*

*espressivo*

Ф. Шопен. Мазурка ля мінор, тв. 17 № 4.

Розглянемо кілька прелюдій зі знаками первинних жанрів. Звертає на себе увагу Прелюдія Ля мажор, у фактурі якої яскраво виражені танцювальні ознаки мазурки: трьохдольний метр на 3/4, характерний для танцю акомпанемент – бас і акорди, а також типовий «мазурочний» ритмічний малюнок мелодії.

*Andantino.*

*p dolce*

Шопен – Прелюдія Ля мажор тв. 28 № 7.

З одного боку, в цій мініатюрній п'єсі Шопен створює своєрідний «символ» мазурки, як би оголюючи жанрові знаки. Ритмічна формула мелодії, яка досить часто використовувалася композитором у темах його мазурок<sup>1</sup>, утримується тут протягом усієї п'єси без зміни. Настільки прихильний варіаційному принципу розвитку мелодії, Шопен на цей раз відмовляється від будь-яких змін і наполегливо (вісім разів!) повторює один і той самий ритмічний варіант. Можна припустити, що цей характерний ритм є не просто жанровим знаком, але своєрідним символом жанру мазурки. Прелюдія не просто передає характер танцю, але є його зображенням, а ознаки «первинного» жанру мають тут символічний сенс.

Мазурочний ритм у цій прелюдії не так «закликає» включитись у світ реального танцю, скільки викликає художнє уявлення про музичний світ умовного танцю. Яскраві відчуття танцювальних рухів (у перших тактах) можуть відійти на другий план, відкриваючи простір фантазії виконавця для емоційної динаміки інтонаційно-синтаксичного розвитку.

З іншого боку, композитор намагається «пом'якшити» характерні ознаки мазурки. У фактурі, поряд із жанровим «словником», є елементи, що визначають індивідуальні риси, власну неповторність цієї прелюдії. Використання бас опори раз на два такту, синхронні ритмічні зупинки, підкреслена питальна інтонація – усе це відрізняє п'єсу від традиційного жанрового танцю. В умовах стриманого темпу (*Andante*) ці якості створюють дещо іншу, ніж у мазурці, «перспективу» музичного часу.

Риси вальсу можна відчутти у фактурі аріозно – танцювальних за характером Прелюдій сі мажор і мі-бемоль мажор. У 17-й, хоч не завжди, але досить часто зустрічається типовий для вальсу акомпанемент, а в 11-й – у музичному малюнку немов підкреслюється «зображення» вальсоподібного обертання.

Характерні ознаки мають і деякі прелюдії з широкими розспівними мелодіями. Так, спокійний рух на 6/8, «погойдується» акомпанемент повторюваних фігурацій, ліричний характер плавної мелодії – усе це ознаки баркароли, які можна виявити в крайніх розділах Прелюдії фа-дієз мажор. Спокійно-споглядальна перша тема п'єси на тлі мелодійних «хвиль» у партії лівої руки містить у собі жанрові ознаки «пісні на воді».

---

<sup>1</sup> Точно такий самий ритмічний малюнок використовується Шопеном у Мазурках: тв. 7 № 2, тв. 17 №№ 2 і 4, тв. 24 № 1 та ін.



«співає», а в маршових – усе «крокує» тощо. Введенням у фактуру елемента, який доповнює основний жанровий знак, досягається ефект об'ємності, а в низці випадків, і багатозначності музичного сенсу. Останнє слово за виконавцем, який створює «жанровий спосіб»<sup>1</sup> звучання фактурного абрису.

### Висновки

Зберігаючись у «вертикалі» і «горизонталі» фактурного викладу, жанрові закономірності фактури «переоцінюються» виконавцем і тому одні з них показуються їм рельєфніше, інші залишаються в тіні. Потенційна жанрова виразність фактури по-різному реалізується в конкретному рішенні задуму виконавця, створюючи «жанровий спосіб» трактування твору.

Так, наприклад, у «моторній» Прелюдії Соль мажор рух шістнадцятих у партії лівої руки може домінувати, підкреслюючи радісний настрій, або «відійти на другий план, звільняючи художнє поле аріозної мелодійної лінії в партії правої руки. Останню, у свою чергу, можна трактувати як мелодію, пом'якшуючи «гострий» ритм мелодії, або як речитативну, підкресливши й навмисно загостривши його.



Ф. Шопен. Прелюдія Соль мажор, тв. 28 № 3.

Робота над жанровою драматургією фактури твору може відкрити виконавцю цікаві трактування, оригінальні рішення.

<sup>1</sup> Термін М. С. Скребкової-Філатової



У той самий час, жанрові знаки в деяких випадках можуть «самопроявлятися» за певних звуко-часових співвідношень. Так, наприклад, домінування етюдних ознак в інтерпретації фактури деяких п'єс (або фрагментів) може бути настільки значним, що виконавцю доводиться застосовувати всі свої вміння, щоб уникнути небажаного прояву інструктивного боку цього жанру. Монотонність повторення однакових фігурацій часто долається виконавцем за допомогою застосування агогіки й різноманітної динаміки, а також за допомогою фразування й інтонаційної виразності.

Жанрове «переломлення» музичного твору необхідно виконавцю для визначення свого індивідуального ракурсу виразності, для створення неповторного фактурного абрису, в якому він знайшов би своє втілення.

## ФАКТУРА І ДРАМАТУРГІЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

Проблема інтерпретації того чи іншого музичного твору постає перед виконавцем і на самому початку ознайомлення з ним, і в процесі подальшої роботи. На будь-якому етапі цієї роботи проявляється вміння виконавця «проникнути вглиб» твору, розкрити його сутність.

Це, однак, не означає, що існує якась абсолютна сутність того чи іншого твору. Різні виконавці можуть з однаковою силою захоплювати увагу слухача, спонукати його фантазію та уяву, розкриваючи внутрішній світ твору, але при цьому немов із різних сторін, по-різному його інтерпретуючи. Відомі приклади, коли виконавець із плином часу змінює навіть власну концепцію. Аудіо та відеозаписи видатних майстрів виконавського мистецтва – яскраве підтвердження цьому.

Можливість множинності прочитань закладена у фактурі музичного твору й часто визначає його художню цінність. Справжні шедеври музичного мистецтва «внутрішньо» невичерпні. З точки зору аналогії з ораторським мистецтвом, про який ішлося в розділі «Музична риторика і фактура», формотворчих можливості фактури спираються на такі теоретичні розділи риторики: «розташування» (*dispositio*) і «розробку» (*elaboratio*), що у виконавському ракурсі пов'язано з роботою над вибудовуванням цілісної драматургії великого твору або низки творів, як єдиного циклу; а також вираз (*elocutio*) і прикраса (*decoratio*), що у виконавському мистецтві пов'язано з умінням відбору виразних засобів у всіх деталях музичного висловлювання, які спрямовані на вибудовування наскрізної драматургії великого твору.

Аналіз особливостей фактурного розвитку драматургії передбачає їх облік у формоутворенні масштабу цілого. У виконавському аспекті це ціле може бути представлено як окремими п'єсами, так і циклом п'єс, організованих у певну художню єдність.

У нашому аналізі ми розглянемо драматургію декількох циклічних творів у контексті виконавських виражальних формотворчих можливостей у процесі інтерпретації фортепіанної фактури.

Як приклади для вивчення формотворчих можливостей побудови драматургії різними виразними засобами під час виконавської інтерпретації фактури пропонується розглянути: сюїту для фортепіано М. Равеля «Гробниця Куперена», Сонату мі мажор тв. 109 Л. ван Бетховена і цикл мініатюр Ф. Шопена: «Прелюдії» тв.28.

## *Фактура і драматургія циклічного твору типу «сюїти»*

Сюїта М. Равеля «Гробниця Куперена» належить до неокласичного напрямку у творчості Равеля. Мова тут може йти і про формально-жанрове рішення (композиційна схема за типом клавірних сюїт епохи бароко), і про неокласичний піанізм (реєстрова-зімкнута поліфонічна фактура, прийом «гри через руку», прозорість викладу тощо).

Ми розглянемо виразні можливості фактури в цьому творі як фактора формотворчого. Але на початку кілька слів про сам твір.

Дійсно, вибір жанру сюїти, що починається з прелюдії та включає старовинні танці, і багато стильових особливостей фактури наближають цей твір Равеля до творів французьких клавесиністів.

Звертаючись до старовинного жанру, композитор, проте, наповнив традиційну форму новим музичним змістом. Класичні музичні традиції поєднуються тут із психологічною поглибленістю, тонким почуттям колористичних і барвистих можливостей фортепіано.

Не піддаючись впливу «модерністської» музики своїх сучасників, Равель, у той самий час, завжди залишався композитором ХХ століття в усіх своїх творчих пошуках. Тому в цій сюїті немов поєднуються дві музичні епохи.

Під час інтерпретації цього твору виконавець може підкреслити жанрові характеристики фактури та продемонструвати свою віртуозність, пальцеву чіткість, логічно вибудувати форму кожної п'єси. Якщо ж постаратися заглибитися в емоційний світ цього твору, спробувати розкрити його сутність, тоді виконавцеві знадобиться, поряд із застосуванням усього арсеналу піаністичних можливостей, його фантазія й уміння прочитати в тексті все найтонші деталі, які допоможуть розкрити виразний потенціал фактури.

Нагадаємо, що цикл фортепіанних п'єс «Гробниця Куперена» був закінчений у 1917 році і став своєрідним відгуком композитора на події воєнних років. Слово «війна» не було для М. Равеля абстрактним поняттям. Він у всій повноті пережив і відчув усі жахи війни, в тому числі втрату близьких йому людей, загиблих на фронті. Ці переживання наклали відбиток стриманої скорботи на загальний настрій деяких п'єс циклу.

Жанр фортепіанної сюїти – це один із найпопулярніших інструментальних жанрів у клавірній музиці ХVIII століття. Равель використовує традиційну для сюїти кількість п'єс – шість, із включенням найбільш типових номерів: прелюдії, фуґи, трьох танців і токату. П'єси чергуються за принципом контрасту жанрів і зміни настроїв. Але це не

єдиний принцип, яким може керуватися виконавець у роботі над формою сюїти.

У композиційній схемі сюїтної послідовності номерів можна виявити риси фактури, які об'єднують частини сюїти в кілька груп. Формотворна конструкція може бути різною залежно від того, який підхід обере виконавець у роботі над формою всього твору<sup>1.1</sup>

Розглянемо кілька можливих варіантів виконавського трактування побудови драматургії цього твору, заснованих на фактурних і жанрових особливостях кожної п'єси.

Одним із таких варіантів може бути:

- Прелюдія та Фуга – перший розділ;
- Форлана, Рігодон і Менует – другий розділ;
- Токата – третій розділ.

Подібна схема формоутворення логічна за своєю жанровою орієнтацією<sup>2</sup>. Виокремлюється окремо – Прелюдія та Фуга – традиційний цикл музики епохи бароко; три старовинних танці – Форлана, Рігодон і Менует – і завершує побудову – Токата – п'єса віртуозного плану.

Інший варіант може бути таким:

- Прелюдія, Фуга та Форлана – перший розділ;
- Рігодон – другий розділ;
- Менует і Токата – третій розділ.

Така схема логічна в тому випадку, якщо підкреслити тональний план цієї сюїти: мі мінор - до мажор - соль мажор - мі мінор. Слід об'єднати, в контексті такого рішення, в один великий перший розділ Прелюдію, Фугу та Форлана. Це можливо й цілком логічно завдяки тому, що всі три п'єси написані в одній тональності та немов єдиному казково-грайливому емоційному ключі.

Другим розділом може бути Рігодон. Ця п'єса вирізняється своєю тональною відокремленістю в цьому циклі. Крім того, ця частина сюїти досить самостійна за своєю музичною завершеністю: тричастинність побудови з контрастним середнім епізодом, де змінюється тональність, темп, звучання, характер, настрої, а також фактура викладу. Можливо, саме тому її часто виконують окремо (поза циклом) у концертних програмах.

У третьому розділі можна об'єднати Менует і Токату як повернення в основну тональність сюїти через паралельний мажор. Темповий контраст

---

<sup>1</sup> Подібна інтерпретаторська проблема завжди виникає під час роботи над творами таких жанрів як сюїта, партита, варіації, в роботі над циклами дрібних п'єс.

<sup>2</sup> Про жанрову орієнтацію див. Розділ «Жанрові закономірності фактури та інтерпретація».

цих п'єс не може служити перешкодою такого об'єднання, оскільки подібне поєднання часто виступає саме як «цементуюче» контрастно-складових частин (наприклад, швидка прелюдія та повільна фуга й навпаки).

Якщо виконавець буде прагнути розкрити у своїй інтерпретації трагічний емоційний ухил цього твору М. Равеля, то Менует може стати основним центром вираження почуттів скорботи, невтішної печалі (особливо в середньому розділі) й відчуття мужнього стримування відкритого сплеску прояву емоцій. Жанрові ознаки Менуету в такому контексті інтерпретації повинні будуть «піти в тінь». Уся п'єса повинна бути витримана в стримано-скорботному настрої (незважаючи на мажорну тональність) без відчутного контрасту в середньому розділі.

У такій інтерпретації Менует займе особливе місце в циклі. Його не можна буде «об'єднати» з попередньою або з подальшою п'єсою. У драматургічній побудові всього циклу Менует може стати емоційною та психологічною кульмінацією. Для подібного трактування логічною буде така побудова:

- Прелюдія та Фуга – перший розділ;
- Форлана й Рігодон – другий розділ;
- Менует – третій розділ;
- Токата – четвертий розділ.

Така конструкція нагадує сонатно-симфонічний цикл, де часто повільна частина є емоційною кульмінацією.

Виконавець, однак, може вибрати таку схему побудови загальної драматургії подібного циклічного твору, яка найбільш відповідає його музичному чуттю та творчій інтуїції. Безперечно одне – завдання такого рівня вимагає від артиста продуманості загального плану фактурної драматургії, а також темпових співвідношень, динамічного розвитку в масштабі цілого й багатьох інших складових елементів фактури як усього твору, так і його окремих частин.

## *Фактура і драматургія сонатного циклу*

Як приклад використовуємо фортепіанну Сонату Л. ван Бетховена мі мажор, тв. 109. В аналізі нас буде цікавити не стільки музична форма як своєрідна закономірність побудови, що повторюється в багатьох творах (наприклад, сонатна форма, форма варіацій тощо), скільки музичний зміст твору, який часто прокреслює «свої» межі музичної структури. Мова піде про дослідження змін фактури в цьому творі, які становлять особливий інтерес для виконавця в роботі над інтерпретацією в розрізі побудови музичної драматургії.

30-а Соната Бетховена (тв. 109) характеризується досконалістю та глибиною музичної думки, філософським узагальненням, зашифрованим у звуках. У цьому творі, як і в багатьох своїх пізніх творах, композитор шукає нові музичні структури циклу для найбільш повного втілення музичної ідеї.

Один із дослідників творчості Бетховена раннього й середнього періодів В. Протопопов, зокрема, вказує на те, що засоби мистецького об'єднання циклу, що впливають з ідейної концепції, розвивалися поряд із розвитком самостійності його частин. Дослідник звертає також увагу на те, що «важливою тенденцією Бетховенської циклічної форми було включення варіаційності (...) і вплив її на структури частин циклу» /92, с. 87/.

Музичні форми, окремо кожної частини 30-ї Сонати Бетховена, такі:

- 1-ша частина – сонатна форма;
- 2-га частина – сонатна форма;
- 3-тя частина – тема з варіаціями.

Сонатна форма взагалі характерна тим, що її структура має найбільші можливості для відображення засобами музики складних і багатосторонніх життєвих процесів, драматичних конфліктів, великих ідей і глибоких філософських узагальнень. А варіаційна форма, завдяки гнучкості структури, створює потенційну можливість впливати на структуру всього циклу.

Фактура, як один із виразних засобів, є найважливішим чинником, що визначає характер музичної виразності та структуру в цьому творі. Зміна фактури зазвичай означає зміну настрою, образу, а іноді й початок нової побудови.

Уже з перших тактів 1-ї частини Сонати різний фактурний малюнок підкреслює контраст образних сфер, які знаходяться у стані протистояння<sup>1</sup>.

Перша – це тема головної партії: прозора, легка, викладена чвертями за розкладеним тризвуччям і, що заповнюють їх звучання, шістнадцятими. Рух у темпі «Vivace» на 2/4, динамічний відтінок тихий «Piano».



Друга – це тема побічної партії. Її поява знаменується зменшеним акордом, який різко «обриває» безтурботний настрій головної партії. У фактурі викладу змінюється буквально все: темп «Adagio», розмір на 3/4, динаміка стає «вибуховою» – forte, piano, crescendo, forte, piano тощо. Шістнадцяті в такому викладі стають уже не тими, хто «заповнюють», а «важкою» мелодійною лінією.



Далі, в розробці, четвертні ноти головної партії починають поступово немов розшаровуватися й утворювати самостійний фактурний пласт акордової послідовності.



Відразу звернемо увагу на те, що цей акордовий виклад є прообразом хоральної теми варіацій 3-ї частині цієї сонати. Його «проростання» в темі головної партії 1-ї частині підкреслює фактурну драматургічну арку між

<sup>1</sup> Ще одним із важливих музичних виразних засобів, використаних Бетховеном у Сонаті тв. 109, є, на думку автора, протиставлення гармоній: тризвуччя та зменшення акорду. Детальніше про це див. У статті автора / 38 /.

частинами циклу. І якщо в розробці (нотний приклад вище) прообраз хорального викладу звучить ще на тлі 16-х, то в кодї 1-ї частини вже явно вимальовується фактура майбутньої теми варіацій.



