

Міністерство освіти і науки України
Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського

Л.О. Касьяненко

ПІАНІСТ І ФАКТУРА

*Монографія
по вивченню виконавської інтерпретації фактури
фортепіанних творів*

Одеса – 2021

УДК 781.6:780.616.432]:78.071.2

К28

Рекомендовано до друку

*Південноукраїнським національним педагогічним університетом імені К. Д. Ушинського
(протокол №12 від 31 травня 2021 року)*

Рецензенти:

- І. М. Коханик*, Кандидат мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського;
Т.О. Рощина, професор, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, завідувачка кафедри спеціального фортепіано № 2 НМАУ імені П.І. Чайковського;
С.В. Шип, професор кафедри музичного мистецтва і хореографії Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського, доктор мистецтвознавства, професор.

Касьяненко Л.О.

К28 Піаніст і фактура: монографія по вивченню виконавської інтерпретації фактури фортепіанних творів / Л.О.Касьяненко. – Одеса: ФОП Цьома С.П., 2021. – 264 с.

Піаніст і фактура: монографія по вивченню виконавської інтерпретації фактури фортепіанних творів, складена на основі матеріалів авторського методичного посібника «Робота піаніста над фактурою» 1-го і доповненого 2-го видання.

УДК 781.6:780.616.432]:78.071.2

© Касьяненко Л.О., 2021

© ФОП Цьома С.П., 2021

ПРО МОНОГРАФІЮ

Ця монографія «Піаніст і фактура» створена на основі авторського навчального посібника «Робота піаніста над фактурою», яке за більше ніж 10 років практично вичерпало видавничий запас. Час показав, що посібник користується великою популярністю та є обов'язковою літературою для студентів-піаністів у низці ЗВО. 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 «Робота піаніста над фактурою» став теоретичною базою для написання багатьох магістерських робіт, присвячених питанням інтерпретації, методики викладання, вивчення фортепіанної фактури тощо.

У той самий час, практика показує, що **актуальність** вивчення виконавської інтерпретації фактури музичного твору останнім часом зростає. Тому основною метою автора під час роботи над монографією 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

О МОНОГРАФИИ

Настоящая монография «Пианист и фактура» создана на основе авторского учебного пособия «Работа пианиста над фактурой», которое за более чем 10 лет практически исчерпало издательский запас. Время показало, что пособие пользуется большой популярностью и является обязательной литературой для студентов-пианистов в ряде ВУЗов. Со времени появления пособия автором проведено множество семинаров, мастер-классов, докладов, в которых рассматривались вопросы исполнительства. Многие разделы и положения пособия легли в основу учебных дисциплин, которые автором читались в музыкальных академиях Польши и Украины. Учебное пособие «Работа пианиста над фактурой» стало теоретической базой для написания многих магистерских работ, посвященных вопросам интерпретации, методики преподавания, изучения фортепианной фактуры т.п.

В то же время, практика показывает, что **актуальность** изучения исполнительской интерпретации фактуры музыкального произведения последнее время возрастает. Поэтому основной целью автора при работе над монографией было стремление максимально сохранить фундаментальное содержание учебно-методического пособия, круг задач которого связан с изучением исполнительской работы над фактурой музыкального произведения. Это вопросы: изучения современной музыковедческой мысли в области исполнительской интерпретации фактуры; изучения специфики процесса музыкально-исполнительского творчества, которое непосредственно связано с исполнительским творением фактуры; анализа методов работы над пианизмом, которые непосредственно связаны с техникой исполнения определенных видов фортепианной фактуры; анализа жанровых, стилевых и других особенностей фортепианной фактуры в контексте соответствующей специфики исполнительского творчества; раскрытия выразительных и формообразующих возможностей фактуры, создавае-

виконавським трактуванням; узагальнення піаністичних прийомів і сформованих тенденцій виконавської інтерпретації фортепіанної фактури.

Поряд з основними положеннями вивчення виконавської інтерпретації фактури в монографії автора «Піаніст і фактура» з'явився розділ, якого не було в посібнику «Робота піаніста над фактурою». Це вивчення фортепіанної фактури, що відкриває подальшу розробку теорії фактури на основі питань, пов'язаних з **аналізом і розумінням 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 монографії також значно доповнений список літератури.

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 монографії збережені розділи, пов'язані з різноманітною **методикою дослідження виконавської інтерпретації фактури**, а також використовується розроблений автором **понятійний апарат**.

Положення, розроблені в монографії 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»,

мых исполнительской трактовкой; обобщения пианистических приёмов и сформировавшихся тенденций исполнительской интерпретации фортепианной фактуры.

Наряду с основополагающими положениями изучения исполнительской интерпретации фактуры в монографии автора «Пианист и фактура» появилась глава, которой не было в пособии «Работа пианиста над фактурой». Это изучение фортепианной фактуры, открывающее дальнейшую разработку теории фактуры на основе вопросов, связанных с **анализом и пониманием музыкальной риторики**. Глубинное профессиональное понимание семантики на всех уровнях музыкальной композиции, от мотива до построения крупных форм, открывает перед интерпретатором дополнительные возможности осмысления и подбора исполнительских средств выразительности. В монографии также значительно дополнен список литературы.

Всестороннее изучение фактуры музыкального произведения помогает раскрыть тайну явления потенциально бесконечной множественности исполнительской интерпретации. В предлагаемых анализах в целостном объеме учитывается природа именно фортепианной фактуры. В частности, учитываются выразительные возможности звучания музыкального инструмента, особенности фортепианного звукоизвлечения, технические приёмы исполнения и т.д. Соответственно целям и задачам, в монографии сохранены разделы, связанные с разнообразной **методикой исследования исполнительской интерпретации фактуры**, а также используется разработанный автором **понятийный аппарат**.

Положения, разработанные в монографии на основе учебного пособия, могут быть использованы как теоретическая база в преподавании игры на фортепиано в высших учебных музыкальных заведениях, в музыкальных училищах и других учебных музыкальных заведениях. Предложенная методика анализа интерпретации фортепианной фактуры может использоваться в курсах «Музыкальной интерпретации», «Теории и истории музыкального

«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.

исполнительства», «Методики преподавания игры на фортепиано», «Анализа музыкальных произведений», «Музыкальной литературы» и «Истории музыки», а также как методическая помощь при написании рефератов, магистерских работ и т.п.

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

НОТНИЙ РИСУНОК ТА 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

НОТНЫЙ РИСУНОК И ЗВУЧАНИЕ

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

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

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

В результате отбора необходимых для такого воссоздания исполнительских средств формируется «идеальное» звучание произведения в сознании исполнителя, т.е. внутреннее слышание исполняемой музыки. Творческий импульс, организую-

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.

щий отбор художественных средств, создаёт исполнительскую концепцию, которая, при всей множественности вариантов реального звучания одного и того же произведения, «удерживает» исполнительский процесс в определённых звуковых и временных координатах, намеченных исполнителем.

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

В своеобразной двухфазовой жизни музыкального произведения существует два стабильных этапа:

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

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

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

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

Умение «создавать» музыкальное произведение базируется на представлении идеальной модели этого произведения и способности сохранения её в памяти. Г.Нейгауз обращает на это внимание, подчёркивая, что «музыка живёт внутри нас, в нашем мозгу, в нашем сознании, чувстве, воображении, её «местожительство» можно точно определить: это наш слух; инструмент существует вне нас, это частица объективного внешнего мира, которую надо познать, которой надо овладеть, чтобы подчинить её нашему внутреннему миру, нашей творческой воле» /83, с.19-20/.

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

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

Но, если даже отбросить все крайние случаи и обратиться к нормам музыкального изложения, т.е. точной графической фиксации звука и ритмического рисунка, то мы увидим, что в любом произведении композитор оставляет поле деятельности исполнительскому творчеству. Например, произведения Й.С.Баха для клавира (где, как правило, не указывается ни темп, ни

тем, 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,

динаміка, ні фразировка, ні артикуляция) открывают для исполнителя очень широкий диапазон звуковых и временных возможностей. Каких только редакций и интерпретаций не «выдерживали» произведения этого композитора. Каждый исполнитель по-своему понимает фактуру баховских произведений. Темповые отклонения и звуковые решения разных исполнителей бывают настолько значительными, что одно и то же произведение приобретает совершенно противоположный характер.

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

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

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

– це виразність виконання» / 83, с. 81/.

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

большее, - это выразительность исполнения» /83, с.81/.

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

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

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

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

структура (наприклад, музична пропозиція) може мати безліч варіантів фразування вибудовування.

При цьому виконавець не «руйнує» стійку структуру музичної побудови, але підкреслює або пом'якшує її конятурукцію 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.



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.



тура (наприклад, музикальне предложение) может иметь множество вариантов фразировочного выстраивания.

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

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

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

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*.



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

Описаний пример показывает, как, наоборот, по-разному фразуючи 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, унеможливорює абсолютно точне її повторення. Ця обставина спонукає виконавця до багаторазового повторення, щоб закріпити в слуховий і мануальний пам'яті найбільш вдалий (на його думку) варіант звучання й темпу.

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

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

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

Ещё бо́льшая свобода предоставляется исполнителю в произведениях романтического стиля. Здесь возможно, наряду с бесконечными манипуляциями со звуком, применение временной пластики. Особенно к этому располагает фактура, где мелодический рисунок не совпадает своими кульминационными точками с метроритмическими опорами такта.

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

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 архітектуру 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.

Созидательная деятельность в предварительной работе над фактурой произведения дополняется созиданием во время исполнения. Нестабильность звучащей музыки отражается, например, в том, что «невольно» изменяется облик гл.п. в репризе сонаты даже в тех случаях, когда фактура в точности повторяется. Справедливо по этому поводу Я.Мильштейн замечает: «Самая точная реприза не может быть исполнена как экспозиция, ибо предшествовавшие репризе разработка и экспозиция невольно изменяют ощущения исполнителя, желания, настроение. Непрерывное изменение есть сущность исполнительского процесса, являющегося по своей природе процессом временным и включающим в настоящее всё прошедшее. До некоторой степени, поэтому было бы справедливо сказать, что в исполнительском искусстве господствует принцип неповторимости» /70, с.30/.

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

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

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 архітектуру 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

Акордовая фактура, наприклад, в 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» в танець, наприклад, в баладі, сонаті, фантазії...

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

Скрытые исполнительские возможности имеются и при воссоздании формы музыкального произведения, которая «лепится исполнителем постепенно, в процессе звукового развёртывания»/110, с.239/.

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

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

Анализ исполнительской интерпретации фактуры музыкального произведения может раскрыть «диапазон художественных возможностей, доступных реали-

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

зації в живом звучанні музики», в котрому исполнитель определяет свой художественный выбор, избирая из «разных потенциальных фактурных возможностей, одновременно содержащихся в ткани, ту или те, которые наиболее соответствуют его творческому замыслу» /110, с.210/.

Подтверждение этой мысли мы находим в высказываниях выдающихся музыкантов. Антон Рубинштейн, в частности, замечал, что «передавать смысл объекта (сочинения) – долг и закон для исполнителя, но каждый делает это по-своему, т.е. субъективно, и может ли быть иначе?» /цит. по: 8, с.175/. Словно отвечая на этот вопрос, другой выдающийся музыкант Яков Мильштейн, высказывает сходную мысль: «нет двух исполнителей, которые одинаково воспринимали бы нотный текст. Нет, не было и не будет» /70, с.13/.

Будучи зафіксованим в нотній записі, музикальне произведение як звукова матерія існує все ж тільки потенційно, «оживає» по волі виконавця. Як би не стремився артист к об'єктивності, його личностний фактор неизбежно проявляется в момент интерпретации. И чем ярче личность, тем ошутимей её проявление в исполняемом произведении. «Если передача сочинения должна быть об'єктивна, то *только одна* манера была бы правильною, и все исполнители должны были бы ей подражать; чем же становились бы исполнители? Обезьянами?.. Разве для музыкального исполнения существуют иные законы, чем для исполнения сценического? Разве существует одно только правильное исполнение роли Гамлета или короля Лира и др.?.. Итак, в музыке я понимаю только субъективное исполнение» - категорично настаивает Антон Рубинштейн /цит. по: 8, с.175/.

В наше время повсеместного распространения звуко- и видеозаписи есть музыканты, которые склонны к подражанию понравившейся интерпретации того или иного произведения. В своём исполнении они стараются как можно точнее повторять звуковую ткань чужой интерпретации. В этом случае мы можем говорить только лишь о подражании, которое имеет не бóльшую ценность, чем, например, ре-

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 йдеться не тільки про рівень технічної підготовки або індивідуальні якості звуковидобування, але й про вміння постійно коригувати звучання фактури відпо-

продукція картини художника. Если же выдающаяся личность становится кумиром для другого музыканта, но при этом в игре этого музыканта сохраняются индивидуальное понимание и смысловое на-полнение исполняемого произведения, т.е. используются как ориентиры лишь основные принципы в подборе художественных выразительных средств и приёмов с целью реализации собственного художественного замысла, то в таком случае речь может идти об интерпретации. Подобное влияние оказывают, например, педагоги на своих учеников или выдающиеся артисты на начинающих исполнителей.

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

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

відно 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 смислову 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,

мыслу в горизонтальных и вертикальных соотношениях относительно к определённым внешним условиям.

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

Создавая музыкальное произведение для фортепиано, композитор, как правило, постоянно проверяет свою работу и слухом, и руками. Звуковое воображение кристаллизуется в конкретных фактурных решениях. Индивидуальная пианистическая техника композитора часто является значительным фактором в расширении изобразительных границ художественного замысла. Например, С. Прокофьев в финале Концерта для ф-но №3 вводит пассажи, основанные на технике игры двух клавиш одним пальцем (не только первым, что довольно часто применяется в пианистической практике, но и другими пальцами). Это стало новым, оригинальным по звучанию, пианистическим трюком.

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

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

В многочисленных высказываниях выдающихся музыкантов, с одной стороны, выявляется исключительно бережное отношение к нотному тексту произведения, с другой – присутствует некоторая противоречивость при сопоставлении его с реальным звучанием конкретного сочине-

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 невірними 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, відчувати 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

Наприклад, С.Фейнберг замечает, что «наиболее выразительны те моменты исполнения, повод к которым имеется в самой нотной записи», когда «между исполнительским толкованием и произведением возникает тесная причинная связь: все детали, все динамические и темповые оттенки зависят от точного и верного прочтения текста» /121, с.141/.

В то же время Я.Мильштейн обращает внимание на то, что «звучащая музыка богаче нотной схемы, точно так же как выстроенное здание богаче, чем чертёж, по которому оно построено, а снятая кинокартина – чем сценарий, по которому она поставлена» /70, с.13/. Текст музыкального произведения он образно определяет как «неисчерпаемый родник, где каждый добывает для себя то, что хочет и может добыть», поскольку «у каждого исполнителя имеется своя собственная «сокровищница» мыслей и чувств, свой идейный и эмоциональный настрой /с.23/. Ими-то и определяется то, какую информацию он извлекает из исполняемого произведения» /с.19/.

С этой точки зрения совершенно неоправданными кажутся упреки в адрес интерпретаций В.Софроніцького со стороны музыкальной критики, о которой вспоминает пианист, оправдывая своё творческое кредо: «Когда я работаю над вещью, даже старой, повторю к концерту, - я беру ноты и проделываю работу с начала, как бы наново учу и создаю вещь. Иначе я делать не могу и считаю, что так должен делать каждый художник. Я всегда нахожу новое в произведении, и мои критики ставят мне в упрек именно то, что у меня нет ничего определённого, устойчивого в исполнении даже одной и той же вещи. Они не понимают, что я должен внутренне, для себя, оправдать своё исполнение, должен услышать, почувствовать новое, не то, что было раньше» /114, с.80/.

Различная интерпретация одного и того же сочинения вызывается к жизни благодаря исполнительской концепции, созданной на основе нотного текста. В свою очередь А.Гольденвейзер замечает, что

«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 тексту¹. 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. Фрідерик 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 слухачього

«можно играть даже парадоксально – и всё-таки заставляют себе верить... главное при этом играть так, чтобы всё было убедительно... Только если у исполнителя есть *ясное художественное намерение*, он сумеет использовать и свои технические ресурсы, и, по возможности, преодолеть несовершенства инструмента, и главное – увлечь слушателей» /23, с.120/.

Поэтому именно разное слышание одного и того же произведения является часто основой для споров среди музыкантов по поводу той или иной интерпретации. При этом отстаивать свою «правоту» каждый из них будет на основе одного и того же нотного текста³. Один и тот же музыкальный текст является поистине неисчерпаемым. «Я берусь доказать каждому пианисту, что он играет не больше того, что написано в нотах, но меньше» – утверждает Иосиф Гофман /цит. по: 121, с.141/.

Дискуссии вокруг проблемы исполнительского аспекта прочтения нотного текста не случайны.

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

Но в любом случае, даже тогда, когда исполнитель старается быть «объективным», его деятельность, так или иначе, влияет на музыкальное произведение. Переводя композицию с нотной записи на язык звуков, исполнитель вольно или невольно включает свою энергию и тем самым продолжает творческий процесс, осуществляя «движение» от композиторского замысла к слушательскому восприя-

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

³ Мы не принимаем во внимание в данном случае различные редакции тех или иных сочинений, поскольку они носят чисто рекомендательный характер и не могут заменить творческую работу над концепцией произведения.

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 сприйняття цього звучання.

Як відомо, слух насамперед сприймає (вловлює) 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 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

в результаті такого включення створюється звучаче произведение как синтез совместной композиторской и исполнительской деятельности.

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

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

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

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

Логика музыкальной речи неизменно дополняется взаимосвязанностью всех мельчайших элементов фактуры. Профессиональное восприятие охватывает всю партитуру звучания с её основными, побочными и третьестепенными образованиями. При реализации, например, романтической гомофонно-гармонической

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.

фактуры такое восприятие звучания пианистом помогает точно выстраивать динамические уровни звучащей ткани. При желании он может, например, «расширять» пространство звучания путём расслоения «монолитного» фактурного пласта.

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

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

Эти и другие проблемы мы будем рассматривать в ракурсе изучения исполнительской интерпретации фортепианной фактуры. Умение работать над фактурой музыкального произведения необходимо как для совершенствования своего исполнительского мастерства, так и для научного исследования на любом уровне. Любое изучение специалиста должно базироваться на ясном представлении специфики его деятельности. Поэтому отдельную главу мы посвящаем анализу специфики профессионального исполнительского творчества во время работы над интерпретацией музыкального произведения

ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧІСТЬ

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 слухачього сприйняття. Таким чином, 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.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

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

Исполнительское творчество и нотный текст

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

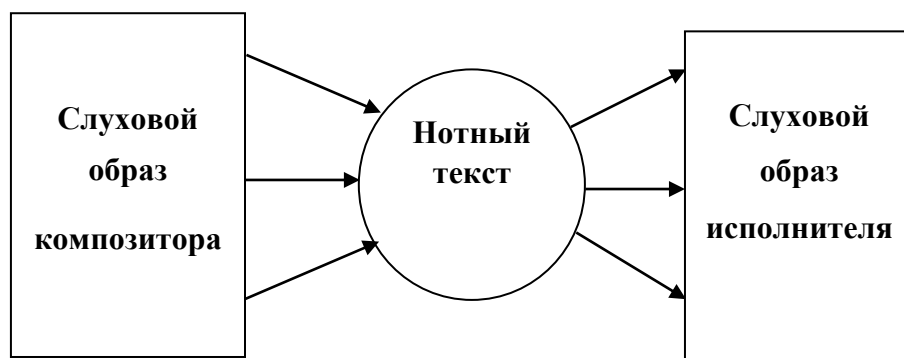
Конструируя логический каркас звуковой организации, композитор предлагает «способ изложения» (нотацію) музыкального материала. При этом он, как правило, предварительно по-своему исполнительски «осязает» фактуру в предполагаемом звучании. Исполнитель воспринимает этот логический каркас (зафиксированный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

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.

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

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

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

Приведенные точки зрения схематично можно представить следующим образом:

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

Для 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

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

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

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

Исполнительское творчество и формы слухового внимания

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

Исполнительское умение «создавать» адекватную данному произведению и в то же время каждый раз обновленную

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

При знаомстві, разучиванні, в процесі роботи над інтерпретацією музичного матеріала формується своєрідне **ідеальне виконавське слухове представлення** музичного виробу, яке можна назвати «слуховим образом». Цей образ є обобщенням ряду сприйнятих виконуваної музики. В його формуванні приймає також участь весь попередній слуховий досвід виконавця (так називаний музично-інтонаційний тезаурус): закріплені в пам'яті виконавця представлення родичних з виконуваною музикою закономірностей музичного жанру, стилю і форми, враження від інтерпретації даного виробу іншими виконавцями і т.д.

Принципально важливу роль при формуванні слухового образу музичного виробу грає творча активність виконавця, його художня фантазія. Це стає зрозумілим, якщо згадати думку Ф.Бузона про те, що, сприймаючи художнє (в нашому випадку – музичне) виробу, «половину роботи над ним повинен зробити сам сприймаючий» /цит. по:48, с.3/. Під «сприймаючим» музикант має в

художнє версію базується на представленні ідеальної моделі цього виробу і на здатності зберігати її в пам'яті.

В ряду різних ситуацій, в яких проявляється творча сторона діяльності музиканта-виконавця (музично-виконавське творчество), виділимо момент, коли в найбільшій ступені концентруються силові потоки виконавського творчества. Мається в виду власне виконання музичного виробу, т.е. **акт виконавського творчества**.

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

I

При знаомстві, разучиванні, в процесі роботи над інтерпретацією музичного матеріала формується своєрідне **ідеальне виконавське слухове представлення** музичного виробу, яке можна назвати «слуховим образом». Цей образ є обобщенням ряду сприйнятих виконуваної музики. В його формуванні приймає також участь весь попередній слуховий досвід виконавця (так називаний музично-інтонаційний тезаурус): закріплені в пам'яті виконавця представлення родичних з виконуваною музикою закономірностей музичного жанру, стилю і форми, враження від інтерпретації даного виробу іншими виконавцями і т.д.

Принципально важливу роль при формуванні слухового образу музичного виробу грає творча активність виконавця, його художня фантазія. Це стає зрозумілим, якщо згадати думку Ф.Бузона про те, що, сприймаючи художнє (в нашому випадку – музичне) виробу, «половину роботи над ним повинен зробити сам сприймаючий» /цит. по:48, с.3/. Під «сприймаючим» музикант має в

виду не массового слушателя, а профессионального музыканта-исполнителя, творческое участие которого в музыкально-интерпретационных процессах является фактором обязательным.

Слуховые исполнительские представления музыкального произведения находятся в постоянном развитии. «Я недавно подумал о том, что есть такие вещи, которые я чрезвычайно давно исполняю, например, соната «Аппассионата», и если бы у меня не возникало нового исполнительского замысла, то эта работа не имела бы смысла», – пишет С.Фейнберг /120, с.75/.

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

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

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

виду не массового слушателя, а профессионального музыканта-исполнителя, творческое участие которого в музыкально-интерпретационных процессах является фактором обязательным.

Слуховые исполнительские представления музыкального произведения находятся в постоянном развитии. «Я недавно подумал о том, что есть такие вещи, которые я чрезвычайно давно исполняю, например, соната «Аппассионата», и если бы у меня не возникало нового исполнительского замысла, то эта работа не имела бы смысла», – пишет С.Фейнберг /120, с.75/.

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

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

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

цикла, а також при складанні 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 передбачуваністю ідеалом, а може лише наблизитися до нього. У листі до Т.Поспелової 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 передуює 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

також при складанні концертної програми.

II

Для творческой деятельности музыканта все перечисленные разновидности внутренне-слуховых представлений музыкального произведения являются очень важными, но для исполнителя недостаточными. Ведь рассмотренная форма – это идеальная слуховая модель музыки. Исполнителю же необходимо слышать **реальное звучание исполняемого произведения**, которое практически никогда полностью не совпадает с предполагаемым идеалом, а может лишь приблизиться к нему. В письме к Т.Поспеловой С.Нейгауз пишет: «...Опять меня убивает мысль, что к музыке нельзя приблизиться, она мелькает и исчезает как синяя птица, и все наши старания, работа каторжная сводится к тому, чтобы снова и снова искать её, и стремиться за ней, и терять её след, и опять искать, и так до бесконечности» /82, с.108/.

Слухове представлення музикального произведения формується в исполнительський замысел музики, который непосредственно предшествует исполнению музыки. Реализация исполнительского замысла в реальном звучании образует **осуществленную** (или такую, которая осуществляется в данный момент), исполненную в буквальном смысле слова версію.

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

Принципиальным отличием восприятия исполнителем реального музыкального звучания является возможность в психологическом смысле некоторого отстранения от звуковой палитры. Отсюда – тенденция **объективизации** восприятия, которая противоположна тенденции **субъективизации** при работе со слуховым представлением произведения (идеальным

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 відчувати 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 інтонування².

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.

образом). Тенденция объективизации особенно проявляется, например, при прослушивании собственной исполнительской версии в аудио или видео записи. В этом случае осуществленную собственными усилиями исполнительскую версию можно ощутить в качестве устойчивого, закреплённого творческого результата.

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

III

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

Исполнение как непрерывный процесс творчества

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

² К. Мартинсен, описуючи «комплекс вундеркінда», в близькому значенні використовує терміни «звукотворча воля» і «воля слухової сфери» / 661, с.с. 19; 24 /.

¹ К. Мартинсен, описывая «комплекс вундеркинда», в близком значении использует термины «звукотворческая воля» и «воля слуховой сферы» / 661, с.с. 19; 24 /.

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.



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, і спотворює її інтонаційну лінію.

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

- первое, «идеальное» слуховое представление, как бы забегает вперед (перед игрой);
- второе, восприятие «реализованного» звучания, несколько запаздывает (после каждого данного момента игры);
- третье, «координирующее», направляет творческую волю играющего, способствуя осуществлению **непрерывного процесса исполнения** музыкального произведения **по намеченному плану во время** игры.

Поясним на конкретном примере исполнительской практики.

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

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

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



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

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



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»^{2,3} відображає основну природу виконавської творчості /153, с. 7/.

Специфика исполнительского искусства основывается на творческом созидании реально звучащей ткани музыкального произведения. Один из тезисов Ф.Шопена о природе музыкального искусства, который буквально звучит так: «Искусство укладывания звуков»², отражает основную природу исполнительского творчества /153, с. 7/.

Унікальність виконання

Крихкість музичної матерії – звуку й часу – створює умову, за якої стає неможливим точне повторення однієї зі створюваних 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/.

Уникальность исполнения

Хрупкість музичної матерії – звука й часу – створює умову, при котрій стає неможливим точне повторення однієї з створюваних моделей озвученого твору (виконання). Уточнимо, що тут не йдеться про воспроизведение аудио или видео записи, где звуковая модель исполняемого произведения фиксируется не исполнителем, но при помощи специальной аппаратуры. Поэтому каждое «живое» исполнение уникально по своей природе.

Это обстоятельство вынуждает исполнителя многократно повторять произведение или его эпизоды для того, чтобы максимально приблизить реальное звучание к идеальному представлению внутреннего слуха. И всё же «произведение можно сыграть много раз, но каждый раз – это другой раз» /23, с.119/.

² Дослівний переклад з польської мови Л.Касьяненко

³ Дословный перевод с польского языка 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

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

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

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

Расширение исполнительскими средствами пространства звучания фактуры произведения позволяет часто обогатить

художнього інтонування мелодії. За допомогою «живого» й виразного фону можна підкреслити її логіко-смыслові 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.

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

В результате собственного опыта исполнитель постепенно приобретает своеобразную «связку ключей» профессиональных навыков для прочтения произведений данного композитора, которые, с учётом стилистических особенностей и эпохи, являются своеобразной исполнительской «техникой перевода с «чужого» (...) языка автора на свой современный язык» /70, с.10/.

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

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

ІНТЕРПРИТАЦІЯ ФАКТУРИ

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, прояснюється 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 виконав-

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФАКТУРЫ

Фактура и язык музыки

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

Тяготение к смысловой однозначности слова приводит к нежелательности «многоголосия» вербальной речи – то есть одновременного произнесения мысли двумя или большим числом участников. В качестве примера здесь можно привести диалог персонажей (актеров) в театральном спектакле. Одновременное высказывание здесь возможно, но только как специальный художественный приём, например, перебивание друг друга, «неслышание» собеседника в состоянии возбужденности и т.п.

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

Фактура – это та сторона музыкального произведения, которая воспринимается слушателем наиболее чувственно, «осязуемо». Существенно понимать, что в каждом фортепианном сочинении закономірности фактуры воплощаются не отдельными

чими 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. Лист писав: «У діапазоні семи октав фортепіано містить обсяг цілого оркестру, і десяти пальців

исполнительскими средствами, а всем комплексом использованных выразительных ресурсов. И это само по себе свидетельствует о сложности стоящих перед исполнителем задач в области интерпретации фортепианной фактуры.

Кроме того, как справедливо отмечает Я.Мильштейн: «каждое произведение имеет свой особый язык, входящий в состав языка данного автора... Разумеется, есть исполнительские гении, которые посредством художественной интуиции могут многого достичь сразу. Но большинству исполнителей, и даже очень талантливым, сразу это недоступно. Они должны прежде всего приобрести «связку ключей» к данному автору, познать шаг за шагом его стилистические особенности. Только тогда они смогут «прочитать» этого автора без «словаря...» /70, с.10/.

Следует также помнить, что у музыкантов-инструменталистов вырабатывается мануальное (от лат. manualis – ручной), т.е. материально-физическое, осязание фактуры. Формирование такого ощущения обусловлено, как правило, решением технических задач и определенной конкретной художественной интерпретацией.

Особенности фортепианной Фактуры

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

Более ста лет назад Ф.Лист писал: «В диапазоне семи октав фортепиано содержит объем целого оркестра, и десяти паль-

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, «трансюють» 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,

цев человека достаточно для воспроизведения гармоний, которые смогут быть переданы только соединением сотен музыкантов в оркестре» /цит. по: 102, с.223/. Эта мысль великого музыканта вполне может быть отнесена к области фортепианной фактуры. Ведь общая гармония звучания фортепиано, воссоздающего «соединение сотен музыкантов в оркестре», может быть выстроена подобно оркестровому *tutti*. Но чаще всего звучание фортепианной фактуры бывает дифференцированным, к примеру, соответствуя разделению оркестрового звучания на группы инструментов. Даже «простое расположение аккорда – это уже фактурный момент, – отмечает В.Задерацкий. – и он может иметь индивидуальные качественные характеристики и даже нести в себе признаки стиля» /33, с.177/.