1-а ч., Т. 80-88.



3-тя ч. (Тема варіацій).

Особливістю фактури 1-ої частині в цілому є те, що з її допомогою Бетховен домагається своєрідної цілісності форми, яка складається не стільки за законами сонатного розвитку, скільки за принципом максимального протиставлення різних видів викладу. На тлі фактурного контрасту головної та побічної партій, похідний від основних тем виклад робить практично фактурно «непомітною» сполучну й заключну партії в 1-й частині. Це дозволяє композиторові всю свою увагу сконцентрувати на драматургічному протистоянні двох контрастних за настроєм образів – темі головної партії та темі побічної партії.

Друга частина Сонати теж написана в сонатній формі, однак тут Бетховен не вносить фактурну різноманітність. Усі теми 2-ї частини мають однотипний виклад, завдяки чому музика є єдиним емоційним поривом від першої до останньої ноти. За типом викладу й загальним характером ця музика за жанром наближається до драматичного скерцо.





Але в цій частині також є фрагменти, які є фактурними нитками, що тягнуться до 1-ї та 3-ї частин цього сонатного циклу. У тканині, наповненої вируючим рухом восьмих, виділяються епізоди акордової фактури у «відповідальні» моменти драматичного перелому й динамічного напруження.



2-а ч., Т. 97-104 (перед репризою).

Акорди, що імітують «марш» у заключних тактах 2-ї частини, перегукуються з характером «ходи» в темі варіацій із 3-ї частини.



У 3-й частині немов підсумовується фактурний розвиток усього сонатного циклу. Акордовий виклад «кристалізується» в хоральний спів (див. Нотний приклад теми варіацій 3-ї частини). Фактура гол. партії з 1-ї частини немов розкладається в другій варіації на 16-е (окремо) та струнке звучання тризвуків.

Var. II  
Leggieramente



3-тя ч., Вар. II, т. 33-34.



3-тя ч., Вар. II, т. 41-43.

Різноманітні форми поліфонічного викладу, що займають домінуюче місце у фактурній тканині викладу всієї Сонати, знаходять логічне завершення в поліфонії фугато з 5-ї варіації.

VAR. V.  
Allegro, ma non troppo.



Пасажі й арпеджіо з побічної партії 1-ї частини «проростають» у грандіозній кульмінації в 6-й варіації 3-ї частини сонати. Порівняємо фактурний виклад цих епізодів.



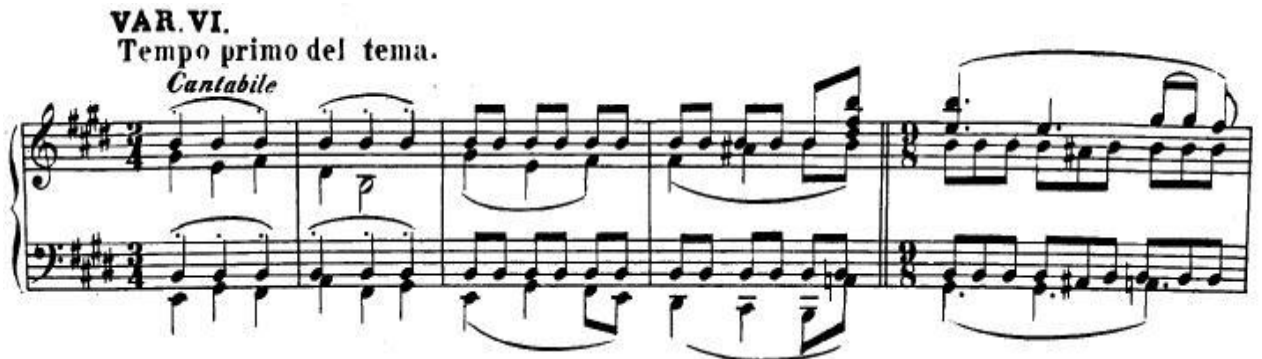
1-я ч., Т.13-14.



3-тя ч., Вар.VI, т. 169-170.

На 6-й заключній варіації 3-й частині цієї Сонати хотілося б зупинитися детальніше.

Починається вона з повернення акордової фактури теми, але у зміненому вигляді. До викладу вноситься новий суттєвий елемент: додатковий фон звучання – остинато домінанти.



Це остинато поступово частішає, «напружується» в темпі, перетворюючись на тривожну нестримну трель і триває досить значний музичний час. Динамічне наростання призводить до величезної кульмінації.

У пропорційному відношенні розміри 6-ї варіації не вкладаються в структуру варіаційного циклу 3-ї частини. Пояснення можна знайти в тому, що ця варіація, по суті, виконує функцію коди всього сонатного циклу. Таке пояснення «виправдовує» великі розміри варіації та той високий накал пристрастей, який міститься в її музичному творі.

Таке трактування завершальної варіації вносить суттєві корективи в побудову драматургії всієї Сонати.

Щоб зрозуміти це явище, знову повернемося до 5-ї варіації. Як уже говорилося вище, поліфонічна природа фактури всієї Сонати отримує кульмінаційний розвиток саме у фугато цієї варіації. Таким чином, значення цього розділу також «переростає» кордони варіаційного циклу. По суті, фугато з 3-ї частини сонати відкриває фінальний розділ усього сонатного циклу<sup>1.1</sup>

<sup>1</sup> Цікавою деталлю, яка підтверджує цю думку, є те, що, також як і початок кожної частини, початок фугато «позначено» нотою «соль» (дієз) у верхньому голосі.

Серед варіацій 3-ї частини знаходиться ще один важливий драматургічно фактурний фрагмент – це 1-а варіація. Вона займає також особливе місце в сонатному циклі, виділяючись насамперед незвичайним для цього твору видом викладу – «самотня» (без підголосків) співуча мелодія в супроводі акомпанементу.



3-тя ч., Вар. I, т. 17-23.

Цей гомофонний «острівець» приймає функцію ліричної кульмінації всієї Сонати. Самотній голос тут виступає в ролі висловлювання від першої особи. Примітно також місцезнаходження цього епізоду: в точці «золотого перетину», тобто приблизно в 3/4 музичного часу всього циклу.

На підставі зробленого нами аналізу фактури та її особливостей у конкретних випадках напрошується висновок про те, що музична драматургія 30-ї сонати Бетховена, з одного боку, має фактурні наскрізні лінії, що пронизують увесь цикл і об'єднують музику в один ланцюг розвитку, з іншого, – вибудовується в структуру сонатно-симфонічного циклу:

- 1-й розділ – (1-а частина Сонати) – контраст «ліричного» та «драматичного»;
- 2-й розділ – (2-а частина Сонати) – розвиток «драматичного»;
- 3-й розділ – (3-тя частина Сонати, до 5-ї вар.) – розвиток «ліричного»;
- 4-й розділ – (3-я частина Сонати, 5-а та 6-а вар.) – підсумковий фінал із кодою та епілогом.

Зафіксовані нами в аналізі фактурні зв'язки драматургічних пластів цього сонатного циклу переконливо показують, яку важливу роль відіграє образна сторона фактурного викладу музичного матеріалу. Для виконавця в його роботі над фактурою фортепіанного твору будь-яка зміна фактурного малюнка може підказати цікаве виконавське рішення в галузі драматургії цього твору.

## **Фактура і драматургія циклу дрібних п'єс**

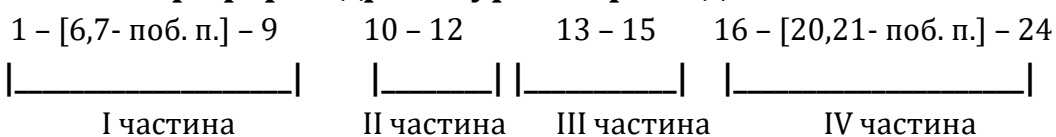
На завершення зупинимося на участі фактурних особливостей у драматургії «Прелюдій» Ф. Шопена.

Участь фактурних закономірностей у виконавській інтерпретації також простежується в масштабі цієї циклічної композиції. Тут, також як і взагалі в циклічному формоутворенні, особливим способом взаємодіють фактори контрастності та єдності. Причому контрастність стає об'єднуючим началом саме за наявності наскрізних ліній спільності між частинами циклу.

Ознаки циклічності детально проаналізовані в низці робіт, зокрема, в книзі К. Зенкіна «Фортепіанна мініатюра та шляхи музичного романтизму». Дослідник відзначає: «З ядер сонатності» виростає єдина драматична концепція циклу (...). Характер тональних зв'язків (по квінтове коло) здатний створити відчуття спрямованості процесу, просування вперед. Контраст мажору й паралельного мінору в кожній парі прелюдій осмислюється Шопеном як сталість конфліктної антитези – стрижня драматургії циклу» / 35, с. 111 /.

Спираючись на деякі закономірності драматургії сонатно-симфонічного циклу, можна уявити собі драматургію побудови «Прелюдій» тв. 28 як розвиток цієї ідеї на основі особливостей фактурного викладу. Слід відразу зазначити, що в цьому аспекті можуть бути різні рішення. Як приклад, ми пропонуємо таке.

### **Макроформа драматургії «Прелюдій» тв. 28 Ф. Шопена**



Наведена схема показує, як можливо виконавськими засобами за допомогою «стиснення» й «розосередження» (розширення) форми, тобто поділу або об'єднання декількох прелюдій у єдиний ланцюг розвитку, створити єдиний драматургічний цикл. В основі запропонованого варіанту лежить принцип, що спирається в основному на фактурну побудову кожної прелюдії окремо й риси, які їх об'єднують.

Наприклад, дві поспіль повільні ліричні п'єси в першій половині циклу приймають на себе функцію в драматургії першого зазначеного розділу, яка схожа на побічні партії сонатного алегро.

У середині циклу фактурно виділяються прелюдії скерцозного характеру (різних його відтінків), і це може бути логічною підставою для угруповання їх в один драматургічний блок, який приймає функцію скерцо сонатного циклу.

Третя умовна частина циклу прелюдій об'єднує дві найбільш розгорнуті та тривалі за часом п'єси – 13-у та 15-у прелюдії. Між ними, немов «таємнича тінь», яка промайнула, знаходиться одна з найкоротших за тривалістю, 14-а прелюдія. Її звучання в музичному часі занадто «швидкоплинне» порівняно з розгорнутими повільними прелюдіями, що її оточують, щоб вплинути на загальний ліричний тон позначеного на схемі розділу, який може прийняти в драматургії цілу функцію повільної частини сонатно-симфонічного циклу.

Яскравим акордовим вступом у 16-й прелюдії позначена фінальна частина всього циклу. В цьому розділі, так само як і в першому, звертають на себе увагу дві поспіль повільні прелюдії – 20-а та 21-а. Вони можуть теж прийняти на себе функцію побічної партії фінальної частини.

В аспекті розглянутої теми показово, що багато виконавців грають зошит прелюдій не цілком, а вибірково, групуючи п'єси відповідно до власних художніх уподобань. При цьому обрана послідовність п'єс носить не випадковий характер. Виконавці прагнуть сформувати циклічне ціле, знаходячи тонкі нюанси зв'язків закінчення попередньої прелюдії з початком наступної. Крім сполучних інтонацій, виражених мелодійними та ладогармонічними засобами, важливу роль тут відіграє і виконавське трактування фортепіанної фактури. При цьому використовуються прийом підкреслення у виконавському фактурному оформленні заключних тактів п'єси окремого звуку, голосу або особливого характеру звучання акорду (наприклад, гучністю або декламаційним проголошенням), якими б готувалися відповідні властивості фактурної теми наступної прелюдії.

Наприклад, С. Ріхтер формує наступну циклічно організовану послідовність прелюдій: 4–10, 13, 19, 11, 2, 23, 21 /Д., 6/<sup>1</sup>.

Неважко помітити, що в даному випадку, з 4 по 10 прелюдію піаністом як би «цитуються» фрагмент циклічної композиції Ф. Шопена. У наступних поспіль Прелюдіях №№ 13, 19 і 11 представлені мажорні п'єси. Потім слідує повільна «глибоко мінорна»

---

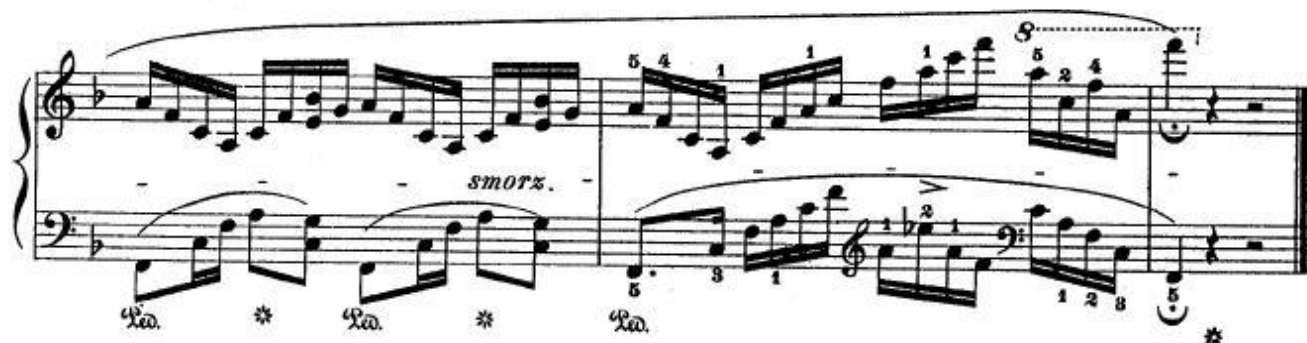
<sup>1</sup> Тут і надалі автор посилається на зафіксовані інтерпретації, які позначені в «Дискографії».

Прелюдія № 2 і, нарешті, світле мажорне завершення (Прелюдії №№ 23 і 21). Показово, що цикл завершується ліричною співучою 21-ю прелюдією.

С. Ріхтер не прагне вразити слухача силою романтичної пристрасті. Його стильовий підхід в інтерпретації прелюдій характеризується уповільненими, порівняно із загальноприйнятими виконавськими трактуваннями, темпами. Це дозволяє створити відчуття мудрого милування тонким фактурним малюнком обраних ним прелюдій. Мабуть, виконавсько підкреслені художні властивості фактури за такого підходу стають головним виразним засобом.

Завдяки єдиному стильовому підходу виконавської інтерпретації, обрані піаністом тринадцять прелюдій об'єднуються в художньо-цілісне висловлювання. Цю концепцію можна було б назвати, припустимо, «Від тіні до світла», оскільки в такому угрупованні простежується загальний рух від мінору (Прелюдії № 4) до мажору (Прелюдія № 21).

Тенденція загального стильового підходу проявляється у відповідній, характерній для кожного виконавця інтерпретації фортепіанної фактури кожної окремої п'єси. 23-тя прелюдія написана у фа мажор, і ця тональність є домінантою по відношенню до наступної, що виконується піаністом 21-ої прелюдії, написаної в сі-бемоль мажор, якою завершується малий цикл прелюдій, що вибудовується С. Ріхтером. У передостанньому такті 23-ої прелюдії стійкість тонічного фа-мажорного тризвуку порушується звуком мі-бемоль, який позначений акцентом в авторському нотному записі. Таким чином, по відношенню до сі-бемоль мажору 21-ої прелюдії даний акорд є домінантсептакордом.



Шопен – Прелюдія Фа мажор тв. 28 № 23, т. 20-22.

Тут важлива, однак, не тільки підсумкова роль завершального гармонійного закінчення. Останній звук мелодії провідного голосу 23-

ої прелюдії – «фа» третьої октави (вершина-горизонт) готує початковий звук 21-ої прелюдії – «фа» другої октави.

З точки зору фактурної організації звучання, звук «мі-бемоль» може також трактуватися виконавцем і як «таяння» у світлій за колоритом звуковій перспективі, і як «питання», що вимагає своєї відповіді-закінчення. Від різного способу трактування цього моменту змінюється інтонаційна функція даного звуку у фактурі завершальних тактів.

Перший варіант інтерпретації представлений виконанням прелюдії С. Ріхтером /Д. 6/.

Другий – чується у виконаннях усього циклу прелюдій А. Корто /Д. 3/, М. Аргеріх /Д. 1/, М. Полліні /Д. 5/. У другому варіанті початкова «ре» у фігурації нижнього голосу 24-ої прелюдії (тоніка основній тональності ре мінор) звучить, як природне закінчення звуку «мі-бемоль» останніх двох тактів 23-ої прелюдії. Цю сполучну інтонацію чітко інтонують виконавці.

Ре мінорна фігурація на початку фінальної прелюдії в таких виконаннях відразу ж налаштовує на підсумковий характер інтонування, який «закриває» лінію драматичних колізій і ставить крапку в концепції циклу, що трактується як художнє ціле.

Роль подібних «сполучних ниток» між закінченням попередньої та початком наступної п'єси проаналізована А. Меркуловим на прикладі фортепіанних сюїтних циклів Шумана. Дослідник називає подібні прийоми «сполучними містками» / 69, с. 65 /. Подібні мелодійні «передбачення» в завершеннях попередніх у циклі п'єс досить показові для «Прелюдій» Ф. Шопена. Тому від того, як буде зіграно закінчення попередньої прелюдії, залежить, у ракурсі художньої єдності, і виконавське трактування початку наступної прелюдії.

Наведемо ще приклади.

Завершальний акорд мі-бемоль мажорної прелюдії, згідно з авторськими вказівками, звучить фортисимо в щільному викладі й у регістрі, що готує початковий акорд наступної до-мінорної прелюдії. Істотним для обох акордів є також і наявність загального верхнього звуку «соль» першої октави<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> У нотних прикладах загальний звук «соль» позначений пунктирною лінією





М. Аргеріх засобами виконавського трактування фактури прагне «донести» зазначену інтонаційну спадкоємність до слухача /Д. 1/. Заключний акорд мі-бемоль мажорної прелюдії трактується нею з відтінком імперативного, вольового проголошення, що, загалом, не може бути пов'язано тільки зі світлим характером образу 19-ої прелюдії. Надаючи йому особливого настрою, звучанням цього заключного акорду піаністка немов передає «естафетну паличку» образній побудові 20-ої прелюдії, що визначається звучанням уже першого її акорду.

Середина циклу з 24-х прелюдій завершується 12-ою прелюдією соль-дієз мінор. Засобами виконавського трактування її звучанню можна надати характеру проміжного фіналу. І це може знайти своє вираження в інтерпретації фактури.

Наприклад, М. Полліні грає цю прелюдію в характері токатного нонлегатного звуковидобування. У сприйнятті фактури тут виникає відчуття гостроти, навіть підкресленої загостреності повторюваного мікрорельєфу /Д. 5/. М. Аргеріх виконує 12-у прелюдію у «вихровому» гранично швидкому темпі /Д. 1/.

Відомо, що винесення на перший план у виконавській інтерпретації фактора віртуозності, етюдності також є одним із прийомів створення ефекту фінальності. У фактурі Прелюдії № 12 «етюдність» може виражатися і чітким артикулюванням (диригентським «жестом») у партії лівої руки, і польотом, спрямованістю інтонаційного руху. Всю п'єсу немов пронизує

прагнення до передбачуваного устою, який, проте, досягається тільки в завершальній, вираженій фактурним «унісоном» тоніці.

Засобами виконавського «створення» фактури можна згрупувати низку прелюдій у певні композиційні блоки, а також більш чітко вибудувати рельєф фактурного розгортання<sup>1</sup> в масштабі всього циклу. Тут, так само, як і в масштабі кожної мініатюри, в досягненні відповідних характеристик звучання використовується весь комплекс виконавських засобів, включаючи темп, агогіку, артикуляцію, фігури-фонові відносини, взаємодія у фактурі жанрових начал, природні, що входять у контакт із фортепіанним стилем Ф. Шопена загальні та індивідуальні для кожного виконавця принципи організації ігрових рухів, якими безпосередньо «робиться» фактура тощо.

Для того, щоб розібратися в механізмі різноманітності виконавського прочитання фактури необхідно вивчити його основні принципи. Цьому питанню ми присвячуємо наступний розділ.

---

<sup>1</sup> «Рельєф фактурного розгортання» як один із механізмів виконавської інтерпретації буде розглянуто нами в наступному розділі.

## МЕТОД ВИВЧЕННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФАКТУРИ

Для освоєння будь-якої методики необхідно пізнати її основні принципи.

Процес виконавської інтерпретації музичного твору націлений на його постійне поповнення новими виразними нюансами. Про це яскраво свідчить історія виконавських прочитань багатьох творів, у тому числі «Прелюдій» Шопена, які будуть використані в якості прикладу щодо практичного застосування методу вивчення виконавської інтерпретації фактури фортепіанного твору.

Тому на початку кілька слів про об'єкт (явище множинності виконавської інтерпретації) та предмет вивчення (фактура в конкретних виконавських версіях).

### *Інтерпретація і фактура «Прелюдій» Шопена*

Процитуємо низку спостережень С. Скребкова над фактурою фортепіанних творів Ф. Шопена, якими немов пояснюється смислове «поле» для виконавської інтерпретації. На думку дослідника, стиль музики Шопена «розсуває кордони фактурних типів викладу (...). Гомофонія його творів наповнюється елементами поліфонічних форм, близьких народному мистецтву, – гетерофонії, а також широко розвиненій Бахом імітації. Внутрішня інтонаційна наповненість мелодики всіх голосів уможливорює різноманітні функціональні взаємоперетворення в межах одного й того самого твору. Мелодійне багатство й інтонаційна зв'язаність голосів немов «зрівнюють» їх у правах, відкриваючи перед виконавцем можливість вибору пріоритету, оскільки дуже часто «мелодійна фактурна функція рельєфності розосереджується по всім голосам» (...). Інтонування провідного голосу здатне виростати із супроводу, досягати індивідуалізованої рельєфності й далі розчинятися в супроводі» / 108, с. 257-258 /. Звідси випливають висновки принципового значення: «У самому композиторському стилі стираються чіткі функціональні межі гомофонного виду фактури – мелодія, бас, супровід. Другорядні елементи фактури приховують потенційні сили індивідуалізації, і вони виявляють у собі можливість і навіть художню необхідність ставати тематично (розрядка моя, – Л.К.) змістовними» / 108, с. 258 /.

Цикл «Прелюдій» Ф. Шопена надає виконавцеві величезне поле можливостей для інтерпретації за участю фортепіанної фактури. За більш ніж півторастолітню історію концертного життя «Прелюдій» створено незліченну кількість художньо повноцінних їх виконавських версій. Багато з них, які з'явилися у двадцятому столітті, зафіксовані технічними засобами звукового та відеозаписів. Таким чином, накопичена багата інформація для дослідницьких спостережень над тенденціями й конкретними прийомами виконавського «прочитання» фактури.

Фактура «Прелюдій» повною мірою синтезує всі виразні засоби композитора та, одночасно, дає можливість максимально розкритися виконавчим засобам виразності в кожній конкретній інтерпретації.

Графічний малюнок нотного тексту творів Шопена вражає відточеністю запису, наочністю й художньою інформативністю. Швидше за все, виснажлива робота над деталями нотного тексту була пов'язана, з одного боку, з прагненням композитора підібрати найбільш відповідні способи викладу музичної тканини, з іншого – відшліфувати деталі нотного запису, щоб уникнути небажаних інтерпретаційних відхилень<sup>1</sup>.

З виконавської точки зору твори малої форми цікаві насамперед тим, що поряд із музично-теоретичними ознаками в них найбільш яскраво проявляються особливості виконавського стилю самого композитора, закодовані в нотному тексті. Найменша деталь під час виконання може доповнити, а іноді навіть змінити музичний сенс мелодії або гармонії, якщо змістити акценти або пропорції співвідношення звучання.

Фактура «Прелюдій», наприклад, прекрасно ілюструє характерні особливості шопенівської нотації. Шопен знаходить різні способи фіксації в нотному записі інформації про можливе виконавське вибудовування пропорцій звучання фактури. Поряд із загальними динамічними вказівками, в тексті можна знайти так само позначення інтенсивності звучання фактурної вертикалі, які вказують виконавцеві на тембральний обсяг одномоментного звучання.

Дрібні твори є так само своєрідною «лабораторією» композитора в пошуку оригінальних мелодійних фігурацій, «записником» художньо-емоційних станів. Незважаючи на те, що ми не знайдемо в

---

<sup>1</sup> Подібна деталізація вказівок для виконавця показова в цілому для творчості композиторів-романтиків / див. 13, с. 48-50 /.

Шопена викладів, які повторюють один одного, в деяких його прелюдях, наприклад, проглядаються фактурні фігури, які схожі на фігурації, що використовуються і в інших його творах. А іноді навпаки, Шопен у прелюдях закріплює та кристалізує апробовані раніше фактурні знахідки. Але при цьому зауважимо, що, завдяки геніальній винахідливості в області фортепіанної фактури, у Шопена немає прикладів механічного перенесення фактури з одного твору в інший.

Кожен елемент фактури, в тому числі й акомпанемент, служить здійсненню емоційно-художнього задуму. В таких умовах найбільш яскраво проявляються індивідуальні стильові особливості, фактурний «почерк» композитора. Текст твору стає унікальним не тільки як запис музичної думки, але і як унікальне «аранжування» цієї думки. Прелюдії можуть служити для нас своєрідною призмою, через яку можна побачити композиторський світ Шопена.

У кожній із прелюдій Ф. Шопена знайдено індивідуальне рішення фортепіанної фактури. Саме фактура значною мірою визначає художню індивідуальність п'єси. Але цим не заперечується стильова спільність підходів композитора до виразних і композиційних засобів, які використовуються у сфері фактури.

Особливістю фактури «Прелюдій» Ф. Шопена є їх композиційна та смислова багат шаровість. Переважно гомофонно-гармонійне трактування фактури часто «уточнюється» гетерофонним багатоголоссям і, в ширшому плані, моментами поліфонічного розшарування на взаємодіючі фактурні плани. Один із них (провідний або «акомпануючий») або ж обидва плани розкриваються в реальному або прихованому багатоголоссі.

З точки зору смислової функції, види фактури у прелюдях Ф. Шопена поділяються: на такі, в яких фактурно не виділені виконуючий соло голос (або виконуючий соло дуєт, хор голосів) і «супровід», і такі, де відбувається зазначена диференціація. До першої групи належать Прелюдії №№ 1, 5, 7, 14, 19 і 20 і 26. Як бачимо, це або п'єси, в яких створюється образ конкретного первинного жанру, або п'єси з жанровим знаком прелюдювання. До другої групи належить більшість прелюдій.

У них спостерігається дивовижне розмаїття фактурних рішень: «звернена фактура», коли провідний голос розташований внизу, а «супровід» вгорі (Прелюдії №№ 6 і 22, середня частина Прелюдії № 15); двох або трьохголосне рішення соло плану фактури, в той час як

«супровід» представлено одноголоссям (Прелюдії №№ 3, 11, 13, 25); «Діалогічна» фактура, коли голоси, які вступають комплементарно, немов перебивають один одного (Прелюдії №№ 18 і 22) тощо.

Фактура «Прелюдій» звучить у нескінченному різноманітті взаємодії жанрових начал (пісенного, декламаційного й моторно-пластичного) та конкретних жанрових знаків. Найбільш насичені фактурним нюансуванням повільні (декламаційні й пісенні) прелюдії. Однак, у швидких прелюдях також зберігається тенденція тонкої «обробки» фактури, диференціації на взаємодіючі смислові начала.

Для виконавця-інтерпретатора найважливішим критерієм смислової взаємодії елементів фактури є їх жанрова специфіка. З цієї точки зору виділяються прелюдії моножанрові (такі, в яких усі голоси підпорядковані єдиному жанровому принципу) та прелюдії поліжанрові (такі, в яких голоси або ширше – фактурні плани контрастують між собою).

Поліжанровість у фактурному абрисі може досягатися:

а) зіставленням у горизонтальному розгортанні різних за жанровою природою видів фортепіанної фактури (наприклад, Прелюдії №№ 10, 11);

б) жанровим розшаруванням фактурної вертикалі (наприклад, Прелюдії №№ 6, 13, 15).

У виконавському втіленні фактури бере участь увесь комплекс виражальних засобів, якими оперує в даному випадку виконавець.

Переважна більшість прелюдій Шопена спирається на однотипну фактуру (маються на увазі, насамперед, прелюдії, які написані у формі періоду). Але є і такі п'єси, де існує фактурна різновидність (наприклад, дві у Прелюдях №№ 13, 21 або навіть три у Прелюдії № 15). Ці різновиди є варіантно похідними від вихідного зразка. У цьому – один із проявів принципу художньої цілісності, що враховується виконавцями у процесі інтерпретації.

Виконати твір – значить здійснити безперервний процес відтворення його звуко-часової матерії. Звернемося до спостережень видатного піаніста й фортепіанного педагога К. Мартінсена, який пише: «Жива інтерпретація на всій своїй протяжності підпорядкована активній творчій волі. Не можна грати від знака до знака, від одного умовного терміну до іншого, в проміжках залишаючись байдужим і творчо бездіяльним» /66, с. 155/.

Для того, щоб пізнати механізми здійснення цього безперервного процесу виконавцем необхідний спеціальний понятійний апарат, який би відображав його специфіку.

## *Фактурна тема*

Ділянка первинного експонування спирається на фактурний абрис. До моменту кожного окремого виконання музики фактурний абрис постає вже сформованим і «закодованим» у пам'яті виконавця. Але його реальне звукове втілення обов'язково вносить корективи в попереднє уявлення. Втілення виконавцем фактурного абриса, який звучить у матерії, що репрезентує найбільш показовий для фактури фрагмент музичного твору або його частини називається «фактурної темою». Вона визначається найменшими деталями виконавської інтерпретації. На думку К. Зенкіна, саме у Прелюдях Ф. Шопена «афористичність і концентрованість змісту призводять до того, що найменша інтонація і навіть фігураційний осередок здатний приймати на себе тематичні функції, оформитися в якості ядра подальшого процесу» /35, с. 110/.

У широкому сенсі термін «тема» застосовується для позначення об'єкта художнього зображення або кола життєвих явищ (у тому числі переживань), скріплених воєдино авторським задумом (композитора, художника, письменника та ін.). У цьому значенні термін є синонімом «художнього образу» музичного твору.

Стосовно до циклу «Прелюдій» можна уявити, що збірним образом цих п'єс є певний «ліричний герой» і кожна з прелюдій відображає переживання цього ліричного героя. Така тема здатна «об'єднати» п'єси в один живий організм емоційної логіки, проявляючись у кожній прелюдії характерною властивістю темпераменту (спокійний, запальний тощо) або філософським поглядом (песимістичним, оптимістичним тощо).

На рівні окремо взятої прелюдії термін «тема» набуває відтінок «персонажа», тобто зображуваного об'єкта, яким є передача (замальовка виконавцем) того чи іншого емоційного стану. Можливість зображення останнього частково «опредмечена» в інтонаційній природі музичного матеріалу.

Е. Назайкінський зазначає, що «тематичними, тобто такими, які задають тон, служать усі властивості мелодії, що впливають на відбір матеріалу та його організацію» /81, с.160/. Тема в широкому музичному значенні розуміється, в даному випадку, як «зосередження характерного» для даного твору, його «основоположний компонент» /78, с.541/.

У вузькому музичному значенні, темою є побудова, що виражає одну самостійну музичну думку та становить основу музичного твору або його розділів. Носієм теми може бути як мелодія (сольна або в супроводі), так і

ритм, гармонія, тембр тощо. У цьому значенні тема, музично-текстова основа твору, фіксується в нотному тексті та є об'єктивними якостями фактури.

У складній системі музичних компонентів тема є основою для структурування музичної тканини, будучи найвиразнішим її елементом, носієм провідної думки, джерелом неповторного вигляду. При цьому вона часто підпорядкована закономірностям фактури та ритмічній організації.

Функціонально, тема – це смислове ціле, у взаємодії всіх компонентів фактури, яке впливає на сутність змісту музики. В цьому випадку фактурна сторона втілення музичної думки особливо важлива.

Нагадаємо, що слово «тема» в перекладі з грецького означає: «те, що покладено в основу». У нашому конкретному випадку це буде означати те, що покладено виконавцем в основу фактурного устрою даного й наступного моментів музичного руху (аж до появи нової «фактурної теми»).

У близькому значенні Е. Назайкінський використовує термін «фактурний осередок», під яким розуміється «відносно завершена ділянка фактурного розвитку, протягом якого повністю промальовувалися всі елементи, характерні для даного типу фактури, і слідом за яким найчастіше йде повторення фактурного контурного візерунка» /79, с.80/.

На нашу думку, поняття «фактурного осередку» працює саме як інструмент аналізу стабільних компонентів фактури музичного твору. «Фактурний осередок», згідно з наведеним визначенням, не охоплює потенційно нескінченну варіантність виконавських втілень задуманого композитором узагальненого «плану фактури». У зв'язку з цим звернемо увагу на використання в дефініції Е. Назайкінського слова «промальовується», яке сходить до «малюнку».

Розміри фактурного абрису та, відповідно, фактурної теми в прелюдиях Ф. Шопена не завжди збігаються з «фактурним осередком». Синтаксичні обсяги фактурного осередку, як правило, збігаються з мотивом або навіть субмотивом. Розміри ж фактурної теми визначаються будовою провідного мелодійного голосу, фаза розгортання якого часто може досягати масштабу пропозиції.

Поняття «фактурна тема», на відміну від «фактурного осередку» є інструментом аналізу виконавської творчості. Один і той самий фактурний осередок у виконавському втіленні постає в нескінченній множині варіантів фактурних тем, створених тим чи іншим виконавцем, у тій чи іншій інтерпретації.



З огляду на відносну короткостроковість звучання кожної фактурної теми, її феномен слід пов'язувати з переважною роботою третьої з форм слухового контакту виконавця з музичним твором. Нагадаємо, що ця форма координує ідеальне уявлення музики з її реальним звучанням, допомагає здійснювати якість музичного звучання в кожен даний момент виконання<sup>1</sup>.

### *Про фактурне розгортання*

«Фактурна тема» розташовується на початку твору або його частини. І від того, як вона буде зіграна виконавцем, значною мірою залежить подальша процесуальність звучання.

Що стосується виконавської інтерпретації фортепіанної фактури, то в цій процесуальності доцільно виділити дві складові:

1. Ділянку фактурного експонування виконавцем певного принципу фактурного устрою;
2. Подальше фактурне розгортання, що спирається на даний принцип.

Для характеристики особливостей процесу розгортання фактури у виконанні використовується термін «фактурне розгортання».

У виконавському (ширше – слухацькому) сприйнятті фактурного розвитку, так само як і «фактурної теми», акцент робиться на моментальному відчутті звучання. Але у фактурному розгортанні особливого значення набуває друга форма слухового контакту виконавця з твором, яка, як зазначалося, пов'язана з роботою короткочасної (оперативної) пам'яті. Кожен наступний момент виконавського «діяння» фактури вибудовується залежно від усієї панорами попереднього звучання.