Еволюция фортепиано есть одновременно и эволюция требований по отношению к пишущим для этого инструмента композиторам, требований к исполнителям, «транслирующих» созданную композиторами музыку слушателям, следовательно, и эволюция требований к самим слушателям. Это относится и ко всему объему выразительных возможностей звучания фортепиано, и к возможностям используемых при этом технических приёмов игры. Композитор создает фортепианное произведение, учитывая конкретный тип этого инструмента с конкретными выразительными и техническими характеристиками.

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

Известно, что именно умение извлекать из рояля различные оттенки музыкальных звучаний ценится в пианизме особенно высоко. Г. Нейгауз отмечает в связи с этим,

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:

что «главной и первой заботой всякого пианиста должна быть выработка глубокого, полного, способного к любым нюансам, «богатого» звука со всеми его бесчисленными градациями по вертикали и по горизонтали. Опытному пианисту ничего не стоит одновременно дать 3-4 различных динамических оттенка примерно:

f

mp

pp

p,

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 «кlišе», 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-виконавця⁴.

Роль таких «кlišе» 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 найпер-

тем более использовать по горизонтали все возможности фортепианного звука» /83, с.65/.

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

К этому следует прибавить необычайно развитую на сегодня технику исполнения на фортепиано. Собственно говоря, эта техника развивается у исполнителя, начиная с первых шагов обучения игре на рояле, на примерах апробации самых разнообразных фактурных приёмов. Речь идёт о своего рода фактурных «кlišе», которые выполняют роль технических заготовок. Они присутствуют и у композитора, мыслящего себя в ходе творения музыки её возможным исполнителем, и, тем более, у композитора-исполнителя.⁴

Роль таких «кlišе» не ограничивается узко технической стороной фортепианного исполнения. Постигание той или иной фактурно-технической «формулы» исполнения в прогрессивной педагогике сопряжено с решением хотя бы минимальной художественной задачи уже на самом

⁴ Цьому питанню буде присвячено окремий розділ «Піаністична майстерність та освоєння фактури»

⁴Этому вопросу будет посвящена отдельная глава: «Пианистическое мастерство и освоение фактуры»

шому 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 «гаммоподібна», «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

першому етапі навчання піаніста. Для «взрослого» же исполнительства очень существенными становятся преемственность и эволюция технических «заготовок». Они отражают изменения фортепианной фактуры, происходящие в историческом аспекте, а также в процессе коррекции (более или менее заметной) композиторской традиции.

В качестве очень показательного примера приведём школу фортепианного исполнительства К. Черни. Она возникла на основе стилистики венско-классического (в первую очередь – бетховенского) пианизма, но в то же время, сыграла роль одной из технических платформ, на которой вырос пианизм романтического стиля. Значительная роль этюдов Черни сохраняется и по сей день в профессиональном фортепианном обучении.

Фактура музыкального произведения, как её техническая сторона воплощения, т.е. исполнение, так и смысл, т.е. музыкальная интерпретация художественной идеи – это две важнейшие составляющие исполнительского творчества, и они находятся в постоянной связи, т.е. активно взаимодействуют. Уточняя структуру и особенности этого взаимодействия, целесообразно в первую очередь обратиться к анализу самого понятия «музыкальная фактура».

Понятие «фактура» в исполнительском аспекте

Исполнители-пианисты в практической работе постоянно оперируют терминами типа «гаммообразная», «октавная», «аккордовая» и т.д. фактура. Г. Коган называет один из своих трудов «О фортепианной фактуре», но основным содержанием его работы на самом деле является преодоление технических трудностей исполнения на фортепиано при переходе из одной «позиции» к другой. Под позицией автор понимает соответствующее «положение руки» пианиста /46, с.4/.

Подобный подход к терминам, т.е. «от исполнительской техники», наблюдается и у других музыкантов, которые корректируют термины в зависимости от специ-

того чи іншого інструменту.

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 виконання 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 багатоголосі 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 незмінними 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-відчуттє художньо цілісне слухання музики. Ця обставина має першочергове значення для художньо повноцінного рішення у звуці «фактурного образу» музики.

фіки того или иного инструмента.

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

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

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

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

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

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»⁵. 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.

Из имеющихся «общелогических» определений музыкальной фактуры, наиболее приближенной к музыкально-исполнительскому творчеству, представляется позиция Е.В.Назайкинського. Согласно его определению, фактура есть «художественно целостная трехмерная музыкально-пространственная конфигурация звуковой ткани, дифференцирующая и объединяющая по вертикали, горизонтали и глубине всю совокупность компонентов» /79, с.73/. В приведенной дефиниции учтены факторы пространственности и глубины, что очень существенно для исполнительского «пространственного» ощущения фактуры. Кроме того, определением охватывается совокупность всех компонентов, участвующих в организации звуковой ткани. Это приближает нас к специфике творческой деятельности музыканта-исполнителя.

Следует, однако, учесть, что наиболее распространенными толкованиями слова «конфигурация» являются: «1) внешнее очертание; 2) взаимное расположение каких-либо предметов»⁵. Все это приводит к мысли, что, приведенное определение Е.Назайкинського ориентирует нас на восприятие определенного фактурного «рисунка».

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

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

⁵ *Словарь иностранных слов* (1964). Изд. 2-е. М.: Сов. энциклопедия, с. 329.

Наведемо одну з можливих дефініцій фактури, в якій ураховується виконавська багатовимірність 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 удва 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.

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 діяль-

Приведемо одну з можливих дефініцій фактури, в якій учитується исполнительская многомерность и пластическая подвижность организации музыкально-звуковой ткани. Фактура, по определению В.Москаленко, это «художественная целостность в строении звучания музыкальной ткани, образуемая взаимодействием её элементов» /77, с.61/.

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

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

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

Основной отличительной **особенностью отношения исполнителя к фактуре** заключается в том, что его твор-

ність 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 стійкий 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
Нотный текст / фактурный абрис / исполнительское воплощение

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

Записуючи музику (в частині му-

ческа діяльність знаходить своє втілення в «живій», що звучить у даний момент музиці.

Фактурний абрис

В контакті з нотним текстом у виконавця формується певний план побудови музичної тканини, що фіксує її обобщенные, «объективированные» параметри. Необхідно також уточнити, що йдеться не тільки про суто зрительное представление нотно-текстової графіки, а об основаному на зрительному, слуховом восприятии фактури музичного твору.

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

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

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

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

Записывая музыку (в части музы-

зичної 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
Авторское слуховое представление / фактурный абрис / нотный 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 окремих етап творчої роботи – інтелектуальна «розшифровка» цих норм аж до виявлення індивідуальних особливостей фактури в даному творі або фрагменті музики, семантики мелодій, гармонійної мови тощо.

кальної фактури) нотами, композитор також руководствується фактурним абрисом, который в последовательности действий в данном случае находится не после нотного текста (как в исполнительском творчестве), а до него:

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

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

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

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

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 співвідпорядкованості 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 уявлен-

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

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

Нотный текст и фактурный абрис

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

И в этом нет преувеличения. Исследуя «общие закономерности творческой работы крупных мастеров с авторским текстом», Е.Либман отмечает: «В своей работе над произведением крупные артисты опираются не на звуковой, пусть даже самый выдающийся эталон, а на авторский нотный текст. Обращение к тексту в работе над произведением всегда приносит ощущение открытия» /58, с.190/.

В процессе исполнительского освоения конкретного музыкального произведения пианист воспринимает фактуру в единстве её звуковой и мускульно-двигательной осязаемости, руководствуется сложивши-

нями 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 твором⁶. Відзначимо, що художня **ефективність** музично-виконавської творчості, що забезпечується

мися слуховими представленнями о конкретном фактурном комплексе, закрепляя феноменом фактурного абриса. В свою очередь, **фактурный абрис формируется при опоре на зрительно-слуховое восприятие нотного текста**, посредническая функция которого может сохраняться на любых последующих этапах творческой работы над произведением.

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

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

Фактурный абрис и исполнение музыкального произведения

Выше нами были выделены три формы слухового контакта исполнителя с музыкальным произведением⁶. Теперь отметим, что художественная **эффективность** музыкально-исполнительского творчества,

⁶ Див. «Виконавська творчість і форми слухової уваги» в попередньому розділі

⁶ См. «Исполнительское творчество и формы слухового внимания» в предыдущей главе.

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 абриса. 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 не усвідомленій 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 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

обеспечиваючися взаємодійством виділених форм, особливо проявляється во время работы в области фактурной организации музыкального материала.

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

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

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

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

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

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 самодотик 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

шення акта виконання даної музики.

«Пианист призван постійно працювати над тем, чтобы обрести своё суждение в процессе игры, – отмечает С.Рахманинов. – Предположим, что, например, прежде чем выйти на сцену, я обдумываю произведение, которое собираюсь играть, и решаю, что определенное место я сыграю *forte*. Во время исполнения мои эмоции могут усилятся, и я играю этот пассаж *fortissimo*. Но тогда следующий пассаж необходимо сохранить в соответствующих пропорциях» /98, с.117/. С.Рахманинов говорит здесь о характере и громкости звучания инструмента. Но эти же слова сохраняют свою актуальность в отношении любого средства музыкальной выразительности.

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

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

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

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

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'єктивованій «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

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

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

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

Фактурный абрис как основа исполнительского творчества

Итак, фактурный абрис – это освоенный слухом и закреплённый в памяти музыканта об'єктивированный «рисунок» музыкальной ткани. Свойства объективации проявляются в том, что в ходе работы исполнителя над музыкальным произведением данный фактурный «рисунок» становится мысленно представляемым «очертанием», моделью для звуковой реализации. Последняя же в каждом отдельном исполнении будет представлять нечто художественно уникальное, т.е. вариант конкретной исполнительской интерпретации.

В любом сочинении Шопена, например, фактурный рисунок очень выразителен,

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. Яскравим прикладом «зримого образу» нотного тексту може бути середній розділ Ноктюрну фа-дієз мажор, тв. 15 № 2:



Відмінності, які ясно фіксуються оком, в розташуванні й у просторовому ритмі окремих графічних ліній, відображають у нотному тексті Ноктюрну настільки ж ясну логіку їх реальної звукової виділеності із загального фактурного контексту.

Виставлені в авторському нотному тексті творів агогічні й інші виконавські позначки (особливо, ліги різної протяжності, а також не менше виразні «вилочки» динаміки) допомагають

рельєфен и сразу же направляет работу внутреннего слуха к созданию смысловой объёмности звучания. В сознании исполнителя закрепление фактурного абриса поддерживается «работой» его музыкального мышления. В частности – «распознаванием» в нотном тексте логики устройства музыкальной ткани, обеспечивающей соответствующий выразительный звуковой эффект, а также памятью мышечно-моторных ощущений исполнителя, которые формируются в результате многочисленных контактов с клавиатурой фортепиано во время разучивания и исполнения музыкального материала. В процессе формирования фактурного абриса в памяти исполнителя сохраняется также зрительное восприятие («зримый образ») созданного композитором нотного текста. Например, в факсимильных изданиях Прелюдий Шопена привлекает внимание не только особая упорядоченность, аккуратность нотной записи, но и наглядность той части нотной графической, которая фиксирует особенности горизонтального и вертикального синтаксиса. Ярким примером «зримого образа» нотного текста может быть средний раздел Ноктюрна фа-диез мажор, соч. 15 №2:

Ясно фиксируемые глазом различия, в расположении и в пространственном ритме отдельных графических линий, отражают в нотном тексте Ноктюрна столь же ясную логику их реальной звуковой выделенности из общего фактурного контекста.

Выставленные в авторском нотном тексте произведений агогические и другие исполнительские обозначения (в особенности, лиги различной протяженности, а также не менее выразительные «вилочки»

подумки вибудувати і фактурну вертикаль, і горизонтальний (часовий) план її розкриття від малих масштабів музичного висловлювання (мотив, фраза, пропозиція) аж до масштабу всього твору.

Зауважимо, що інтенсивність звуку у вигляді «вертикалі», розуміється як фактурний зріз насиченості звучання. Вертикаль, як термін, «показує» фрагмент фактури, який звучить (немов листковий пиріг у розрізі), надаючи можливість представити фактурний абрис у всіх рівнях звучання, включаючи фонові, в рівновимірюваній наочності. Тому доцільно, в аналізі виконавської інтерпретації фактури, використовувати поняття «рельєфу» і «фону» з додатком назви елемента фактури: **рельєф мелодії, рельєф підголоски, рельєф пласта** для опису специфіки певного фактурного абриса й характеристики особливостей звучання фактури в конкретних виконавських рішеннях.

Створення фактурного абриса виконавця залежить також від глибокого професійного розуміння музичної риторики, яка наповнює прихованим змістом кожен елемент музичної фактури – від семантики мелодії та навіть короткої інтонації до великих побудов музичного твору. Саме питанню розшифровки смислового наповнення музичної тканини присвячується наступний розділ.

динамики) помогают мысленно выстроить и фактурную вертикаль, и горизонтальный (временной) план её раскрытия от малых масштабов музыкального высказывания (мотив, фраза, предложение) вплоть до масштаба всего произведения.

Заметим, что интенсивность звука в виде «вертикали», понимается как фактурный срез насыщенности звучания. Вертикаль, как термин, «показывает» звучащий фрагмент фактуры (словно слоёный пирог в разрезе), давая возможность представить фактурный абрис во всех уровнях звучания, включая фоновые, в равноизмеримой наглядности. Поэтому целесообразно, в анализе исполнительской интерпретации фактуры, использовать понятия «рельефа» и «фона» с прибавлением названия элемента фактуры: **рельеф мелодии, рельеф подголоска, рельеф пласта** для описания специфики определенного фактурного абриса и характеристики особенностей звучания фактуры в конкретных исполнительских решениях.

Создание фактурного абриса исполнителя зависит также от глубокого профессионального понимания музыкальной риторики, которая наполняет скрытым смыслом каждый элемент музыкальной фактуры – от семантики мелодии и даже краткой интонации до крупных построений музыкального произведения. Именно вопросу расшифровки смыслового наполнения музыкальной ткани посвящается следующая глава.

РИТОРИКА В МУЗИЦІ Й 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».

РИТОРИКА В МУЗЫКЕ И ФАКТУРА

Фактура является одним из основных способов исполнительского воплощения музыкального произведения. Эта сторона музыкального звучания наиболее непосредственно воспринимается слушателем. Среди музыкальных инструментов фортепиано отличается особенно большим и многосторонним потенциалом художественной организации звучания средствами фактуры. Не случайно выразительные возможности фортепиано в сольном исполнении зачастую сравнивают с оркестром.

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

Музыкально-исполнительское творчество – это ёмкое по смыслу понятие. Им охватываются все стадии и формы работы исполнителя над произведением, в том числе и в работе над всеми деталями фактуры. Взаимодействие описанных нами ранее форм слухового контакта музыканта-исполнителя с произведением наглядно проявляется именно в области фактуры. По словам М. Скребковой-Филатовой, «музыкальное произведение (...) оборачивается к исполнителю в первую очередь именно фактурной стороной, где с первого момента звучания самоценным становится каждый голос, аккорд, каждая линия или пласт, тогда как форма-композиция – в целом – выстраивается лишь к концу исполнительского процесса» /110, с.239/.

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

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 впливності 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 (...)»

Понятие «исполнительское творчество» относится к деятельности в так называемых процессуальных видах искусства. Соответственно, различаются исполнители-актеры, исполнители-музыканты, исполнители-танцовщики и т.д.. Наиболее общей чертой, которая их объединяет, является создание художественного образа в текучести времени. Надежным критерием, по которому их отличают, является материально-коммуникативная основа художественного высказывания, так называемый «художественный язык». Таковым может быть язык, базирующийся на вербальной основе, или язык телесной пластики, мимики, пантомимы или, наконец, – «язык музыкальный».

Спецификой «музыкального языка» в значительной степени определяются особенности творческой деятельности музыканта-исполнителя. «Музыка есть звуковой процесс, именно как процесс, а не миг и не застывшее состояние, она протекает во времени. Отсюда простое логическое заключение: эти две категории – звук и время – являются основными и в деле овладения музыкой, исполнительского овладения, решающими, определяющими все остальное, первоосновами» /83, с.87/. Мельчайшие детали звучания и агогика часто определяют содержательную сторону музыкального исполнения.

Но звук и время лежат в основе и «вербального языка» – главного инструмента человеческого общения. Он является также своеобразным «инструментом» и используется в литературном художественном творчестве. Для более глубокого понимания связи вербального и музыкального языка необходимо обратиться к рассмотрению вопроса о влиянии ораторского искусства (искусства красноречия) и риторики (науки об ораторском искусстве) на музыку. Слова Асаф'єва по этому поводу не теряют свою актуальность и в настоящее время, особенно при изучении исполнительского искусства: «До сих пор очень мало (...)» учитывалось

враховувався вплив на форми музичної мови (...) методи, навички та загалом динаміку й конструкції ораторського мовлення» /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^{7,7}, 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 риторикую 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 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.

воздействие на формы музыкальной речи (...) методов, навыков и вообще динамики и конструкции ораторской речи» /5, с.31/.

Особое влияние ораторского искусства и риторики на музыку наблюдается в период ее формирования как самостоятельного вида искусства (вне театра, танца и т.п.), а также в период постепенного отделения музыкально-исполнительского творчества как самостоятельного вида искусства (отдельного от композиции музыки). Параллельно с этими явлениями приобретает важное значение утверждение в музыке своеобразной системы образно-эмоциональной выразительности. Именно «риторика сыграла важную роль в закреплении семантики⁷, выработки музыкального «лексикона», впервые с такой полнотой и силой раскрывшего возможности музыки как выразительного языка, подобного поэтическому или ораторскому» /34, с.9/.

Для изучения интересующего нас вопроса целесообразно прежде всего провести параллель между ораторским искусством и музыкальным исполнительством. Такое сопоставление может обнаружить много сходства между этими видами деятельности. Как известно, **творческий процесс оратора делился риторикой на пять основных этапов**, которые вполне соответствуют процессу работы над репертуаром в исполнительском искусстве. Рассмотрим каждый из этих этапов в контексте исполнительского творчества. В сравнительном анализе будем опираться на описание частей соответствующих риторических наблюдений, которые приведены в книге О.И. Захаровой /34, с.7/.

1. Изобретение (inventio) – на этом этапе подготовки в ораторском искусстве предполагалась работа, связанная с подбором материала речи, описывались вспомогательные источники информации. Другими словами, оратор тщательно подбирал тему для своего публичного выступления.

⁷ Семантика (від др.-греч. «той, що визначає») – це розділ лінгвістики, що вивчає смислове значення одиниць мови.

⁷ Семантика (от др.-греч. «обозначающий») — это раздел лингвистики, изучающей смысловое значение единиц языка.

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

В исполнительском творчестве этот первый этап работы можно сравнить с «подбором» репертуара – от отдельно взятого сочинения до целой программы сольного концерта. Здесь отбор сочинений начинается от выбора стилистической эпохи, отдельных композиторов и заканчивается на конкретных произведениях. Безусловно, для исполнителя также важно, как и в ораторском искусстве, уже на первом этапе работы над репертуаром обратиться к «вспомогательным источникам информации» о тех произведениях, которые он планирует показать публике. Прежде всего такими источниками могут стать музыкальная и художественная литература, более широкое знание творчества композитора (например, симфонического или оперного), его эпистолярное наследие, дополнительные знания теории музыки и т.п. Полезна также осведомленность в области других видов искусства. Например, для работы над произведениями эпохи импрессионизма следует музыканту изучить живопись аналогичного направления в изобразительном искусстве. Важны также и многие другие знания, которые необходимы для глубокого изучения выбранного репертуара.

2. Расположение (dispositio) и разработка (elaboratio) материала запланованной речи, а также характеристика типов ее построения.

В исполнительском искусстве – это работа над драматургией сочинений крупной формы, а также продумывание и выстраивание всей программы выступления. Здесь могут быть несколько типов построения программы: принцип последовательности стилистических эпох – от барокко до современной музыки; принцип подбора по жанрам – сонатные вечера, программы фортепианной миниатюры и т.д.; принцип авторского моно-концерта, посвященного творчеству одного композитора и многие другие принципы. В любых вариантах принципа построения сольного выступления важно исполнителю уметь правильно «расположить» произведения так, чтобы «разработка» музыкального материала имела определенную ло-

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.

Наприклад, чи за принципом контраста медлених і швидких сочинень, або по нарастанню емоціонального і динамічного напруження, або по групам произведений одного жанра и т.д. В любом случае, умение составлять программу выступления – это одна из важных задач исполнительского творчества. Ведь сольный концерт, словно театральное действие, требует профессиональной режиссерской работы, в которой учитывается все до мелочей. Иногда неумело построенная концертная программа не позволяет исполнителю раскрыться в полном блеске своего дарования, даже если при этом каждое отдельно взятое произведение было сыграно на достаточно высоком профессиональном уровне.

3. Словесное выражение (elocutio). Этот этап подготовки в ораторском искусстве делится на три раздела: 1. учение об отборе слов; 2. учение об их сочетании; 3. учение о фигурах и тропах, которое во многих риториках называлось украшением (decoratio), и именно на нем акцентировалось особое внимание.

В исполнительском искусстве этот этап связан с самой подробной и кропотливой работой над выразительностью всех деталей музыкального высказывания, шлифовкой каждого фрагмента данного произведения. В большой степени успех этой работы определяется тем, какие результаты были достигнуты на предыдущих этапах. «Отбор» средств музыкальной выразительности и их сочетание в общем звучании фактуры будет зависеть от правильного стиллистического понимания музыкального произведения определенной эпохи и определенного жанра. И, наконец, музыкальные «фигуры» и «украшения» будут интонироваться исполнителем в зависимости от того, какой смысл он вкладывает в каждый музыкальный оборот мелодии, гармонию или конструктивное построение. Именно на этом этапе работы над концертным репертуаром проявляется степень грамотности исполнителя в области музыкальной семантики, т.е. уровень понимания смысла музыкальной 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 XIX 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 йшлося 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

4. Запоминание (memoria) – как замечает Захарова в своей книге, это наименее разработанная часть риторики.

В исполнительском же искусстве современного концертирующего музыканта именно этот этап работы над репертуаром является основополагающим. Начиная с XIX века в практику концертных выступлений прочно вошло умение исполнять произведения на память. Зачастую, именно прочность выучки исполняемого репертуара обеспечивает успех всего выступления. Существует много методик заучивания музыкальных произведений, но все они опираются на два основных фактора – высокий уровень пианистического мастерства и глубокое профессиональное понимание всех компонентов музыкальной формы и фактуры исполняемого произведения.

5. Произнесение (pronuntiatio, actio) или исполнение (executio), которое обеспечивалось умениями по двум разделам: владение голосом и владение телом.

В исполнительском искусстве именно «произнесение», т.е. умение продемонстрировать свою интерпретацию музыкального произведения, является определяющим, а значит финальным этапом работы над репертуаром. Момент исполнения и есть проявление музыкально-исполнительского творчества, о котором шла речь в предыдущей главе.

Риторика и язык музыки

Исходя из выщесказанного, понятно, что риторика и язык музыки имеют много общих черт, особенно в 3-ем разделе риторики – «украшения и расположения». Именно поэтому, как вид искусства, риторика в свое время оказала огромное влияние на музыку. И, хотя в первую очередь это относится к эпохе барокко, далее будет показано, что природное родство красноречия и музыкального высказывания определило многие характерные черты также и в последующих стилистических эпохах, и

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»,

лягло в основу художественного принципа творчества композиторов более позднего периода.

Универсальность сферы применения принципов ораторского искусства позволяет провести параллель между риторикой и исполнительским искусством. И одно, и другое можно отнести к своеобразному искусству убеждения. Коммуникативная связь музыканта-исполнителя с публикой обеспечивается прежде всего умением эмоционально повлиять на нее, и в основе этого влияния всегда лежит выразительность музыкального высказывания. В отличие от научного доказательства, риторика призвана воздействовать как на разум человека, так и на его эмоциональную сферу, стремясь прежде всего убедить слушателя, и этими убеждениями внушить свою правоту. Также в исполнительском искусстве, оценивая ту или иную интерпретацию, обычно говорят именно об убедительности трактовки музыкального произведения.

Изначально, родство музыки и красноречия проявляло себя как, например, музыкальное подчеркивание эмоционального содержания вербального текста в вокальных произведениях или совместном функционировании в отдельных фрагментах церковных хоралов во время богослужений. Параллельно с таким своеобразным сотрудничеством музыки и ораторского искусства развивалось влияние риторики на музыку как самостоятельного вида искусства, а также на музыкальную теорию. Из многих источников известно, что вопросы риторики и ораторского искусства в трудах теоретиков и музыкантов определенного периода рассматривались в неотъемлемой связи с музыкальной теорией. Например, О.Захарова в своей книге указывает на то, что многие риторические понятия и положения, относящиеся к творческому процессу ораторского искусства буквально «пересаживались» в музыкальную теорию барокко, особенно в трудах немецких теоретиков /34, с.4/. Например, такие привычные для музыкантов термины как «тема», «мотив», «фраза», «период», «предложение», «экспо-

«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 закріплювалися і кристалізувалися 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 струк-

зиція», «разработка», «эпизод», «заключение» – все это есть влияние риторики, которое прочно закрепилося в музыкальной теории.

Кроме того, на появление музыкального «лексикона» повлияло особое внимание к вопросам связи музыкального искусства с вербальным языком. По аналогии с риторическими фигурами в музыке формировались выразительные приёмы, которые закреплялись и кристаллизировались в композициях классических музыкальных форм. Таким образом, уже в эпоху барокко многие теоретические положения риторики, изучающей правила построения художественной речи, т.е. ораторского искусства, были использованы и в музыкальной теории. Благодаря этому со временем сформировалось и само понятие **музыкальной риторики**. Рассмотрим подробнее, как происходил процесс этого взаимопроникновения.

О музыкально-риторических фигурах

Развитие коммуникативных возможностей музыки в XVII веке созревало совместно с поисками смысловой определенности музыкального языка. Особое внимание обращалось на повышение эмоциональной выразительности музыкального высказывания, которое параллельно с ораторским искусством кристаллизовалось в выросшей из риторики теории аффектов – музыкально-эстетической концепции, распространенной в Европе в конце эпохи Возрождения и в эпоху барокко. Под аффектами понималось некие «фиксированные» эмоциональные состояния человека.

Первоначально, в вокальных произведениях, связь музыки со словом проявлялась как в соответствии общему характеру текстового содержания, так и в своеобразном «изображении» этого смысла. Постепенно в музыке закреплялись устойчивые звуко сочетания, которые сохраняли определенное понятийное значение. Формировались музыкальные символы, зашифрованные в мотивных структурах,

турах, 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 риторику 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).

которые приобретали постоянное соответствие с определенными вербальными понятиями.

В инструментальной музыке, при отсутствии слова, появление символической мелодии усиливало эмоциональное воздействие и способствовало конкретизации музыкального повествования. Особое значение это имело для исполнительского искусства, которое начало бурно развиваться на переломе XVII–XVIII веков и становилось традиционным видом музыкальной деятельности. Теперь от исполнительского музыкального «красноречия» зависело эмоциональное воздействие на слушателя, поэтому появление в мелодии той или иной музыкальной фигуры требовало от него особого внимания при исполнении «чужого» произведения. Закреплялось понимание музыки как языка, который способен передавать мысли, чувства, визуальные представления.

Понимание музыки как языка постепенно закрепляется в **теоретическом учении о музыкально-риторических фигурах**. Наряду с другими теоретиками, одним из создателей фундаментальных трудов о музыкальной риторике был близкий друг Й. С. Баха, немецкий теоретик музыки, лексикограф, органист и композитор Йоганн Готфрид Вальтер (1684–1748). Его перу принадлежат такие основополагающие работы как справочник «Музыкальный лексикон, или Музыкальная библиотека» (*Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*), в котором, как в энциклопедии в современном понимании, в алфавитном порядке расположены музыкальные термины и понятия, также учебник «Наставления в музыкальной композиции» (*Praecepta der musicalischen Composition*), в котором конспективно отражены научные идеи ведущих немецких теоретиков, основы теории музыки, содержится словарь музыкальных терминов, а также **классификация риторических фигур в музыке**. Согласно этой классификации, музыкальные фигуры делились на две группы: основные (*fundamentales*), т.е. лежащие в основе, и дополнительные (*superficiales* – букв. Поверхностные).

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 сприйнято (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.

Существовали также и другие классификации, которые отражали различные характерные черты и особенные признаки музыкально-риторических фигур. Например, классификация, которая основана на чисто музыкальных признаках: гармонические, мелодические и смешанные. Классификация, которая подразумевала цель использования музыкально-риторической фигуры, например, фигуры, обращенные к разуму, и фигуры, обращенные к воображению, т.е. «внешнее изображение» предметов или передача «внутренних чувств». Классификация по принципу передачи фигуры как изображение контура, очертания, а также изображение образных представлений, например, круга, вздоха, восхождения. И, наконец, классификация фигур (подобно принципам риторических приемов) по содержательности: движения и места, например, антитезы: небо – земля, высокий – глубокий, длинный – короткий и т.п.; и аффектов. Последние вызывают наибольший интерес исполнителей, поскольку именно они способствуют усилению эмоциональной выразительности музыкального высказывания. Они включают в себя не только вещи, познаваемые через чувства, но также человеческий опыт и эмоциональное состояние. Таким образом, с течением времени развивались музыкально-риторические фигуры, которые приобретали самостоятельную ценность в инструментальной музыке, и их значение могло быть воспринято (узнаваемо) без вербальных слов.

Современная классификация музыкально-риторических фигур аккумулирует разные выше перечисленные подходы, поэтому список наиболее важных из них представляем следующим образом.

Согласно общей классификации музыкально-риторические фигуры обычно разделяются на две группы: основные (*fundamentales*) – эти относятся к эстетике подражания и аффектам; и дополняющие (*superficiales*) – эти связаны с определенной структурой формы, гармонией, текстурами, которые использовались для усиления экспрессии.

Основні музично-риторичні фігури діляться на дві групи:

виразні (*emfatic*) – це:

pathopoeia (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, ейфорична 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;

Основные музыкально-риторические фигуры делятся на две группы:

выразительные (*emfatic*) – это

pathopoeia (последовательность полутонов вверх или вниз) – отражающая сильные страсти, эмоции, боль, страдание, отчаяние;

exclamatio (прыжок на малую сексту вверх или на другой интервал, больший, чем терция, вверх или вниз) – крик, восклицание, восклицательный знак, мольба, вспышка гнева, страха, отчаяния, эйфорическая радость;

interrogatio (восходящий интервал) – вопрос, имитация интонации речи при задании вопроса;

saltus duriusculus (скачок на диссонирующий интервал) и *passus duriusculus* (переходы мелодии между дальними нотами по диатонической или хроматической шкале) – выражающие грусть, боль, сожаление, а также ложь.