Розглядаючи виконавські особливості втілення фактури, М. Скрєбкова-Філатова послідовно виділяє такі складові: «виконавський фактурний спосіб» /110, с.240/, «виконавський жанровий спосіб» /с. 247/, «образно-смісловий виконавський спосіб» /с.248/ і «спосіб виконавської інтерпретації до того чи іншого роду» /с.248/.

З точки зору аналізу фактури такий аналітичний підхід може бути актуальним, в основному, на стадії попередньої роботи виконавця над твором, коли, зокрема, формуються уявлення фактурного абрису. Однак у самому акті музично-виконавського створення твору (тобто у процесі виконавського «діяння» фактури) всі чотири виділені М. Скрєбковою-

---

<sup>1</sup> Про три форми слухового контакту виконавця з музичним твором див. у розділі «Специфіка музично-виконавської творчості».

Філатовою складові фактично зливаються в загальну якість: «виконавський фактурний спосіб».

Утілюючись у «фактурному абрисі», «фактурній темі» та «фактурному розгортанні», виконавське рішення фактури вибудовується всім комплексом виражальних засобів, якими оперує виконавець.

### *Про фактурний розвиток*

Для характеристики відповідних процесів у фактурному розвитку вводиться поняття «рельєф фактурного розвитку». Ф. Шопен чудово відчував його виразні можливості. Про це свідчить ретельно позначений композитором передбачуваний план фактурного розгортання. Тут відіграє роль визначена рукою композитора відповідна голосова динаміка, місце розташування головної кульмінації, темпоритмічні зміни при підході до кульмінаційної точки, посткульмінаційне *diminuendo* і «розтавання» на «рр» в останніх тактах.

Виконавці власною волею можуть певною мірою варіювати ці дуже докладні авторські вказівки. Підкресленням відповідних ліній висотних координат фортепіанної фактури, підвищенням або зниженням гучності, тим більше, з прискоренням або уповільненням музичного руху, що паралельно відбувається, в комплексі з іншими прийомами можна виконавськими засобами «домалювати» профіль фортепіанної фактури в горизонтальному розрізі.

У простих і складних формах прелюдій виконавцями іноді використовується прийом «виконавської фактурної варіації». При текстових повторах засобами музичного інтонування у фактурі переакцентовуються внутрішні фігуро-фонові відносини. Голос, який перебував «у тіні», виходить «на авансцену», тобто на «поверхню» фактурної теми.

Засобами виконавського трактування фактури по-своєму, відповідно до виконавського задуму, формується художня цілісність інтерпретаційного рішення. Особливу роль тут може зіграти відповідне трактування контрастів фактурних тем, виявлення ниток їх взаємозв'язків, взаємодію жанрових акцентів у рельєфі фактурного розгортання.

## *Про методика вивчення виконавської інтерпретації фактури*

Наступний заключний розділ носитиме практичний характер. Його призначення полягає в тому, щоб подати методика вивчення виконавської інтерпретації фортепіанної фактури, яка націлена на те, щоб:

по-перше, показати багаті можливості розкриття виразного потенціалу фортепіанної фактури засобами виконавства;

по-друге, узагальнити спостереження над деякими способами (конкретними прийомами) такого розкриття.

Теоретичною основою для аналізу виконавської інтерпретації фортепіанної фактури послужать сформульовані в попередніх розділах:

- положення про три форми слухового контакту виконавця з музичним твором;
- положення про фактурний абрис;
- концепція музичних жанрових начал та відповідна основним жанровим ознакам класифікація «Прелюдій» Ф. Шопена.

Методика вивчення виконавської інтерпретації фортепіанної фактури відповідає основним етапам її виконавського втілення та втілення у звучанні.

Відповідно, виділяються три стадії аналізу:

- а) загального фактурного принципу (фактурного абрису);
- б) фактурної теми;
- в) фактурного розгортання.

Для виконавського ракурсу дослідження фактури використовуються:

- фактурний малюнок (нотний текст) як джерело інформації про композиторський фактурний абрис;
- конкретні виконавські інтерпретації (наприклад, аудіозаписи) як джерело інформації про виконавчий фактурний абрис.

Раніше нами було розглянуто участь в уявному формуванні та безпосередньому виконавському «укладенні» фортепіанної фактури музично-жанрових начал (на прикладі «Прелюдій» Ф. Шопена), а також збудована відповідна жанрова класифікація. Відповідно до цієї класифікації в кожній групі «Прелюдій» нижче будуть послідовно розглянуті особливості фактурного експонування й фактурного розгортання.

В аналізах будуть подані такі групи:

- А) Прелюдії, що спираються на первинні жанри;
- Б) Пісенні прелюдії;
- В) Повільні декламаційні прелюдії;

- Г) Прелюдії з жанровим знаком «прелюдіювання»;
- Д) Прелюдії з жанровим знаком «етюдності»;
- Е) Моторні прелюдії декламаційного характеру.

У даному переліку враховані всі шість груп прелюдій, класифікованих нами за жанровим принципом. Перші три групи об'єднані загальною ознакою: повільним або помірним темпом. Четверта, п'ята і шоста групи представлені п'єсами у швидких темпах.

Починати з розгляду повільних і помірних прелюдій доцільно, оскільки дані темпові умови дозволяють композиторові більшою мірою деталізувати фактурну організацію, а слухачькому сприйняттю – встигнути сприйняти фактурне «нюансування».

## ПРАКТИЧНЕ ЗАСТОСУВАННЯ МЕТОДУ ВИВЧЕННЯ ФАКТУРИ

Для того, щоб навчитися самостійно створювати свій виконавський фактурний абрис, доцільно зрозуміти механізм його створення на прикладі інтерпретацій видатних виконавців різних шкіл і стилістичних напрямів. У даному випадку в якості прикладу для демонстрації методу вивчення виконавської інтерпретації фортепіанної фактури пропонуємо «Прелюдії» Ф. Шопена у виконанні М. Аргеріх, Е. Гігельса, А. Корто, В. Мержанова, М. Полліні, С. Ріхтера та Г. Черни-Стефанської<sup>1</sup>.

З огляду на значний обсяг музичного матеріалу, а також із метою конкретизації викладу нами будуть проілюстровані особливості виконавської інтерпретації на прикладі найбільш показових у цьому ракурсі дослідження прелюдій. Відібрані нами в якості прикладів прелюдії представлені від кожного з перерахованих раніше жанрових різновидів.

### *Фактурне експонування*

Дослідження фактурного експонування виявляється можливим за порівняння умовного фактурного абрису (фактурного малюнка) з конкретними виконавчими втіленнями (фактурними темами) цього умовного прототипу. На цьому принципі й буде побудована методика подальшого дослідження.

### *Прелюдії, що спираються на первинні жанри*

У цій групі ми розглянемо Прелюдії № 7 ля мажор і № 20 до мінор. Фактура тут має ознаки, які «сигналізують» про приналежність до відповідного жанру: мазурки (Прелюдія № 7) або маршу (Прелюдія № 20). Разом із тим, жанрові ознаки первинного жанру виступають у прелюдіях не в «цитатній» формі. Композитор створює немов образ відповідного жанру.

### *Прелюдія № 7 Ля мажор*

Дана Прелюдія та, зокрема, деякі особливості її фактури докладно проаналізовані Л. Мазелем /62, с.188-189/. У наших спостереженнях ми сконцентруємо увагу на виконавському «відчутті» фактури Прелюдії.

---

<sup>1</sup> Див. «Дискографію».

Мабуть, саме у фактурі цієї п'єси найбільш чітко проявляється моцартівська лінія. Фактура Прелюдії прозора, вишукана й витончена. Фактурний осередок – це початкові два такти. Основні його властивості визначаються жанром мазурки.

Andantino.

Слід, у той самий час, ураховувати, що це не мазурка, як така, а поетичний «образ мазурки». У Прелюдії ця танцювальна фігура виражена глибоким басом з одночасною його пунктирною ритмічною «розбивкою» у верхньому голосі.

Однак, у масштабі двотакту проявляються відмінності від типової танцювальної формули мазурки. Так, у кожній групі з двох тактів використаний тільки один глибокий бас на сильній долі першого такту. Після цього звучать три метрично більш «слабких» акорди, немов відгомін позначеної басом гармонійної функції. Чудове закруглення двотактових фраз виписаних ритмічним гальмуванням (акорд половинної тривалості після восьмих і чвертей). Оскільки сильна частка другого такту містить призупинення руху, тут також створюється метричний акцент, але виражений іншими засобами: метричною вагою та довготою звучання.

У результаті для виконавця прогнозується можливість по-різному інтерпретувати взаємодію метричних опор на сильну частку такту в першому та другому тактах кожної двотактової групи.

Ліричний затактовий «зачин» (висхідна секста) в поєднанні з «глибоким» басом на сильну частку тричвертного такту нагадує початок Вальсу до-дієз мінор тв. 64 № 2 Шопена. Мазурка, як ознака жанру в Прелюдії, «позначена» дробленням першої частки пунктиром. На цій частці акорд «супроводу» опущений, і «звільнена» мелодія набуває характерної для мазурки легкості і навіть «польоту».

Починаючи з другої чверті першого такту, акорди «супроводу» злиті з мелодією. І, не дивлячись на їх багатоголосся (в основному чотири-п'ять звуків), вони, як і весь двотакт фактурного осередку, викладені прозоро, легко й витончено. Особливу роль відіграє двоголосна основа, яка просвічується в акордах. У деяких місцях (кульмінація, заключні такти та ін.) кількість голосів збільшується, але це не змінює загального принципу. Принцип же полягає в терцово-секстовій вторі підголоски основному верхньому мелодичному голосу.

Звернемо увагу на те, що даний принцип уже закладено в початковому секстовому «зачині» мелодії. Басова опора на «мі» в першому такті повторює двома октавами нижче затактовий звук мелодії. Таким чином, за ясної гомофонно-гармонійної природи фактури, в музичній тканині, як і в інших прелюдиях Шопена, не втрачається генетичний зв'язок із гетерофонними прообразами. Завдяки мазурочній жанровій основі Ля мажорної Прелюдії, гетерофонні риси тут більш безпосередньо асоціюються з польським музичним фольклором.

Найбільш показовим у інтерпретаційних рішеннях фактури Ля мажорної Прелюдії є прагнення виконавців відтворити власний «образ мазурки». Втім, дана думка може стосуватися не тільки до музично-виконавського прочитання п'єси.

Польський поет Корнель Ейський, відомий своїми «перекладами» музичних творів на мову поезії, після прослуховування ля мажорної Прелюдії Шопена написав вірш «Wniebowzięcie» («Вознесіння») /154/, у якому є такі рядки:

Leżę na obłoku [Лежу на хмарі]  
Roztopiony w cisze [Розплавлений тишею]  
Mgłą mam senną w oku [Очі покриті імлою]  
Oddechu nie słyszę; [Дихання не чую]  
Fiołkowej woni [Запахом фіалок]  
Opływa mnie morze, [Обволікає мене море,]  
Dłoń złożywszy w dłoni [Склавши долоні]  
Lecę płynę gdzieś! ... [Лечу, пливу кудись]<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Переклад Л. Касьяненко

У цих «повітряних» ліричних образах чується поетичний аналог зазначеної вище легкості, прозорості, ажурності фактури ля мажорної Прелюдії.

У найзагальнішому плані по відношенню до жанрової природи мазурки в музично-виконавській інтерпретації цієї фактури (тобто безпосередньо – у фактурній темі) Прелюдії ля мажор істотним є той чи інший підхід до динамічного сполучення сильних долей у кожній парі тактів.

У виконавському трактуванні М. Полліні вертикаль акордів позначена м'яко, без виділення верхньої мелодійної лінії. Басовою опорою на сильну долю першого такту весь двотактовий фактурний абрис організовується в єдине ціле. У той самий час ясно проставлений акцент і на сильну долю другого такту. Це досягається динамічним затактовим інтонаційним «замахом» (три – раз) і деяким «розтягуванням» сильної долі першого такту, після чого слід скерований (злегка прискорений) рух до сильної долі другого такту. Крім того, ледь помітно ця доля підкреслюється гучністю звучання. У підсумку, акцент в акорді на сильній долі другого такту немов накладається на приховану лінію, «протягнуту» за допомогою агогіки, педалізації та інших прийомів від початкової бас опори.

Виражена алогічна спрямованість до сильної долі другого такту простежується й у виконанні ля мажорної Прелюдії М. Аргеріх. Але, на відміну від виконавської версії М. Полліні, опорні, пружні акценти на сильних долях першого та другого такту у версії М. Аргеріх більш рівноправні. В цілому в даному трактуванні Прелюдії створюється немов мініатюрна замальовка граціозної танцюючої пари.

На відміну від трактування М. Аргеріх, у виконавській версії ля мажорної Прелюдії, створеної А. Корто, головує не танець, як такий, а його живе, «мовне» музичне інтонування. Після виразного проголошення початкової інтонації фактурної теми (затакт і сильна доля такту) все подальше звучить з деяким прискоренням руху до заключного акорду. Але сам цей акорд (сильна доля другого такту) звучить безакцентно, як відгомін, як «відлуння» початкової інтонації.

Рельєфне позначення провідного мелодійного голосу та його ритмічно розкріпачене інтонування (наприклад, деяке запізнювання по відношенню до басу, а також примхлива *rubato*) асоціюються з виразністю голосу «ліричного героя» твору.



У виконанні ля мажорної Прелюдії А. Корто немов створюється образна картина реальної події, яка асоціюється з висловлюванням вражень під час танцю або ж відразу після нього.

Полярно протилежний, щодо інтерпретації А. Корто, підхід до «жанрового» трактування фактури має виконання ля мажорної Прелюдії С. Ріхтером. Виконавець прагне до максимального розмивання фактурно-«рухових» ознак мазурки. Обрано істотно уповільнений темп, який можна було б охарактеризувати, як «темпові». Це дозволяє сконцентрувати увагу на найдрібніших деталях виконавської «обробки» музичної тканини.

У трактуванні С. Ріхтера мазурочні «опори» на сильних долях такту нівельовані. Якщо у виконавських рішеннях фактурної теми Прелюдії М. Полліні, М. Аргеріх і А. Корто спостерігалася спрямованість руху до сильної долі другого такту, то в Ріхтера в повторюваних акордах, навпаки, відбувається гальмування руху.

Короткий аналіз фактурних тем Прелюдії ля мажор, пропонує тим чи іншим виконавцем, показує, що відповідний «образ мазурки» створюється саме засобами фортепіанної фактури. Фактура виконує функцію комплексного механізму організації так званих «композиторських» і «виконавських» засобів музичної виразності.

Що стосується останніх, то в початкових фактурних темах (виконавських рішеннях) даної прелюдії привертає увагу як щось спільне, так і часом значні відмінності. Наприклад, початковий бас у всіх інтерпретаціях – саме мазурочний. Тобто, він звучить витончено, ажурно, немов полегшено, а не як занурений вглиб, романтично затаєний, як у ліричному вальсі (на зразок Вальсу до-дієз мінор). Це тим більш показово, що бас у Прелюдії «проставлений» один (першою чвертю) на два такти, від чого посилюється його значимість, як жанрового знака.

Найбільш яскраві інтерпретаційні різночитання створюються характером прочитання музичного руху: трактуванням *rubato*, співвідношенням акцентів, темпо-ритмічною організацією. Іншими словами, йдеться про «горизонтальний» розворот фактури, обумовлений внутрішнім інтонаційним диханням.

Для сприйняття деталей фактурного устрою особливу роль відіграє темп. Уповільнене й дещо відсторонене інтонування фактурної теми С. Ріхтером дозволяє відчувати загальну гармонійність фактурного абрису, як якоїсь двотактової художньої мініатюри, що володіє властивостями щодо самостійної художньої цілісності.

## Прелюдія № 20 до мінор

За фактурний осередок у даному випадку приймається перший такт прелюдії. З точки зору жанрової природи фактурний абрис цієї Прелюдії може бути трактовано, як перетворене засобами фортепіано оркестрове тутті.

Щільність вертикально вибудованого багатозвуччя і, в той самий час, тесітурна «розмашистість» фактури, обов'язковий, витриманий протягом усієї п'єси декламаційний пунктир, низький регістр, повільно й розмірено простують, продубльовані в октаву басы – все це надає кожному «кроку» фактури притаманну траурній «події» смислову об'ємність і внутрішню велич.

Пристрій фактурного абриса демонструє характерну для Прелюдій Ф. Шопена тенденцію: смислове (і конструктивне) розшарування удаваного фактурного моноліту на складові. Тонким нюансуванням у взаємодії цих елементів досягається внутрішня багатоплановість загального звучання.

В акордовій монолітно збудованій вертикалі можуть виділятися крайні голоси фактури. Відповідно до тембрального забарвлення, в партії правої руки диференціюється участь пальців.

Запроваджена у фактурі прелюдії ідея «тутті» засобами фортепіано передбачає у виконавських трактуваннях реалізацію смислової єдності елементів фактури. Характерним є прагнення виконавців до акустично

об'ємного звучання з використанням природної гучності басових октав. У всіх інтерпретаціях мелодійний голос не відділяється від інших голосів, а немов зливається з ними в загальному «хорі».

Разом із тим показово, що і тут у фактурних темах спостерігається значна різниця виконавських рішень. Ці відмінності обумовлені не тільки своєрідністю виконавського задуму, але, в більш загальному плані, відмінностями виконавських стилів.

Саме відмінності в індивідуальних виконавських стильових орієнтирах дозволяють яскравіше розкрити можливості фортепіанної фактури та її роль у «виконаному» музичному творі. Мова, таким чином, повинна йти про міру та спрямованість виконавського втілення, «виконавець повинен шукати й відтворювати бачення, яке керувало творцем твору», – справедливо зазначає В. Фуртвенглер /124, с.170/.

У цьому аспекті показовим є трактування А. Корто. Чудовий майстер гнучкого пластичного *rubato*, миттєвих, часто непередбачуваних агогічних відхилень, виконавець, проте, грає 20-у Прелюдію підкреслено ритмічно суворо, організовуючи рух розміреністю маршового кроку. Створюється образ незалежного від волі суб'єкта скорботної ходи. При цьому фактурна тема організується в міцний акордовий моноліт.

Інший задум простежується в інтерпретації М. Аргеріх. Виконавиця не прагне створити образ ходи. Вона підкреслює декламаційну самозначимість, як би «самодостатність» звучання кожного з акордів-вигуків. Траурна хода стає засобом передачі натхненної декламації. У фактурній темі це виражено виділенням із фортепіанного «тутті» верхнього мелодійного голосу, що «говорить».

Протилежної думки дотримується Е. Гілельс. У його трактуванні акордової вертикалі верхні голоси не виділяються, зате «ініціатором» фактурного руху стають басы. Цим досягається більша об'єктивність музичного образу.

### *Пісенні прелюдії*

Як відомо, пісенність пронизує своїм струмом усю музику Ф. Шопена. Насамперед це втілюється в мелодиці та у фортепіанній фактурі. Виділяючи пісенні прелюдії в окрему групу, ми маємо на увазі опору на пісенний початок у провідному музичному голосі. Згідно з цією ознакою, до групи пісенних належать Прелюдії №№ 6, 13, 15, 21 і 25.

Характерний для пісенних прелюдій помірний, повільний або, тим більше, сильно уповільнений музичний рух дозволяє більш деталізовано

проконтролювати слухом не тільки загальні, типологічні властивості, але й найдрібніші «нюанси» кожної фактурної теми.

На думку М. Скребкової-Філатової, фактура «проявляє свою специфіку вже на самих малих масштабних рівнях: у межах мотиву, фрази, іноді навіть субмотиву може чітко визначитися склад і малюнок тканини (...). Далі тип викладу або зберігається, (...) або змінюється, але й у цьому випадку новий тип викладу також формується на новому масштабному рівні – в межах мотиву або субмотиву» /109, с.124/.

Дана характеристика може бути віднесена до фактурних осередків прелюдій Ф. Шопена. Однак, вона не відповідає явищу виконавської інтерпретації фактурних тем. Для початкового експонування фактурних особливостей у прелюдіях найчастіше використовується масштаб фрази або навіть пропозиції. Активний, який формує фактурну лінію мелодійний рух як би розширює обсяги фактурного абрису. У таких випадках фактурний осередок стає формуючим елементом фактурного абрису.

На відміну від принципу фактурної монолітності, характерного для прелюдій, які спираються на первинні жанри, у прелюдіях інших жанрових груп простежується чітке розшарування на фактурні плани. Це розшарування відбувається за типом співвідношення «фігури» й «фону» /33, с.205/.

Функцію фігури в пісенних прелюдіях виконує провідна мелодійна лінія пісенного характеру. Ця лінія може бути виражена в різних жанрових і фактурних формах: у ноктюрновій пісенно-декламаційній манері інтонування (Прелюдії №№ 21 і 25), «хором голосів» (Прелюдія № 13), у характері й фактурі віолончельного звучання (Прелюдія № 6).

Фігура й фон у даній групі прелюдій обов'язково взаємно відтіняються різними жанровими рішеннями. Подібний жанровий «дуалізм» теж не був характерним для групи прелюдій, що спираються на первинні жанри. Це може бути контраст відтінків єдиної жанрової спрямованості, а може бути контраст типу зіставлення. Останній випадок спостерігається у Прелюдіях № 6 і № 15, у яких за функцію рельєфу немов борються провідна мелодійна лінія та остинатний голос. Останній, на відміну від пісенної мелодії, виражений декламацією.

Для виконавця-інтерпретатора найважливішим критерієм смислової взаємодії елементів фактури є їх жанрова специфіка. Тип єдиної смислової спрямованості жанрових відтінків голосів фактури ми визначаємо терміном «жанрова монологічність». Протилежний тип – жанрової різноскерованості – визначаємо терміном «жанрова діалогічність».

Прелюдії пісенної групи відрізняє особлива розвиненість драматургії. Ця обставина отримує своє вираження у формі та її складової – фактурі. Крім Шостої, написаної у формі періоду, інші прелюдії даної групи написані або в простих формах (прелюдії № 13, 21), або в складній тричастинній формі (Прелюдія № 15).

У кульмінаційних ділянках музичного руху цих прелюдій фактура зазнає часом істотних змін. Але останні швидше виражаються не порушенням фактурного малюнка (фактурного осередку), а комплексом засобів, які, незважаючи на їх відображення в нотному записі, є по суті виконавськими. До них ми відносимо ступінь гучності звучання та зміну жанрових ознак інтонування. Наприклад, у кульмінації Прелюдії № 21 (починаючи з Т. 33) гучність звучання посилюється, а пісенність змінюється все більш напруженою декламацією.

Принципи виконавської інтерпретації фактури пісенних прелюдій будуть проілюстровані на прикладі фактурного абриса Прелюдії № 15<sup>1</sup>.

### *Прелюдія № 15 Ре-бемоль мажор*

У циклі «Прелюдій» Шопена дана п'єса є єдиною, написаною у складній тричастинній формі. Іншою її особливістю, що має безпосереднє відношення до фактури, є майже безперервне (восьмими тривалостями) повторення звуку «ля-бемоль» великої октави.

У першій частині складної тричастинної форми цей звук являє нижній пласт фактури, у «великий» середині – її верхній шар. Тут же цей звук двічі (по вісім тактів) «сходить» на терцію вгору («сі»), до того ж посилений октавним дублюванням.

Усе це свідчить про те, що описаний наскрізний для складної тричастинної форми принцип організації фактури був символічно важливим для композитора. У зорово-слуховому сприйнятті нотного тексту восьмі, постійністю ритмічного малюнка остинатного голосу, відокремлюються від інших планів фактури, які представлені, переважно, більш різноманітними (частіше – великими) тривалостями й індивідуалізованим мелодійним малюнком.

Фактурний малюнок першої теми (т.т. 1-4) може служити прекрасною ілюстрацією вміння Ф. Шопена зробити звучання фортепіанної фактури багатоплановим, ємним за змістом.

---

<sup>1</sup> Далі, в цілісному масштабі фактурного розвитку, буде розглядатися також Прелюдія № 13.



значніше, рельєфніше, ніж у виконанні М. Полліні. Важливо, що таким трактуванням посилюється контраст між пісенним (провідний голос) і декламаційним (остинато) початками. Контраст виражається різним характером руху: імпровізаційно вільне звучання мелодії немов гальмується «кайданами» звучання остинато.

Таким трактуванням підкреслюється жанрова діалогічність фактури П'ятнадцятої прелюдії.

### *Повільні декламаційні прелюдії*

До цієї групи ми відносимо Прелюдії № 2 ля мінор, № 4 сі мінор і № 9 Мі мажор.

Строго кажучи, переважно декламаційною є і розглянута раніше Прелюдія тв. 28 № 20 до мінор, написана в темпі Largo. Однак, саме порівняння цієї прелюдії з іншими повільними прелюдіями декламаційного характеру розкриває істотні відмінності між ними.

У Прелюдії до мінор фактурний осередок (т. 1) репрезентує принцип жанрово єдиного акордового моноліту, хоча, з точки зору голосоведення, внутрішньо розшарованого на складові. Нагадаємо, що такий принцип фактурної організації називається «монологічним».

В інших повільних декламаційних прелюдіях у різних голосах і планах фактури відбувається протиставлення характерів руху. Такий принцип фактурної організації називається «діалогічним».

У якості ілюстрації інтерпретаційних рішень для даної групи обрано Прелюдію № 9 Мі мажор.

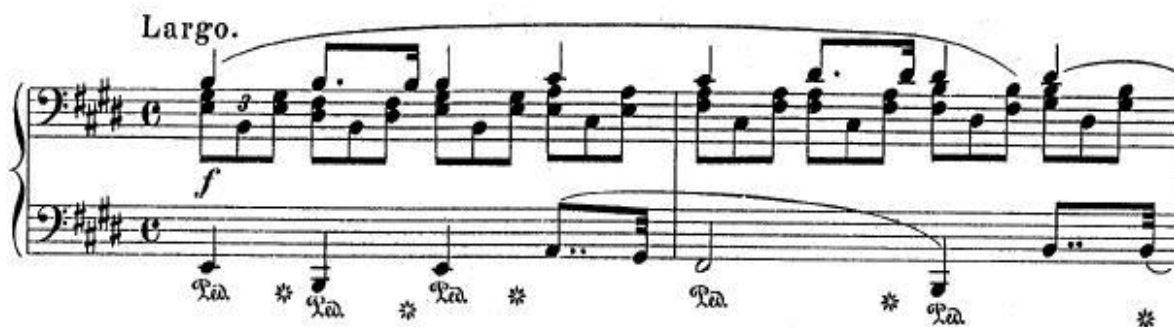
### *Прелюдія № 9 Мі мажор*

На прикладі цієї прелюдії зручно проілюструвати фактор варіантності виконавських трактувань фортепіанної фактури. Відповідно до особливостей свого стилю та, безпосередньо, особливостей власної виконавської концепції твору виконавець звертається до того чи іншого образно-сміслового, жанрового та інших нахилів.

Дану Прелюдію зближує з Двадцятотою опора на маршовість. Але, якщо у Двадцятій прелюдії композитор безпосередньо втілює «образ траурного маршу», то ознаки маршовості у Дев'ятій прелюдії виглядають більш опосередкованими. Дані жанрові відмінності насамперед репрезентуються відповідною організацією фактури.

Фактура Дев'ятої прелюдії привертає увагу графічною чіткістю, ясністю та рельєфністю викладу мелодійних ліній, співвідношень різних

фактурних планів, а також, у виконавському сенсі, піаністичною «відчутністю». Фактурний абрис визначається дуетною взаємодією крайніх голосів на тлі стабільних тріолей середнього шару.



Декламація в крайніх голосах представлена маршовим рухом чвертями та включає пунктир (верхній голос) і подвійний пунктир (нижній голос). Спочатку (т.т. 1-2) пунктири в крайніх голосах звучать комплементарно, потім – одноразово. Для чіткості декламаційного «проголошення» важливо, що на початку пунктирна формула використана в більш «легкому» верхньому голосі, а подвійний пунктир – у менш рухливих за своєю природою басах. Так досягається рівноправність висловлювань «учасників» діалогу.

Рух тріолями в середньому шарі фактури ритмічно протистоїть діалогу в крайніх голосах. Ритмічно, але не в образному плані! Маршовість у Дев'ятій прелюдії може бути світлого, піднесеного і навіть гімнічного характеру. Такий інтонаційний тонус досягається переважною «налаштованістю» середнього «гармонійного» пласта фактури на колорит мажорних тризвуків.

Для «образно-сміслового способу» (М. Скребкова-Філатова) даної фактури не менш, ніж у Двадцятій прелюдії, показова багатозвучна фактурна вертикаль та її переважне розташування в нижньому, гучному регістрі фортепіано.

Образна сфера даної прелюдії «допускає» безліч можливих варіантів її виконавської інтерпретації засобами фортепіанної фактури. Усі ці варіанти реалізуються різним характером декламування і, в більш прихованій формі, пісенним інтонуванням відповідними голосами. У результаті утворюються ті чи інші способи їх взаємодії та особливості фактурної теми.

Описаний фактурний малюнок цієї п'єси дуже точно виконавськи «прочитується» В. Мержановим, що, втім, не суперечить індивідуальності його виконавського трактування. У діалозі крайніх голосів фактурної теми чується протиріччя, немов оспорювання першості між ними. Хоча, в результаті, вони виявляються рівноправними учасниками інтонування. Їх



ритмічний малюнок максимально загострений. Тріолі ж середнього, «що об'єднує» пласта фактури пластичні, граються *rubato*. Вони підпорядковуються верховенству зазначених мелодійних ліній фактури, але в той самий час звучать ініціативно, підтримуючи емоційною енергією «суперечку» крайніх голосів.

Звертає на себе увагу невелика «відтяжка» руху на кожній першій восьмій тріолі. Це створює відчуття руху з «подоланням опору».

У виконанні В. Мержанова важливим способом організації звукової палітри в художню єдність є оркестральність. Трелі в нижніх голосах звучать немов литаври. Загальне ж звучання фактурної теми спрямоване на передачу відчуття нестримної волі й мужності.

В інтерпретації Дев'ятої прелюдії М. Полліні фактура, по суті, вибудовується гомофонно-гармонійно. Виконавець концентрує свою увагу на виразності верхнього голосу, трактуючи середній пласт фактури й нижній голос наче інтонаційну підтримку, яка супроводжує провідну мелодійну лінію. Хоча в описаному вище композиторському фактурному малюнку видно, що ці голоси, як було сказано, можуть володіти самостійним, чи не дублюючим головний верхній голос виразним потенціалом.

Керуючись старовинними, які сягали до епохи бароко правилами виконання, піаніст максимально пом'якшує у фактурній темі ритмічну пульсацію. Шістнадцята верхнього голосу грається, як тріольна восьма і, таким чином, голоси зближуються і за ритмічним малюнком, і за характером декламування. Головний же акцент виконавець робить на урочистій маршовій ході чвертями.

Найважливішим фактором формування й художньої організації музично-виконавської концепції твору є особливості виконавського стилю. В інтерпретації мі мажорної Прелюдії С. Ріхтером це дуже помітно. Характеризуючи виконавський підхід С. Ріхтера до музики Ф. Шопена, Г. Ціпін зазначає: «Почуття музиканта піднесені, суворі; в них і серйозність, і філософічність; чогось іншого – сердечності чи ніжності, співчутливого тепла ... – їм, буває, бракує. Бракує шопенівського *žal*». І далі: «Суть у тому, що індивідуальність – саме в силу того, що вона індивідуальність, – завжди включає, вбирає в себе одне й виключає інше» /130, с.52/.

Не включаючись у полеміку з автором наведеної характеристики, сконцентруємо увагу на тому особливому, що вносить ріхтерівське слухання музики Шопена в мі мажорній Прелюдії. До зазначених

Г. Ціпіним «серйозності» та «філософічності» слід додати ще одну якість – мудрість.

Прелюдія у виконанні С. Ріхтера звучить розмірено-неквапливо і в «оповідальному» характері декламування. Це виражається пом'якшенням «проголошення» пунктирних оборотів у фактурній темі. Відсутнє будь-яке діалогічне «протистояння» крайніх голосів, оскільки безумовно панує верхній голос (функція основного рельєфу). Середній Тріольний пласт фактури, відповідно, стає фоновим.

Звісно ж, що провідною лінією в ріхтерівському трактуванні даної прелюдії є особливий підхід до декламаційності. Порівняно з інтерпретаціями інших виконавців, декламація у С. Ріхтера звучить умиростворено, немов відкриваючи свою глибинну пісенну підоснову.

Певною мірою протилежне ріхтерівське трактування Дев'ятої прелюдії Г. Черни-Стефаньською. Її виконавське «проголошення» п'єси на кшталт натхненному й урочистому ораторському вислову «від першої особи». Тон висловлювання наділений рисами героїки.

В основу фактурної теми виконавицею покладено рівноправний із верхнім мелодійним голосом середній план фактури, яким «укрупнюється», робиться більш об'ємним загальний виразний масштаб музичного висловлювання. Показово, що у фактурній темі шістнадцята в пунктирі верхнього голосу виконується як одна шоста від чверті, або, іншими словами, як половинна тривалість від восьмої тріолі. Таким способом формується єдність (а не протиставлення) принципів інтонування всіх голосів, а загальне звучання набуває відтінку гімнічності.

Початкові такти Прелюдії у виконанні Г. Черни-Стефаньської відразу звучать ствердно й імперативно. Фактура в її виконанні постає як моноліт трьох її складових.

### ***Прелюдії з жанровим знаком «прелюдіювання»***

До цієї групи ми відносимо Прелюдії №№ 1, 5, 8, 14, 19 і 26. Фактура тут позначена зв'язком, який ясно прослуховується, з бароковою музикою, зокрема, з бахівським прелюдіюванням. Вибудувана в характері гармонійної фігурації, фактура має явний і прихований мелодійний початок. Це початок рівною мірою є і ознакою лінеарності (як у бароковій поліфонічній музиці), і стильовою ознакою фактури музики Ф. Шопена.

Рушійним фактором виконавської моторики в даній групі прелюдій є скоординований метром взаємно-симетричний рух рук піаніста, яке проявляється в різних формах: унісон через октаву (Прелюдія № 14),

підхоплення мелодійної хвилі в лінійній послідовності (Прелюдія № 1), дзеркально-симетричний рух обох рук (Прелюдії № 5, № 19 та № 26), поліритмічне поєднання ігрових рухів (Прелюдія № 8).

### *Прелюдія № 14 мі-бемоль мінор*

С. Скребков зазначає властиве стилю Шопена «перетворення фактури на гармонію та утворення нових фактурних якостей на основі гармонійного становлення» (108, с.284). «У музичній мові Шопена (як і інших романтиків), – пише дослідник, – виявляється своєрідна інтонаційна тотожність фактури й гармонії, в силу чого гармонія набуває здатності вражати своїми фонічними багатоголосими фарбами, вона на моменти стає «фактурною», а саме багатоголосний виклад «згущується» до значення жанрово-виразної ладогармонічної координації голосів – фактура стає гармонією» (с.288). «Явне, індивідуально яскраве поступово формується в глибині фону й виступає як рельєф, щоб потім знову «розтанути» (с.285). Для виконавської інтерпретації такі характерні риси фактури відкривають особливо широкі можливості для різноманітних рішень.