выразительная пауза – это:

aposiopesis (умолчание) – замолкание, тишина, генеральная пауза, смерть, пустота;

abruptio (внезапное прерывание музыкальной линии) – ужас, страх, неспособность продолжать говорить из-за эмоций или волнения;

suspiratio (многократное прерывание мелодии паузами) – вздох, рыдание, боль, плач.

графическая фигура – это:

«*фігура хреста*» – музыкальный символ, относящийся к распятию Христа (нотная графика мелодии, состоящей из 4-х звуков, соединение которых попарно по горизонтали и вертикали пересекающимися линиями напоминает изображение креста).

изобразительные, подражание (*hypotyposis*) – это:

assimilatio (отражающие конкретные явления) – например, пение птиц, звуки грозы;

anabasis (восхождение, т.е. восходящая мелодия) – вознесение, возвышение, небеса;

catabasis (сходження, тобто спадна мелодія) – падіння, спуск, пониження, 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, слёза, 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 зміненням 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 консонанса, несподіваний обрив розвитку на найвищій точці, відхід від очікуваного в модуляції;

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

catachrese (неправильне вживання) –

catabasis (нисхождение, т.е. нисходящая мелодия) – падение, спуск, унижение, осаднение, подчинение;

circulatio (круг, т.е. кругообразное движение мелодии) – хождение по кругу, блуждание;

fuga (мелодическое движение мелкими длительностями) – беглец, бег, побег;

tirata (выстрел, т.е. быстрое движение звуков вниз или вверх) – атака, слеза, метание, удары; (протяжение, т.е. медленное движение звуков) – протягивание, оттягивание;

tenuta (длинная, т.е. крупная длительность или нота с фермой) – неподвижность, сон, равнинный пейзаж.

Дополняющие музыкально-риторические фигуры также делятся на

основанные на форме, – это:

anadiplosis (удвоение) – повтор заключительного оборота в начале следующего раздела;

anaphora (единоначатие) – повторение мелодического рисунка в разных регистрах и разными голосами;

antitheton (противоположение) – выражается различными способами: мелодически, ритмически, ладо-тонально;

synonymia (синонимия) – повторение одного и того же мотива в разных регистрах одним и тем же голосом;

polyptoton (повторение слова в разных падежах) – повторение мелодического мотива в разных регистрах с измененным продолжением;

climax (лестница) – многократное повторение мелодии на секунду выше, часто приводит к кульминации;

multiplicatio (умножение) – повторение диссонанса несколько раз мелкими длительностями;

ellipsis (опущение) – пауза вместо подготовки диссонанса, пропуск ожидаемого консонанса, неожиданный обрыв развития на высокой точке, уход от ожидаемого в модуляции;

heterolepsis (захват) – скачок к диссонансу, неприготовленный диссонанс, разрешение через скачок;

catachrese (неправильное употребление)

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 аккордового 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

– разрешение диссонанса несовместимое с принципами контрапункта, отсутствие разрешения;

parrhesia (вольность в высказываниях) – смелые диссонансные созвучия, ложная гармоническая связь, основанная на тритоне, полутоне в гармонии или мелодии.

основанные на фактуре, - это:

hyperbola (преувеличение) - превышение верхнего предела нотного стана;

hypobola (преуменьшение) - превышение нижнего предела;

heterolepsis (захват другого предмета) - два голоса пересекают свои линии, в результате чего голоса пересекаются;

poeta (мысль) – фактура аккордового складу, построенная на консонансах как эпизод или завершение в полифоническом контексте.

В общей сложности в трактатах разных теоретиков XVII–XVIII веков упоминается о более чем семидесяти музыкально-риторических фигурах. Это было вызвано стремлением развития музыкальной риторики, образным представлением музыкальных идей в виде закреплённых понятий. Освоение и утверждение многих типичных приемов способствовало открытию богатейших возможностей музыки как выразительного языка.

Способность фигур образно передавать определенные понятия и смысл имело особенное значение в музыке без вербального текста. Именно в инструментальных произведениях, благодаря определенной семантике музыкально-риторических фигур, появилась возможность музыки, как самостоятельного вида искусства, экспресивно «говорить». В дальнейшем, с развитием разных инструментальных жанров, в музыкально-риторических фигурах можно найти корни выразительных и изобразительных приемов, которыми пользовались в своем творчестве композиторы последующих стилистических эпох, вплоть до настоящего времени. Для наглядного освещения этого вопроса следует сопоставить и проанализировать фактуру не-

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

скольких произведений разных стилистических эпох с точки зрения исследования музыкальной риторики.

Фактура и сакральная символика в произведениях Баха и Шопена

Возможности инструментальной музыки как выразительной речи, которая была бы подобна поэтическому или ораторскому искусству, складывались постепенно на протяжении нескольких поколений композиторов в эпоху Возрождения и барокко. Наряду с музыкально-риторическими фигурами, перенявшими основные положения риторики, музыкальная риторика прорастала также на почве григорианских, протестантских и др. хоралов. Общеизвестные тексты песнопений традиционного сакрального смысла в сочетании с закрепленными мелодиями вызывали у прихожан определенные эмоции. Используя эти темы в инструментальной музыке, композиторы стремились к усилению образно-эмоционального воздействия на слушателя.

Ярким примером расцвета музыкальной риторики в эпоху барокко является творчество Й. С. Баха во всех его проявлениях. Известно, что жизнь композитора была неразрывно связана с деятельностью церковного музиканта. Наряду с хоральными прелюдиями, образность которых тесно связана с сакральными текстами, большинство инструментальных произведений Баха также наполнены сакральными символами, имеющими конкретный семантический смысл. Благодаря этой устойчивой семантике знакомые мелодии приобретали свойство знаков, кодов определенных чувств и понятий. Современникам Баха была понятна музыкальная «речь» даже клавирных сочинений, в которых отсутствовал вербальный текст, поскольку ее смысл «прочитывался» в устойчивых мелодических оборотах из протестантских (и других) хоралов, которые были у всех на слуху. Таким образом, наряду с музыкально-риторическими фигурами, использование тем хоралов в инструментальных произведениях способствовало

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 риторичі 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^{8,8}. 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

створенню в епоху барокко розвинутого музичного «лексикона», который в полной мере был обобщен и использовался в произведениях великого кантора.

С развитием классицизма еще более возрастает самостоятельность инструментальной музыки, кристаллизируются классические формы, имеющие свои выразительные свойства и ослабевает «зависимость» от риторических формул. Однако, как замечает О. Захарова: «вопреки возрастающей антириторической тенденции некоторые немецкие теоретики второй половины XVIII и даже первой половины XIX в. продолжают придерживаться теории музыкальной риторики. (...) Правда, содержание теории меняется. Само понятие «музыкальная риторика» получает теперь расширенное значение: как теория формы, композиции или вообще теории музыки. Притом прежние традиционные части в новой музыкальной риторике занимают скромное место.» /34, с.21/.

В эпоху романтического стиля в инструментальной музыке наступает развитие новых выразительных средств, среди которых фортепианная фактура занимает одно из ведущих мест. В произведениях композиторов-пианистов XIX века такое явление можно сравнить с музыкальным «фейерверком» творческих фактурных идей. Непревзойденным гением изобретательности фактурного рисунка по праву считается Ф. Шопен. В то же время, именно в творчестве великого польского композитора проросли идеи музыкальной риторики, которые были заложены в музыке барокко. Исследования показали, что семантика многих мелодий в произведениях Шопена опирается на темы-символы, в которых можно прочесть сакральные смыслы⁸. Музыкальная риторика для композитора была своеобразной «азбукой», которой он пользовался в эпоху уже нового романтического стиля, и где именно фактура играла важную роль в образно-эмоциональном контексте музыкального произведения. На формирование эстетики музыкального языка произ-

⁸Див. статті проф. Касьяненко Л. О., а також лекції DVD на особистому сайті: www.ludmilakasjanenko.com

⁸См. статьи проф. Касьяненко Л.О., а также лекции DVD на личном сайте: www.ludmilakasjanenko.com

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 свідомості молодого людини 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 Жівний, 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 дорожовказною зіркою у творчих пошуках.

Дотримуючись Бахівської традиції, Шопен використовує у своїх творах багато музично-риторичних фігур бароко: *catabasis* (сходження), *anabasis* (піднесення), *suspiratio* (зітхання), *exclamatio* (вигук), *aposiopesis* (замовчування), *poeta* (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

ведений Шопена повлиятим ряд факторів. Среди них особое место занимает отношение композитора к творчеству Й. С. Баха. Не менее важным является также вопрос формирования личности Фридерика Шопена. На этом вопросе следует остановиться более подробно.

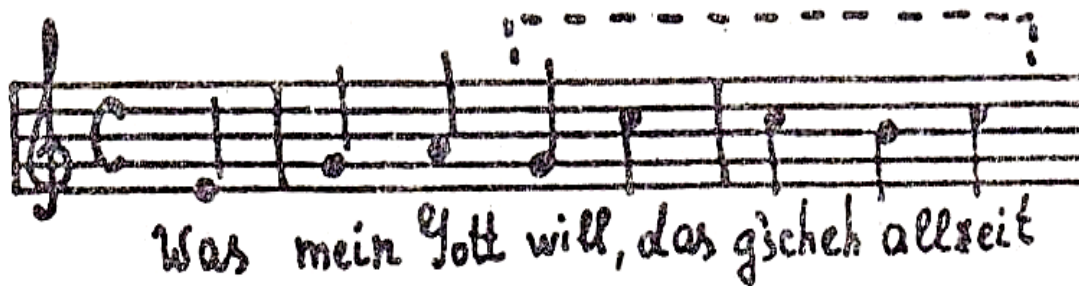
Родившись в семье верующих и прожив первую половину своей жизни в Польше, стране с очень глубокими религиозными традициями, Шопен с детства проникся религиозными убеждениями и оставался глубоко верующим человеком до конца своей жизни. Регулярное посещение костела с малых лет и участие во всех традиционных религиозных мероприятиях формировало в сознании молодого человека особое отношение к музыкальной культуре сакрального содержания. Кроме этого, важным фактором явилось то, что в воспитании Шопена-музиканта принимал участие его первый учитель по фортепиано Войчех Живный, который был страстным почитателем творчества Й. С. Баха и хорошо понимал риторику его музыкального языка. Он прививал своему ученику любовь к музыке великого немецкого композитора. С тех пор музыка Й. С. Баха стала одним из самых ярких музыкальных впечатлений Шопена и до конца жизни неизменно служила ему путеводной звездой в творческих поисках.

Следуя Баховской традиции, Шопен использует в своих произведениях многие музыкально-риторические фигуры барокко: *catabasis* (нисхождение), *anabasis* (восхождение), *suspiratio* (вдох), *exclamatio* (восклицание), *aposiopesis* (умолчание), *poeta* (мысль) и др., а также так называемую «фигуру креста». Он также пользуется цитатами отдельных хоральных интонаций в построении мелодических тем некоторых своих произведений, а также музыкальными сакральными символами, которые в свое время прочно укоренились в риторике произведений Баха. Однако, создавая свои произведения в период эпохи романтизма, Шопен иначе, нежели Бах, пользовался выразительными возможностями музыкальной риторики. Именно с помощью фактуры композитор

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 **«воли 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 из I тома ХТК.

старался підкреснути емоціональну ауру скритого вербального смысла, заложеного в музикально-риторических фигурах и сакральных символах.

Рассмотрим это явление на примере сравнительного анализа нескольких произведений Й. С. Баха и Ф. Шопена.

Известно, что иногда в качестве музыкального символа Бах использовал не начало мелодии какого-нибудь песнопения, а фрагмент, который соответствовал определенному, важному для композитора, тексту. Например, исследователи творчества Баха замечают, что для него значимой становится не начальная мелодия из гуситского хора «Was mein Gott will, das g'scheh allzeit» (Что мой Бог хочет, то сбудется), но тот фрагмент, который совпадает со словами: «...will, das g'scheh allzeit » (... то сбудется) /87, с.23-24/. Так выглядит в оригинале эта мелодия:

Исследователи Баховской риторики сходятся во мнении, что показанный выше фрагмент хорала, а также похожие на эту тему мелодические обороты из других хоралов со сходным вербальным текстом, кристаллизовались как музыкальный собирательный сакральныи символ **«воли Бога», «предназначение»**. Самые важные для образного содержания произведения темы Бах обычно помещает в начале полифонического произведения, т.е. – это или тема, или противосложение. Так, например, мелодия-символ «судьбы» содержится в конфигурации основной темы Фуги фа диєз мажор из I тома ХТК или, например, в мелодии удержанного контрапункта в двухголосной Інвенции до мажор:

Инвенция до мажор (для 2-х голосов).



Використовуючи бахівські 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.

Используя Баховскую тему – «символ судьбы», в своем Первом фортепианном Концерте ми минор соч.11, Шопен также помещает ее в самом начале 1-й части. Однако, значимость и музыкально-риторический смысл этой мелодии композитор дополнительно подчеркивает особенными средствами фактуры: звучанием всего оркестра *tutti*, а также словесным обозначением характера музыки *Allegro maestoso*. В таком фактурном изложении звучание темы «предназначения» ассоциируется с музыкой торжественного гимна.

Ф. Шопен. Концерт ми минор соч.11, 1-я часть (нотный пример из клавирного переложения).



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

В следующем фрагменте 1-й части Концерта Ф. Шопена появляется тема, в начале которой можно услышать основные мелодические интонации хорала «Vater unser im Himmeireich» (Наш Отец в Царствии Небесном). Так выглядит эта тема в оригинале:

Хорал „Vater unser im Himmelreich“



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

Тему этого хорала в свое время Й.С. Бах использовал, например, для построения

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 из II тома ХТК.



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

теми Фуги до мінор из II тома ХТК. Также как в предыдущем случае, для Баха именно тема фуги определяет значимость сакрального текста использованного хорала. У Шопена вербальный смысл темы подчеркивается трепетной выразительностью музыкального повествования солирующего инструмента в гомофонном изложении фактуры. Высказывание индивидуализировано с помощью регистровой удаленности мелодии от аккомпанементу. Благодаря такому изложению Шопен, помимо вербального значения сакрального содержания темы, с помощью фактуры как бы «изображает» смысловое значение текста: мелодия помещена в высоком регистре фортепиано, что соответствует музыкальному отражению слов «...Царствие Небесное»:

Ф.Шопена. Фрагмент 1-й части Концерта №1.



Следующий сакральный символ, сложившийся в музыке барокко, который будет показан в сравнительном анализе фактуры произведений Баха и Шопена – это тема «оплакивания, умирания». В основе построения этой темы лежит музыкально-риторическая фигура *catabasis* (нисхождение). Как и многие другие музыкально-риторические фигуры, тема «оплакивания» в музыкальной символике Баха имеет особый сакральный смысл – это символ оплакивания Христа на кресте, т.е. символ страдания, умирания.

У Баха эта тема, как правило, состоит из 4-х нисходящих звуков. Ее можно часто найти в конфигурации некоторых голосов полифонического изложения, как например, в Прелюдии до-диез минор из I тома ХТК. Иногда, нисходящая фигура *catabasis* присутствует в построении темы фуги как элемент, определяющий смысл ее содержания, например, в теме Фуги си-

І тому ХТК.

Й.С.Бах. Прелюдия до-диез минор из I тома 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 тетрахорд у мелодії падінням на терцію. Це ще одна додаткова деталь емоційного образу, який створюється композитором. У музичній риториці 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.

бемоль минор из I тома ХТК.

Й.С.Бах. Фуга си-бемоль минор из I тома ХТК.



В произведениях Ф. Шопена тема «оплакивания» встречается довольно часто, и каждый раз она появляется в самых разнообразных фактурных вариантах, благодаря которым раскрывается дополнительное, «сюжетное» значение этого музыкального символа. Например, тема «оплакивания» появляется в мелодии 3-й части Сонаты си бемоль минор соч. 35, где она фактурно оформлена согласно всем признакам жанра Похоронного марша: пунктирный ритм в мелодии, медленный темп, равномерное чередование «тяжелых» аккордов – все это подчеркивает характер траурного шествия. Заканчивается нисходящий тетрахорд в мелодии падением на терцию. Это еще одна дополнительная деталь эмоционального образа, который создается композитором. В музыкальной риторике падение на терцию в конце мелодии – это «символ печали» /87, с. 28/. В произведениях Шопена такое окончание мелодии встречается очень часто, однако, именно в сочетании с музыкальным символом «оплакивания», падение на терцию приобретает особенное значение, подчеркивая траурный смысл музыки.

Ф. Шопен. Соната си-бемоль минор соч. 35 (фрагмент 3-й части).





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 фігур, 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.

Нисходящая мелодия имеет символическое значение и в других произведениях Шопена. Это относится даже к жанру пьес лирического, мечтательного характера, которые получили распространение с начала XIX века – к ноктюрнам. Например, основной мелодией Ноктюрна фа минор соч. 55 №1 является многократно повторяющаяся тема «оплакивания». Любопытно, что вместо изложения мелких гармонических фигур, которыми обычно композиторы любят сопровождать мелодии в своих ноктюрнах, в данном случае, как в похоронном марше, мелодия сопровождается размеренным «шестьем четвертей» в аккомпанементе. Возбужденное оживление и яркая кульминация в среднем фрагменте 3-х частной формы Ноктюрна только подчеркивает траурную «обреченность» мелодии крайних фрагментов этого произведения.

Ф. Шопен. Ноктюрн фа минор соч. 55 №1.



Цікаві фактурні метаморфози відбуваються з темою «оплакування» в Баладі фа мажор соч. 38 Ф. Шопена. Відомо, що джерелом натхнення для написання цього музичного твору стала літературна поема Адама Міцкевича – Балада «Світезянка». Згідно з сюжетною лінією цієї поетичної розповіді історія

Интересные фактурные метаморфозы происходят с темой «оплакивания» в Балладе фа мажор соч. 38 Ф. Шопена. Известно, что источником вдохновения для написания этого музыкального произведения послужила литературная поэма Адама Мицкевича – Баллада «Свитезянка». Согласно сюжетной линии этого поэти-

пов'язана з парою закоханих, які на початку безтурботно гуляють берегом озера Світязь, але наприкінці, 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.

Ческого рассказа история связана с парой влюбленных, которые в начале безмятежно гуляют по берегу озера Свитязь, но в конце, пережив страсти разочарования в неверности, погибают в бурлящих волнах водной стихии.

Эта трагическая история в Балладе Шопена имеет очень интересную музыкально-фактурную трактовку сакрального символа. Тема «оплакивания» в начале музыкального повествования почти не заметна, она как бы «спрятана» в красивых распевах лирической мелодии.

Ф. Шопен. Фрагмент Баллады фа мажор соч. 38.



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

Однако, в следующем разделе Баллады, первой динамической кульминации, тема нисходящего тетрахорда уже очень ярко представлена фактурными средствами: крупными длительностями аккордов в октавном удвоении и в сопровождении гаммообразного «бурлящего» аккомпанемента.

Ф. Шопен. Фрагмент Баллады фа мажор соч. 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»)

А перед кодой Баллады тема «оплакивания» словно сама «бурлит», изложенная длинными трелями в партиях и правой, и левой руки. Трагичность музыкального «события» подчеркивается тем, что в предшествующем тремоло партии правой руки постоянно звучат интонации начала мелодии *Dies irae* (лат., букв. «День

– секвенції з католицької меси, одного з григоріанських розспівів.

гнева») – секвенции из католической мессы, одного из григорианских распевов.

Ф. Шопен. Фрагмент Баллады фа мажор соч. 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 музичної фігурою сакральної символіки. Подібний приклад – це початкова мелодія «Crucifixus» Антоніо Лотті⁹. 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

Во многих сочинениях Й. С. Баха и Ф. Шопена особенно выразительно «проставлен» религиозный акцент при помощи использования так называемой **«фигуры креста»**. Именно поэтому особого внимания заслуживает рассмотрение нескольких примеров сравнительного анализа фактуры произведений Й. С. Баха и Ф. Шопена, в которых используется этот сакральный символ.

Напомним, что «фигура креста» – это своеобразная нотная графика 4-х нот перехрещенной мелодии, которая напоминает изображение креста. Для обоих композиторов этот музыкальный знак имеет не просто символ христианской религии, но сжатый семантический код, наполненный эмоциями страдания и смерти. Это становится понятным, когда «фигура креста» используется в хоровом произведении, и текст сопровождается музыкальной фигурой сакральной символики. Подобный пример – это начальная мелодия «Crucifixus» Антонио Лотти⁹. Полный текст этого произведения содержит сжатое вербальное содержание трагического события – «Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est» (Распятого за нас при Понтии Пилате, страдавшего и погребенного) – и передает сильные эмоциональные переживания, связанные с этим событием. Именно мелодия на текст Crucifixus становится ключом

⁹ 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.

⁹ Crucifixus для 8 голосов и органа – это самое известное вокальное произведение итальянского композитора эпохи барокко Антонио Лотти (итал. Antonio Lotti; ок. 1667 - 1740). Crucifixus является частью более крупной его работы для хора и оркестра – Credo фа мажор.

та прихованого сенсу в темах, побудованих на «фігурі хреста» у творах Баха, тобто – тема «страждання та смерті розп'ятого Христа». Подібним прикладом є до діез мінорна fuga з I тому ХТК.

«Crucifixus» Антонио Лотти.



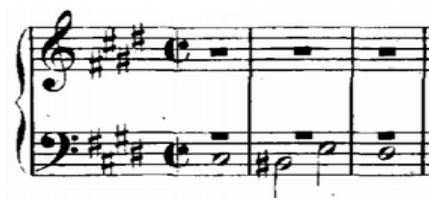
Відомо, що «фігура хреста» часто використовувалась у творах Баха в різних схематичних конфігураціях. У Шопена ми також можемо зустріти різноманітне використання цього сакрального символу в багатьох творах. Дуже цікавий приклад її інтерпретації ми знаходимо в Прелюдії мі-бемоль мінор тв. 28. Опорні ноти тріолей синхронного викладу в партіях правої та лівої руки, приховані в загальному звучанні фактури, утворюють імітацію секундного «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».



Тріольний рух, ламані фігурації, низький регістр, досить швидкий темп – усі ці особливості фактури мі-бемоль

к пониманию эмоционального состояния и скрытого смысла в темах, построенных на «фигуре креста» в произведениях Баха, т.е. – тема «страдания и смерти распятого Христа». Подобным примером является до диез минорная fuga из I тома ХТК.

Й.С.Бах. До-диез минорная fugи из I тома ХТК.



Известно, что «фигура креста» часто использовалась в произведениях Баха в разных схематических конфигурациях. У Шопена мы также можем встретить разнообразное использование этого сакрального символа во многих произведениях. Очень интересный пример её интерпретации мы находим в Прелюдии ми-бемоль минор соч. 28. Опорные ноты триолей синхронного изложения в партиях правой и левой руки, скрытые в общем звучании фактуры, образуют имитацию секундного «шага» (в нотном примере ниже эта имитация отмечена пунктирными линиями). Образуется скрытая мелодия «es – ces – d –b». Если соединить эти ноты попарно перекрещенными линиями: 1-ю с 4-й и 2-ю с 3-й, то образуется графическая фигура, в которой нетрудно узнать нотный рисунок, напоминающий очертания музыкального символа эпохи барокко – «фигуры креста».

Ф. Шопен. Прелюдия ми-бемоль минор соч. 28.

Триольное движение, ломаные фигурации, низкий регистр, довольно быстрый темп – все эти особенности фактуры ми-бе-

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 прослуховувалася в прихованому багатоголосі перших нот тріолей.

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

моль минорной Прелюдии создают общую характеристику музыкального образа: мрачный, суровый, и в тоже время неспокойный, метущийся, полный тревоги. Перекрещенные линии унисонной мелодии являются фактурной основой всей пьесы. Одновременно «крестообразную» ткань пронизывают линии скрытых голосов, которые мы обозначили в нотном примере. Дополнительные исполнительские указания – *pesante, mf* и волнообразная динамика – усиливают характеристику созданного композитором образа, ассоциирующегося с «крестовым походом».

Приведенный выше пример показывает, что Шопена, в отличие от Баха, интересуется не только буквальное значение использованного сакрального символа, но и его потенциальные возможности в достижении романтической эмоциональной характерности образа. Композитор не «выпускает» мелодию за пределы низкого регистра фортепиано, тем самым подчёркивая её мрачность, а фактурный рисунок способствует тому, чтобы «тема креста» рельєфно прослушивалась в скрытом многоголосии первых нот триолей.

Не менее интересная фактурная интерпретация сакрального символа «креста» создана Шопеном в партии левой руки Прелюдии ля минор, соч. 28. Контуры графического рисунка в форме «креста» прочитываются в отдельных мелодических линиях аккомпанирующего пласта фактуры. Вертикальная линия «креста» зашифрована в широких интервалах нижних и верхних нот, а горизонтальная его линия – в малых интервалах среднего голоса. Любопытно, что в первоначальной версии нотной записи эти линии в первых двух тактах были выписаны композитором отдельными голосами. Об этом свидетельствует специальная запись, которая сделана в «Коментарях» к этой пьесе в сборнике Прелюдий Ф. Шопена под редакцией И. Я. Падеревского. Горизонтальная мелодическая линия среднего голоса аккомпанемента в свою очередь создает самостоятельную мелодию, еще один сакральный музыкальный символ. Он дополняет общую графику «фигуры креста» монотонно

монотонно повторюються, в середині цієї фігури. У нотному прикладі позначені такі лінії: в першому такті – графіка «фігури хреста», а в другому – мелодія середнього голосу.

повторяючимися інтонаціями секвенції *Dies irae* в середині цієї фігури. В нотному прикладі позначені наступні лінії: в першому такті – графіка «фігури хреста», а во другому – мелодія середнього голосу.

Ф. Шопен. Прелюдія ля мінор, соч. 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.

Емоційна експресія «теми хреста» в произведениях Й. С. Баха иногда выражается дополнительными средствами музыкальной риторики. Например, эмоциональная насыщенность «фигуры хреста» в теме фуги ля минор из II тома ХТК усиливается графическим очертанием дополняющей музыкально-риторической фигуры *heterolepsis* (захват – скачок к диссонансу, неприготовленный диссонанс), т.е. расширением конфигурации «креста» через скачок вниз. Отделение этой темы паузами дополнительно подчеркивает трагизм музыкального образа. Ведь паузы, в свою очередь, указывают на использование выразительной музыкально-риторической фигуры *aposiopesis* (умолчание) – т.е. символ смерти. Шопен также часто дополняет «фигуру хреста», используя выразительность какой-нибудь музыкально-риторической фигуры, например, *exclamatio* – (прыжок на интервал, больший, чем терция, вверх), что обозначает в музыке выражение крика, восклицания, мольбы и т.п.. Дополнительно к этому он использует также выразительные средства фактуры: композитор помещает «фигуру хреста» в самое сердце динамической кульминации, изложение которой значительно разрастается по сравнению с фактурой остальной музыки.

Й. С. Бах, тема фуги ля мінор из II тома ХТК. Ф. Шопен, Прелюдия ми мінор, соч. 28.



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)



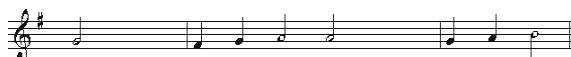
Й. С. Бах часто використовував обидві версії хоралу в одному творі /11, с.124/. Звернемося до прикладів із тих творів, у яких кожна версія теми хоралу «З безодні бід я кличу до Тебе» є основною, тобто несе смислове значення всього твору. Це, наприклад, тема фуги мі-бемоль мінор, де використовується 1-а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



Іменно фактура являється для Ф. Шопена тем потужним композиторським засобом, которое підчеркиває емоціональну виразительність музикального висказывания, и которое определяет ключевое отличие использования сакральной символики в романтической музыке от произведений периода стиля барокко.

Еще одним примером подтверждения этого тезиса может быть сравнение использования мелодии хорала **«Из бездны бед взываю я к Тебе»** («Aus tiefer Not schrei ich zu dir») в произведениях Й. С. Баха и Ф. Шопена. Интонационным источником сравнительного анализа являются существующие две версии мелодии хорала «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» («Из бездны бед взываю я к Тебе»).

(2)



Й. С. Бах часто использовал обе версии хорала в одном произведении /11, с.124/. Обратимся к примерам из тех сочинений, в которых каждая версия темы хорала «Из бездны бед взываю я к Тебе» является основной, т.е. несет смысловое значение всего произведения. Это, например, тема фуги ми-бемоль мінор, где используется 1-я версия хорала, и начало прелюдии (верхний голос) си-бемоль мінор из I тома ХТК Баха, где используется 2-я версия хорала.



Схожі мелодійні інтонації використання сакральної хоральності ми знаходимо і в Прелюдії Шопена Ре-бемоль мажор тв. 28, а точніше в музиці середнього розділу складної три частинної 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 проти-ставляючи 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 образ-

Похожие мелодические интонации использования сакральной хоральности мы находим и в Прелюдии Шопена Ре-бемоль мажор соч. 28, а точнее в музыке среднего раздела сложной трехчастной формы. Композиторское решение при использовании тем хорала у Шопена принципиально отличается от Баховских произведений. У Баха интонации общинного песнопения – хорала – преобразуются в ламентное высказывание «от первого лица» (*Lamento* – т.е. жалобное, скорбное, печальное пение). Однако условный «герой» высказывания является как бы участником общины, не противопоставляя себя последней. В Прелюдии же Шопена подобные интонации выражают обобщенный образ «хорального шествия». В сравнении с музыкой Баха они звучат объективнее, образуя эмоциональный контраст с лирическими «откровениями», характерными для крайних частей Прелюдии.

Значительную роль в создании романтической интерпретации хоральной основы здесь играет именно фактура. По контрасту с крайними частями, в среднем разделе используется низкий регистр фортепиано, при сохранении остинато восьмых, которое перемещается в верхний слой фактуры (соль диэз взамен ля бемоля в первой части). Нижние голоса образуют отдельный двухголосный пласт. В самом нижнем голосе звучит упомянутая хоральная интонация (см. 2-й вариант хорала), передающая эмоционально-изобразительную ауру сакрального текста: «Из бездны ...». Кроме того, в верхней мелодической линии партии левой руки можно услышать имитацию нисходящей секундовой мелодии, в которой узнаваема музыкально-риторическая фигура *suspiratio* (вздоха), имитируя ауру слова «...бед...». Цезуры между мелодическими «вздохами» рельефно выделяются на фоне постоянного ритмичного «мерцания» восьмых остинато, а также метричной поступи мелодии, производной от темы хорала. Частые пропуски терций в аккордовом изложении способствуют созданию характерного архаически сурового звучания, что весьма показательно для романтической образности. В

ності. 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

предлагаемом примере, как и в приведенных выше произведениях, не только положенные в основу мелодии музыкальные интонации сакральных тем, но и сама фортепианная фактура становится носителем музыкальной образности, усиливая семантику подтекста хоральной мелодии для передачи эмоциональной ауры слов: «из бездны» и «бед».