Мабуть, найбільш наочною ілюстрацією процитованих спостережень С. Скребкова є Прелюдія мі-бемоль мінор. Її фактурний малюнок показує, що в реальному звучанні тут можливо мінімальними виконавськими засобами досягти смислової поліваріантності, наповнити фактурний моноліт багатством виразних відтінків.

Тембральна відчутність прихованих голосів підкреслюється октавними подвоєннями в низькому регістрі. Більш прихований план – утворена прихованим голосоведенням поліритмія. Наприклад, кожен «крок» просування верхнього голосу дорівнює двом восьмим тріолі (точніше, восьма з паузою). У цілому в прихованому багатоголоссі утворюється ясно виражена ритмічна компліментарність.

Виразні можливості прихованих голосів і їх взаємодія по-різному розкриваються у виконавських версіях.

А. Корто у фактурній темі немов протиставляє лінію нижнього голосу лінії верхнього голосу. На цьому наголошується характером звуку: басы звучать наполегливо, твердо, тоді як сопрано – крихко й невпевнено. Так виконавськими засобами формується внутрішня діалогічність фактури<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> У нотному прикладі характерна особливість фактурної теми, створеної А. Корто, відзначена пунктирними лініями.



Г. Черни-Стефаньська створює у фактурній темі, за допомогою лінейного підкреслення поліритмії прихованого голосоведення протягом усієї п'єси, інтонаційно активне звучання, максимально посилюючи тривожний настрій<sup>1</sup>.



У її виконанні виникає асоціація з художньо-звуковим відтворенням картини ворожої навали.

### *Прелюдії з жанровим знаком етюдності*

До цієї групи ми відносимо Прелюдії №№ 3, 12, 16 і 23. З попередньою з розглянутих груп їх об'єднує швидкий темп. Відмінність полягає в ролі й характері моторики виконавських рухів.

В естетичному сприйнятті цієї групи прелюдій значну роль відіграє акцент на досконало технічному апараті виконавця. Ця обставина враховується виконавцями.

### *Прелюдія № 23 Фа мажор*

Початкове зерно фактурного абрису цієї прелюдії охоплює початкові чотири такту. Показово фактурний розвиток, побудований як поступова деталізація фактурного принципу, викладеного в першому такті.

<sup>1</sup> У нотному прикладі характерна особливість фактурної теми, створеної Г. Черни-Стефаньської, позначена пунктирними лініями.

Moderato.

*p delicatiss.*

Пасажі, у вигляді гармонійних фігурацій у правій руці, також немов деталізують широкий по тесситурі акорд у лівій, який викладено арпеджіато. У результаті утворюється легкий ажурний фактурний візерунок у м'яких пастельних тонах (авторська вказівка «*delicatissimo*» і «р»).

Пропонований Ф. Шопеном темп виконання – Moderato, що вступає в деяке протиріччя з жанровим знаком етюдності. Таким чином, виконавцю надається можливість вибору провідної жанрової спрямованості п'єси. Ця спрямованість буде реалізована суто виконавськими засобами «творення» фактури.

«Етюдність» у трактуванні Г. Черни-Стефаньської виражена не темповими засобами (темп підкреслено стриманий), а характером «проголошення» кожного звуку шістнадцятих. Г. Черни-Стефаньська використовує дуже чітку артикуляцію (майже *non legato*) з мінімальним застосуванням педалі. Такий принцип інтонування можна було б назвати «токатним».

У фактурній темі виконавиця саме стійкою моторикою шістнадцятих привертає основну увагу (функція фігури), тоді як партія лівої руки залишається «в тіні» (функція фону). Фактура ретельно «випикується», подібно до написання живописного полотна.

М. Аргеріх створює ефект «етюдності» іншими засобами. Вона грає прелюдію в дуже швидкому темпі, підкреслюючи ритмічно опори руху. Характерною особливістю фактурної теми (яка зберігається протягом усієї п'єси) є акцентування верхніх звуків фігурацій із подальшим *diminuendo*.

Цьому протистоїть висхідна на сексту інтонація в партії лівої, заповнена динамічними трелями. Підкреслення напрямів мелодійного малюнка в обох фактурних лініях створює чарівну симетрію динаміки звучання фактурної теми.

Так само, як у виконанні Г. Черни-Стефаньської, у виконанні М. Полліні темп підкреслено стриманий. Але, тим не менш, цим створюється абсолютно інша образна якість. Фактурна тема в М. Полліні «малює» візерунок м'яким пластичним, інтонуванням від звуку до звуку, що «переливається», не підкреслюючи акцентами жодної ноти мелодії. Обидва фактурних плани «говорять» в одному інтонаційному ключі, доповнюючи один одного. У результаті створюється лірико-пасторальний образ.

### *Моторні прелюдії декламаційного характеру*

Яскравими прикладами швидких декламаційних прелюдій є Прелюдії №№ 18, 22 і 24. Як бачимо, вони розташовуються в заключній частині циклу, що визначає їх роль у драматургії всього опусу.

«Навіть нарочито стабільні за фактурою твори Шопена (такі його етюди) сповнені внутрішньою вибуховою силою у фактурі початкової теми. Джерелом такої енергії, яка непомітно перетворює фактуру зсередини, служить мелодика гармонійних голосів і зумовлений нею ладогармонічний зв'язок», – зазначає С. Скребков /108, с.282/. Дана характеристика найбільшою мірою відповідає саме групі декламаційних прелюдій.

Усі прелюдії даної групи представляють сферу драматичної образності й написані в мінорних тональностях. Так само, як і в повільних декламаційних прелюдях, фактуру тут відрізняє внутрішня рельєфність головного мелодійного голосу, виражена загостреністю ладо-ритмічної будови, розмашистого та стрибкоподібного мелодійного малюнка.

Прелюдії фа мінор і соль мінор збудовані у фактурі, яка вище була названа «діалогічною». «Учасниками» діалогу є головний і той, хто «коментує», фактурні плани. Їх ритмічна взаємодія комплементарна. У момент припинення руху в одному плані фактури вступає інший план і навпаки. У фа мінорній Прелюдії провідним є верхній план, у соль-мінорній – нижній.

### *Прелюдія № 24 ре мінор*

У завершальному циклі 24-ї прелюдії фактурний виклад будується традиційно, як виконуючий соло верхній голос із супроводом. Ефект

фінальності у фактурі досягається повтором характерної, що вирує у швидкому темпі, фактурної формули (у вигляді «широкої» гармонійної фігурації) в нижньому голосі протягом усієї п'єси.

*Allegro appassionato.*

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of a treble clef staff with a whole rest and a bass clef staff with a forte (f) dynamic marking and a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the bass clef pattern with asterisks marking specific measures.

У повільному темпі на «р» і в характері ліричної інтонації така формула набула б характеру споглядально-ноктюрнової. Крайній ступінь драматизації цієї фігурації досягається саме виконавськими засобами в певному темпі й характері звучання.

Мелодійний зміст верхнього голосу немов виростає з гармонійних фігурацій лівої руки. Цьому голосу притаманний активний героїко-розповідний тон висловлювання. Він відрізняється розмашистістю мелодійного малюнка і, порівняно з «акомпанементом», ритмічною неспішністю. У цьому також проявляється одна з характерних рис фінальності, пов'язана з інтонаційним узагальненням.

Ефект укладення циклу в цій п'єсі створюється й іншими засобами, серед яких виділимо роль блискучих гамоподібних і арпеджіоподібних пасажів-кадансів у правій руці, «узагальнюючий» мелодійний малюнок головного голосу, широке тессітурне охоплення, немов підводить підсумок засобами фактури попереднього циклічного розвитку.

Незважаючи на відсутність інтонаційних протиріч, декламаційна активність у характері інтонування обох планів фактури, проте, призводить до діалогічності в їх взаємодії. Ця особливість яскраво проявляється у виконавських прочитаннях.

Серед інших виконавців М. Аргеріх, мабуть, найбільшою мірою драматизує співвідношення внутріфактурних інтонаційних планів фактури. Уся прелюдія в її виконанні звучить патетично, Шопенівська вказівка для перших тактів «f» перетворюється на «ff».

У фактурній темі її інтерпретації патетичної загостреності декламації головного голосу вторить, майже набатним характером інтонування, заключний верхній звук гармонійної фігурації в нижньому плані фактури. Таким чином, прихована поліфонія в даному виконавському прочитанні фактично стає поліфонією явною.

Через те, що заключний звук гармонійної фігурації в такому трактуванні стає синкопованим (зупинка після розбігу шістнадцятими на кожній третій восьмій у розмірі 6/8), загальний колорит набуває характеру внутрішньої нестійкості та тривоги.

Нагадаємо, що даний тип співвідношення фактурних начал визначається як діалогічний.

Монологічний тип рішення фактурної теми представлений виконанням А. Корто. У його трактуванні верхнє «ля» фігурації виділяється тільки у двотактовому вступі. Надалі головною виразною якістю фактурної теми стають фігуро-фонові відносини. Партія лівої руки відходить з переднього на задній план і трактується як «акомпанемент». Її призначення – відтінити благородство неспішної героїчної декламації головного голосу.

### ***Фактурне розгортання***

Нагадаємо, що термін «фактурне розгортання» передбачає урахування у формоутворенні масштабу цілого. В аспекті фактури це ціле може бути представлене як у циклі п'єс, організованих у художнє ціле, так і в окремо взятій п'єсі.

Про формотворчі можливості фактурного розвитку в масштабі всього циклу йшлося в розділі «Виконавська інтерпретація фактури в роботі над драматургією музичного твору». Тепер наша увага буде сконцентрована на окремо взятій п'єсі.

У якості ілюстрації прийомів фактурного розгортання обрані: Прелюдія № 1 (форма періоду) і Прелюдія № 13 (проста тричастинна форма).

### ***Прелюдія № 1 До мажор***

Прелюдія написана у формі періоду, що складається з двох речень із доповненням. Але за драматургічною будовою вона не двочастинна, а тричастинна та складається з експозиції (перше речення, т.т. 1-8), розвитку-кульмінації (друге речення, т.т. 9-24) і завершення-кадансування



(додаток, т.т. 25-32). Після цього впливають т.т. 33-34, які є своєрідним фактурним кадансом, «точкою» у фактурному розвитку.

Таким чином, навіть у цій «музичній скороминушості» відбуваються активні драматургічні процеси. Це безпосередньо виражається особливостями розвитку, які закладені в першому такті фактурного малюнка.

Уже в межах фактурного осередку (в обсязі двох восьмих) під час ретельного аналізу розкривається цілий мікросвіт внутрішнього фактурного нюансування. Нотний запис дозволяє розрізнити чотири мелодійні лінії, три з яких (сопрано, тенор, бас) спрямовані вгору, і лише одна (альт) «закруглена» низхідним рухом.

У ритмічній організації створюється стреттний вступ голосів у мініатюрі. Сміслову наповненість фактурі надає та фактично одночасно відбувається імітація в головному голосі (сопрано) інтонації тенора (соль – ля).

Кожен такт цієї п'єси збудований за принципом мелодійної хвилі, створюваної багатоголосно. Створюється спрямованість фактурного розвитку за допомогою «продовження» загальної лінії від нижнього голосу (баса) до верхнього (сопрано), утворюючи реально сприйняту висхідну мелодійну хвилю в обсязі такту.

Більші драматургічні хвилі утворюються рельсфом висхідної та низхідної секундових інтонацій, що «говорять».

Драматургічна будова такої хвилі в першому реченні симетрична. У взаємно відповідних четвертому та восьмому тактах секундова інтонація в сопрано «зсувається». У п'ятому такті відбувається її зсув вгору, у

восьмому – вниз. Але при цьому загальний висхідний малюнок фактурного осередку залишається незмінним.

Розташована у другому реченні наступна велика хвиля є кульмінаційною. Вона рівно у два рази більша за першу (16 тактів). Лінія сходження (такти 9 – 20) переривається лише один раз (в такті 14), щоб потім уже без «відкату» досягти найвищого в прелюдії звуку «ре» третьої октави. У тактах 21–24 відбувається спадне закруглення кульмінаційної хвилі, яке виявляється, таким чином, у три рази менше ділянки сходження.

Роль драматургічного «поповнення» цієї асиметричності (функція гальмування) виконують т.т. 24-32, у яких висхідна та спадна форми утворюють групи по два такти. Останні два такти є завершальним «баркарольним сплеском». Тут відсутній поділ тканини на голоси, але арпеджований до-мажорний тризвук нагадує про загальну висхідну мелодійну лінію (від баса до сопрано) в початковому фактурному викладі.

Фактура прелюдії живе в постійному русі, вона сприймається в контексті загальної пластичності руху. Варіантно (але незначно) змінюється її тессітурний обсяг, відрив мелодії від баса. Основним же фактором розвитку є гармонійне (і, відповідно, мелодійне) секвенцування. Грою секвентного піднесення та сходження, стійкості й нестійкості гармоній, формується загальний драматургічний рельєф.

У цьому плані особливо показовим є зіставлення загальної гармонійної нестійкості в передкульмінаційній і кульмінаційній зонах (друге речення), де повторюються кожені два такти кадансуванням «Д – Т» в основній тональності й на тонічному органному пункті в басу (доповнення).

Перейдемо до характеристики виконавської інтерпретації фактурного розвитку. Вище зазначалося, що від того, як буде вибудовуватися фактурна тема, значною мірою залежить подальше фактурне розгортання. Розташовуючись на початку музичних утворень, фактурна тема відіграє роль певного провідного принципу виконавського фактурного абрису, який продовжує свою дію в подальшому фактурному розвитку. В цьому плані функція фактурної теми аналогічна функції теми музичного твору у звичайному сенсі слова.

Звернемо увагу на роль у створенні фактурної теми темпу. Уповільнений (порівняно з умовною традицією виконання) темп дозволяє «заспокоїти» музичний рух і ретельно «виписати» фортепіанну фактуру, включаючи її найдрібніші нюанси. Такий підхід у цілому вельми показовий для виконання низки прелюдій Ф. Шопена С. Ріхтером.

Зазначена тенденція деталізації фактури простежується в трактуваннях до мажорної прелюдії Г. Черни-Стефаньської та М. Полліні. При цьому

зберігаються їх індивідуальні виконавські підходи до інтерпретації фактури. Значною мірою відмінності визначаються гучністю звучання фактурної теми. У Г. Черни-Стефаньської цей рівень вище, і фактура стає від цього масивніше. У М. Полліні гучність звучання точніше відповідає рекомендаціям Ф. Шопена. Фактурна тема звучить дуже пластично. У якості фігури виділена інтонація альты, що «говорить», а не сопрано, як у більшості виконавців.

Прискорений темп виконання зазвичай дозволяє «відзначити» в якості рельєфу лише дві (з чотирьох) складових фактури. Швидше за інших виконує Прелюдію М. Аргеріх. У її трактуванні у фактурній темі вступають у діалог басові звуки й лінія сопрано, до якої в кожному такті спрямовується рух. Ці голоси немов перебивають один одного, немов накат хвилі однієї на іншу.

Для А. Корто, який також грає Прелюдію досить швидко, принципово важливо розділити фактуру на два плани: верхній голос, який солює, і загальний «супровід». Його виконання – це миттєво породжувана, імпровізована жива музична мова.

В аналізах фактурних тем чимало місця було приділено внутрішнім фігуро-фоновим співвідношенням елементів. При цьому головний акцент робився на організації фактурної вертикалі. Нагадаємо, що для характеристики відповідних процесів у фактурному розвитку використовується поняття «фактурного розгортання».

Ф. Шопен виконавськи чудово відчував виразні можливості такого рельєфу. Про це свідчить ретельно позначений композитором передбачуваний план фактурного розгортання. У Прелюдії № 1 рукою композитора визначена відповідна голосна динаміка, місце розташування головної кульмінації, темпоритмічні зміни під час підходу до кульмінаційної точки, пост-кульмінаційне *diminuendo* та «таяння» на «рр» в останніх тактах. Однак, виконавці власною волею можуть певною мірою варіювати ці дуже докладні авторські вказівки.

Підкресленням зміни висотних координат фортепіанної фактури підвищенням або зниженням гучності, тим більше, з прискоренням або уповільненням музичного руху, що паралельно відбуваються, в комплексі з іншими прийомами можна «домалювати» профіль фортепіанної фактури в горизонтальному розрізі. З огляду на опору в більшості прелюдій на єдиний фактурний абрис, такий профіль вимальовується дуже чітко.

З точки зору сприйняття, під час посилення гучності ми немов наближаємося до об'єкта звучання, під час ослаблення гучності – немов віддаляємося від нього.

Порівняємо два протилежних виконавських рішення «профіля» фактурного розгортання.

Найбільш ретельне виконання авторських рекомендацій простежується в трактуванні Прелюдії М. Полліні. Відповідно до динамічно врівноваженого звучання його фактурної теми такою самою врівноваженістю, динамічною пропорційністю відрізняється і рельєф усього фактурного розгортання.

Фактурна тема М. Аргеріх навпаки, динамічно дуже нестійка. Цими самими рисами наділяється в її виконанні й загальний профіль фактурного розгортання Прелюдії.

Звертає на себе увагу той факт, що в озвучуванні фактурного абрису М. Аргеріх утворюється мікро-мелодійна хвиля з розгоном і гальмуванням руху на інтонації «соль-ля» в сопрано. У межах тріолі «соль» – це восьма, а «ля» – шістнадцята. Таким чином, це гальмування (після розбігу шістнадцятими) прочитується в тексті. Але показово, що ця деталь запису не підкреслюється у фактурній темі в інтерпретації М. Полліні, яка також подана авторським нотним текстом. Тут усе залежить від вибору виконавської версії.