В следующей фразе этого фрагмента Прелюдии музыкально «изображается» аура слова «...взываю...» из хорального текста. Используя первый вариант темы хорала с квинтовой интонацией, Шопен вводит дополнительные фактурные средства выразительности, которые максимально подчеркивают эмоциональное значение вербального текста. Это прежде всего октавное удвоение самой темы в партии левой руки, которое синхронно усиливается аккордовой фактурой в партии правой руки, а также значительное усиление общей динамики звучания.

Использование в инструментальной музыке взаимодополняющих сакральных символов и музыкально-риторических фигур способствует усилению эмоционального воздействия на слушателя. В произведениях Й.С.Баха такое явление можно охарактеризовать как **интенсивное фактурное насыщение музыки сакральной символикой**. Это связано со стрем-

як би найбільш ефективно використувати кожен момент музичного оповідання, тобто своєрідна активізація сакральної символіки «всередині» поліфонічної фактури. Наприклад, на початку до дієз мінорної фуги, про яку йшлося вище, під час вступу 3-го голосу, виникає семантично насичений контрапункт музичних сакральних символів – «фігури хреста» і спадний тетрахорд «оплакування»:

лением композитора как бы наиболее эффективно использовать каждый момент музыкального повествования, т.е. своеобразная активизация сакральной символики «внутри» полифонической фактуры. Например, в начале до-диез минорной фуги, о которой шла речь выше, при вступлении 3-го голоса, возникает семантически насыщенный контрапункт музыкальных сакральных символов – «фигуры креста» и нисходящий тетрахорд «оплакивания»:

Й.С. Бах. Фуга до-диез минор из I тома ХТК – «крест» + «оплакивание».



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.

В до минорной Инвенции экспрессия фигуры «оплакивания», которая лежит в основе главной темы этой полифонической пьесы, усиливается одновременным звучанием второго голоса, который является музыкально-риторической фигурой *suspiratio* (многократное прерывание мелодии паузами), т.е. вздох, рыдание, боль, плач.

Й. С. Бах. 2-х г. Инвенция до минор – «оплакивание» + *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

Иногда Бах в полифонической фактуре сопоставляет разные по эмоциональному наполнению знаки сакральных символов. Например, в до-мажорной фуге из I тома ХТК происходит как взаимодополнение сакральных символов похожего эмоционального тону, так и эмоциональное противопоставление их теме «оплакива-

«оплакування». Сюжетний підтекст такого поєднання криється в контексті євангельської історії. Тема цієї fugи складається з висхідного тетра хорда, що в сакральній символіці позначає «осягнення волі Господньої»¹⁰, а також кварта (повтореної двічі), яка є «символом ревної віри»¹¹. Протискладання, яке продовжує тему, несе протилежний емоційний підтекст, це – тема «оплакування», яка виступає контрапунктом не тільки тематичним, але й емоційним. Цікавою характерною деталлю цієї fugи 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.

ния». Сюжетный подтекст такого сочетания кроется в контексте евангельской истории. Тема этой fugи состоит из восходящего тетрахорда, что в сакральной символике обозначает «постижение воли Господней»¹⁰, а также кварта (повторенной дважды), которая является «символом истовой веры»¹¹. Противосложение, которое продолжает тему, несет противоположный эмоциональный подтекст, это – тема «оплакивания», которая выступает контрапунктом не только тематическим, но и эмоциональным. Любопытной характерной деталью этой fugи является отсутствие интермедий, которые «не отвлекают» слушателя от главного музыкально-сакрального смысла этого сочинения. Восходящие и нисходящие музыкально-риторические фигуры, в густой сетке полифонической фактуры, находятся в постоянном взаимодействии и противопоставлении на протяжении всего произведения. Эта музыкальная диалектика семантически сакральных тем имеет глубокий философский смысл религиозного содержания.

Й.С. Бах. Фуга до мажор из I тома ХТК
– «постижение воли Господней» + «символом истовой веры» + «оплакивание».



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

В произведениях Ф. Шопена также наблюдается много примеров музыкального взаимодействия разных сакральных мелодий и музыкально-риторических фигур. Однако, на романтической почве стилистики фактурного изложения сакральная символика прорастает чаще всего как **экстенсивное развитие музыкальной мысли**, которое проявляется в поочеред-

¹⁰ Детальний опис цього сакрального символу див. у книзі В. Носиної /87, с. 27/.

¹⁰ Подробное описание этого сакрального символа см. в книге В. Носиной /87, с. 27/.

¹¹ Детальний опис цього сакрального символу див. у книзі В. Носиної /87, с. 41 і 51/.

¹¹ Подробное описание этого сакрального символа см. в книге В. Носиной /87, с. 41 и 51/.

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 фрагмент цієї мелодії складається з 4-х звуків, тобто низхідного тетрахорда, 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 секстаккорда для фактурного посилення звучання теми «оплакування». Відомо, що секстаккорд, розкладений у мелодії вгору чи вниз, є «символом неминучого звершення» /87, с.28/. Аккордова конфігурація секстаккорда підкреслює хоральне звучання, тобто церковний спів. Вінчає хоральну мелодію прологу «фігура хреста», яка буквально «скріплюється» з темою «оплакування».

ном распределении во времени и музыкальном пространстве символов сакрального содержания. Эмоциональная экспрессия достигается прежде всего за счет насыщения фактуры, количественного наращивания и дополнительного увеличения объема общего звучания.

Например, во вступлении Прелюдии до-диез минор соч. 45 мелодия буквально «соткана» из нисходящего движения музыкально-риторической фигуры *catabasis*. Каждый фрагмент этой мелодии состоит из 4-х звуков, т.е. нисходящего тетрахорда, что является характерным семантическим признаком сакрального музыкального символа «оплакивания». 3-х кратное повторение этой темы как бы соответствует религиозному символу Троицы, который является отражением христианского учения о трёх Лицах единого по существу Бога. Ступенчатый «спуск» каждого мелодического звена вниз усиливает эмоциональную семантику музыкально-риторической фигуры – падение, унижение, подчинение. Не случаен также выбор секстаккорда для фактурного усиления звучания темы «оплакивания». Известно, что секстаккорд, разложенный в мелодии вверх или вниз, является «символом неминуемого свершения» /87, с.28/. Аккордовая конфигурация секстаккорда подчеркивает хоральное звучание, т.е. церковное песнопение. Венчает хоральную мелодию пролога «фигура креста», которая буквально «скрепляется» с темой «оплакивания».

Ф. Шопен. Прелюдия до-диез минор соч. 45.



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

В кульминации Баллады фа мажор, о которой шла речь выше, также сакральная тема «оплакивания» дополняется «фигурой креста».

Ф. Шопен. Баллада фа мажор соч. 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 *poeta* (думка), яка немов ілюструє заключну фразу оповідача: «ось така була історія».

Напомним, что, согласно поэтическому сюжету Баллады Мицкевича, «герои» литературного произведения погибают в бурлящих водах озера Свитязь. Следуя этому «сценарию», Шопен для музыкальной иллюстрации сюжетного содержания использует в последних тактах пьесы музыкально-риторическую фигуру *aposiopesis* (умолчание) – т.е. генеральную паузу как символ смерти. После длительной тишины звучат заключительные аккорды в виде музыкально-риторической фигуры *poeta* (мысль), которая словно иллюстрирует заключительную фразу рассказчика: «вот такая была история».

Ф. Шопен. Баллада фа мажор соч. 38.



Поява генеральної паузи в останніх

Появление генеральной паузы в послед-

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.

них тактах Прелюдии ля минор соч. 28 – это также ни что иное как музыкально-риторическая фигура *aposiopesis*, т.е. музыкальный символ смерти. Эта фигура дополняет ряд музыкальных знаков, определяющих образный «сюжет» пьесы: «фигуру креста» и тему *Dies irae* в партии левой руки, о которых шла речь выше, а также характерную ритмическую формулу жанра похоронного марша.

Ф. Шопен. Прелюдия ля минор соч. 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

Как показывают проанализированные примеры произведений композиторов, и Й.С.Бах, и Ф. Шопен с помощью использования сакральных символов и знаков музыкальной риторики стремятся к тому, чтобы музыкальное повествование было наполнено семантическим смыслом. Они обращаются к традиционному музыкальному «лексикону», чтобы посредством определенных музыкальных кодов делиться со слушателем своими мыслями. Это позволяет композиторам создавать своеобразный скрытый «сюжет» в непрограмных инструментальных произведениях.

Иногда, использование целого комплекса музыкально-риторических фигур и сакральных символов в границах одного произведения указывает на то, что музыкальная риторика целенаправленно подобрана композиторами таким образом, чтобы служить созданию цельного сюжетного содержания, и с помощью звеньев музыкальной «лексики» связывать разные символы в одну сюжетную цепочку своеобразной скрытой программы в музыке. Это явление было исследовано в свое время всесторонне эрудированным ученым и музыкантом с удивительной художественной интуицией Болеславом Леопольдовичем Яворским. Тезисы докладов и лекций исследователя, а также его

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, Страшний 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 Пилата» 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.

письма и конспекты учеников свидетельствуют о создании ученым цельной научной концепции в отношении к «Хорошо темперированному клавиру» Й. С. Баха как к обобщенному музыкально-риторическому толкованию образов и сюжетов христианского религиозно-философского содержания /11, с.117-124/.

Среди идей «расшифровки» сюжетных линий всех 48-ми полифонических циклов Баха, с позиции выдающегося музыкального исследователя Б. Яворского, выделяется несколько групп по тематическому содержанию: Ветхий завет, Рождество, Деяния Христа, Страстная неделя, Торжественный Пасхальный цикл, Догматический цикл. Значительная часть Прелюдий и фуг из сборников ХТК относится к событиям «Страстной недели». Это, например, такие как: «Тайная вечеря» в цикле фа-диез минор и «Суд Пилата» в цикле си минор из II тома, или «Моление о чаше» в цикле до-диез минор и «Распятие» в цикле соль диез минор из I тома ХТК.

Рассмотрим си-бемоль минорный полифонический цикл из I тома ХТК Й.С.Баха, которому Яворский дал название: «Шествие на Голгофу». И Прелюдия, и Фуга содержат в разных пластах фактурного изложения много тем с интонациями музыкальной риторики, которые позволили предположить ученому исследовательскую сюжетную линию подобного трагического содержания. Уже в самом начале произведения слышны интонации хорала «Из бездны бед взываю я к Тебе», в музыке можно услышать также и «сдержанную поступь» движения, и «скорбный хор» в многоголосии, а также имитацию колокольного звона в остинато басовой линии, которая создает характерный образ похоронного шествия. Особого внимания заслуживает выразительная фермата и пауза в момент наивысшего напряжения в музыке.



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»¹². 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 восьми 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» непрограмовного музичного

Музыкально-риторическая фигура *aposiopesis* (умолчание) – т.е. генеральная пауза во всех голосах безусловно может здесь символизировать миг гибели Христа. В. Носина обращает внимание на то, что кульминационный аккорд состоит из 9-ти звуков, а это число «в христианской числовой символике имеет смысл совершенства, конечности, окончательного завершения, свершения пророчества»¹². Согласно Священному Писанию в Евангелии число девять символизирует момент, когда Иисус «испустил дух около девятого часа» /87, с. 64/.

Сюжетное музыкальное единство всего цикла обусловлено тем, что и в Прелюдии, и в Фуге используется общая музыкальная риторика: оба варианта хорала «Из бездны бед взываю я к тебе»; музыкально-риторические фигуры *aposiopesis* – как музыкальное изображение смерти и *catabasis* – как изображение плача; похожая организация ритмической пульсации, которая имитирует шествие; многоголосие в изложении фактуры, напоминающее скорбное хоровое песнопение; темповое «равновесие», которое проявляется в том, что в 4-х дольном метре восьмью длительности Прелюдии по темпу движения почти идентичны четвертям в Фуге, где имеется метрическое указание композитора как перечеркнутое «С», т.е. *alla breve* (итал. наскоро, короче), что означает двойное ускорение движения и показывает, что такт следует считать не по четвертным, а по половинным нотам. Эти и другие характерные признаки музыкальной риторики и фактурного изложения позволили Б. Яворскому «расшифровать» сюжетную линию полифонического цикла Й. С. Баха как трагическое «Шествие на Голгофу».

В музыке Ф. Шопена также часто можно «прочитать» музыкально-риторическую логику использования сакральных символов, и заглянуть в тайну «содержания» непрограммного музыкального произведе-

¹² До цього дня, у християнській вірі існує переказ про особливі посмертні переживання душі саме на дев'ятий день.

¹² По сей день, в христианской вере бытует предание об особых посмертных переживаниях души именно на девятый день.

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 картинами».

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 Етюда вказує на те, що Шопен присвятив цей твір пам'яті генія, перед яким схилявся 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 фуги», яке стало своєрідним «підбиттям підсумку» у творчості генія. Це глибоко продуманий і логічно вибудований твір. Фуги слідує одна за одною за принципом зростання рівня поліфонічного письма: від простого до складного. Цикл складається з 4-х канонів і 14-ти фуг, а остання, т.зв. Незакінчена фуга («Die Kunst der Fuge», BWV1080), обривається на «півслові» у 239-му такті.

Ця фуга була задумана як квадрупль (від лат. *Quadruplus* – четвертий) – тобто фуга в чотирьох частинах, але збереглися лише три перші частини з

дєния. Исследования показывают, что не только в Баладах, т.е. в произведениях предположительного литературного сюжета, но и в сочинениях нейтрального жанра прослеживается определенная логика музыкальной «лексики». Известно, что Шопен избегал давать название своим произведениям, которые подсказывали бы его «содержание». Однако при этом, в музыке композитора наблюдается изобразительная яркость и большое разнообразие художественной образности в произведениях таких традиционных жанров как: прелюдии, мазурки, ноктюрны. Даже многие «технические» сочинения Ф. Шопена этюдного фактурного изложения смело можно назвать «сюжетными картинами».

К таким произведениям относится, например, Этюд до минор соч. 25. № 12. По существу, эту пьесу можно было бы назвать «Монумент Й.С.Баху». Вся музыкальная риторика Этюда указывает на то, что Шопен посвятил это произведение памяти генія, перед которым преклонялся всю свою жизнь. Подтверждением этого является использование семантики скрытых мелодий-символов, пронизывающих все произведение, которые недвусмысленно указывают на этот факт.

Но, прежде чем приступить к анализу произведения Ф. Шопена, необходимо понять корни использованной композитором семантики, которые явно указывают на одно из произведений Й. С. Баха. Речь идет о незаконченном музыкальном творении – «Искусство фуги», которое стало своеобразным «подведением итога» в творчестве генія. Это глубоко продуманное и логически выстроенное сочинение. Фуги следуют одна за другой по принципу возрастания уровня полифонического письма: от простого к сложному. Цикл состоит из 4-х канонов и 14-ти фуг, а последняя, т.н. Неоконченная фуга («Die Kunst der Fuge», BWV1080), обрывается на «полуслове» в 239-м такте.

Ета фуга была задумана как квадрупль (от лат. *quadruplus* - четвертной) – т.е. фуга в четырех частях, но сохранились лишь три первые части с тремя темами и раз-

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»

(«Из бездны бед взываю я к Тебе»)



1-я тема.

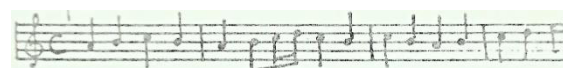


У третій темі фуги композитор зашифрував своє прізвище – це знаменита тема В—А—С—Н. Мелодія цієї теми складається з музичного послідовного позначення нот латинськими буквами: . Відомо, що в музиці перші вісім букв латинського алфавіту позначають ноти: А - ля, В - сі-бемоль, С - до, D - ре, Е - ми, F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

дельними експозиціями кожної з них. Первая тема являет собой слегка видоизмененную, но узнаваемую тему 1-й версии протестантского хорала «Из бездны бед взываю я к тебе». Вторая тема построена на интонационной основе хорала «Все люди смертны».

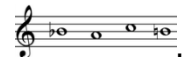
«Alle Menschen müssen sterben»

(«Все люди смертны»)



2-я тема.



В третьей теме фуги композитор зашифровал свою фамилию – это знаменитая тема В—А—С—Н. Мелодия этой темы складывается из музыкального последовательного обозначения нот латинскими буквами: . Известно, что в музыке первые восемь букв латинского алфавита обозначают ноты: А - ля, В - си-бемоль, С - до, D - ре, Е - ми, F - фа, G - соль, Н - си. Таким образом, в этой фуге с помощью нот Бах оставил свой музыкальный 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

В развитии основных тем фуги часто появляются мотивы-символы, которые несут определенные музыкально-риторические знаки. Это и восходящие мелодии как воскресение мертвых, и нисходящие

положення в трину, хроматичні послідовності вгору та вниз, сповнені смутку, біль, часто з'являється тема «воли Бога» і кварта як символ віри. У розвитку третьої теми (BACH), 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»¹³ – 3-я тема BACH.



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

как положение во гроб, хроматические последовательности вверх и вниз, выражающие грусть, боль, часто появляется тема «воли Бога» и кварта как символ веры. В развитии третьей темы (BACH), которая одновременно является «фигурой креста», параллельно появляется мотив-символ «предопределения» с характерной квартой в основе. Таким образом, музыкальная риторика фуги наполнена выражением мыслей, которые владеют верующим человеком в конце жизни.

В тт. 233–239 Неоконченной фуги собраны в одном совместном звучании все три ее темы. Нотный пример ниже, показывающий этот фрагмент пересечения всех трех тем, для наглядности представлен в виде партитуры духовых инструментов. В нем обозначены цифрами 1-я и 2-я темы, а также буквой «В»¹³ – 3-я тема BACH.

Через несколько тактов последнего «темы-автографа Баха» нотный текст фуги обрывается.



¹³ Тема В-А-С-Н записана в теноровому ключі, тому нота «В» знаходиться між третьою та четвертою лініями

¹³ Тема В-А-С-Н записана в теноровом ключе, поэтому нота «В» находится между третьей и четвертой линейками.

На останній сторінці рукопису зроблено цей напис Карлом Філіпом Еммануелем Бахом (сином композитора): «Über dieser Fuge, wo der Nahme 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 Етюд Ф. Шопена, слід зауважити, що аналіз цього твору підтверджує глибокі пізнання композитора в галузі творчості Й. С. Баха, в тому числі й Незакінченої фуґи з цикла «Мистецтво фуґи». У музичному «пам'ятнику» свого кумира Шопен використовував теми-символи, які вказують на аналогію із цим твором.

Фактура Етюд – 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».

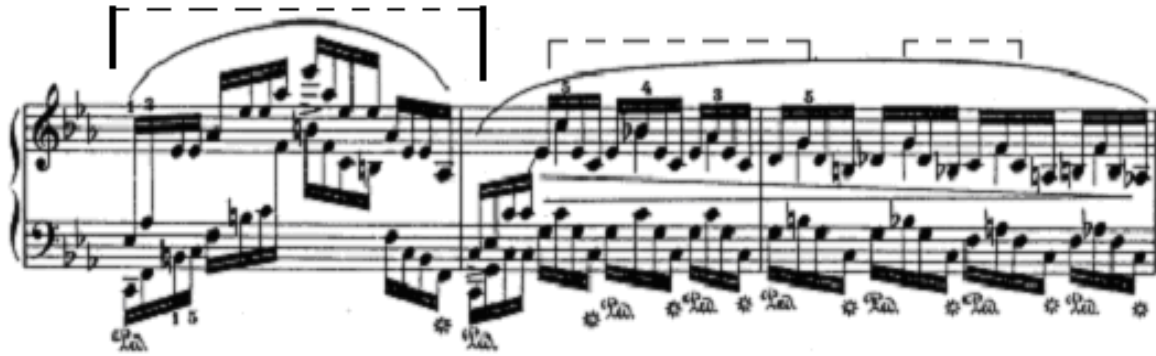
На последней странице рукописи сделана эта надпись Карлом Филиппом Эммануэлем Бахом (сыном композитора): «Über dieser Fuge, wo der Nahme BACH im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben» (Во время работы над этим фрагментом, в котором тема В А С Н была введена в противосложении, композитор скончался). Жизнь гения оборвалась 28 июля 1750г.

Возвращаясь к Этюду Ф. Шопена, следует заметить, что анализ этого произведения подтверждает глубокие познания композитора в области творчества Й.С.Баха, в том числе и Неоконченной фуґи из цикла «Искусство фуґи». В музыкальном «памятнике» своему кумиру Шопен использовал темы-символы, которые указывают на аналогию с этим произведением.

Фактура Этюда – это параллельные пассажи, которые стремительным движением вверх ассоциируются с остроконечной вершиной архитектуры костела. На протяжении всего произведения в ярком бурлящем звучании дополнительно обозначены появления знаковых мелодий. Они подчеркнуты либо акцентами, либо самостоятельным голосом, выписанном крупными длительностями в определенных звуках фактурной ритмической группы. Уже в самом начале произведения первые ноты пассажей в партии правой руки рельефно «рисуют» мелодию, которая является одним из важнейших сакральных символов для Баха, как глубоко верующего человека, – «фигуру креста».



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



«Хрест», у різних його конфігураціях, багаторазово повторюється протягом усього твору Шопена. Але особливу увагу привертає друга фраза Етюд, 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.

Тема «креста» завершається «падінням» на малу терцію, что в музыкальной риторике обозначает «символ печали», а вся фраза дополняется темой «оплакивания» и «вздохом». Эти же темы, как замечалось выше, буквально заполняют музыкальное пространство полифонического переплетения голосов и в последней Неоконченной фуге Баха.

«Крест», в различных его конфигурациях, многократно повторяется на протяжении всего произведения Шопена. Но особое внимание привлекает вторая фраза Этюда, где в теме «креста» прочитывается интонационная копия «темы-автографа Баха». Словно монументальная музыкальная надпись на «памятнике» великому немецкому композитору из фактуры вырастает яркая, выразительная мелодия, которая в первых звуках стремительных пассажей в партии правой руки «произносит» имя великого кантора. Дело в том, что во второй фразе мелодический вариант «фигуры креста» преобразуется в точную транскрипцию зашифрованной темы «В-А-С-Н» = es-d-f-e, как знак бесконечного уважения к И. С. Баху.



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.



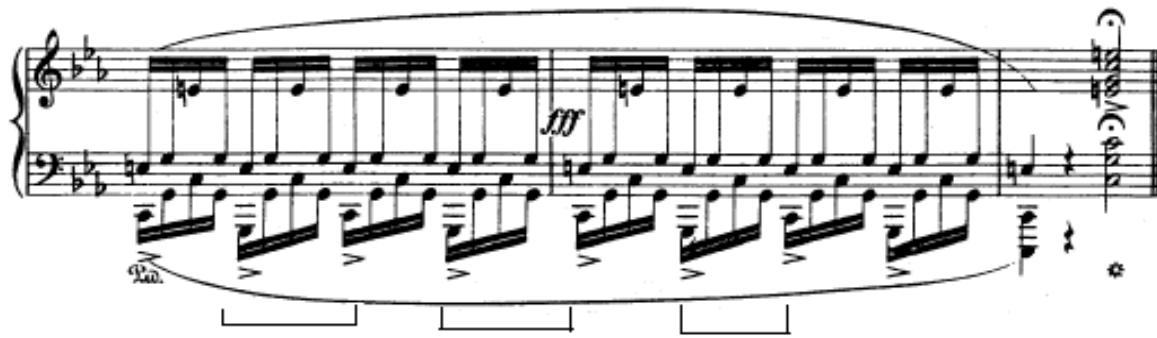
У репризі Етюд повертається багаторазове повторення «фігури хреста», але тема В-А-С-Н більше не з'являється, що підкреслює трепетне ставлення композитора до цього музичного знаку – це не «розмінна монета» для Шопена. Часто використовуючи сакральні символи, Шопен, однак, ніколи не повторив цитату «теми-автографа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

В среднем разделе трехчастной репризной формы Этюда появляется новая тема. Эта тема «впитала» в себя синто-национные элементы двух первых тем-символов Неоконченной фуги Баха. Напомним, что в их основе темы хоралов «Из бездны бед взываю я к тебе» (1-я версия) и «Все люди смертны». В теме среднего раздела произведения Шопена аккумулируется похожесть мелодий 2-й версии хорала «Из бездны бед взываю я к тебе» с мелодией хорала «Все люди смертны». Обе эти мелодии имеют похожие ячейки со ступенчатым сдвигом вверх. Обращает на себя внимание и тот факт, что тема в среднем разделе Этюда Шопена, так же, как тема В-А-С-Н и «фигура креста», состоит из 4-х нот, а трехкратное ее повторение ассоциируется с христианскими обрядами.

В репризе Этюда возвращается многократное повторение «фигуры креста», но тема В-А-С-Н больше не появляется, что подчеркивает трепетное отношение композитора к этому музыкальному знаку – это не «разменная монета» для Шопена. Часто используя сакральные символы, Шопен, однако, никогда не повторил цитату «темы-автографа Баха» в других своих произведениях.

В конце произведения Ф. Шопена в басу настойчиво повторяется кварта вверх. Напомним, что кварта – это музыкальный символ веры, а также интервал, который присутствует в сакральных темах-символах, например, в теме «предназначения» и др., а восходящий тетрахорд символизирует «постижение воли Господней».



Аналіз Етюдів 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/.

Анализ Этюда до минор соч. 25 № 12 Ф. Шопена показал, что и в этом случае именно эмоциональная сторона образа музыкальных символов выступает на первый план. Яркая динамика, охват всей клавиатуры, параллельное движение по трезвучиям разложенных аккордов – все эти выразительные средства вносят в образный характер Этюда особую торжественность. Если собрать звучание пассажей в одновременно звучащие аккорды, то получится музыка, напоминающая хорал, который исполняется большой группой голосов (подобно оркестру или большому хору). Выразительность тематических элементов умножается подобранной композитором фактурой и мощной динамикой общего звучания. Это сочетание создаёт особенно яркое эмоциональное воздействие на слушателя.

Из сохранившихся записей Ф. Шопена становится понятно, что музыкальная риторика была для него неотъемлемой составной музыкального искусства. И вербальный, и музыкальный язык он ощущал как порожденный общей звуковой материей. Об этом свидетельствуют тезисные высказывания композитора, сохранившиеся в рукописных черновиках «Методы»: «выражение наших мыслей с помощью звуков», «выражение наших чувств с помощью звуков», «выражение мысли звуками», «слово родилось из звука». Он считал, что «звук существовал перед появлением слова» и что «слово является определенным родом звука» /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 склали 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.

Особенности фортепианной фактуры и музыкальная риторика в исполнительстве

Сравнительный анализ произведений композиторов, творчество которых принадлежит разным стилистическим эпохам, дает возможность сделать вывод, что звуковая материя в интерпретации человеком является интонационно осмысленной и лежит в основе музыкального языка так же, как и вербального. В музыке разных стилей после эпохи барокко формировалась своя особенная музыкальная «лексика». Например, в произведениях разных жанров использовались авторские лейтмотивы, которые композиторы сочиняли для «портретной» характеристики музыкального образа. Однако, в отличие от музыкально-риторических фигур и сакральной символіки, лейтмотивы имели всегда адресное использование в рамках одного произведения. Кроме этого, эмоционально-художественный подтекст этих музыкальных «знаков» мог изменяться в зависимости от драматургии и композиции произведения, как это происходит, например, в творчестве Ф. Листа или Г. Берлиоза.

Претворение интонационного зерна сакрального мотива и музыкально-риторических фигур, которыми определяется характерность соответствующего музыкального символа эпохи барокко, может иметь ряд особенностей, свойственных стилю произведений того или иного композитора. При этом, несмотря на стилистически иное мышление, всегда сохраняются коренные семантические связи музыкального символа с соответствующим музыкально-риторическим первоисточком, например, как в случае использования С. Прокофьевым мотива *Dies irae* в музыке к фильму «Александр Невский». В то же время, с помощью музыкальных средств выразительности, среди которых самую важную роль играет прежде всего фактура, композитором максимально усиливается эмоциональная аура подтекста сакрального мотива в самых разных её звучаниях.

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 чогонебудь. 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

Сравнения «музыкального» и художественного вербального языка позволяют яснее представить функции фактуры в музыкально-исполнительском творчестве. На показанных выше примерах видно, как изложение того или иного музыкального материала усиливает его эмоционально-семантическое содержание.

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

В музыке семантика более опосредована, поэтому именно от исполнителя зависит воплощение авторского замысла, а значит и «озвучивание» всех элементов музыкальной риторики, которые заложены в основу ткани произведения. В этом смысле, перед ним стоит задача, которая сравнима с искусством театрального актера. Даже в вербальном языке слово, имеющее определенное значение, можно произнести по-разному, вкладывая в него каждый раз иной оттенок эмоционального смысла. Именно поэтому актеры часто «додумывают» неоговоренные автором литературного произведения черты характера своего героя, придумывают дополнительные обстоятельства его жизни, чтобы наполнить реплику внутренним эмоциональным содержанием. Это умение, а также актерская интуиция и талант определяют разницу образов одного и того же литературного персонажа, например, в шекспировской пьесе «Гамлет» - прочтение образа главного героя выдающимися

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 майсяра 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.

актерами І.Смоктуновським і В.Висоцьким.

В исполнительском искусстве высокое профессиональное мастерство всегда подразумевает фундаментальные знания в области теории музыки, в том числе и музыкальной риторики. Ведь общее звучание фактуры воплощается всем комплексом исполнительских средств выразительности, а каждый стиль ставит перед исполнителем свои сложные специфические задачи. Например, романтизм, поднявший виртуозность на высочайший уровень, требует от исполнителя соответственной пианистической подготовки, а полифония, например, – высокого уровня слухового контроля многоголосной фактуры. В этом смысле становится особенно понятным утверждение Я.Мильштейна о том, что исполнителю для изучения того или иного произведения данного композитора необходимо иметь «связку ключей» для прочтения авторского «словаря» /70, с.10/. Понимание исполнителя: «о чем я хочу сказать», определяет весь комплекс исполнительских выразительных средств для осуществления художественной задачи. В полифоническом произведении, например, фортепианная фактура в исполнении мастера выстраивается соответственно, как разнообразное тембральное звучание сложного переплетения многоголосия, а в романтическом произведении виртуозного склада пианистическое мастерство способствует тому, чтобы важные музыкально-риторические темы «не утонули» в сложной фактуре общего объема звучания фортепиано.

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

МАЙСТЕРНІСТЬ ПІАНІСТА ТА 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»¹⁴, 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

МАСТЕРСТВО ПИАНИСТА И ФАКТУРА

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

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

К субъективным условиям интерпретации относятся: «звукотворческая воля»¹⁴, т.е. то, что исполнитель намеревается сыграть, и как он это делает, т.е. его пианистическая оснащённость. В процессе работы у исполнителя формируется фактурный абрис исполнителя (об этом шла речь выше) как обобщенный образ слуховой, зрительной и мануальной памяти того или иного музыкального произведения.

В реальном звучании именно **пианистическое мастерство** является самым важным элементом интерпретации, определяющим степень соответствия этого звучания художественному замыслу исполнителя.

Звукотворческая воля зависит от музыкальной одарённости и личных качеств характера человека. Она может развиваться под воздействием извне: например, влияние педагога, а также литературы, живописи, театра и, конечно, общемузыкальной эрудиции. В большей же степени звукотворческая воля рождается под внутренним воздействием врождённой музыкальной интуиции.

Но всё это вместе (и музыкальная интуиция, и музыкальный интелект, и художественное воображение) лишь потенциальные предпосылки к осуществлению

¹⁴ Термін К. А. Мартінсена

¹⁴ Термин К.А. Мартинсена.

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.

Раціональний бік виконавської творчості

Музика несе в собі елементи емоційного й раціонального: настроїв 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

замысла. Только реальное звучание (в концерте или записи) определяет итог творческого процесса исполнительской работы.

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

Раціональная сторона исполнительского творчества

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

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

Исполнительское искусство, которое включает и пианистическое мастерство – это свободное владение самой широкой палитрой звучания в его динамике, разно-

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 «*rrrrr*» і поступово доводячи звучання до «*fffff*», а Гілельс 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

образи артикуляції і тембра; владение тончайшими возможностями педального звучания; мастерство в подборе аппликатуры, технической группировки и многое другое. В этом ряде свойств мастерства определяющим является владение всеми физическими возможностями руки, как инструмента для осуществления разнообразных технических задач.

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

Робота над віртуозністю не має сенсу, якщо не бачити конкретну мету цієї роботи. А метою здесь должна быть способность применения определённых двигательных навыков в конкретных произведениях фортепианной литературы, в связи с конкретной фактурой изложения.

Іногда вроджена віртуозна обдарованість дозволяє, не прибегаючи до додаткових вправ, на основі різноманітного репертуару поступово (і зазвичай неусвідомлено, інтуїтивно) оволодіти більшістю технічних прийомів гри на фортепіано. Але навіть такі дарування, ставячи перед собою все більш високі художні завдання, прибегають до різних вправ для шліфування свого піаністичного мастерства. Наприклад, для розвитку величезної динамічної шкали звучання Горовіц годинами грав акорди, починаючи від «*rrrrr*» і поступово доводячи звучання до «*fffff*», а Гілельс шліфував свою октавну техніку, граючи двоголосні інвенції Баха (дублюючи октавами кожен голос в правій і лівій руці).

К исполнительскому творчеству технических упражнений призывает С.Е.Фейнберг в своей книге «Пианизм как искусство» /121/. Причём основой для упражнений, по его мнению, может быть очень

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. Им. 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

короткий фрагмент пасажу из любого конкретного произведения. Маргарита Лонг же считала, что простые, элементарные, рациональные упражнения, закреплённые традицией, являются важным этапом в развитии каждого пианиста, который рано или поздно ему необходимо будет преодолеть /60/.

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

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

Екскурс в историю развития фактуры

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

Действительно, фактура клавирных произведений получила невероятное развитие: от сонат Карла Фил. Им. Баха до концертов С.Рахманинова. Её основные виды, сформировавшиеся в европейской музыке, хронологически выстраиваются примерно в следующем порядке: **монодія** – сольное пение, а также пение солиста в сопровождении інструмента (например, лиры в древнегреческой музыке); **органум** (диафония) – многоголосное пение в IX – XII в.в.; **гетерофонія** – многоголосие одновременного звучания вариантов одной мелодии, характерно для фольклора неко-

європейських народів; різні види **поліфонії** – поєднання двох і більше мелодій в одночасному звучанні (зустрічається в європейській музиці з IX століття до наших днів); **гомोфонія** – 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 звукоточки; 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 клавирній музиці найбільш інтенсивно почався 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 клавирного 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,

торых европейских народов; различные виды **полифонии** – сочетание двух и более мелодий в одновременном звучании (встречается в европейской музыке с IX века до наших дней); **гомофония** – характеризуется взаимодействием трёх основных функций голосов: мелодии, баса и гармонических элементов (наряду с полифонией развивается в европейской музыке с XIV в.); **аккордовая фактура**; **полифония пластов** – в современной музыке (например, в оперной драматургии музыкального материала); **пуантилизм** – фактура, расплётённая на звукоточки; и, наконец, **сверхмногоголосие** – фактура с большим количеством мелодий и др. компонентов.

В этом огромном разнообразии выделим только те виды фактуры, которые представляют интерес с точки зрения пианистических проблем. Это прежде всего гомофонно-гармоническая и аккордовая фактура. Развитие этих видов изложения в клавирной музыке наиболее интенсивно началось с появлением фортепиано, и связано было с желанием придать этому инструменту свою неповторимую специфику.

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

В узком смысле слово «фактура» стало применяться в музыке примерно с начала XIX века в связи с развитием изобразительных элементов музыкальной ткани (украшающих, звукописных). Хотя гораздо

звукотисних). 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 *альбертієви баси*. Слідом за ним більшість композиторів (аж до Бетховена) застосовували у своїх творах ці технічні фігурації.

раніше, уже в інструментальній музиці барокко і класицизму широко використовувалися різного роду фігурації в вигляді мелодійного збагачення, а також фігурації гармонійного акомпанементу. Так, в музиці для клавесина набули широкого поширення гармонійні фігурації, придумані італійським композитором Доменіко Альберті, які він використовував у своїх сонатах, що отримали пізніше назву *альбертієви баси*. Вслід за ним більшість композиторів (вплоть до Бетховена) застосовували у своїх творах ці технічні фігурації.

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



В.А.Моцарт. Соната до мажор KV279, Іч. (т.5-8).



Л. ван Бетховен. Соната ля мажор, соч.2 №2, IVч. (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.

«Технічними» ці фігурації можна назвати в двох значеннях: во-первых, як чисто конструктивное построение аккомпанемента гомофонной музыки, в которой основную выразительную роль играет мелодия; во-вторых, как фигуру, исполнение которой требует от пианиста определенной технической тренировки.

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 гамми, 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 проходними звуками, а іноді й перетворення на самостійний музичний матеріал.

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

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

Л. ван Бетховен. Соната ля-бемоль мажор, соч.110, Іч. (т.12-19).



Подібний розвиток у музиці XIX століття досяг рівня індивідуалізації. Малюнок фактури твору композитора визначав його унікальність, не повторність. 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) помічається 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... Примітно також прагнення цих композиторів (слідом за Бахом) до написання циклів прелюдій, а також етюдів, де як у творчій лабораторії

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

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

реалізовувалися результати фактурних пошуків. Стрімкий розвиток цих пошуків легко виявити, порівнюючи фактурні фігурації до-мажорного трезвуку в прелюдиях Баха і Шопена.

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

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



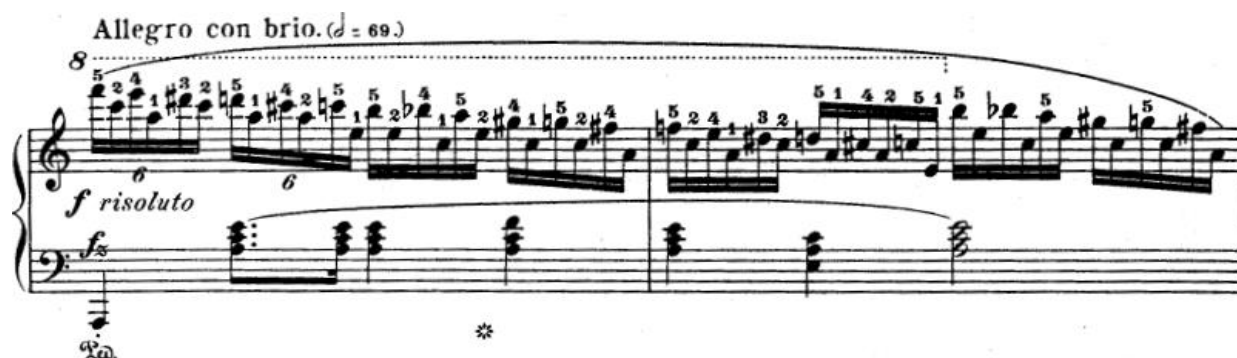
Ф.Шопен. Прелюдия до мажор, соч.28.



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

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

Ф.Шопен. Этюд ля минор, соч.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 інші види техніки в «чистому» вигляді.

С точки зрення пианизма историческое развитие фортепианной фактуры привело к «уравниванию» обеих рук со стороны их виртуозных возможностей. В то же время, постепенно стали исчезать пьесы и этюды, написанные специально на «беглость пальцев», «октавы», «аккорды» и др. виды техники в «чистом» виде.

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 клавішних 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 гаммами й пассажами все частіше стали зустрічатись у творах композиторів подвійні ноти, октави, тремоло тощо. Збірники вправ стали розростатись. 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.

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

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

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



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. Поеднання 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 апплікатуру. Вони часто ретельно ви-

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

Фактурное разнообразие и пианизм

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

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

Совершенство фортепианной фактуры произведений композиторов-пианистов ставит перед исполнителем высокие профессиональные задачи. В фактуру произведений эти композиторы как бы закладывают не только технический приём, но даже определённую аппликутуру. Они

писують 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,

часто тщательно выписывают её, облегчая тем самым исполнителю техническую задачу, а иногда напротив, намеренно усложняя её. Например, этюд Дебюсси «Для восьми пальцев» по предписанию композитора должен исполняться без применения первых пальцев, что значительно усложняет техническую задачу для исполнителя.

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

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

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

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 наготові, 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

оказується беспомощным, а некоторые фрагменты этих произведений встают перед ним непреодолимой стеной.

Во втором случае – тренировка, осуществляемая на материале тех же упражнений и этюдов, даёт возможность развивать пианизм, открывающий доступ к широкому кругу произведений. При участии всей руки упражнение (иногда одно и то же) используется для отработки разных технических приёмов, позволяющих осуществить определённый способ извлечения звука. И хотя в подобных занятиях тоже присутствует механическая сторона работы (многократное повторение), она довольно быстро приносит положительный результат, если упражнение (из сборника или на материале произведения) соответствует целям задуманной интерпретации и не противоречит стилю осваиваемого произведения. При этом очень важно понимать роль разумного разграничения в работе: на художественное исполнение и целесообразную тренировку, где важно не просто количество повторений, а поиск и закрепление подходящего технического приёма.

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

Фортепианні штрихи и исполнительское освоение фактуры

Одной из составных частей пианистического мастерства является освоение всевозможных фортепианных штрихов как отшлифованных разнообразных технических приёмов (движений руки) в «чистом виде». Это: еле заметное движение последнего сустава пальца, всего

пальця, кисти, передпліччя, плечевого 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-виртуоз») 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.

пальця, кисти, предплечья, плечевого сустава, использование веса туловища и пр. Точное понимание того, какое движение необходимо, и умение им пользоваться позволяют экономить энергию руки даже при самых сложных комбинациях этих движений.

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

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

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

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

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.

Штрих та артикуляція

Для розгляду поставленої проблеми необхідно уточнити деякі поняття. Зазвичай на питання: які існують штрихи на фортепіано? – можна почути відповідь: стаккато, портаменто, легато, Маркат, Тенута 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 **передуює 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

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

Штрих и артикуляция

Для рассмотрения поставленной проблемы необходимо уточнить некоторые понятия. Обычно на вопрос: какие существуют штрихи на фортепиано? – можно услышать ответ: стаккато, портаменто, легато, маркато, тенута и т.п. При этом, как правило, имеется в виду прежде всего **артикуляция** (лат. articulatio, от articulo – расчленяю, членораздельно произношу), т.е. **результат игры, реальное звучание**: слитное или раздельное, острое или мягкое и т.п. **Штрих** – это, однако, то что **предшествует реальному звучанию**, т.е. касание к клавише. В «Музыкальном энциклопедическом словаре» это понятие определяется как «приём звукоизвлечения на муз. инструменте, имеющий выразительное значение. Осн. типы Ш. сложились на струнных (смычковых) инстр. и позднее были освоены на инстр. др. типа. Ш. основан на определ. характере движения смычка (или, соответственно, рук, пальцев, губ, языка) исполнителя – плавном, толчкообразном, отскакивающем и др., к-рый порождает и особый характер звучания. Выбор Ш. определяется содержанием интерпретируемого произ., художеств. замыслом исполнителя, фразировкой» /78, с. 646/.

Таким образом, касание клавиши, которое «порождает» определённый характер звучания может быть прямым, скользящим, ласкающим, цепляющим и т.д. В зависимости от того, откуда направлено это касание (от всей руки, от пальца...) изменяется звучание как с художественной стороны, так и со стороны технической: ровность, «зернистость», ритмическая устойчивость, плотность и т.п. Зажатость «ненужного» сустава приводит к повы-

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.

Кистьовий 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.

шенної утомляемості во время исполнения виртуозного произведения. Кроме этого, в звучании появляется угловатость, поскольку физическая жёсткость отражается на качестве звучания всей фактуры произведения.

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

Метод овладения фортепианными штрихами и их классификация

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

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

Для отработки этого приёма можно использовать любое мелодическое упражнение (в сборнике Ганона от 1 до 30), упражнения на двойные ноты. Приме-

Застосування такого штриха – це насамперед будь-яка кантилена, а також співучі кульмінації (наприклад, багатьох творів Ф. Шопена).

нение такого штриха – это прежде всего любая кантилена, а также певучие кульминации (например, многих произведений Ф.Шопена).

Ф. Шопен. Ноктюрн си мажор, соч.32 №1.



Ф. Шопен. Концерт ми минор, соч.11, Іч., (т. 438-441).



Кистьове 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.

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

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

Кистевое стаккато – энергичное, отрывистое движение кисти, похожее на то, которое рука выполняет, когда отбивает небольшой (например, теннисный) мяч. Сама кисть, словно мячик, легко «прыгает» по клавиатуре. Пальцы и в этом случае выполняют функцию опоры, в зависимости от того, какие интервалы необходимо играть.

Как правило, этот штрих применяется в двойных нотах, аккордах и октавах на стаккато. Отрабатывать его можно на упражнениях двойных нот (48 и 50), а использование совершенно незаменимо при исполнении аккордовой и октавной фактуры в быстром темпе.

Л. ван Бетховен. Соната до мажор, соч.2 №3, IVч.



А. Скрябин. Прелюдия фа минор, соч.11 №18.



Ф.Лист - Ф.Шуберт. «Лесной царь».



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

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

Вертикальное кистевое легато – это объединение двух и более нот одной позиции общим вертикальным движением кисти. Если при игре нон легато кисть направляет вес поочередно на каждый палец, то в этом случае только первая нота (или другая опорная ритмически) играется с весом, а остальные – на плавном снятии. На первом звуке (или другом опорном) запястье идёт вниз (но не ниже клавиатуры), а на остальных – вверх, мягко обрывая последний звук.

Множество примеров штриха кистьового вертикального легато можно встретить в музыке классицизма, где группа нот в пределах одной позиции объединена лигой. Если хорошо освоить этот штрих на двух нотах (упражнение 45 в сборнике Ганона), то потом не составит труда подобным движением сыграть любое количество

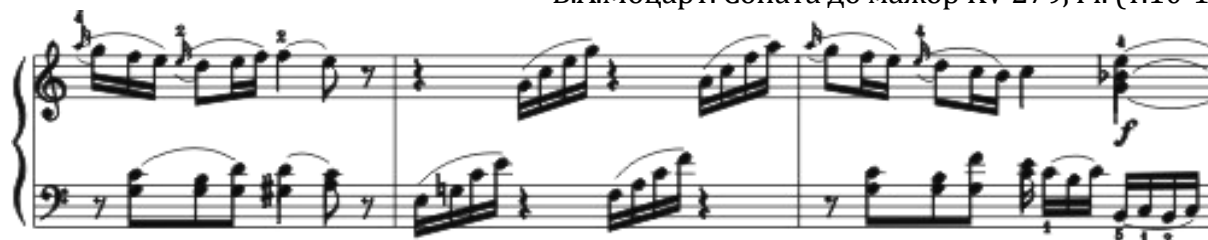
однієї позиції. Приклади такої фактури можна зустріти в багатьох творах Гайдна, Моцарта, Скарлатті та інших композиторів, включаючи «романтиків» і «імпресіоністів».

нот в пределах одной позиции. Примеры такой фактуры можно встретить во многих произведениях Гайдна, Моцарта, Скарлатти и других композиторов, включая «романтиков» и «импрессионистов».

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



В.А.Моцарт. Соната до мажор KV 279, Іч. (т.10-12).



Ф. Шопен. Ноктюрн соль минор, соч.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

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

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

часто не збігається з ритмічною пульсацією.

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

жественной цели и часто не совпадает с ритмической пульсацией.

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

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



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



Володіння цим штрихом дозволяє піаністові (особливо з маленькою рукою) не тільки без труднощів виконувати навіть найширші арпеджировані 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 само-

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

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

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

стійність 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 – *jue perlè* – у творі будь-якого стилю, від Скарлатті до сучасної музики. У збірнику Ганон – це вправи 44 і 47. Вказану автором аппликатуру 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.

тельность этих движений.

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

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

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

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

Если овладеть этим штрихом, то не возникает проблем при исполнении фактуры с быстро повторяющимися звуками типа репетиции. Применение его в других видах изложения типа мелкой техники позволяет добиться прозрачного «жемчужного» звучания – *jue perlè* – в произведении любого стиля, от Скарлатти до современной музыки. В сборнике Ганона – это упражнения 44 и 47. Указанную автором аппликатуру желательно варьировать в занятиях для равноценного развития всех пальцев: 1-2-3 и 3-2-1, 2-3-4 и 4-3-2, 3-4-5 и 5-4-3. В виртуозных произведениях часто необходимо использование этого штриха также в фактуре с быстро меняющимися позициями. Подобный пример мы встречаем в среднем разделе 8-го этюда Шопена, где при перемещении фигурации из одной октавы в другую возникает репетиция разных пальцев.



Пальцеве легато – це ковзний дотик клавіші (за рухом кінчика пальця схоже на пальцеве стакато), але не уривчасте, а плавне, немов таке, що пестить. Подібний штрих дозволяє одним і тим самим пальцем зіграти дві ноти легато (зісковзуючи з чорної на білу клавішу).

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

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

Такая «скользящая» аппликатура часто встречается в полифонической фактуре, а также – это из возможных вариантов аппликатуры в исполнении двойных нот, например, в хроматической гамме малыми терциями.



Якщо піаніст уже володіє пальцевим стакато, то освоєння пальцевого легато не вимагає спеціального технічного тренування, але йому слід завжди пам'ятати про можливість застосування апплікатури 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

Если пианист уже владеет пальцевым стакато, то освоение пальцевого легато не потребует специальной технической тренировки, но ему следует всегда помнить о возможности применения аппликатуры для исполнения нот одним пальцем.

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

злегка нашаровуються один на одного. Створюється своєрідне педальне звучання, так звана **мануальна педаль**.

Використання цього штриха в поєднанні з *cantabile* 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.

наслаиваются друг на друга. Создаётся своего рода педальное звучание, так называемая **мануальная педаль**.

Использование этого штриха в сочетании с *cantabile* позволяет максимально певуче и слитно интонировать мелодию.

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

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

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

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

Ф. Лист. Соната си минор, (т.590-595).



Ф. Шопен. Этюд си минор, соч.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.

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

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

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

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



Ф. Шопен. Этюд до минор, соч.25 №12 (т.9-11).



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

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

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



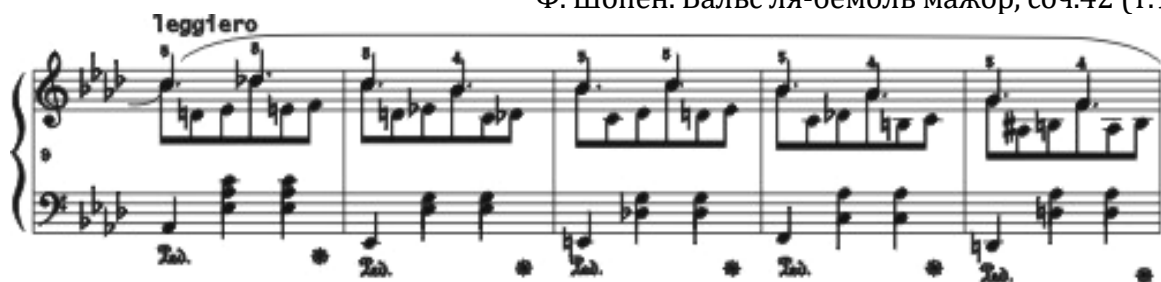
Ліктьове стаккато – необхідне там, де потрібно теж дуже швидко пересувати руку по клавіатурі, але видобуваючи дуже коротке «точкове» звучання (ефективність цього штриха підвищується при активному кінчику пальця).

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

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

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

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



Ф. Шопен. Этюд ля минор, соч.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 напрямку 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.

Отрабатывается этот штрих в упражнениях типа 57 из сборника Ганона. Точность попадания в быстром темпе обычно связывается с умением направлять скачки быстрым движением локтя при визуальной ориентации направления скачка.

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

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

В.А.Моцарт. Соната соль мажор KV 283, Іч. (т.28-31).



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



Ф. Шопен. Етюд ля минор, соч.25 №11 (т.63-64).



Для освоєння штриха використо-
вується будь-яка вправа типу «лама-
ного» арпеджіо (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

Для освоєння штриха используется
любое упражнение типа «ломаного» арпед-
жио (в сборнике Ганона это упражнения 31
и 49). Следует заметить, что сам локоть в
подобных случаях не участвует в коле-
бании. Он является как бы точкой, от кото-
рой даётся импульс для вращательного
движения предплечья и кисти.

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

Собирание аккорда – это собирание
энергии всей руки в один импульс:

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.

извлечение звука и моментальное расслабление (пианист с маленькой рукой кончиками пальцев как бы хватает, т.е. «собирает» аккорд).

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



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.

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

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

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

Ещё одной проблемой крупной техники является октавное и аккордовое тремоло.

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

Для 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.

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

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

В.А.Моцарт. Концерт си-бемоль мажор KV 595
(переложение для 2-х ф-но, оркестровая партия, т.50-53).



Ф. Лист. Соната си минор (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 **напряму індивідуального пошуку** в кожному конкретному прикладі різноманітного репертуару.

Оволодіння фортепіанними штрихами (різними прийомами звуко-видобування) з використанням природних рухових можливостей руки по-

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

Предложенный метод освоения фортепианной фактуры следует понимать как путь развития пианизма и **направление индивидуального поиска** в каждом конкретном примере разнообразного репертуара.

Овладение фортепианными штрихами (разными приёмами звукоизвлечения) с использованием естественных двигательных возможностей руки постепенно

ступово 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, Скрябіна 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,

превращает аппарат пианиста в чуткий механизм, способный быстро реагировать на любые изменения фактуры произведения. Различные комбинации этих приёмов умножают во много раз число возможных вариантов звукоизвлечения.

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

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

Пианистическое удобство и качество звучания фактуры

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

Исполнительская «интервенция» в текст произведения, как правило, оправдана художественными задачами. Основной из них является цель достижения наиболее высокого качества звучания. В некоторых случаях эта цель может быть достигнута при помощи некоторых изменений структуры изложения музыкальной ткани.

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 Токкаті 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 Токкати. 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

Всегда, однако, необходимо помнить о том, что физическое удобство само по себе ценности не имеет. Коррекция фактурного изложения всегда должна быть направлена на осуществление художественной задачи.

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

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

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

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

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 зі-ставлення різних голосів, часто виявляється в партії однієї руки. Виникає певна піаністична незручність. Розглянемо детальніше цей приклад.

фрагментах, где «репетиция» отсутствует, но пианистическое удобство обеспечивает устойчивый ритм и звуковое «равновесие», что соответствует художественной задаче этого произведения.

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

Известно, что изложение в полиритме является одной из технических проблем в исполнительской практике. Преодоление её требует от исполнителя специальной координации двигательного аппарата, особенно в тех случаях, когда эту задачу необходимо выполнять в партии одной руки. В фортепианной литературе мы найдём много примеров, где задача полиритмии выдвигается на первый план. В таких произведениях как этюды Шопена, Скрябина, Рахманинова и др. не подразумеваются каких-либо фактурные упрощения. Художественная задача в подобных произведениях крепко «спаяна» с технической стороной её воплощения.

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

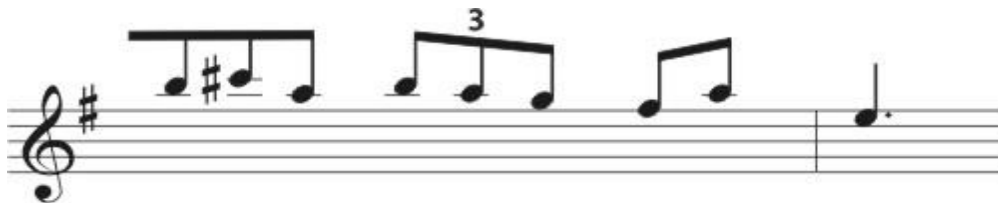
Тема Фуги поєднує в собі легкість і витонченість. Її граціозність і, в той самий час, незвичайна пружність підкреслена своєрідною артикуляцією та ритмічним малюнком.

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



Мотив протискладання мелодично більш плавний і є контрастним елементом Фуги.

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

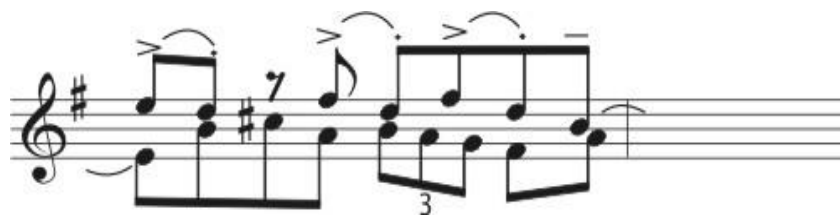


З точки зору фактурного малюнка голоси в цій Фузі розташовані так «тісно», що інтервал між крайніми звуками по вертикалі триголосного викладу не перевищує дуодецими. Тому, як би пробиваючись у межах цього інтервалу, мелодійні лінії, немов нитки тонкого мережива, переплітаються між собою, а іноді й міняються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

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

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.

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



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 триольну групу нот середнього голосу перенести в партію лівої руки.

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

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

8-й такт



12-й такт



16-й такт



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

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

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



У такті 31 і 33 фрагмент проти-складання в середньому голосі може виконати ліва рука.

В такте 31 и 33 фрагмент противо-сложения в среднем голосе может исполнить левая рука.



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

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



У тактах 41 – 42 кілька нот середнього

В тактах 41 – 42 несколько нот среднего

голосу (соль, фа-дієз, мі) зручніше виконати лівою рукою.

голоса (соль, фа-диез, ми) удобней исполнить левой рукой.

41-й такт



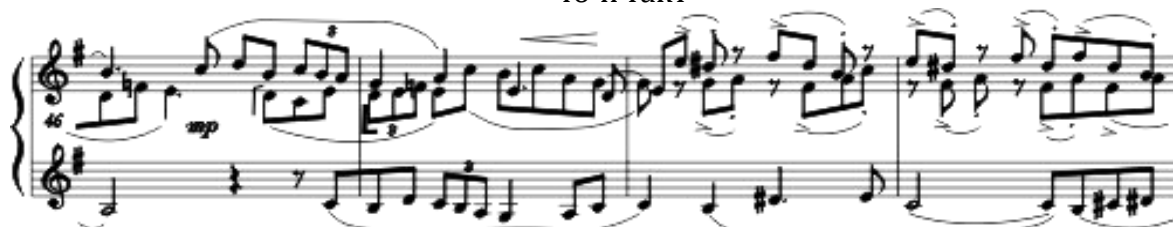
42-й такт



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

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

46-й такт



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.

В такте 54 следует сделать двойной перенос: ми, ре, фа-диез баса – в партию правой руки, а триольную группу (ля, си, до) сопрано – в левую руку. И далее, в тактах 56-57, также двойной перенос: триоль сопрано (до, ре, ми) – в левую руку, а дуольные восьмые баса (ля, до) последней четверти 56-го такта – в партию правой руки. В такте 57 триоль среднего голоса (соль, ля, си) можно перенести в левую руку, а дуольные восьмые баса (си, ре) – в правую руку. В конце такта дуольную восьмую и четверть сопрановой мелодии (фа бекар, фа) можно исполнить левой рукой.



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.

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

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

ОЗНАКИ СТИЛЮ У ФАКТУРІ

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 Скрябіна.

ПРИЗНАКИ СТИЛЯ В ФАКТУРЕ

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

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

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

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

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

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

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 стилевих 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 Лист (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. Лист і Ф. Шопен.

Фортепіанна творчість цих композиторів надзвичайно багатогранна і, узятя 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 Лист володів, у той самий час, принципово іншою, ніж Шопен, виконавською моторно-руховою «конституцією». У нього були дуже великі, сильні руки добре натренованого

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

Приклади пропонованого аналізу слід розглядати як ілюстрацію **виконавського ракурсу дослідження стилевих 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 Лист (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. Лист і Ф. Шопен.

Фортепіанна творчість цих композиторів надзвичайно багатогранна і, взяте 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 Лист 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.Алексеева, 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.

пианиста-виртуоза. По мнению А.Алексеева, известного учёного и педагога, доктора искусствоведения, профессора, создателя и руководителя научно-педагогической школы: «Лист как бы синтезировал «фресковую» манеру исполнения Бетховена с манерой игры виртуозов «блестящего стиля» /2, с.219/. Это позволяло ему беспрепятственно демонстрировать всевозможные пианистические «трюки», что часто вызывало восторг слушательской аудитории.

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

Сравнивая фактуру произведений Шопена и Листа нельзя не отметить, что как исполнитель, в отличие от Шопена, Лист широко использовал броские виртуозные приёмы в своих произведениях. Поэтому, наряду с утончёнными, изысканными звучаниями, часто в его произведениях встречаются эпизоды довольно «громоздкой» фактуры: колористически «сочные» аккорды, октавы, тремоло, другие многозвучные, звучащие преимущественно громко, конструктивные фигурации. В фактуре листовских произведений проявилась трактовка фортепиано, которая отвечала художественно-эстетическим устремлениям музиканта – утвердить рояль королём инструментов, а значит, открыть его универсальность, максимальные акустические возможности, что часто подчеркивается дополнительными указаниями автора, приближая фортепианную фактуру к звучанию *tutti* большого симфонического оркестра.