Також як і М. Полліні, М. Аргеріх проектує динамічний профіль своєї фактурної теми на масштаб прелюдії в цілому.

Передкульмінаційна підготовка трактується нею як прискорений розбіг (це відповідає виставленій в нотах ремарці *stretto*). У власне ж кульмінації та посткульмінаційному *diminuendo* рух сповільнюється й особливо чітко виділяється інтонація «подиху» в сопрано. Такої вказівки в нотному тексті немає. Відповідним чином у передкульмінації посилюється – «укрупнюється» звучання, в посткульмінаційній ділянці відбувається *diminuendo*.

Так формується найбільша в масштабі всієї прелюдії динамічна хвиля фактурного розвитку, провісником якої послужив динамічний «профіль», створений в інтерпретації М. Аргеріх уже в масштабі фактурної теми (такт 1).

Відлуння цієї хвилі звучать у тактах 25–26 та 27–28 (доповнення). У кожному двотакті рух спрямовується до верхньої мелодійної точки «мі», розташованої в середині другого такту. Потім відбувається гальмування руху, і фраза закруглюється.

В останніх шести тактах рух поступово «гаситься». В арпеджованому до-мажорному тризвуку (т.т. 33–34) акцентується завершальний звук п'єси – верхнє «мі», яким готується початок першого речення наступної прелюдії.

Прелюдії, написані в простих формах і, тим більше, в складній тричастинній формі (Прелюдія № 15) містять різні фактурні виклади, але при цьому варіантно похідні від початкового. Таким чином, можна зробити висновок, що і прелюдії, які написані у формі складнішого періоду, підпорядковані єдиному фактурному принципу.

Наприклад, у Прелюдії № 15 фактура «великої» середини (в складній тричастинній формі) похідна від початкового викладу. Порівняно з початковим контуром, тут відбувається своєрідна інверсія функцій фактури. Мелодійний голос тепер розташовується внизу, тоді як остинато невблаганно «нависає» над нижнім двоголосним пластом.

Напруженість «взаємин» елементів фактури посилюється елементами діалогу (імітацією у зверненні) початкового секундового мелодійного обороту в кожному такті<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> У нотному прикладі показано дужками.



У розвиненій драматургії Прелюдії остинато на «ля-бемоль» («соль-дієз») набуває різні інтонаційні значення. У крайніх частинах простої тричастинної форми остинато «коментує» лірично розкріпачене, ноктюрнове інтонування головного мелодійного голосу. У «малій» середині (у простій тричастинній формі) восьми інтонуються з пропуском кожної другої, «долучаючись» до пісенного характеру мелодії (т. 9-19). У «великій» середині звучання остинато набуває більш наполегливого, часом загрозливого характеру.

У цілому необхідно констатувати розшарування фактури на два протилежно зорієнтованих жанрових знака: пісенний і декламаційний. Подібний прийом використаний у Прелюдії № 6 сі мінор, де остинато сі першої октави «надбудовується» над віолончельною мелодією нижнього голосу. Нагадаємо, що такий різновид фортепіанної фактури називається «поліжанровою».

Форму Прелюдії до мінор можна трактувати двояко: як період із трьох пропозицій (із повторенням другим), і як невелику двочастинну репризну форму (з повтореною серединою та репризою). Ми дотримуємося другої версії, оскільки у двотактовій середині (т.т. 5–6 і 9–10) вводиться новий жанровий варіант фактурного викладу, реприза ж (т.т. 7–8 і 11–12), з точки зору жанрової організації фактури, з'єднує ознаки початку прелюдії та її середини.

Особливість драматургії Прелюдії – у створенні ефекту скорботної ходи, що віддаляється під акомпанемент музики. Нотно-текстовий повтор матеріалу 5–8 тактів у 9–12 тактах є, тим не менш, не повним. Оскільки під час повтору за рекомендацією композитора зменшується гучність звучання («pp» після «p»). Її зменшення і створює відчуття поступового віддалення джерела звучання.

Усі виконавці (майже без винятків) слідує даній ремарці Ф. Шопена. Однак Е. Гілельс використовує при цьому додатковий прийом інтерпретації фактури. При повторенні він виділяє рельєфом мелодійну лінію середнього голосу, надаючи їй значення фігури. Нагадаємо, що

даний прийом фактурного розгортання несе самостійне образне значення та позначається окремим терміном – «виконавська фактурна варіація».

На прикладі Прелюдії № 13 проілюструємо деякі інші форми фактурного розгортання, створювані особливостями фортепіанного виконання.

### *Прелюдія № 13 Фа-дієз мажор*

Прелюдія написана в простій тричастинній репризній формі зі скороченою динамізованою репризією та невеликим двотактовим висновком (кодою). У середньому розділі видозмінюється фактурний виклад.

Жанрову специфіку прелюдії можна охарактеризувати, наприклад, такими словами А. Соловцова: «Здається, ніби здалеку відчувається хоровий спів, який змінюється – в середній частині – співом чистого й ніжнього жіночого голосу» /113, с.284/. Дана образна характеристика розкриває пісенне коріння інтонування в Прелюдії Фа-дієз мажор. Однак необхідно врахувати, що нею фіксується тільки одне з безлічі можливих виконавських трактувань виразного потенціалу фактури прелюдії.

В основі фактурного розвитку лежить властива хоральності статичність і неспішність змін. Зупинимося на характеристиці фактури кожного розділу.

Загальний принцип фактурної організації – гомофонно-гармонічний. Для виконавського вивчення цього факту виявляється явно недостатньо для характеристики фактурної виразності. Гомофонно-гармонічний «розклад» фактури на два плани насправді сприймається як розшарування спочатку синкретичного гетерофонного цілого.

Крім того, обидва фактурних плани в початковому малюнку (умовно кажучи, той, який солує, та той, який супроводжує) також наповнені реальним або прихованим багатоголоссям. За вихідне зерно фактурного абрису в даному випадку приймається початковий двотакт Прелюдії.



Триголосся верхнього шару фактури, як це часто зустрічається у Ф. Шопена, організовано терцово-секстовими паралелізмами («вторами»), тобто гетерофонно. Фігурації в лівій руці демонструють прелюдійні витоки фактури. Їх мелодійним малюнком немов деталізується триголосний хоральний масив у партії правої руки. У химерному малюнку одноголосної партії лівої руки також неважко углядіти ознаки прихованого багатоголосся.

Фактурний малюнок у середній частині потенційно внутрішньо більш драматичним. Голоси набувають більшу самостійність.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is marked *Più lento.* and the bottom staff is marked *p sosten.*. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The top staff features a melodic line with a long slur over several measures, including a triplet. The bottom staff features a more rhythmic accompaniment with chords and single notes. There are asterisks and other markings below the bottom staff, possibly indicating specific techniques or editions.

Наприклад, у багатоголосному «супроводі» можна почути навіть діалоги характеру питання-відповідь, немов коментують ліричний монолог верхнього мелодійного голосу. Ці діалоги представлені в першому такті (нотного прикладу) – верхнім голосом, а в другому такті – нижнім голосом «супроводу».

Композиційно-драматургічна цілісність усієї п'єси не в останню чергу досягається саме засобами фортепіанної фактури. Відзначимо деякі прийоми, що забезпечують взаємно похідні обох фактурних різновидів.

Уже говорилося про їхню загальну пісенну природу, яка будується двопланово, як поєднання одноголосся з багатоголосним пластом фактури. Але в першій частині умовно одноголосною була «прелюдійна» фігурація: акомпанує нижній голос, що виконує по відношенню до хору голосів, що солюють, функцію фону. У середній частині, навпаки, одноголосся представлено провідним верхнім голосом (функція фігури), а роль багатоголосного фактурного шару переходить у «супровід».

Крім того, фактура середини в нижньому, пласті, який «акомпанує» містить «слід» фігурацій першої частини (див. Т. 1 нотного прикладу, верхній голос у партії лівої руки).

В останньому такті середньої частини (один такт перед «Темпо І») голосоведення в партії правої руки збирається в триголосні акорди, готуючи повернення фактурного принципу першої частини. У свою чергу,



в репризі, до триголосного хоралу додається ще один голос, утворюючи ефект вершини-горизонту (починаючи з 30-го т.).

Ця вершина раніше була показана в мелодійній вершині-джерелі на початку середньої частини.

У завершальних тактах п'єси підсумовуються особливості фактурних абрисів крайніх частин і середньої частини.

Таким чином, постійними змінами фортепіанної фактури (за наявності загальних особливостей) утворюється виразний рельєф фактурного розвитку. Не в останню чергу саме цим рельєфом формується композиційна стрункість п'єси й логічна органічність у взаємозв'язку основних етапів її драматургії.

Рельєф фактурного розвитку чітко показаний, навіть «піднесений» в авторському нотному записі прелюдій. Однак, як справедливо зазначає В. Задерацький, нотний запис «не розкриває» глибинних визначників», які «виникають лише у звуковому здійсненні запису, у виконанні, тобто у сприйнятті» /33, с.180-181/.

Розглянемо деякі з можливих виконавських рішень, якими фактурний розвиток піддається своєрідній виконавській «коректурі».

У початковій фактурній темі М. Полліні увага відразу ж концентрується на верхньому мелодійному голосі триголосного «хору» у

верхньому шарі. Звучання ж нижнього голосу носить характер вільного прелюдіювання. Фігурації м'яко обволікають звуки гармонії, створюючи «тінь» акордів, виконуваних правою рукою. Разом із тим, засобами агогіки, м'яким, пластичним інтонуванням створюється враження баркарольної фактурної «хвилі» розміром у пів такту.

Під час переходу до середини М. Полліні засобами виконавського трактування фактури створює образне порівняння з першою частиною. Відносини між провідною мелодією та багатоголоссям супроводу відразу ж драматизують. Це виражається загальним посиленням звучання супроводу, а також підкресленим декламаційним проголошенням вступають тут у діалог голосів.

Для образного перемикання-зіставлення застосовується також значне уповільнення руху в середині порівняно з крайніми частинами. Так створюється можливість для укрупненого, ретельного, мовного «проголошення» – інтонування кожного звуку.

Укрупнений виконавським трактуванням контраст фактурних тем використовується М. Полліні і під час переходу від репризи до коді. Таким чином, у трактуванні фактури всієї п'єси формується такий план розгортання фактурного рельєфу:  $(a + b) + (a_1 + b_1)$ . Як бачимо, вимальовується структура типу пари періодичностей.

Причини цієї синтаксичної структури об'єктивно наявні в тексті Прелюдії фа-дієз мажор. Але М. Полліні виконавськими засобами трактування фортепіанної фактури підкреслює дану закономірність, виводячи її з «тіні» на «авансцену».

Інший принцип організації художнього цілого Тринадцятої прелюдії засобами фортепіанної фактури простежується у виконанні М. Аргеріх.

У її прочитанні вся п'єса звучить як лірично витончена розповідь-моління. Цим наскрізним жанрово-стильовим підходом об'єднуються і голос, який солює, і «супровід». У фактурній темі першої частини М. Аргеріх верхній голос виділяється, але не відділяється від інших ліній «хору» голосів у партії правої руки.

Перша частина й реприза в її виконанні звучать у більш активному русі, ніж у М. Полліні. В середині відбувається подане нотним записом уповільнення руху. Саме завдяки цьому фактура «показується» деталізовано, немов розглядається в лупу.

Проте, на противагу трактуванню М. Полліні, у виконанні М. Аргеріх форми організації фактури крайніх частин, середини п'єси та укладення максимально зближуються. У даному підході у фортепіанній

фактурі виділяються не відмінності, а загальні норми формування фактурного розгортання в цій п'єсі.

«Кантилена Шопена, багато в чому йде від співучості людського голосу, вимагає великої співучості та тривалого звуку. Причому співучістю повинна бути пройнята вся музична тканина, а не один лише домінуючий мелодійний голос», – зазначає К. Ігумнов /36, с.206/. Виконання Прелюдії фа-дієз мажор А. Корто є прекрасною ілюстрацією наведеної рекомендації. Мабуть, жанрову специфіку його інтерпретації можна визначити, як ноктюрнову.

Фактурний осередок прелюдії укладається в половину такту, тоді як масштаб вихідного зерна фактурного абрису, охопленого єдиною фразовочною лігою, повних чотири такти. Ця невідповідність масштабів дозволяє А. Корто реалізувати Шопенівське *rubato* в найбільш розкріпаченій, імпровізаційній манері.

Початкова фактурна тема Прелюдії фа-дієз мажор вибудована піаністом як соло (верхній голос триголосного пласта) з «коментарями» на задньому плані другого «учасника» музичного висловлювання (супровід, що виконується в м'якій баркарольній манері). Цей другий «учасник» (функція акомпанементу) немов вторить капризам тимчасових відхилень у «головній партії» – провідному музичному голосі.

Акорди правої руки на першій і четвертій долях такту (в розмірі 6/4) включаються з деяким запізненням по відношенню до опорних басів у фігурації. Така манера виконання типова для А. Корто. Але в даному конкретному випадку описаним прийомом обидва плани фактури з'єднуються в єдине виразне ціле, оскільки з його допомогою прояснюється прихований немов дуетний взаємозв'язок крайніх точок фактури на відстані децими через октаву.

Дуетно вибудована А. Корто і фактурна тема середини Прелюдії. Але плани фактури і тут нерівноправні. Супроводом немов коментується натхненний ліричний монолог головного верхнього голосу. Таким чином, і тут, як у виконанні М. Аргеріх, спостерігається прагнення об'єднати всю п'єсу єдиним підходом у трактуванні фактурних закономірностей.

У трактуванні С. Ріхтера фа-дієз мажорна Прелюдія звучить як імпровізація на хорал. Така інтерпретація дозволяє згадати про традиції прелюдювання в епоху бароко. С. Ріхтер виконує Прелюдію в уповільненому русі. Завдяки цьому в сприйнятті посилюється значення хоральних вертикалей.

Ця ж особливість інтерпретації фактури «передається» середній частині, комплекс супроводжуваних голосів якої звучить із найменшим ступенем індивідуалізації.

Реприза прелюдії трактується, як якесь духовне здійснення (що дійсно відповідає зльоту підголоски до «фа-дієз» другої октави).

У виконавській інтерпретації А. Корто фігурація в заключному такті першої частини трактується виконавцем, як своєрідний перехід до наступної частини п'єси. Темпо-ритмічне (значне уповільнення) і декламаційний характер «проголошення» восьми немов готується надихаючий ліричний монолог головного верхнього голосу, «говорить» характер супроводу в середині п'єси. З огляду на індивідуалізоване, мовне проголошення верхньої мелодії, можна сказати, що у фактурній темі одночасно утворюється немов два рельєфи, що борються за першість. Разом вони створюють образне відчуття вокального дуету.

Звернемо увагу на те, що цей зворушливий діалог зароджувався вже на початку п'єси, коли в моментах «мовчання» (паузах) основної мелодії фігурували голос, виконуваний лівою рукою, тимчасово висувався на передній план.

Таким чином, у виконанні А. Корто, також як і в трактуванні М. Полліні, під час переходу до середини прелюдії засобами фактури утворюється контраст. Але вводиться нова якість не способом різкого перемикавання (принцип «зіставлення»), а за допомогою своєрідної інтонаційної модуляції, плавного переходу від лірико-пісенного до лірико-декламаційного інтонування.

У розглянутому трактуванні кожен наступний розділ прелюдії є природним продовженням єдиного за спрямованістю ліричного оповідання.

### ***Висновок***

Інтерпретування музичного твору здійснюється в ході попередньої роботи над його творчим освоєнням і триває безпосередньо в акті виконання. Для музичної інтерпретації показова взаємодія цих етапів. Визначимо їх як «попередній» і «підсумковий».

Як зазначає М. Лонг, музика в процесі виконання «кожен раз відроджується з утроби живої істоти, що почуває посередника, довго виношує її в собі, відчуває в ній ні з чим не порівняний вигляд власних емоцій, виявляє в ній невиразні, невловимі, певною мірою потенційні властивості власної особистості» /60, с.82/. У цьому висловлюванні, з

одного боку, чітко розділені функції попереднього й підсумкового етапів інтерпретації, з іншого – підкреслена практична значущість їх взаємодії.

Якщо спроектувати зміст даного висловлювання на цікаву для нас область виконавської інтерпретації фортепіанної фактури, слід насамперед уточнити функції в цьому процесі фактурного абрису. Як зазначалося раніше, фактурний абрис – це освоєний слухом і закріплений у пам'яті узагальнений «образ», якийсь індивідуально-особистісно осмислений виконавцем план логічної будови музичної тканини. Його формування та здатність до відтворення зв'язується з виконавською роботою над фактурою музичного твору. Якість цієї роботи на всіх етапах зрештою і визначає художній рівень виконання.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аджемов К. Корто Альфред. *Музыкальная энциклопедия*. М.: Сов. энциклопедия, 1976. Т. 3. С. 9-10.
2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: в 3-х частях. М.: Музыка, 1988. Ч. 1 и 2. 415с.
3. Анализ музыкальных произведений: Программа-конспект для историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов. Раздел 1. М., 1977. 70с.
4. Асафьев Б. В. Мазурки Шопена. *Шопен, каким мы его слышим*: сб. ст. М.: Музыка, 1970. С. 85-110.
5. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн.1 и 2. Л.: Музыка, 1971. 376с.
6. Асафьев Б. В. Шопен в воспроизведении русских композиторов. *Шопен, каким мы его слышим*: сб. ст. М.: Музыка, 1970. С. 69-85.
7. Асафьев Б. В. Шопен. Опыт характеристики. *Шопен, каким мы его слышим*: сб. ст. М.: Музыка, 1970. С. 46-69.
8. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Л., 1957. Т. 1. 455с.
9. Бенюмов М. И. Музыкальное произведение и исполнение музыки. *Музыкальное произведение в системе художественной коммуникации*: межвуз. сб. Красноярск, 1989. С. 25-42.
10. 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.
11. Берченко Р. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» Й. С. Баха. *Музыкальная академия*. 1993. № 2. С. 117-124.
12. Бирмак А. В. О художественной технике пианиста. Опыт психофизиологического анализа и методы работы. М.: Музыка, 1973. 141с.
13. Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы. М.: Музыка, 1970. 227с.
14. 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.
15. Бэлза И. Ф. Исторические судьбы романтизма и музыка: Очерки. М.: Музыка, 1985. 200с.