Ф. Лист. Соната си минор (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 спостерігаємо¹⁵. У найбільш масштабних творах Шопена, таких як полонези, сонати, концерти іноді використовуються родинні зазначенням 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 тесситурному, і тембровому відношенні щодо найбільш близької виразності людського голосу. Порівняно з Листом, 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.

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

Подобной «оркестровой тенденции» в шопеновской трактовке фортепиано мы не наблюдаем¹⁵. В наиболее масштабных сочинениях Шопена, таких как полонезы, сонаты, концерты иногда используются родственные отмеченным выше тенденциям музыки Листа исполнительские решения: крупная фортепианная техника, мощные акустически объемные звучания, многозвучная аккордовая или октавная фактура и т.д. Но в целом представление о фортепианной стилестике польского композитора иное. Оно зиждется как раз на непохожести, на отличиях фортепиано как своеобразного, уникального камерного инструмента.

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

Бесконечное богатство лирико-поэтической нюансировки палитры фортепианного звучания – это черта, которая показательна в той или иной степени для композиторов романтического направ-

¹⁵ 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.

¹⁵ Исключения – арфообразная фактура Этюдов соч. 10 №11 и соч. 25 №1, а также виолончельный характер мелодики в Этюде соч. 25 №7 и Прелюдии соч. 28 №6.

Але для Шопена – насамперед. Для звучання фактури його творів характерна ціла палітра полунюансов – *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 виразжальні 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 Етюдів сі мінор.

лення. Но для Шопена – в первую очередь. Для звучания фактуры его произведений характерна целая палитра полунюансов – *mezza voce, sotto voce, mf, mp, una corda*; излюбленные обозначения характера звучания – *dolce, leggiero, cantabile*. Подобные признаки обнаруживаются во всех его сочинениях и, вне всякого сомнения, является непосредственным **выражением его исполнительского стиля**.

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

Важнейшим стилевым «*credo*» Шопена-исполнителя было стремление к песенности, кантиленному интонированию на фортепиано. «В своём непреклонном желании применить выразительные возможности и средства пения на фортепиано Шопен, по существу, открыл *bel canto* фортепианной игры», – отмечает Я. Мильштейн /71, с.11/. Эта черта стиля Шопена-пианиста находит соответствующее выражение в свойственной его музыке мелодизации подчас значительно разветвленной музыкальной ткани.

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



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» виразальних 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» виразальних можливостей інструменту.** Біля витоків цього напрямку – фортепіанна фактура пізніх сонат Бетховена. Стилістично фактура творів Шопена ближче саме цьому напрямку.

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

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

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

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

Шопен 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 клавірними творами, де використовувалися різні види конструктивного віртуозного викладу (арпеджіо, гамми тощо), з'являються твори (насамперед – це пізні сонати), в яких композитор немов відмовляється від традиційної «громіздкої» 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 клавірних 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 педаль стали

Шопен и Бетховен
(пример сравнительного анализа
фактуры)

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

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

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

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

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

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

В 1781 году была изобретена правая (демпферная) педаль. И уже спустя два года и правая, и левая педаль 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.

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

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

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

Тенденция поиска новых возможностей в звучании инструмента, а соответственно, и поиска новых приёмов исполнительской техники ярко воплотилась в музыкальных произведениях, создаваемых композиторами-романтиками. «Именно в искусстве романтизма (...) впервые создается самостоятельный «образ инструмента», ибо он становится выразителем личностного начала, инструментальным «голосом духовного мира художника», – отмечает В. Григорьев. – Творцы-виртуозы предельно активизировали палитру инструмента, его выразительные качества. Гениальные исполнители, такие как Шопен и Паганини, умели даже, по словам Листа, «превращать свой инструмент в совершенно иной инструмент»» /25, с. 24/.

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

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

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

Л. ван Бетховен. Соната №29 соч.106, 1-я ч.



Широта діапазону звучання (об'єм 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 прогнозують подальше розширення виразної амплітуди фортепіано у двох різних напрямках,

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

С точки зрения пианизма оба элемента темы как бы прогнозируют произошедшее в эпоху романтизма дальнейшее расширение выразительной амплитуды форте-

що сталося в епоху романтизму¹⁶.

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

пиано в двох різних напрямках.¹⁶

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

Л. ван Бетховен. Соната №32 соч.111, 2-я 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.

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

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

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



¹⁶ Ці напрями представлені відповідно іменами Ліста і Шопена

¹⁶ Эти направления представлены соответственно именами Листа и Шопена.

Фактура, представлена без опори басу, 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.

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

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

Ф.Шопен. Ноктюрн до-диез минор, соч.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.

Шопен продовжує таке направлення в розвитку фортепіанної фактури, которое связано прежде всего с активизацией выразительных звуковых свойств фортепиано, дополнив его возможность «говорить» ещё и способностью «петь». Именно поэтому композитор, чаще всего, придерживается звучания мелодии в регистре, наиболее соответствующему диапазону человеческого голоса. Крайние регистры используются, как правило, в пассажах и гармонических опорах.

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



Вона викладена в тому типі фактури, яким явно передбачається шопенівське «ноктюрнове» трактування музичної тканини¹⁷ (особливо це помітно, починаючи з п'ятого такту св. партії, де використовується дуже схожий на шопенівський мелодійний орнамент).

«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.

Она изложена в том типе фактуры, которым явно предвосхищается шопеновская «ноктюрновая» трактовка музыкальной ткани¹⁷ (особенно это заметно, начиная с пятого такта св. партии, где используется весьма похожий на шопеновский мелодический орнамент).

«Предвосхищения» романтического стиля в данной теме (как и в других темах рассматриваемого *Adagio sostenuto*) подробно прослежены С.Скребковым /108, с.250 - 255/.

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

Ф. Шопен. Ноктюрн фа минор, соч.55 №1.



¹⁷ 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.

¹⁷ См. также Сонату Л.Бетховена для фортепиано соч. 106, часть 2, т.т.26-33 и Сонату для фортепиано соч. 109, часть 3, вар. 1.

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/. Стил ь 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 ..., орна-

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

В среднем плане фактуры обращает на себя внимание бо́льшая, по сравнению с Шопеном, многозвучность бетховенской аккордики. Это также делает фактуру данной темы более массивной, вязкой, приближённой к оркестровому звучанию. С.Скребков, например, отмечает, что «фортепианная фактура поздних сонат Бетховена – это не клавирасцуг оркестровой партитуры, но художественный образ симфонии, оратории или даже целой оперной сцены» /108, с.249/. Стил ь изложения у Шопена скорее антиоркестрален, наиболее раскрывающий свои неповторимые краски только в фортепианном звучании.

К тому же, аккорды среднего плана фактуры (и в приведенном выше примере, и в других подобных темах Шопена) объединяются, либо крайне близки к объединению в «хоровые массивы», ритмически согласованных мелодических линий. Подобной мелодизации мы не наблюдаем в приведенном фрагменте темы из медленной третьей части Двадцать девятой сонаты Бетховена. В целом, в сравнении с Бетховеном, фортепианная фактура Шопена выглядит ажурнее, изящнее и, можно сказать, звучит утонченнее, во многом благодаря «прозрачности» аккордового изложения, т.е. «удалению» из гармонии среднего пласта акомпанементу звуков, которые дублируют басовые ноты.

Для Шопеновской фактуры весьма показательна общая тенденция «прояснения» фактурного рисунка. Так, по мнению Ф.Ліста, в произведениях Ф.Шопена «роскошные и обильные детали не затемняют собой ясности целого..., орна-

ментика 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 одно-

ментика не обременяет собой изящества главных очертаний» /59, с.427/. Конечно, данное наблюдение носит скорее характер общестильового наблюдения. Оно в равной степени может быть отнесено и к характеру формообразования, и к мелодическому рисунку, и к некоторым другим составляющим музыкального стиля. Но приведенным высказыванием не в меньшей степени определяется и одна из наиболее характерных особенностей строения музыкальной ткани (фактуры) в музыке Ф.Шопена.

Шопен и Бах **(пример сравнительного анализа** **фактуры)**

Продолжая рассмотрение фактуры произведений Шопена, обратимся к наблюдениям С.Скребкова в его книге «Художественные принципы музыкальных стилей». Среди «исторических источников» фактуры Шопена автором выделяются два основных. Наряду с фортепианными сонатами Бетховена позднего периода, о которых шла речь в предыдущем примере сравнительного анализа, исследователь выделяет также клавирное творчество Й.С.Баха, обращая внимание прежде всего на «Хорошо темперированный клавир». Отсюда, по мнению автора, «тянутся художественные нити ко всем жанрам и всем этапам творчества Шопена» /108, с.277/. Для исследования этого источника стилістики фактуры произведений Ф.Шопена необходимо вновь обратиться к сравнению его произведений с творчеством Й.С.Баха.

Баховское умение выразить великое, сущностное в малой музыкальной форме, соединить возвышенные чувства с ясным разумом – это те качества произведений великого кантора, которые в определенной степени воздействовали на формирование музыкального мышления Ф. Шопена. Это влияние вызвало к жизни создание многих миниатюр, среди которых выделяется цикл Прелюдий во всех тональностях по аналогии ХТК. Системное отличие построения цикла заключается лишь в том, что очередность пьес Шопена соблюдается не

йменними, як у Баха, а за паралельними тональностями мажору й мінору. Нагадаємо також, що багато творів Баха Шопен-піаніст грав напам'ять, хоча в першій половині XIX 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 Шопен-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 прелюдіювання в музиці Баха до зрілого, стилістично сформованого самотнього Шопенівського письма в жанрі фортепіанної прелюдії.

по одноименным, как у Баха, а по параллельным тональностям мажора и минора. Напомним также, что много произведений Баха Шопен-пианист играл наизусть, хотя в первой половине XIX века исполнение без нот не являлось обя-зательной нормой даже в концертной практике. В частности, он мог по памяти исполнить своим ученикам во время занятий подряд более десяти Прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира». Для Шопен-пианиста полифонические произведения Й. С. Баха были также излюбленным материалом в период подготовки к выступлениям в сольных концертах.

Следует заметить, что проблема фактурного претворения Баховских традиций в творчестве Шопена, например, в жанре прелюдии, проанализирована исследователями преимущественно в плане противопоставления стиля двух великих композиторов. На наш взгляд, этот подход было целесообразно использовать при сравнении фортепианной фактуры в интерпретации композиторами музыкально-риторических фигур и сакральной символіки. Однако в данном случае, вызывает интерес проанализировать фортепианную фактуру не с точки зрения стилистических различий, но с точки зрения обнаружения и выявления некоего «кода общности» противопоставляемых стилистических начал.

Наиболее значительное «внешнее» сходство фактуры со стилистикой прелюдий Баха наблюдается в небольшом произведении Шопена – 26-й Прелюдии ля-бемоль мажор. Эта Прелюдия впервые была опубликована только в 1919 году. Её сочинение предположительно датируется июлем 1834 года. Следовательно, с историко-хронологической точки зрения данная пьеса может считаться предшественницей цикла 24-х «Прелюдий» соч. 28. С точки же зрения фактуры она воспринимается как переходное звено от прелюдиования в музыке Баха к зрелому, стилистически сформировавшемуся самотнему Шопеновскому письму в жанре фортепианной прелюдии.

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.

Обратим внимание на использование в Прелюдии ля-бемоль мажор гармонических (и частично – мелодических) фигураций в синхронном, «симметричном» исполнении обеими руками, что весьма близко фактурному рисунку в прелюдии Баха до минор из первого тома ХТК.

Ф. Шопен. Прелюдия ля-бемоль мажор.



Й.С.Бах. Прелюдия до мінор из 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.

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

Й.С.Бах. Прелюдия из Сюиты для виолончели №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

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

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 відчуємо, мабуть, найбільшу близькість прелюдійної фактури Й. С. Баха. У творчості Шопена важко підшукати інший приклад, де б так послідовно й «по-бахівські» 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.

скерцозної полётности, то есть в образной сфере, весьма распространённой в романтической музыке.

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

Однако, в прелюдии ми-бемоль минор мы ощущаем, пожалуй, наибольшую близость прелюдийной фактуре Й.С.Баха. В творчестве Шопена трудно подыскать другой пример, где бы так последовательно и «по-баховски» использовались в рамках единой линии возможности скрытого двухголосия, образуемого гармонической фигурацией. Скрытая полифония «таит» важный сакральный символ, о котором шла речь в разделе о музыкальной риторике.

Ф. Шопен. Прелюдия ми-бемоль минор соч.28.



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

Сравним, например, начальные такты этой Прелюдии с Прелюдией до-диез мажор из первого тома ХТК Й. С. Баха. В верхнем голосе баховской прелюдии мы находим тот же технический приём исполнения, где также «прочитывается» двухголосие звучания фактуры, основанной на гармонических фигурациях.

Й.С.Бах. Прелюдия до-диез мажор из 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 устремлень творчості композитора взагалі.

Звернемо, наприклад, увагу на те, що в музиці Баха інтонаційні ознаки, властиві тій чи іншій мелодично вираженій риторичній фігурі, виражались переважно в окремих голосах поліфонічної тканини¹⁸. А в прелюдях 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

Относительно неповторимости фактурного стиля Ф.Шопена, в свою очередь С.Фейнберг замечает, что он «раскрывается больше в вертикали, чем в контрастных горизонтальных линиях развития. Его музыкальные идеи обнаруживаются скорее в фактуре, чем в противопоставлении тем» /120, с.96/. А.Соловцов в качестве «существенной особенности фортепианного стиля Шопена» отмечает также «необычайную индивидуализацию фортепианной фактуры» /113, с.267/.

Приведенные высказывания фиксируют роль фактуры как важнейшего показателя общего стиля польского композитора. Но не менее показательна обратная связь: **от закономірностей індивідуального музикального стилю** (своего рода стильовой установки композитора) – **к их реализации в конкретных параметрах фортепианной фактуры.**

Те или иные особенности фактуры являются, с одной стороны, непосредственным показателем, и даже «носителем» художественного своеобразия данного конкретного произведения, с другой – выразителем индивидуальных стилевых устремлений творчества композитора вообще.

Обратим, например, внимание на то, что в музыке Баха интонационные признаки, свойственные той или иной мелодически выраженной риторической фигуре, выражались преимущественно в отдельных голосах полифонической ткани.¹⁸ В прелюдиях же Шопена такие мелодические знаки становятся основой, которой определяется характерность всего фактурного комплекса. То, что делает в данном случае Шопен, по сравнению с Баховской музыкой, можно определить как **фактурное усиление**. Данный приём касается не какой-нибудь отдельной пьесы, а является одним из показателей стиля польского композитора. В настоящем анализе мы не стремимся останавливаться на подробном рассмотрении этого вопроса, поскольку нашей

¹⁸ 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»).

¹⁸ Данная мысль не относится к фигурам, охватывающим в стилистике барокко весь аккордовый массив (фигура «поета») или же, напротив, выраженных паузой во всех голосах (фигура «aposiopesis»).

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 архітекτονіки 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.

целью является лишь показать основные возможные направления изучения стилістических особенностей фактуры.

Приведенные примеры позволяют прояснить своеобразие трактовки фортепианной фактуры в творчестве Шопена. Кроме того, становится возможным выявить некие общие корни различий в фактурной организации музыкальной ткани между Бахом и Бетховеном, с одной стороны, и Шопеном – с другой. Эти корни мы видим в принципиально ином значении в организации музыкальной изложения принципа гетерофонности. В дальнейшем участие данного принципа в строении фортепианной ткани музыки Шопена, а также отражение его в выборе соответствующих исполнительских приёмов интерпретации фактуры будет проиллюстрировано конкретными примерами. Сейчас же мы концентрируем внимание на общих вопросах.

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

Шопен и Моцарт (пример сравнительной характеристики фактуры)

Моцартовское начало в музыке Шопена «услышано» многими исследователями. Как правило, здесь имеется в виду общая утонченность музыкальной мысли, стройность и совершенство в организации музыкальной архітектоники как в произведениях крупной, так и малой формы, внимание к деталям в мелодическом оформлении и т.д. Вместе с тем явно недостаточное внимание уделено моцартовским «веяниям» у Шопена в организации фортепианной фактуры.

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

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»¹⁹ 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.

1. Для обоих композиторов фортепианная фактура сама по себе должна содержать «знак эстетического», т.е. совершенство общей формы, отточенность в деталях, тонкость во взаимодействии составляющих элементов и т.д.
2. Анализ большинства произведений показывает, что значительную роль в кристаллизации фактуры играет общая прозрачность музыкальной ткани, её «ажурность». Этот критерий оценки фактуры произведений Моцарта и Шопена применялся многими выдающимися пианистами – интерпретаторами фортепианной музыки этих композиторов. Среди пианистов, которые обращали внимание на стилистическое сходство фактурного изложения, выделяется «Последний романтик»¹⁹ Владимир Горовиц. Он не раз подчеркивал, что стремится «Шопена играть как Моцарта» и напротив, «Моцарта играть как Шопена».
3. Во многих страницах фортепианной музыки Моцарта и Шопена мы наблюдаем «ансамблевую» трактовку музыкальной ткани, при которой как бы подразумевается персонификация «участников» фактуры, на что указывает характерный рисунок фортепианного изложения.
4. В фортепианной лирике Моцарта, мы можем наблюдать «песенное дыхание» всех линий фактуры. Этими свойствами музыка Моцарта также «готовит» важнейший признак Шопеновской фактуры – её мелодизацию. Примерами «песенной» или же «аризной» трактовки фортепианной фактуры у Моцарта могут служить многие темы медленных частей его фортепианных сонат, рондо и другие страницы музыки, звучащие преимущественно в медленных и умеренных темпах. С нашей точки зрения подобными темами готовится мелодизация и «романтизация» Шопеновской фортепианной фактуры в не меньшей степени, чем проанализированными выше темами Бетховена.

¹⁹ Див. документальний фільм «Володимир Горовиць. Останній романтик»: <https://youtu.be/fZHXRW7Yr3A>

¹⁹ См. документальный фильм «Владимир Горовиц. Последний романтик.»: <https://youtu.be/fZHXRW7Yr3A>

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.

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

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



6. В окремих випадках виконавсько «виявлені» можливості прихованих голосів виступають в ансамблі з голосами явними (головними). Так, наприклад, звучать багато фрагментів у Сонаті до мажор (K V 330) у виконанні В.Горовіца²⁰. 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.

6. В отдельных случаях исполнительски «обнаруженные» возможности скрытых голосов выступают в ансамбле с голосами явными (главными). Так, например, звучат многие фрагменты в Сонате до мажор (KV 330) в исполнении В.Горовица.²⁰ В аккомпанементе, например, исполнитель выделяет крайние верхние (или нижние) ноты особым тембром, придавая им функцию дополнительной мелодической линии. Так, в заключении 1-й части появляется яркая мелодическая линия, которая складывается из верхних нот аккомпанементу. В нотном примере средний голос, выделяемый исполнителем как самостоятельный, показан нами вертикальными штилями.

²⁰ 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>

²⁰ Такою інтерпретацію Сонати до мажор В.А.Моцарта можна було услышать на концерте в Большом зале Московской консерватории во время последнего приезда выдающегося пианиста в Москву: <https://youtu.be/p4gALGMf3Mw>

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



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

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

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



Звернемо увагу, додатковий голос, що виникає у виконанні В. Горовица, вступає в дуєт з провідною мелодією. І це цілком у стилі Моцарта, який активно використовує на фортепіано подібні «інструментальні дуєти» 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).

Обратим внимание, что возникающий в исполнении В.Горовица дополнительный голос вступает в дуэт с ведущей мелодией. И это вполне в стиле Моцарта, который активно использует на фортепиано подобные «инструментальные дуэты» в терцию, сексту, дециму. Таких примеров у Моцарта множество. Но, пожалуй, наиболее последовательно этот приём использован в вариациях первой части Сонаты для фортепиано ля мажор (KV 331).

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.

«Дует» в дециму вистраивається уже в початковій темі й потім більш-менш явно виступає во всіх мажорних варіаціях. Децима при цьому іноді замінюється секстою або ж терцією. Множество примеров применения такого приема мы найдём и в произведениях Ф.Шопена.

Ф.Шопен. Прелюдия ре-бемоль мажор, соч.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 дуєтний голос у творах Шопена часто проростає з акомпанементу, а далі «розчиняється» в ньому.

В музыке Шопена происходит дальнейшее развитие подобных «ансамблей». По сравнению с клави́рными сочинениями Моцарта они, как правило, звучат более «вокально». Характерно также, что дуэтный голос в произведениях Шопена часто прорастает из аккомпанемента, а далее «растворяется» в нем.

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 можливості 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. Тво-

Выводы

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

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

Следует также учитывать, что Шопен был гениальным импровизатором. Тво-

ріння 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»²¹/ 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.

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

«Для Шопена характерно, что, создавая индивидуальный музыкальный образ, он обычно находит для него столь же индивидуальное фортепианное воплощение», отмечает А.Соловцов /113, с.268/. Приведём подтверждающие эти наблюдения воспоминания Жорж Санд: «Темы своих сочинений он (Шопен – Л.К.) не искал, они являлись ему сами без усилий. Вдохновение приходило внезапно за роялем, овладевая им, или рождалось в его голове во время прогулки, и тогда он спешил домой, чтобы свои замыслы проиграть на рояле и перенести на бумагу. Но в тот момент начиналась самая кропотливая работа из всех, которые мне приходилось видеть, связанная с рядом усилий, сомнений и терзаний, чтобы вновь поймать, вспомнить какую-то деталь композиции. То, что сразу сочинил, потом при записывании слишком мелко раскладывал, (...) по сто раз повторял и изменял один и тот же такт (...). Иногда шесть недель мучился над одной страницей»¹²¹/цит. по: 154, с.223/.

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

²¹ Переклад з польської мови Л.Касьяненко

¹²¹ Перевод с польского языка Л.Касьяненко.

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. Стилистика фактури творів Шопена розглядалася нами в ракурсі втілення загальностильових (романтичних) тенденцій та індивідуальностильових 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.

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

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

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

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

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

ФАКТУРНІ ЗНАКИ ЖАНРУ

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»²² стає своєрідною програмою для всієї п'єси.

Поняття «жанр» у виконавському ракурсі

Е.Назайкінським виокремлюються такі три провідні параметри музичного

ФАКТУРНЫЕ ЗНАКИ ЖАНРА

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

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

Образность произведения во многом определяется жанровым обликом уже самой темы. Фактура здесь проявляет свою специфіку жанровой характеристики на самых малых по масштабу уровнях. С первой фразы и даже короткого мотива организуется фактурное «ядро», показывающее не только определённый склад и рисунок ткани, но и жанровую принадлежность, т. е. черты изложения, которые характерны для того или иного жанра. В малом монофактурном произведении жанровая ориентация «фактурной ячейки»²² становится своеобразной программой для всей пьесы.

Понятие «жанр» в исполнительском ракурсе

Е.Назайкинским выделяются следующие три основные параметра музыкаль-

²² Термін Е. В. Назайкінського

²² Термин Е.В.Назайкинского.

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 – 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

ного жанра: «характер содержания, условия и средства исполнения, и конкретное жизненное, социальное предназначение» /79, с.81/. На наш взгляд, в контексте рассматриваемой проблемы исполнительской интерпретации фортепианной фактуры среди отмеченных Е.Назайкинским параметров наиболее специфичным для музыки, как вида искусства, является второй – «условия и средства исполнения».

Развивая возможности этой жанровой триады применительно к особенностям музыкального творчества, В.Москаленко считает, что «важнейшим фактором единства, генетической синкретичности всей триады является сам человек, точнее – присущие ему психофизиологические возможности музыкально-творческого самовыражения» /75, с.92/.

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

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

В исполнительской практике это понятие чаще всего связано с «функциями

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.

музики, в 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».

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

В фортепианном исполнительстве необходимо выделить ещё одну функцию жанровых начал: претворение моторно-пластического фактора в динамике исполнительских игровых движений /77/. Таким способом мысленное интонирование исполнителя как бы «воссоединяется» с инструментальным «музыкально-игровым» исполнительским интонированием.

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

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

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

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 прелюдиях 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

Сама «прелюдия», складаючись в самостійний жанр в XVII – XVIII веках, происходит от инструментальной пьесы, «по характеру и типу изложения близкой фантазии». Последняя, в свою очередь, характеризуется свободой построения, импровизационностью изложения, способностью синтезировать «элементы различных музыкальных форм и жанров». Являясь, по существу, малой фантазией, прелюдия наследует вышеперечисленные характеристики и, наряду с экспромтом, песней без слов, листком из альбома и др., становится с XIX века «одним из наиболее распространённых жанров малых форм» /78, с.439/.

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

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

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

Эти качества отличают фактуру прелюдии от фантазии, как сложившегося жанра, которая характеризуется обилием разно-

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 минуще або напівзабуте враження, зазначене в ескізованому 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 назрівав ще в «домузичному» часі» /121, с.471/.

Поряд із широким діапазоном емоційної гами, в прелюдиях, 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

образних по фактурі епізодів и может быть достаточно продолжительной во времени, хотя оба жанра имеют общие корни происхождения.

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

Все эти свойства делают прелюдию своеобразным универсальным жанром. Как замечает Фейнберг, это могут быть пьесы, «запечатлевшие преходящее или полузабытое впечатление, отмеченное в эскизном наброске», и произведения, которые могут «соперничать по значительности с финалом си-бемоль мінорной сонаты, а драматизм (...) ре мінорной прелюдии по своей трагедийной силе превосходит многое написанное Шопеном в широко развёрнутой форме» /121, с.472/.

Звучание некоторых прелюдий, возникающее сразу (т.е. без эмоциональной подготовки, например, вступления), производит «впечатление трагических кульминаций, свойственных более крупным формам», а драматизм иных как бы вызван «длительно назревавшим сюжетным развитием ещё в «домузыкальном» времени» /121, с.471/.

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

О специфике жанра фортепианной прелюдии один из выдающихся композиторов-романтиков ХХ столетия С.Рахманинов написал следующее: «Прелюдия, как она мне представляется, это форма абсолютной музыки, предназначенной для исполнения перед более значительной музыкальной пьесой или выполняющей функции введения в какое-либо действие,

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 панорамі 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, колицкова, 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, сприйнятливість широкою аудиторією.

До останньої групи належать і фортепіанні прелюдії Шопена.

что и отражено в её названии. Форма зародилась и может быть использована для музыки, имеющей независимое значение» /98, с.64/.

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

В своих истоках жанр фортепианной прелюдии не был достоянием какого-либо национального музыкального стиля. В старинной сюите задачей «прелюдии» было вступление, как бы преамбула к танцам конкретного и, что существенно, различного национального происхождения (алеманда, куранта, сарабанда, жига). В этом смысле «прелюдия» стала как бы продуктом общеевропейской стилістики. Быть может, именно поэтому С.Рахманинов /98/ относит «прелюдию» к области «абсолютной музыки».

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

В гигантской общей стилевой панораме европейского академического музыкального искусства Шопен предстает как один из самых «жанровых» композиторов. Например, в его творчестве очень весома роль так называемых «первичных музыкальных жанров» /128/. Одни из них (мазурка, полонез) поэтизируют и «романтизируют» жанры польского музыкального фольклора. Другие жанры (вальс, колыбельная, баркарола) приобрели как бы «наднациональное» значение в европейской музыкальной культуре. Третьи (ноктюрн, скерцо, експромт и др.) – в строгом смысле слова не являются «первичными», но приближаются к последним такими свойствами как повышенная коммуникативность, восприимчивость широкой аудиторией.

К последней группе относятся и фортепианные прелюдии Шопена.

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 абриса 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

В рамках шопеновського стилю жанри (мазурки, вальси, полонези и др.) становятся подчинённым выразительным средством. Первичные функции музыки отодвигаются на второй план, поэтому художественно переосмысленные танцы становятся лишь содержательно-ассоциативной моделью для создания самых различных образов.

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

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

Любая из этих миниатюр «приемлет» множество различных исполнительских прочтений. Жанровый оттенок одной и той же пьесы изменится в зависимости от ответа на вопрос о жанровом приоритете. Например, что подчеркнуть в Прелюдии ля мажор из 28-го опуса – танцевальную элегантность или речевую интонацию вопроса? А может быть, увлечь слушателя «сладостным» дуэтом терцово-секстового согласия верхних голосов? Каждое из этих решений будет правомочно, поскольку имеет жанровое обоснование в элементах фактуры этой прелюдии.

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

той самий час, рівноправно вміщаються в авторський задум. Різна взаємодія компонентів фактури уможлиблює образно-жанрове тлумачення в образному 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 галузі²³.

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 схилення 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 –

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

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

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

Ф.Шопен не был первым композитором, создавшим цикл прелюдий для фортепиано. До него такие циклы были написаны И.Гуммелем и Ф.Калькбреннером. Но именно Шопеновские прелюдии воспринимаются сегодня и как одна из художественных вершин музыкального романтизма в жанре миниатюры, и как прототип последующих достижений в этой области²³.

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

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

а) общее жанровое наименование –

²³ Тут доречно згадати про цикли фортепіанних прелюдій таких видатних композиторів, як О. Скрябін, С. Рахманінов, Д. Шостакович, К. Дебюссі.

²³ Здесь уместно вспомнить о циклах фортепианных прелюдий таких выдающихся композиторов как А.Скрябин, С.Рахманинов, Д.Шостакович, К.Дебюсси.

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 натяку на так званий «неокласицизм»²⁴. 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 етюду. 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-

прелюдія;

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

В то же время с точки зрения современной исторической перспективы мы можем утверждать, что в стилистике Прелюдий Ф.Шопена нет и намек на так называемый «неоклассицизм»²⁴. Из двухчастного баховского полифонического цикла польский композитор использует только жанровые особенности первой части. Его не интересует область музыкального интеллектуализма – «фуга».

С первой фразы и даже короткого мотива в каждой из прелюдий Шопена организуется фактурное «ядро», показывающее не только определенный склад и рисунок музыкальной ткани, но также – ту или иную жанровую характерность пьесы. Например, в начальных «темах» Прелюдий для фортепиано №9 ми мажор, №13 фа-диез мажор, №16 ре-бемоль мажор и др. Взаимная соподчиненность звучаний обусловлена ясно выраженной функциональностью линий и фактурных планов: мелодия, бас, «сопровождающий», как бы комментирующий мелодическое высказывание, средний план.

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

Конечно, подобная классификация не отражает прямой и безусловной принадлежности какой-либо из прелюдий только к определённой группе. Фактура прак-

²⁴ У цьому полягає, наприклад, принципова відмінність від свідомо підкресленого неокласичного («барокового») акценту в «Прелюдіях і фугах» для фортепіано Д. Шостаковича, твір яких було приурочено до двохсотріччя з дня смерті Й. С. Баха.

²⁴ В этом заключается, например, принципиальное отличие от сознательно подчеркнутого неоклассического («барочного») акцента в «Прелюдиях и фугах» для фортепиано Д.Шостаковича, сочинение которых было приурочено к двухсотлетию со дня смерти И.С.Баха.

якої п'єси включає кілька різних елементів жанрових знаків, які дозволяють, за бажання, виконавцеві потрактовувати 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 домінувальної 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 стилізовому ключі барочний принцип «прелюдювання» (наприклад, Прелюдії №№ 1, 5, 8, 14, 19, 26);
 - прелюдії, в яких втілено принцип фортепіанного етюду (наприклад, Прелюдії №№ 3, 12, 16, 23);
 - прелюдії моторного активно-декламаційного характеру (наприклад, Прелюдії №№ 18, 22, 24).
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

тически любой пьесы включает несколько разных элементов жанровых знаков, которые позволяют, при желании, исполнителю трактовать её так или иначе. Нам классификация необходима для удобства анализа жанровых признаков объективно-изобразительных качеств фактуры, а также их преломления в каждом конкретном случае её исполнительской интерпретации.

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

1. Прелюдии, в которых **ведущим жанровым началом является моторно-двигательный исполнительский фактор**. В этой группе, в свою очередь, выделяются следующие разновидности:
 - прелюдии, претворяющие в новом стилевом ключе барочный принцип «прелюдирования» (например, Прелюдии №№1, 5, 8, 14, 19, 26);
 - прелюдии, в которых претворен принцип фортепианного этюда (например, Прелюдии №№3, 12, 16, 23);
 - прелюдии моторного активно-декламационного характера (например, Прелюдии №№18, 22, 24).
2. Прелюдии в медленном или умеренном темпе, в которых **ведущим жанровым началом является песенное интонирование** (например, Прелюдии №№6, 13, 15, 21, 25).
3. Прелюдии в медленном темпе, в которых **ведущим жанровым началом является музыкально-риторическое (декламационное) начало** (например, Прелюдии №№2, 4, 9).
4. Прелюдии в медленном или умеренном темпе, репрезентирующие **знак первичного музыкального жанра** (например, Прелюдии №№7, 17, 20).

1. «Моторные» прелюдии

Прелюдии с преобладанием виртуозного начала являются ярким фактурным контрастом звучания по отношению к другим пьесам. По уровню требуемой пианистической подготовки некоторые

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 Прелюдиях 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

віртуозные прелюдии Шопена не уступают этюдам композитора, которые, благодаря творческому развитию этого жанра, находятся в одном ряду с концертными пьесами высокохудожественного уровня. «Форма этюда оказалась одной из наиболее удобных для выражения романтической фантастики и создания взволнованных, повышенно эмоциональных образов», отмечает Фейнберг /121, с.418/.

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

Прийнято считать, что по жанровым параметрам ближе всего к «Прелюдиям» стоят шопеновские этюды. Вот что пишет в связи с этой, достаточно очевидной жанрово-стилистической родственностью жанров музыки Шопена А.Соловцов: «Значительная часть прелюдий (приблизительно половина) имеет четко выраженный технический характер. Это этюды в миниатюре (подчеркнуто мной, – Л.К.)» /113, с.278/. Несмотря на то, что приведенное наблюдение относится к пьесам, насыщенным подвижной исполнительской моторикой, с ним, особенно со второй его частью, можно согласиться только частично. Представляется, что прелюдии Ф.Шопена никак нельзя считать «етюдами в миниатюре».

Показательно, что «Прелюдии» созданы

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 прелюдях 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 прелюдях 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 виразальних можливостей даного жанру.

На противагу «етюдній» творчій установці прелюдії Шопена втілюють іншу творчу мотивацію. **«Прелюдії» не дублюють попередній «етюдний»**

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

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

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

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

В противоположность «этюдной» творческой установке прелюдии Шопена воплощают иную творческую мотивацию. **«Прелюдии» не дублируют предшест-**

етап, а немов заповнюють емоційно та психологічно ще не реалізовану творчу задачу в іншій, самостійній 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 прелюдях не ізольовано від інших жанрових начал, а в поєднанні з ними. У багатьох прелюдях 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 прелюдях, 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 етюдів;
- 3) віртуозні прелюдії декламаційного складу;
- 4) прелюдії, які репрезентують знак

вуючий «етюдний» етап, а як бы восполняют эмоционально и психологически ещё не реализованную творческую задачу в ином, самостоятельном жанровом качестве. Их внутренний музыкальный смысл определяется другим жизненным назначением. И это назначение предельно четко определено самим композитором в жанровом названии «прелюдия».

В большинстве прелюдий Шопена преобладает организующий музыкальную мысль «двигательный» моторно-пластический фактор. Это – Прелюдии №№1, 3, 5, 8, 10, 11, 12, 14, 16, 17, 18, 19, 22, 23. 24 и 26. Следует, однако, уточнить, что преимущественно энергичная, «двигательная» моторика выступает в этих прелюдиях не изолированно от других жанровых начал, а в сочетании с ними. Во многих прелюдиях сохраняют своё значение и конкретные жанровые знаки.

Такое взаимодействие жанровых знаков имеет самое непосредственное отношение и к используемому в конкретной прелюдии типу фактуры, и к всегда индивидуализированному воплощению избранного типа музыкального изложения. В прелюдиях, объединенных подчеркнутой активностью движения, композитором, дополнительно к указаниям скорого темпа, как правило, используются качественные определения характера музыкального движения, как бы «усиливающие» темповую динамику: *Molto allegro* (Прелюдии №5, №10, №18), *Molto agitato* (Прелюдии №8, №22), *Presto con fuoco* (Прелюдия №16), *Allegro appassionato* (Прелюдия №24), *Presto con leggerezza* (Прелюдия №26).

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

- 1) прелюдии, претворяющие в новом стиле ключа барочный принцип «прелюдирования»;
- 2) прелюдии, в которых претворен принцип фортепианного этюда;
- 3) виртуозные прелюдии декламационного склада;
- 4) прелюдии, репрезентирующие знак

конкретного музичного жанра²⁵.

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

Фактурний різновид «прелюдювання»

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

Для нас важливо, що цей жанровий знак розкривається в багатьох прелюдях 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 спостережуваному у багатьох із цих п'єс властивостям імпровізаційності, миттєвості музичного творіння. З іншого боку, витоки створеного Шопеном жанру романтичної прелюдії сягають «позаромантичної» стильової епохи, коли глибоко особисте переживання немов узагальнювалося співпереживанням у громадському світовідчутті або філософськи.

Утілення у фортепіанній фактурі прелюдій Шопена жанрового знака «прелюдювання» 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.

конкретного музикального жанра²⁵.

В кожній із груп наблюдаются свои закономерности в организации фортепианной фактуры.

Фактурная разновидность «прелюдиования»

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

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

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

²⁵ Цей різновид фактури буде розглянуто у зв'язку з «первинними» жанрами

²⁵ Эта разновидность фактуры будет рассмотрена в связи с «первичными» жанрами.

«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 C-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.

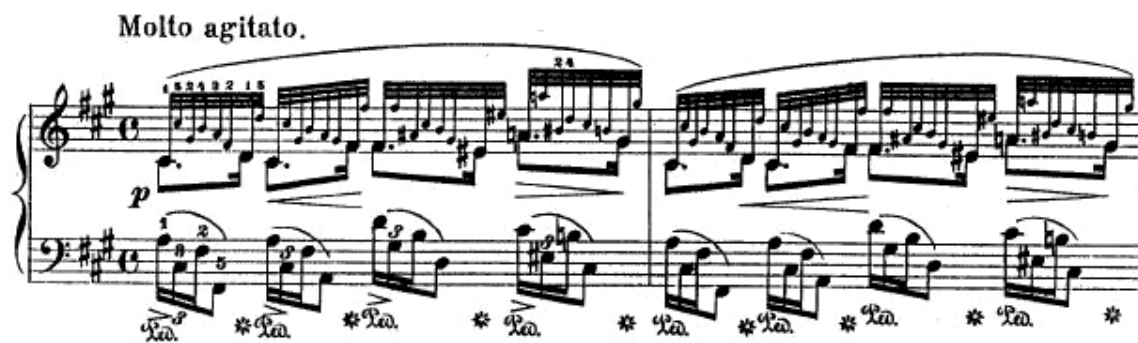
У Прелюдії № 8 перераховані ознаки «прелюдійної» фортепіанної фактури втілені підкреслено рельєфно. Але тут, у той самий час, виділений «провідний», що наповнює музичний рух, середній голос фактур. Його мелодика носить декламаційний характер.

«Прелюдійна» фортепіанна фактура реалізується або совместними синхронно-симетричними ігровими движениями обеих рук пианиста, либо способом передачи фигурации из одной руки в другую. Последний случай представлен лишь в одной прелюдии – №1 C-dur. Первый случай – Прелюдиями №№5, 14, 19, а также 26-й Прелюдией ля-бемоль мажор.

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

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

Ф.Шопен. Прелюдия фа-диез минор, соч.28 №8.

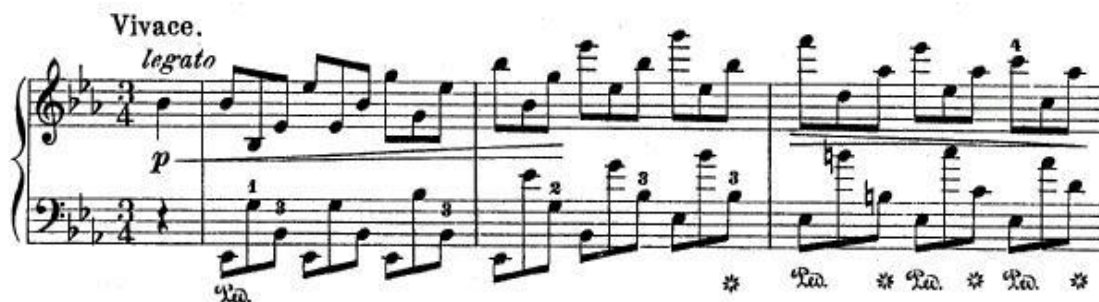


У розглянутій «прелюдійній» групі виділяється і Прелюдія ор. 28 № 19. У її фігурації посилюється «керівна» роль мелодики, утвореної в партії правої руки верхніми звуками триолей²⁶.

В рассматриваемой «прелюдийной» группе выделяется и Прелюдия ор.28 №19. В ее фигурациях усиливается «руководящая» роль мелодики, образуемой в партии правой руки верхними звуками триолей²⁶.

²⁶ За способом виконання ця прелюдія нагадує фактуру Етюдів Шопена: тв. 10 № 11 і тв. 25 № 1.

²⁶ По способу исполнения эта прелюдия напоминает фактуру Этюдов Шопена: соч. 10 №11 и соч. 25 №1.



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 виконується 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 етюд.

Слід, однак, завжди пам'ятати, що віртуозність Шопена мала особливу властивість. «Поза сліпучою яскравою,

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

«Этюдная» разновидность

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

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

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

Следует, однако, всегда помнить, что виртуозность Шопена была особого свойства. «Вне ослепительно яркой, свер-

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.

каючої віртуозності не було б того особого піаністического «шарма», котрим так чарує Шопен» – пише Г.Ципин. «И рождена эта виртуозность – что самое главное! – блеском и экспрессией музыкальной мысли композитора, мятежностью его духа, взрывчатостью страстей (...). Это чистая, возвышенная целомудренная виртуозность, лишённая какой бы то ни было бравады, эстрадного «шика», тщеславного самолюбования» /130, с.19/.

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



«Моторно-декламацийний» різновид

Третя група «моторних» прелюдій об'єднується загальним жанровим знаком декламатичності²⁷. Образний лад даного кола п'єс значною мірою визначено активним драматичним тоном у музичному інтонуванні.

«Експресія музичної думки», «бунтівливість духу», «вибуховість пристрастей» – ці, наведені вище, характеристики відповідного кола образів Шопена як не можна більш підходять до Прелюдій №№18, 22 і 24. У цих прелюдіях (як і в розглянутій вище Прелюдії №16) декламацийний початок виражено не лише в провідному голосі, але й у «супроводі». Провідна мелодія містить

«Моторно-декламационная» разновидность

Третья группа «моторных» прелюдий объединяется общим жанровым знаком декламационности²⁷. Образный строй даного круга пьес в значительной степени определен активным драматическим тоном в музыкальном интонировании.

«Экспрессия музыкальной мысли», «мятежность духа», «взрывчатость страстей» – эти, приведенные выше, характеристики соответствующего круга образов Шопена как нельзя более подходят к Прелюдиям №№18, 22 и 24. В этих прелюдиях (как и в рассмотренной выше Прелюдии №16) декламационное начало выражено не только в ведущем голосе, но и в «сопровождении». Ведущая мелодия со-

²⁷ Превалюванням декламатичного 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 декламатичного початку.

²⁷ Превалированием декламационного начала объединяются также несколько «не моторных» прелюдий (в умеренных и медленных темпах), на которых мы остановимся в дальнейшем. Выше, в среднем голосе Прелюдии №8 уже отмечалась ведущая роль декламационного начала.

інтонаційно напружену, широку інтервалику, що надає звучанню звукової об'ємності, характерної для ораторських висловлювань.

держит інтонаційно напружену, широку інтервалику, придаючи звучанню звукову об'ємність, характерну для ораторських висловлювань.

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



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.

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

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

Ф.Шопен. Прелюдия соль мінор, соч.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 стиліове «credo» 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

2. «Песенные» прелюдии

Общеизвестен принцип мелодического фортепианного интонирования произведений Шопена. Напевность основной темы, как основа фактурного изложения, существенным образом выражает лирически ориентированное стилевое «credo» композитора. В более широком смысле слова она репрезентирует одно из жанровых начал, теоретически аргументированных С.Скребковым. Исследователь акцентирует внимание на «жанровом облике темы, а не целого произведения» и

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 прелюдиях всередині фактури відбувається «розшарування» на лінії, позначені різними жанровими знаками. Наприклад, у Прелюдиях №№ 6 і 15, де пісенній інтонації основного мелодійного голосу «протистоїть» монотонне декламування (повторення одного звуку).

подразумеваает «...тип жанровой характеристики музыки, который определяется такими понятиями как «речитативность», «песенность», «танцевальность» музыкальной темы» /108, с.17/.

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

Ф.Шопен. Прелюдия си минор, соч.28 №6.



У деяких прелюдиях «показані» діалоги різних голосів

В некоторых прелюдиях «показаны» диалоги различных голосов.

Ф.Шопен. Прелюдия си-бемоль мажор. соч.28 №21, т.49-53.



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

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

Ф.Шопен. Прелюдия до-диез минор, соч.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 ор. 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 прелюдях немов би передають «питання», «вигук», «благання», які ближче до мовної інтонації ніж до мелодій-розспівок із широкими інтервалами, як, наприклад, у Прелюдії № 9.

Разнонаправленность образных сфер «музики пения» позволяет исполнителю в интерпретации фактуры использовать также различные способы их образных сопоставлений. Подтверждением этой мысли могут служить следующие жанровые «определения» А.Соловцова: «Прелюдия *h-moll* – элегия с «виолончельным» пением в нижнем голосе и мерно падающими «каплями» в верхнем». «Особое место в тетради ор. 28 занимают прелюдии *a-moll*, *e-moll* и *h-moll*. Это своего рода «маленькие трагедии» /113, с.284/.

3. «Декламационные» прелюдии

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

Ф.Шопен. Прелюдия ми мажор, соч.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 маршовості.

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

Характерний мелодійний оборот «благання», наприклад, протиставлений

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

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

Характерный мелодический оборот «мольбы», например, противопоставлен

репліці іншого характеру в Прелюдії соль мінор²⁸, 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».

репликам иного характера в Прелюдии соль минор²⁸, а музыкальная аналогия многократно заданного вопроса, таящаяся в мелодических репликах Прелюдии ля минор, противопоставлена аккомпанирующему пласту, в котором зашифрована сакральная символика: элементы темы «Dies irae».

Шопен – Прелюдия ля минор соч.28 №2.



4. Знак «первинного» музичного жанру

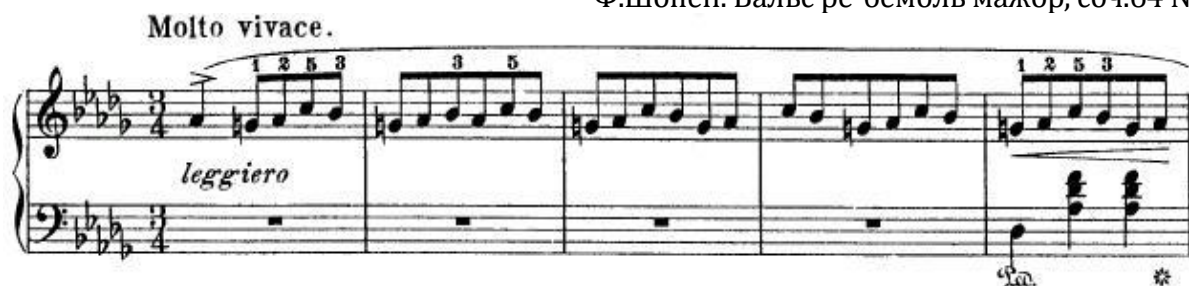
Для творів «первинного» музичного жанру, незважаючи на певні, передусім метричні, обмеження характерним є велике розмаїття фактурного викладу. Воно вносить свої характеристичні риси в різні твори одного жанру.

Тут може зустрітись і «етюдний» різновид викладу, і «декламаційність» мелодійної інтонації у віртуозному викладі, і ліризм інтимного висловлювання в поєднанні з «музикою танцю», «ходою» або «співом». Пропонуємо кілька прикладів, які ілюструють поєднання різних жанрових начал із характерними рисами первинного жанру.

4. Знак «первичного» музыкального жанра

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

Здесь может встретиться и «этюдная» разновидность изложения, и «декламационность» мелодической интонации в виртуозном изложении, и лиризм интимного высказывания в сочетании с «музыкой танца», «шестивия» или «пения». Предлагаем несколько примеров, которые иллюстрируют сочетание различных жанровых начал с характерными чертами первичного жанра.



Ф.Шопен. Вальс ре-бемоль мажор, соч.64 №1.

²⁸ Про цю Прелюдію йшлося в зв'язку з «моторно-декламационною» різновидом

²⁸ Об этой Прелюдии шла речь в связи с «моторно-декламационной» разновидностью.



Ф.Шопен. Мазурка ля минор, соч.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.

Рассмотрим несколько прелюдий со знаками первичных жанров. Обращает на себя внимание Прелюдия Ля мажор, в фактуре которой ярко выражены танцевальные признаки мазурки: трёхдольный метр на 3/4, характерный для танца аккомпанемент – бас и аккорды, а также типичный «мазурочный» ритмический рисунок мелодии.

Шопен – Прелюдия Ля мажор соч.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 мазурок²⁹,

С одной стороны, в этой миниатюрной пьесе Шопен создаёт своеобразный «символ» мазурки, как бы обнажая жанровые знаки. Ритмическая формула мелодии, которая довольно часто использовалась композитором в темах его мазурок²⁹, удер-

²⁹ Точно такий самий ритмічний малюнок використовується Шопеном у Мазурках: тв. 7 № 2, тв. 17 №№ 2 і 4, тв. 24 № 1 та ін.

²⁹ Точно такой же ритмический рисунок используется Шопеном в Мазурках: соч. 7 №2, соч. 17 №№2 и 4, соч. 24 №1 и др.

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

живається здесь на протяжении всей пьесы без изменения. Столь приверженный вариационному принципу развития мелодии, Шопен на этот раз отказывается от каких-либо изменений и настойчиво (восемь раз!) повторяет один и тот же ритмический вариант. Можно предположить, что этот характерный ритм является не просто жанровым знаком, но своеобразным символом жанра мазурки. Прелюдия не просто передаёт характер танца, но является его изображением, а признаки «первичного» жанра имеют здесь символический смысл.

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

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

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

Характерные признаки имеют и некоторые прелюдии с широкими распевными мелодиями. Так, спокойное движение на 6/8, «покачивающийся» акомпанемент повторяющихся фигураций, лирический

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».

характер плавной мелодии – всё это признаки баркаролы, которые можно выявить в крайних разделах Прелюдии фа-диез мажор. Спокойно-созерцательная первая тема пьесы на фоне мелодических «волн» в партии левой руки содержит в себе жанровые признаки «песни на воде».

Ф.Шопен. Прелюдия фа-диез мажор, соч.28 №13.



Однак і тут фактурний абрис має індивідуальні риси. Насамперед це виражається в тому, що «мелодія», в першому розділі п'єси, становить цілий пласт з акордовими й терцовими дублюваннями.

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

За жанровими ознаками фактури деякі співучі ліричні п'єси циклу прелюдій могли б доповнити збірник «Ноктюрнів» композитора, наприклад, Прелюдії ре-бемоль мажор або сі-бемоль мажор. Нітрохи не поступаючись за глибиною та експресією висловлювання, ці твори відповідають усім «вимогам» жанру і за фактурною структурою, і за композиційною побудовою.

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

Фактура Прелюдії до мінор – яскравий приклад траурного маршу. Розмірений поступ чвертями з характерним для маршу пунктирним ритмом, мінорний лад, простота й лаконізм – усі ці якості фактури повністю відповідають жанру ритуальної ходи. У той самий час, фактуру цієї прелюдії можна уявити як перекладення хорової партитури. Мелодійні лінії середніх голосів і баса вказують на можливість такого трактування.

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



Отже, Прелюдія № 20 «організована» маршовим рухом, тоді як Прелюдія № 7 – витонченої мазурки. Риси ноктюрна можна углядіти у Прелюдиях №№ 13, 15 і 21. Риси вальсу-експромту – у Прелюдиях №№ 11 і 17. У всіх цих прелюдиях означені жанрові значення виражаються не прямолинійно, буквально, ілюстративно. Створюється швидше образ відповідного жанру. Всі елементи фортепіанної фактури можуть бути спокусані виконавцем на втілення такого «жанрового» образу.

У той самий час, ми не можемо однозначно стверджувати, що у фактурі танцювальних прелюдій Шопена все «танцює», в пісенних – усе «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»³⁰ звучання фактурного абриса.

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» Пре-

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

В то же время, мы не можем однозначно утверждать, что в фактуре танцевальных прелюдий Шопена всё «танцует», в песенных – всё «поёт», а в маршевых – всё «шествует» и т.д. Введением в фактуру дополняющего основной жанровый знак элемента достигается эффект объёмности, а в ряде случаев, и многозначительности музыкального смысла. Последнее слово за исполнителем, который создаёт «жанровое наклонение»³⁰ звучания фактурного абриса.

Выводы

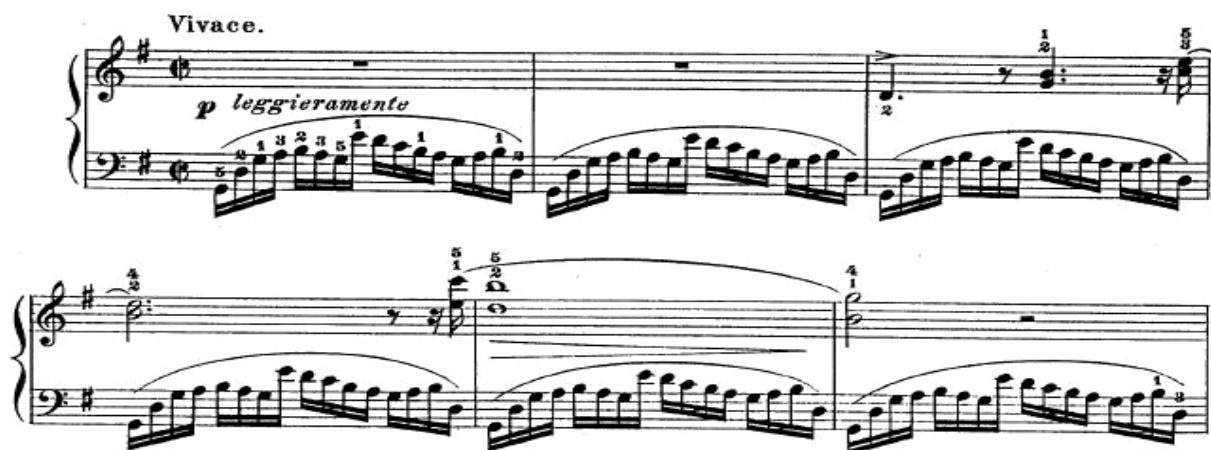
Сохраняясь в «вертикали» и «горизонталі» фактурного изложения, жанровые закономірності фактури «переоцінюються» виконавцем і тому одні з них показуються їм рельєфней, другие остаются в тени. Потенциальная жанровая выразительность фактуры по-разному реализуется в конкретном решении замысла исполнителя, создавая «жанровое наклонение» трактовки произведения.

Так, например, в «моторной» Прелюдии

³⁰ Термін М. С. Скребкової-Філатової

³⁰ Термин М.С.Скребковой-Филатовой.

людії 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 розспівну мелодію, пом'якшуючи «гострий» ритм мелодії, або як речитативну, підкресливши й навмисно загостривши його.



Робота над жанровою драматургією фактури твору може відкрити виконавцю цікаві трактування, оригінальні рішення.

У той самий час, жанрові знаки в деяких випадках можуть «само проявлятися» 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.

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

Робота над жанровой драматургией фактуры произведения может открыть исполнителю интересные трактовки, оригинальные решения.

В тоже время, жанровые знаки в некоторых случаях могут «самопроявляться» при определённых звуко-временных соотношениях. Так, например, доминирование этюдных признаков в интерпретации фактуры некоторых пьес (или фрагментов) может быть столь значительным, что исполнителю приходится применять всё своё умение, чтобы избежать нежелательного проявления инструктивной стороны этого жанра. Монотонность повторения одинаковых фигураций часто преодолевается исполнителем при помощи применения агогики и разнообразной динамики, а также с помощью фразировки и интонационной выразительности.

Жанровое «преломление» музыкального произведения необходимо исполнителю для определения своего индивидуального ракурса выразительности, для создания неповторимого фактурного абриса, в котором он нашёл бы своё воплощение.

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

ДРАМАТУРГІЯ МУЗИКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

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

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

Возможность множественности прочтений заложена в фактуре музыкального произведения и часто определяет его художественную ценность. Настоящие шедевры музыкального искусства «внутренне» неисчерпаемы. С точки зрения аналогии с ораторским искусством, о котором шла речь в главе «Музыкальная риторика и фактура», формообразующие возможности фактуры опираются на следующие теоретические разделы риторики: «расположение» (*dispositio*) и «разработку» (*elaboratio*), что в исполнительском ракурсе связано с работой над выстраиванием целостной драматургии крупного произведения или ряда произведений, как единого цикла; а также выражение (*elocutio*) и украшение (*decoratio*), что в исполнительском искусстве связано с умением отбора выразительных средств во всех деталях музыкального высказывания, которые направлены на выстраивание сквозной драматургии крупного сочинения.

Анализ особенностей фактурного развития драматургии предполагает их

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 (реєстрована 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

учёт в формообразовании масштаба целого. В исполнительском аспекте это целое может быть представлено как отдельными пьесами, так и циклом пьес, **организованных в определенное художественное единство.**

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

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

Фактура и драматургия циклического произведения типа «сюиты»

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

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

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

Обращаясь к старинному жанру, композитор, однако, наполнил традиционную форму новым музыкальным содержанием. Классические музыкальные традиции сочетаются здесь с психологической углуб-

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, фуги, трьох танців і токката. 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

лєнністю, тонким чувством колористических и красочных возможностей фортепиано.

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

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

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

Жанр фортепианной сюиты – это один из самых популярных инструментальных жанров в клавирной музыке ХVIII века. Равель использует традиционное для сюиты количество пьес – шесть, с включением наиболее типичных номеров: прелюдии, фуги, трёх танцев и токкаты. Пьесы чередуются по принципу контрастности жанров и смены настроений. Но это не единственный принцип, которым может руководствоваться исполнитель в работе над формой сюиты.

В композиционной схеме сюитной последовательности номеров можно обна-

риса 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 твору³¹.

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:

- Прилюдія та Фуга – перший розділ;
- Форлана, Рігодон і Менует – другий розділ;
- Токката – третій розділ.

Подібна схема формоутворення логічна за своєю жанровою орієнтацією³². Виокремлюється окремо – Прелюдія та Фуга – традиційний цикл музики епохи бароко; три старовинних танці – Форлана, Рігодон і Менует – і завершує побудову – Токката – п'єса віртуозного плану.

Інший варіант може бути таким:

- Прелюдія, Фуга та Форлана – перший розділ;
- Рігодон – другий розділ;
- Менует і Токката – 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 Форлану. 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:

ружить черты фактуры, которые объединяют части сюиты в несколько групп. Формообразующая конструкция может быть разной в зависимости от того, какой подход изберёт исполнитель в работе над формой всего произведения³¹.

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

Один из таких вариантов может быть следующим:

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

Подобная схема формообразования логична по своей жанровой ориентации³². Вычленяется отдельно – Прелюдия и Фуга – традиционный цикл музыки эпохи барокко; три старинных танца – Форлана, Ригодон и Менует – и завершает построение – Токката – пьеса виртуозного плана.

Другой вариант может быть таким:

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

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

Вторым разделом может быть Ригодон. Эта пьеса выделяется своей тональной обособленностью в этом цикле. Кроме того, эта часть сюиты довольно самостоятельна по своей музыкальной завершенности:

³¹ Подібна інтерпретаторська проблема завжди виникає під час роботи над творами таких жанрів як сюїта, партита, варіації, в роботі над циклами дрібних п'єс.

³² Подобная интерпретаторская проблема всегда возникает при работе над произведениями таких жанров как сюита, партита, вариации, в работе над циклами мелких пьес.

³² Про жанрову орієнтацію див. Розділ «Жанрові закономірності фактури та інтерпретація».

³² О жанровой ориентации см. главу «Жанровые закономерности фактуры и интерпретация».

тричастинність побудови з контрастним середнім епізодом, де змінюється тональність, темп, звучання, характер, настрій, а також фактура викладу. Можливо, саме тому її часто виконують окремо (поза циклом) у концертних програмах.