- 16.Бэлза И. Ф. Шопен. М.: Наука, 1968. 379с.
- 17.Бэлза И. Ф. Шопеновские традиции польской музыкальной культуры. *Фридерик Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов*. М.: Музгиз, 1960. С. 3-43.
- 18.Виноградов Г. В. Музична фактура як аспект дослідження стилю. *Українське музикознавство*. К.: Музична Україна, 1977. Вип. 12. С. 91-107.
- 19.Вопросы полифонии и анализа музыкальных произведений. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1976. 215с.
- 20.Гаккель Л. Е. Для музыки и для людей. *Рассказы о музыке и музыкантах*. Л.-М.: Сов. композитор, 1973. С. 57-61.
- 21.Герасимова-Персидська Н. О. Про деякі закономірності впливу тематизму на фактуру. *Українське музикознавство*. К.: Музична Україна, 1968. Вип. 3. С. 168-178.
- 22.Гольденвейзер А. Б. О музыкальном исполнительстве. *Вопросы музыкально-исполнительского искусства*. Вып. 2. М.: Музгиз, 1958. С. 3-13.
- 23.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.
- 24.Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М.: Музгиз, 1961. 224с.
- 25.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.
- 26.Григорьев Л. Г., Платек Я. М. Современные пианисты: сб. крат. биогр. М.: Сов. композитор, 1985. 470с.
- 27.Гуренко Е. Г. Исполнительское искусство: методологические проблемы. Новосибирск: НГК, 1985. 86с.
- 28.Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск: Наука, 1982. 256с.
- 29.Дмитриев А. Н. Полифония как фактор формообразования. Л.: Госмузиздат, 1962. 488с.
- 30.Друскін Я. С. Про риторичні фігури в музиці Й. С. Баха. К.: Музична Україна, 1972. 111с.
- 31.Житомирский Д. В. Заметки о музыкальном романтизме. *Советская музыка*. 1960. № 2. С. 16-29.

32. Житомирский Д. В. Шопен и Шуман. *Фридерик Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов*. М.: Госмузиздат, 1960. С. 296-322.
33. Задерацкий В. В. Музыкальная форма: в 2-х вып. М.: Музыка, 1995. Вып. I. 544с.
34. Захарова О. И. Риторика и западно-европейская музыка ХУП – первой половины ХУШ века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. 77с.
35. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: Знание, 1997. 509с.
36. Игумнов К. Н. О Шопене. *Пианисты рассказывают*. М.: Сов. композитор, 1979. Вып. 1. С. 152-157.
37. 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.
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. Касьяненко Л. О. Об одной особенности исполнительской интерпретации фортепианной фактуры. *Проблеми музичної інтерпретації. Київське музикознавство*. К., 1999. Вип. 2. С. 130-137.
40. Касьяненко Л. О. Про деякі особливості виконавської творчості піаніста. *Проблеми загальної і професійної педагогіки*: зб. наук. праць. Харків, 2000. С. 30-38.
41. 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.
42. Касьяненко Л. О. Пианистическое освоение фактуры произведения. *Проблеми інноваційних процесів у навчально-виховних закладах. Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*: зб. наук. праць. Харків, 2003. С. 101-118.
43. Касьяненко Л. О. Сакральные мотивы и роль фактуры в произведениях Ф. Шопена. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Семантичні аспекти слова в музичному творі*. К.: НМАУ, 2003. С. 131-139.
44. Касьяненко Л. О. Ф. Шопен: художественное содержание и музыкальные знаки. *Науковий вісник, ОНМА ім. А. В. Нежданової. Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Астропринт, 2012. Вип. 16. С. 243-253.
45. Коган Г. М. Заметки об интерпретации Шопена. *Музыка и жизнь*. 1959. № 6. С. 128-135.



46. Коган Г. М. О фортепианной фактуре. К вопросу о пианистичности изложения. М.: Сов. композитор, 1961. 194с.
47. Коган Г. М. Педаль. Музыкальная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1978. Т. 4. С. 219-220.
48. Коган Г. М. Ферруччо Бузони. М.: Музыка, 1964. 191с.
49. Кон Ю. Г. К вопросу о понятии «музыкальный язык». *От Люлли до наших дней*. М.: Музыка, 1967. С. 93-100.
50. Конен В. Д. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. М.: Музыка, 1975. 375с.
51. Корто А. О фортепианном искусстве: Статьи. Материалы. Документы. М.: Музыка, 1965. 363с.
52. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л.: Музыка, 1979. 208с.
53. Кочнев Ю. Л. Музыкальное произведение и интерпретация. *Советская музыка*. 1969. № 12. С. 56-60.
54. Кочнев Ю. Л. Объективное и субъективное в музыкальной интерпретации: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1970. 22 с.
55. Кремлев Ю. А. Фридерик Шопен. М.: Музыка, 1971. 607с.
56. Кремлев Ю. А. Эстетика Шопена. *Советская музыка*. 1949. № 7. С. 41-48.
57. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха. М.: Музгиз, 1931. 304с.
58. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М.: Музыка, 1988. 236с.
59. Лист Ф. Ф. Шопен. М., 1956. 429с.
60. Лонг М. За роялем с Морисом Равелем. *Исполнительское искусство зарубежных стран*. М.: Музыка, 1981. Вып. 9. С. 75 – 108.
61. 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.
62. Мазель Л. А. Стрoение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979. 534с.
63. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967. 751с.
64. Малинковская А. В. Специфика исполнительского анализа музыкального произведения. *Вопросы воспитания музыканта-*

- исполнителя: сб. трудов. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1983. Вып. 68. С. 88-103.*
- 65.Малинковская А. В. Фортепианно-исполнительское интонирование. М.: Музыка, 1990. 191с.
- 66.Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М.: Музыка, 1966. 220с.
- 67.Мартинсен К.А. К методике фортепианного обучения. *Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве.* М.-Л.: Музыка, 1966. С. 184-207.
- 68.Медушевский В. В. Человек в зеркале интонационной формы. *Советская музыка.* 1980. № 9. С. 42-52.
- 69.Меркулов А. М. Фортепианные сюитные циклы Шумана (вопросы целостности композиции и интерпретации). М.: Музыка, 1991. 93 с.
- 70.Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства. М.: Сов композитор, 1983. 262с.
- 71.Мильштейн Я. И. Очерки о Шопене. М., 1987. 176с.
- 72.Михайлов М. К. Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981. 264с.
- 73.Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке. Л.: Музыка, 1990. 288с.
- 74.Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації. *Проблеми музичної інтерпретації. Київське музикознавство.* К., 1999. Вип. 2. С. 4-14.
- 75.Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). К., 1994. 152с.
- 76.Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство.* К.: КДВМУ ім. Глієра, 1998. Вип. 1. С. 87-93.
- 77.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.
- 78.Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990.
- 79.Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319с.
- 80.Назайкинский Е. В. О музыкальном темпе. М.: Музыка, 1965. 94 с.
- 81.Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. Очерк 2. М., 1972. 83с.
- 82.Нейгауз Станислав. Воспоминания, письма, материалы. М.: Сов. композитор, 1988. 207с.
- 83.Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. М.: Сов. композитор, 1987. 238с.

84. Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. М.: Сов. композитор, 1975. 528с.
85. Николаев А. А. Еще раз о семиотике и множественности исполнительского образа. Музыкальное исполнительство. М., 1973. Вып. 8. С. 3-20.
86. Николаев В. А. Шопен-педагог. М.: Музыка, 1980. 94с.
87. Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха. Тамбов, 1993. 103с.
88. Понизовкин Ю. Рахманинов – пианист, интерпретатор собственных произведений. М.: Музыка, 1965. 95с.
89. Прелюдия. *Музыкальная энциклопедия*. М.: Сов. энциклопедия, 1978. Т. 5. С. 427-428.
90. Приходько В. І. До вивчення синтезуючої функції фактури. *Українське музикознавство*. К.: КДК ім. П. І. Чайковського, 1991. Вип. 26. С. 216-229.
91. Приходько В. И. Музыкальная фактура и исполнитель. Харьков: Фолио, 1997. 208с.
92. Протопопов В. В. Принципы музыкальной формы Бетховена. М., 1970. 87с.
93. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. Избранные статьи. М.: Сов. композитор, 1979. Вып. 1. 320с.
94. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. Избранные статьи. М.: Сов. композитор, 1981. Вып. 2. 229с.
95. Рабинович Д. А. Шопен и шопенисты. *Фридерик Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов*. М.: Госмузиздат, 1960. С. 361-402.
96. Раппопорт С. Х. О вариантной множественности исполнительства. *Музыкальное исполнительство*. М., 1972. Вып. 7. С. 3–47.
97. Раппопорт С. Х. О природе художественного мышления. *Эстетические очерки*. М.: Музыка, 1967. Вып. 2. С. 312-355.
98. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3-х т. *Воспоминания. Статьи, Интервью. Письма*. М.: Сов. композитор, 1978. Т. 1. 648с.
99. Рихтер С. Несколько мыслей о советской музыке. *Советская музыка*. 1956. № 1. С. 39-42.
100. 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 ХVII-ХХ століття: зб. наук. праць*. К., 1991. С. 122-142.
101. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, 1977. 160с.

102. Савшинский С. А. Пианист и его работа. Л.: Сов. композитор, 1961. 271с.
103. Свиридова А. Драматургические функции музыкальной фактуры (на примере жанра струнного квартета). *Фактура в системе музыкально-выразительных средств*: межвуз. сб. Красноярск, 1991. С. 65-85.
104. 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.
105. Скребков С. С. Анализ музыкальных произведений. М., 1978. 333 с.
106. Скребков С. С. К вопросу об исполнительской трактовке музыкальных произведений. *Избранные статьи*. М.: Музыка, 1980. С. 17-22.
107. Скребков С. С. Новаторские черты тематического развития в музыке Шопена. *Избранные статьи*. М.: Музыка, 1980. С. 55-61.
108. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448с.
109. Скребкова-Филатова М. С. Исполнительский стиль и вариантная множественность интерпретаций. *Проблемы музыкального стиля*: сб. науч. трудов. М.: МГК, 1982. С. 121-138.
110. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. М.: Музыка, 1985. 285с.
111. Словарь иностранных слов. М.: Сов. энциклопедия, 1964. 784с.
112. Соколов А. С. О роли звукового материала в системе музыкальных средств: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1980. 16с.
113. Соловцов А. Фридерик Шопен. Жизнь и творчество. М.: Госмузиздат, 1956. 324с.
114. Софроницкий В. В. О своей работе. Из беседы с А. Вицинским. *Пианисты рассказывают*. Вып. 1. М.: Музыка, 1990. С. 76 - 80.
115. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968. 103с.
116. Степанская Н. С. Смысловая организация элементов музыкальной фактуры как предмет исследования. *Вопросы музыкознания*. М.: Музыка, 1981. С. 111-117.
117. 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.
118. Тюлин Ю. Н. О программности в произведениях Шопена. М.: Музыка, 1968. 66с.

119. Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации: в 2-х книгах. М.: Музыка, 1976. 165с.
120. Фейнберг С. Э. О музыке и о себе. Беседа с А. Вицинским. *Пианисты рассказывают*. М.: Музыка, 1990. Вып. 1. С. 82-104.
121. Фейнберг С. Э. Пианизм как искусство. М., 1969. 598с.
122. Фомин В. П. Вопросы жанрово-стилистического анализа в деятельности музыканта-исполнителя. *Проблемы музыкального стиля*: сб. науч. трудов. М.: МГК, 1982. С. 139-156.
123. Фраёнов В. П. Фактура. *Музыкальная энциклопедия*. М.: Сов. энциклопедия, 1981. Т. 5. С. 754-761.
124. Фуртвенглер В. Статьи. Беседы. Из записных книжек. *Исполнительское искусство зарубежных стран*. М., 1966. Вып. 2. С. 146-187.
125. Холопова В. Н. Фактура. М.: Музыка, 1979. 87с.
126. Царева Е. М. Стиль музыкальный. *Музыкальная энциклопедия*. М.: Сов. энциклопедия, 1981. Т. 5. С. 281-289.
127. Цуккерман В. А. Заметки о музыкальном языке Шопена. *Фридерик Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов*. М.: Госмузиздат, 1960. С. 44-181.
128. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964. 159с.
129. Цурканенко І. В. Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 1998. 16с.
130. Цыпин Г. М. Шопен и русская пианистическая традиция. М.: Музыка, 1990. 96с.
131. Чередниченко Т. В. Композиция и интерпретация: три среза проблемы. *Музыкальное исполнительство и современность*. Л.: Сов. композитор, 1988. Вып. 1. С. 43-68.
132. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю. К.: Заповіт, 1998. 368с.
133. Шопен Ф. Письма. М.: Музыка, 1976. Т. 1. 527с.
134. Шуман Р. Избранные статьи о музыке. / Под ред. Д.В.Житомирского. М.: Музгиз, 1956. 400с.
135. Шуман Р. О музыке и музыкантах: собр. статей: в 2-х т. / Под ред. Д. В. Житомирского. М.: Музыка, 1975. Т. 1. 407с.; 1978. Т. 2-А. 327с.; 1979. Т. 2-Б. 294с.
136. Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Л.: Музыка, 1986. 126с.

137. Янченко Э. А. Ф. Шопен. Прелюдия С-dur (сравнительный анализ интерпретаций А. Корто, М. Аргерих, М. Поллини). *Курсовая работа по музыкальной интерпретации*. Рукопись. К.: КГК им. П. И. Чайковского, 1995. 21с.
138. Bronarski L. *Szkice chopinowskie*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne. 1961. 352[2]s.
139. Burger Ernst. *Frederic Chopin: eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*. München: Hirmer, 1990. 358s.
140. Chomiński J. M. *Preludia Chopina*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1950. 347s.
141. Gide A. *Notatki o Chopinie*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1958. 280s.
142. Kasjanienko L. Chopin i Bach. *Akant*. 1999. № 12. S. 17-18.
143. Kasjanienko L. *Язык музыки (Язык музыки)*. Bydgoszcz: Świadectwo, 1999. 115s.
144. Kasjanienko L. Muzyka to język emocji. *Akant*. 2002. Nr 6. S. 22-23.
145. Kasjanienko L. Fazy istnienia utworu muzycznego. *Akant*. 2003. nr 7. s.5.
146. Kasjanienko L. Niektóre aspekty sztuki wykonawczej. *Akant*. 2004. Nr. 4. s.36.
147. Kasjanienko L. Odkrywając tajemnice muzyki Chopina. *Akant*. 2012. Nr. 2. s.1.
148. Kasjanienko L. Muzyka Chopina w kontekście tradycji muzycznych. *Akant*. 2014. Nr. 3. s.24.
149. Kasjanienko L. Understanding of Chopin's music and a new look at its content. (On the occasion of the 210th birthday of the composer). *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. Вип. 42. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, 2019. С. 103-112.
150. Kleczyński J. *O wykonywaniu dzieł Chopina*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1960. 149s.
151. Kobulanska K. *Rékopisy muzyczne Chopina*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne. 1959. 202s.
152. *Kompozytorzy polscy o Fryderyku Chopinie*. II wydanie. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964. 196s.
153. "Metoda" Chopina. *Ruch muzyczny*. 1968. № 12. S. 5-7.
154. Szulc Marceli Antoni. *Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1986. 315s.
155. Słuszkiewicz E. *Fortepian Chopina (antologia poetycka)*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne. 1961. 234s.

156. Sydow B. E. Bibliografia F. F. Chopina. Suplement. Warszawa:  
Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1954. 179s.

**ДИСКОГРАФІЯ виконання «Прелюдій»  
Ф. Шопена ОР. 28.**

1. Аргерих М. Deutsche Grammophon. Nr. 2740270. Платівка.
2. Гілельс Е. Polskie Nagrania MUZA. XL 0965. Платівка.
3. Корто А. «Мелодія». ЛФОП 1.3. 663-22 000. Платівка.
4. Мержанов В. "Vista Vera". ADD UL - 95 107. Компакт-диск.
5. Полліні М. За ліцензією фірми Polydor International GmbH. Всесоюзна студія грамзапису. З 10-08 383-4. Платівка.
6. Рихтер С. "Melodia". З 10-16403-4. Платівка.
7. Софроницький В. Всесоюзна студія грамзапису. Гост. 529-61. Д - 010353. Платівка.
8. Черни-Стефаньска Г. Polskie Nagrania MUZA. SX 0062. Платівка.



## ЗМІСТ

Про монографію.....	3
Нотний запис фактури та звучання.....	5
Специфіка виконавської творчості.....	17
Виконавець і фактура.....	26
Музична риторика й фактура.....	39
Піаністична майстерність і фактура.....	74
Стильові параметри фактури.....	105
Жанрові закономірності фактури.....	125
Фактура та драматургія музичного твору.....	146
Метод вивчення виконавської інтерпретації фактури.....	163
Практичне застосування методу вивчення фактури.....	173
Список літератури.....	206
Дискографія.....	216