У третьому розділі можна об'єднати Менует і Токкату як повернення в основну тональність сюїти через паралельний мажор. Темповий контраст 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;
- Токката – 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

трёхчастность построения с контрастным средним эпизодом, где меняется тональность, темп, звучание, характер, настроение, а также фактура изложения. Возможно, именно поэтому её часто исполняют отдельно (вне цикла) в концертных программах.

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

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

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

- Прелюдия и Фуга – первый раздел;
- Форлана и Ригдон – второй раздел;
- Менует – третий раздел;
- Токката – четвёртый раздел.

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

Исполнитель, однако, может выбрать такую схему построения общей драматургии подобного циклического произве-

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/.

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

Фактура и драматургия сонатного цикла

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

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

Один из исследователей творчества Бетховена раннего и среднего периодов В.Протопопов, в частности, указывает на то, что средства художественного объединения цикла, вытекающие из идейной концепции, развивались наряду с развитием самостоятельности его частей. Исследователь обращает также внимание на то, что «важной тенденцией Бетховенской циклической формы было включение вариационности (...) и влияние её на структуры частей цикла» /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.³³

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 зменшенням акордом, який різко «обриває» безтурботний настрій головної партії. У фактурі викладу змінюється буквально все: темп

Музыкальные формы, отдельно каждой части 30-й Сонаты Бетховена, следующие:

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

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

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

Уже с первых тактов 1-й части Сонаты разный фактурный рисунок подчёркивает контраст противостоящих образных сфер³³.

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

Вторая – это тема побочной партии. Её появление знаменуется уменьшённым аккордом, который резко «обрывает» безмятежное настроение главной партии. В фактуре изложения меняется буквально

³³ 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/.

³³ Ещё одним из важных музыкальных выразительных средств, использованных Бетховеном в Сонате соч. 109, является, по мнению автора, противопоставление гармоний: трезвучия и уменьшённого аккорда. Подробней об этом см. в статье автора /38/.

«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.

всё: темп «Adagio», размер на 3/4, динамика становится «взрывчатой» – *forte, piano, crescendo, forte, piano* и т.д. Шестнадцатые в таком изложении становятся уже не «заполняющими», а «тяжёлой» мелодической линией.



Далі, в розробці, четвертні ноти головної партії починають поступово немов розшаровуватися й утворювати самостійний фактурний пласт акордової послідовності.

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



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 частинами циклу. І якщо в розробці (нотний приклад вище) прообраз хорального викладу звучить ще на тлі 16-х, то в коді 1-ї частини вже явно вимальовується фактура майбутньої теми варіацій.

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



1-я ч., т.80-88.



Особливістю фактури 1-ої частини в цілому є те, що з її допомогою Бетховен домагається своєрідної цілості 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.

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

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



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.

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

2-я ч., т.97-104 (перед репризой).



Акорди, що імітують «марш» у заключних тактах 2-ї частини, перегукуються з характером «ходи» в темі варіацій із 3-ї частини.

Акорды, имитирующие «марш» в заключительных тактах 2-й части, переключаются с характером «шестьвия» в теме вариаций из 3-й части.



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.

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

3-я ч., вар. II, т.33-34.





Різноманітні форми поліфонічного викладу, що займають домінуюче місце у фактурній тканині викладу всієї Сонати, знаходять логічне завершення в поліфонії фугато з 5-ї варіації.

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



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.

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

1-я ч., т.13-14.



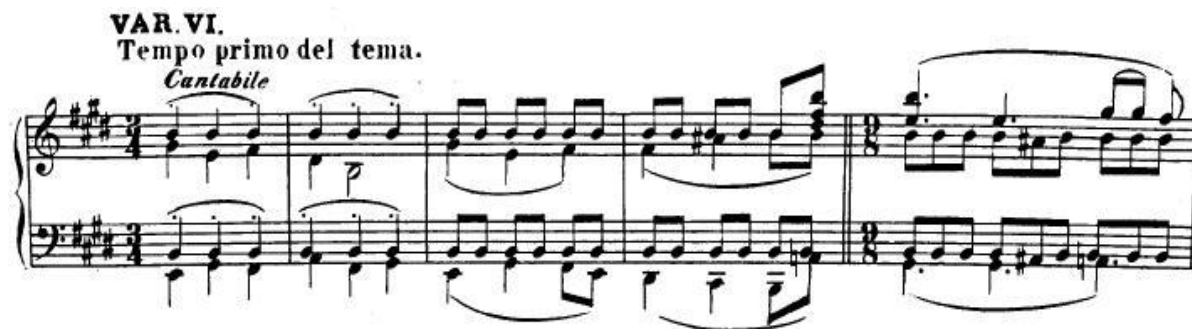
3-я ч., вар. VI, т.169-170.



На 6-й заключній варіації 3-ї частині цієї Сонати хотілося б зупинитися

На 6-й заключительной вариации 3-й части этой Сонаты хотелось бы оста-

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 циклу³⁴.

Серед варіацій 3-ї частини знахо-

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

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

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

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

Чтобы понять это явление, вновь вернёмся к 5-й вариации. Как уже говорилось выше, полифоническая природа фактуры всей Сонаты получает кульминационное развитие именно в фугато этой вариации. Таким образом, значение этого раздела также «перерастает» границы вариационного цикла. По существу, фугато из 3-й части сонаты открывает финальный раздел всего сонатного цикла.³⁴

Среди вариаций 3-й части находится

³⁴ Цікавою деталлю, яка підтверджує цю думку, є те, що, також як і початок кожної частини, початок фугато «позначено» нотою «соль» (діз) у верхньому голосі.

³⁴ Любопытной деталью, подтверждающей эту мысль, является то, что, также как и начало каждой части, начало фугато «обозначено» нотой «соль» (диез) в верхнем голосе.

диться 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.

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

3-я 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.

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

На 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:

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

- 1-й 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.

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

Зафіксовані нами в аналізі фактурні зв'язки драматургічних пластів цього сонатного циклу переконливо показують, яку важливу роль відіграє

Зафиксированные нами в анализе фактурные связи драматургических пластов этого сонатного цикла убедительно показывают, какую важную роль играет

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: «3 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» ор. 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.

образная сторона фактурного изложения музыкального материала. Для исполнителя в его работе над фактурой фортепианного произведения любое изменение фактурного рисунка может подсказать интересное исполнительское решение в области драматургии этого сочинения.

Фактура и драматургия цикла мелких пьес

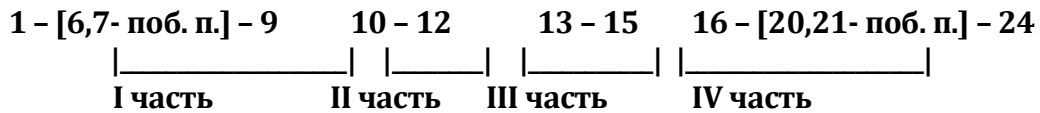
В завершение остановимся на участии фактурных особенностей в драматургии «Прелюдий» Ф.Шопена.

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

Признаки цикличности подробно проанализированы в ряде работ, в частности, в книге К.Зенкина «Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма». Исследователь отмечает: «Из «ядер сонатности» вырастает единая драматическая концепция цикла (...). Характер тональных связей (по квинтовому кругу) способен создать ощущение направленности процесса, продвижения вперед. Контраст мажора и параллельного минора в каждой паре прелюдий осмысливается Шопеном как постоянство конфликтной антитезы – стержня драматургии цикла» /35, с.111/.

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

МАКРОФОРМА ДРАМАТУРГІИ «ПРЕЛЮДІЙ» op. 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 алєгро.

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-ю та 15-ю 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

Приведенная схема показывает, как возможно исполнительскими средствами при помощи «сжатия» и «рассредоточения» (расширения) формы, т.е. разделения или объединения нескольких прелюдий в единую цепь развития, создать единый драматургический цикл. В основе предложенного варианта лежит принцип, опирающийся в основном на фактурное устройство каждой прелюдии в отдельности и черты их объединяющие. Например, две подряд медленные лирические пьесы в первой половине цикла принимают на себя функцию в драматургии первого отмеченного раздела, которая сродни побочным партиям сонатного аллегро.

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

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

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

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 сформуванню 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., 6/³⁵.

Неважко помітити, що в даному випадку, з 4 по 10 прелюдію піаністом як би «цитуються» фрагмент циклічної композиції Ф. Шопена. У наступних посліпль Прелюдиях №№ 13, 19 і 11 представлені мажорні п'єси. Потім слідує повільна «глибоко мінорна» 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

функцію побочной партии финальной части.

В аспекте рассматриваемой темы показательно, что многие исполнители играют тетрадь прелюдий не целиком, а выборочно, группируя пьесы в соответствии с собственными художественными предпочтениями. При этом избранная последовательность пьес носит не случайный характер. Исполнители стремятся сформировать циклическое целое, находя тонкие нюансы связей окончания предшествующей прелюдии с началом последующей. Кроме соединительных интонаций, выраженных мелодическими и ладогармоническими средствами, немаловажную роль здесь играет и исполнительская трактовка фортепианной фактуры. При этом используются прием подчеркивания в исполнительском фактурном оформлении заключительных тактов пьесы отдельного звука, голоса или особого характера звучания аккорда (например, громкостью или декламационным произнесением), которыми бы готовились соответствующие свойства фактурной темы следующей прелюдии.

Например, С.Рихтер формирует следующую циклически организованную последовательность прелюдий: 4-10, 13, 19, 11, 2, 23, 21 /Д.,6/³⁵

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

С.Рихтер не стремится поразить слушателя силой романтической страсти. Его стилевой подход в интерпретации прелюдий характеризуется замедленными, по сравнению с общепринятыми исполнительскими трактовками, темпами. Это позволяет создать ощущение мудрого

³⁵ Тут і надалі автор посилається на зафіксовані інтерпретації, які позначені в «Дискографії».

³⁵ Здесь и в дальнейшем автор ссылается на зафиксированные интерпретации, которые обозначены в «Дискографии».

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 мінора (Прелюдії № 4) до мажору (Прелюдія № 21).

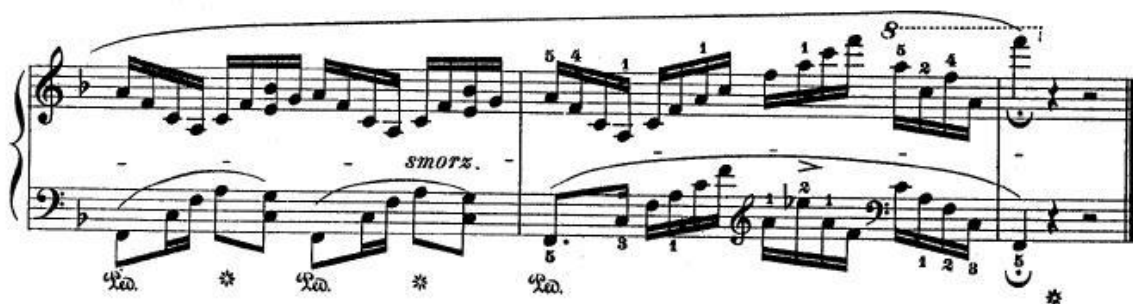
Тенденція загального стильового підходу проявляється у відповідній, характерній для кожного виконавця інтерпретації фортепіанної фактури кожної окремої п'єси. 23-тя прелюдія написана у фа мажор, і ця тональність є домінантою по відношенню до наступної, що виконується піаністом 21-ої прелюдії, написаної в сі-бемоль мажор, якою завершується малий цикл прелюдій, що вибудовується С.Ріхтером. У передостанньому такті 23-ої прелюдії стійкість тонічного фа-мажорного трезвуччя 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 домінант-септакордом.

любования тонким фактурним рисунком обраних им прелюдий. Пожалуй, исполнительски подчеркнутые художественные свойства фактуры при таком подходе становятся главным выразительным средством.

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

Тенденция общего стилевого подхода проявляется в соответствующей, характерной для каждого исполнителя интерпретации фортепианной фактуры каждой отдельной пьесы. 23-я прелюдия написана в фа мажоре, и эта тональность является доминантой по отношению к следующей, исполняемой пианистом 21-й прелюдии, написанной в си-бемоль мажоре, которой завершается малый цикл прелюдий, выстраиваемый С.Рихтером. В предпоследнем такте 23-й прелюдии устойчивость тонического фа-мажорного трезвучия нарушается звуком ми-бемоль, который обозначен акцентом в авторской нотной записи. Таким образом, по отношению к си-бемоль мажору 21-й прелюдии данный аккорд является доминант-септаккордом.

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



Тут важлива, однак, не тільки підсумкова роль завершального гармонічного закінчення. Останній звук мелодії провідного голосу 23-ої прелюдії – «фа» третьої октави (вершина-

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

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

вит начальный звук 21-й прелюдии – «фа» второй октавы.

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

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

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

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

Роль подобных «связующих нитей» между окончанием предыдущей и началом следующей пьесы проанализирована А.Меркуловым на примере фортепианных сюитных циклов Шумана. Исследователь называет подобные приёмы «связующими мостиками» /69, с.65/. Подобные мелодические «предсказания» в завершениях предшествующих в цикле пьес достаточно показательны для «Прелюдий» Ф.Шопена. Поэтому от того, как будет сыграно окончание предшествующей прелюдии, зависит, в ракурсе художественного единства, и исполнительская трактовка начала последующей прелюдии.

Приведем ещё примеры.

Завершающий аккорд ми-бемоль мажорной прелюдии, согласно авторским указаниям, звучит фортиссимо в плотном

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 октави³⁶.

изложении и в регистре, готовящем начальный аккорд следующей до-минорной прелюдии. Существенным для обоих аккордов является также и наличие общего верхнего звука «соль» первой октавы.³⁶



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, волевого 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 звучання можна надати характеру проміжного фіналу. І це може знайти своє вираження в інтерпретації фактури.

Наприклад, М. Полліні грає цю прелюдію в характері токкатного нонлегатного звуковидобування. У

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

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

Например, М.Поллини играет данную прелюдию в характере токкатного нонлегатного звукоизвлечения. В восприятии

³⁶ У нотних прикладах загальний звук «соль» позначений пунктирною лінією

³⁶ В нотных примерах общий звук «соль» обозначен пунктирной линией.

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 перед-бачуваного устою, який, проте, досягається тільки в завершальній, вираженій фактурним «унисоном» тоніці.

Засобами виконавського «створення» фактури можна згрупувати низку прелюдій у певні композиційні блоки, а також більш чітко вибудувати рельєф фактурного розгортання³⁷ 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, фігуро-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.

фактуры здесь возникает ощущение остроты, даже подчёркнутой заостренности повторяющегося микрорельефа /Д.5/. М.Аргерих исполняет 12-ю прелюдию в «вихревом» предельно быстром темпе /Д.1/.

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

Средствами исполнительского «делания» фактуры можно сгруппировать ряд прелюдий в определенные композиционные блоки, а также более чётко выстроить рельеф фактурного развертывания³⁷ в масштабе всего цикла. Здесь, так же, как и в масштабе каждой миниатюры, в достижении соответствующих характеристик звучания используется весь комплекс исполнительских средств, включая темп, агогику, артикуляцию, фигуро-фоновые отношения, взаимодействие в фактуре жанровых начал, естественные, входящие в контакт с фортепианным стилем Ф.Шопена общие и индивидуальные для каждого исполнителя принципы организации игровых движений, которыми непосредственно «делается» фактура и т.д.

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

³⁷ «Рельеф фактурного розгортання» як один із механізмів виконавської інтерпретації буде розглянуто нами в наступному розділі.

³⁷ «Рельеф фактурного развертывания» как один из механизмов исполнительской интерпретации будет рассмотрен нами в следующей главе.

ДОСЛІДЖЕННЯ 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

Процитуюмо 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

ИЗУЧЕНИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФАКТУРЫ

Для освоения любой методики необходимо познать её основные принципы.

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

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

Интерпретация и фактура «Прелюдий» Шопена

Процитируем ряд наблюдений С.Скребкова над фактурой фортепианных сочинений Ф.Шопена, которыми как бы объясняется смысловое «поле» для исполнительской интерпретации. По мнению исследователя, стиль музыки Шопена «раздвигает границы фактурных типов изложения (...). Гомофония его произведений наполняется элементами полифонических форм, близких народному искусству, – гетерофонии, а также широко развитой Бахом имитации. Внутренняя интонационная наполненность мелодики всех голосов делает возможным многообразные функциональные взаимопревращения в рамках одного и того же произведения. Мелодическое богатство и интонационная связанность голосов как бы «уравнивают» их в правах, открывая перед исполнителем возможность выбора пріоритета, поскольку очень часто «мелодическая фактурная функция рельефности рассредоточивается по всем голосам» (...). Интонирование ведущего голоса способно

виростати із супроводу, досягати індивідуалізованої рельєф-ності 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 півтора століття 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 відхилень³⁸.

вырастать из сопровождения, достигать индивидуализированной рельефности и далее растворяются в сопровождении» /108, с.257-258/. Отсюда следуют выводы принципиального значения: «В самом композиторском стиле стираются четкие функциональные грани гомофонного вида фактуры – мелодия, бас, сопровождение. Второстепенные элементы фактуры таят потенциальные силы индивидуализации, и они обнаруживают в себе возможность и даже художественную необходимость становиться тематически (разрядка моя, – Л.К.) содержательными» /108, с. 258/.

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

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

Графический рисунок нотного текста произведений Шопена поражает отточенностью записи, наглядностью и художественной информативностью. По всей видимости, изнурительная работа над деталями нотного текста была связана, с одной стороны, со стремлением композитора подобрать наиболее подходящие способы изложения музыкальной ткани, с другой – отшлифовать детали нотной записи во избежание нежелательных интерпретационных отклонений.³⁸

³⁸ Подібна деталізація вказівок для виконавця показова в цілому для творчості композиторів-романтиків / див. 13, с. 48-50 /.

³⁸ Подобная детализация указаний для исполнителя показательна в целом для творчества композиторов-романтиков /см. 13, с.48-50/.

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 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 уні-

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

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

Мелкие произведения являются так же своеобразной «лабораторией» композитора в поиске оригинальных мелодических фигураций, «записной книжкой» художественно-эмоциональных состояний. Несмотря на то, что мы не найдём у Шопена повторяющих друг друга изложений, в некоторых его прелюдях, например, просматриваются фактурные фигуры, которые похожи на фигурации, используемые и в других его произведениях. А иногда наоборот, Шопен в прелюдях закрепляет и кристаллизирует апробированные ранее фактурные находки. Но при этом заметим, что, благодаря гениальной изобретательности в области фортепианной фактуры, у Шопена нет примеров механического перенесения фактуры из одного произведения в другое.

Каждый элемент фактуры, в том числе и аккомпанемент, служит осуществлению эмоционально-художественного замысла. В таких условиях наиболее ярко высвечиваются индивидуальные стилевые особенности, фактурный «почерк» композитора. Текст произведения становится

кальним 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 багатогранність. 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

унікальним не тільки як запис музичальної думки, але і як унікальна «аранжировка» цієї думки. Прелюдії можуть служити для нас своєрідною призмою, через которую можно увидеть композиторский мир Шопена.

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

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

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

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

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 виразних засобів, якими оперує в даному випадку виконавець.

Переважає 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**

голоса як би перебивають друг друга (Прелюдії №№ 18 і 22) и т.д.

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

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

Полижанровость в фактурном абрисе может достигаться:

- а) сопоставлением в **горизонтальном** развертывании различных по жанровой природе видов фортепианной фактуры (например, Прелюдии №№ 10, 11);
- б) жанровым расслоением фактурной **вертикали** (например, Прелюдии №№ 6, 13, 15).

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

Подавляющее большинство прелюдий Шопена опирается на однотипную фактуру (имеются в виду, прежде всего, прелюдии, которые написаны в форме периода). Но есть и такие пьесы, где существует фактурная разновидность (например, две в Прелюдиях №№ 13, 21 или даже три в Прелюдии № 15). Эти разновидности являются **варіантно производными** от исходного образца. В этом – одно из проявлений принципа художественной целостности, которое учитывается исполнителями в процессе интерпретации.

Исполнить произведение – значит **осуществить непрерывный процесс**

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 абрису, 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 Прелюдиях 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 воедино авторським задумом (композитора, художника, письменника та ін.). У цьому значенні термін є синонімом «художнього образу» музичного твору.

воспроизведения его звуко-временной материи. Обратимся к наблюдениям выдающегося пианиста и фортепианного педагога К. Мартинсена, который пишет: «Живая интерпретация на всем своем протяжении подчинена активной творческой воле. Нельзя играть от знака к знаку, от одного условного термина до другого, в промежутках оставаясь равнодушным и творчески бездейственным» /66, с.155/.

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

Фактурная тема

Участок первичного экспонирования опирается на фактурный абрис. К моменту каждого отдельного исполнения музыки фактурный абрис предстает уже сформированным и «закодированным» в памяти исполнителя. Но его реальное звуковое воплощение обязательно вносит коррективы в предварительное представление. **Претворенный исполнителем в звучащей материи фактурный абрис, репрезентирующий наиболее показательный для фактуры фрагмент музыкального произведения или любой его части называется «фактурной темой».** Она определяется малейшими деталями исполнительской интерпретации. По мнению К.Зенкина, именно в Прелюдиях Ф.Шопена «афористичность и концентрированность содержания приводят к тому, что мельчайшая интонация и даже фигурационная ячейка способна принимать на себя тематические функции, оформиться в качестве ядра последующего процесса» /35, с.110/.

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

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.

Применительно к циклу «Прелюдий» можно представить, что собирательным образом этих пьес является некий «лирический герой» и каждая из прелюдий отражает переживания этого лирического героя. Такая тема способна «объединить» пьесы в один живой организм эмоциональной логики, проявляясь в каждой прелюдии характерным свойством темперамента (спокойный, вспыльчивый и т.д.) или философским воззрением (пессимистическим, оптимистическим и т.п.).

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

Е.Назайкинский отмечает, что «тематическими, то есть задающими тон, служат все свойства мелодии, которые влияют на отбор материала и его организацию» /81, с.160/. Тема в широком музыкальном значении понимается, в данном случае, как «средоточие характерного» для данного произведения, его «основополагающий компонент» /78, с.541/.

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

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

Функціонально, тема – це сміслові цілі, 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 абриса та, відповідно, фактурної теми в прелюдіях 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

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

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

В близком значении Е.Назайкинский использует термин «фактурная ячейка», под которой понимается «относительно завершённый участок фактурного развития, на протяжении которого полностью прорисовываются все элементы, характерные для данного типа фактуры, и вслед за которым чаще всего идёт повторение фактурного контурного узора» /79, с.80/.

По нашему мнению, понятие «фактурной ячейки» работает именно как инструмент анализа стабильных компонентов фактуры музыкального произведения. «Фактурная ячейка», согласно приведенному определению, не охватывает потенциально бесконечную вариантность исполнительских воплощений задуманного композитором обобщенного «плана фактуры». В этой связи обратим внимание на использование в дефиниции Е.Назайкинського слова «прорисовывается», которое восходит к «рисунку».

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

Понятие **«фактурная тема»**, в отличие от «фактурной ячейки» является инструментом анализа исполнительского твор-

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 коротко-строковість 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**³⁹.

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 – слухачькому) 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

чества. Одна и та же фактурная ячейка в исполнительском воплощении предстает в бесконечном множестве вариантов фактурных тем, созданных тем или иным исполнителем, в той или иной интерпретации.

Учитывая относительную краткосрочность звучания каждой фактурной темы, её феномен следует связывать с преимущественной работой третьей из форм слухового контакта исполнителя с музыкальным произведением. Напомним, что эта форма координирует идеальное представление музыки с её реальным звучанием, помогает осуществлять качество музыкального звучания **в каждый данный момент исполнения**.³⁹

О фактурном развёртывании

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

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

1. участок **фактурного экспонирования** исполнителем определенного принципа фактурного устройства;
2. опирающееся на данный принцип последующее **фактурное развёртывание**.

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

В исполнительском (шире – слушательском) восприятии фактурного развития, равно как и «фактурной темы», акцент делается на сиюминутном ощущении звучания. Но в фактурном развёртывании особое значение приобретает вторая форма слухового контакта

³⁹ Про три форми слухового контакту виконавця з музичним твором див. у розділі «Специфіка музично-виконавської творчості».

³⁹ О трёх формах слухового контакта исполнителя с музыкальным произведением см. в главе «Специфика музыкально-исполнительского творчества».

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. Скребкова-Філатова послідовно виділяє такі складові: «виконавський фактурний спосіб» /110, с.240/, «виконавський жанровий спосіб» /с. 247/, «образно-смысловий 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. Скребковою-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

исполнителя с произведением, которая, как отмечалось, связана с работой **кратковременной (оперативной) памяти**. Каждый последующий момент исполнительского «делания» фактуры выстраивается в зависимости от всей панорамы предшествующего звучания.

Рассматривая исполнительские особенности воплощения фактуры, М.Скребкова-Филатова последовательно выделяет следующие составляющие: «исполнительское фактурное наклонение» /110, с.240/, «исполнительское жанровое наклонение» /с.247/, «образно-смысловое исполнительское наклонение» /с.248/ и «наклонение исполнительской интерпретации к тому или иному роду» /с.248/.

С точки зрения анализа фактуры такой аналитический подход может быть актуальным, в основном, на стадии предварительной работы исполнителя над произведением, когда, в частности, формируются представления фактурного абриса. Однако в самом акте музыкально-исполнительского творения произведения (то есть в процессе исполнительского «делания» фактуры) все четыре выделенные М.Скребковой-Филатовой составляющие фактически сливаются в общее качество: «исполнительское фактурное наклонение».

Воплощаясь в «фактурном абрисе», «фактурной теме» и «фактурном развёртывании», исполнительское решение фактуры выстраивается всем комплексом выразительных средств, которыми оперирует исполнитель.

О фактурном развитии

Для характеристики соответствующих процессов в фактурном развитии вводиться понятие «рельєф фактурного развития». Ф.Шопен прекрасно чувствовал его выразительные возможности. Об этом свидетельствует тщательно обозначенный композитором предполагаемый план фактурного развертывания. Здесь играет роль предначертанная рукою композитора соответствующая громкостная динамика, местоположение главной кульминации, темпоритмические изменения при подходе

кульмінаційної точки, пост кульмінаційне *diminuendo* і «розтавання» на «*pp*» 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 методику вивчення виконавської інтерпретації фактури

Наступний заключний розділ носитиме практичний характер. Його призначення полягає в тому, щоб подати **методику вивчення виконавської інтерпретації фортепіанної фактури**, яка націлена на те, щоб:

по-перше, показати багаті **можливості** розкриття виразного потенціалу фортепіанної фактури засобами виконавства;

к кульминационной точке, посткульминационное *diminuendo* и «истаивание» на «*pp*» в последних тактах.

Исполнители собственной волей могут в определенной степени варьировать эти очень подробные авторские указания. Подчеркиванием соответствующих линий высотных координат фортепианной фактуры, повышением или понижением громкости, тем более, с параллельно происходящими ускорением или замедлением музыкального движения в комплексе с другими приемами можно исполнительскими средствами «дорисовать» профиль фортепианной фактуры в горизонтальном разрезе.

В простых и сложных формах прелюдий исполнителями иногда используется приём **«исполнительской фактурной вариации»**. При текстовых повторах средствами музыкального интонирования **в фактуре переакцентируются внутренние фигуρο-фоновые отношения**. Голос, который находился «в тени», выходит «на авансцену», т.е. на «поверхность» фактурной темы.

Средствами исполнительской трактовки фактуры по-своему, в соответствии с исполнительским замыслом, формируется художественная целостность интерпретационного решения. Особую роль здесь может сыграть соответствующая трактовка контрастов фактурных тем, выявление нитей их взаимосвязей, взаимодействие жанровых акцентов в рельефе фактурного развертывания.

О методике изучения исполнительской интерпретации фактуры

Следующая заключительная глава будет носить практический характер. Её назначение состоит в том, чтобы представить **методику изучения исполнительской интерпретации фортепианной фактуры**, которая нацелена на то, чтобы:

во-первых, показать богатые **возможности** раскрытия выразительного потенциала фортепианной фактуры средствами исполнительства;

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 без посереднього 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:

- Прелюдії, що спираються на первинні жанри;

во-вторых, обобщить наблюдения над некоторыми **способами** (конкретными приёмами) такого раскрытия.

Теоретической основой для анализа исполнительской интерпретации фортепианной фактуры послужат сформулированные в предыдущих главах:

- положение о трёх формах слухового контакта исполнителя с музыкальным произведением;
- положение о фактурном абрисе;
- концепция музыкальных жанровых начал и соответствующая основным жанровым признакам классификация «Прелюдий» Ф.Шопена.

Методика изучения исполнительской интерпретации фортепианной фактуры соответствует основным этапам её исполнительского претворения и воплощения в звучании.

Соответственно, выделяются три стадии анализа:

- а) общего фактурного принципа (фактурного абриса);
- б) фактурной темы;
- в) фактурного развертывания.

Для исполнительского ракурса исследования фактуры используются:

- фактурный рисунок (нотный текст) как источник информации о композиторском фактурном абрисе;
- конкретные исполнительские интерпретации (например, аудиозаписи) как источник информации об исполнительском фактурном абрисе.

Ранее нами было рассмотрено участие в мысленном формировании и непосредственном исполнительском «делании» фортепианной фактуры музыкально-жанровых начал (на примере «Прелюдий» Ф.Шопена), а также выстроена соответствующая жанровая классификация. В соответствии с данной классификацией в каждой группе «Прелюдий» ниже будут последовательно рассмотрены особенности фактурного экспонирования и фактурного развёртывания.

В анализах будут представлены следующие группы:

- Прелюдии, опирающиеся на первичные жанры;

- Пісенні прелюдії;
- Повільні декламаційні прелюдії;
- Прелюдії з жанровим знаком «прелюдіювання»;
- Прелюдії з жанровим знаком «етюдності»;
- 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».

- Песенные прелюдии;
- Медленные декламационные прелюдии;
- Прелюдии с жанровым знаком «прелюдирования»;
- Прелюдии с жанровым знаком «этюдности»;
- Моторные прелюдии декламационного характера.

В данном перечне учтены все шесть групп прелюдий, классифицированных нами по жанровому принципу. Первые три группы объединены общим признаком: медленным или умеренным темпом. Четвертая, пятая и шестая группы представлены пьесами в быстрых темпах.

Начинать с рассмотрения медленных и умеренных прелюдий целесообразно, поскольку данные темповые условия позволяют композитору в большей степени детализировать фактурную организацию, а слушательскому восприятию – успеть воспринять фактурную «нюансировку».

МЕТОД ДОСЛІДЖЕННЯ 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 «Прелюдію» Ф.Шопена у виконанні М.Аргеріх, Е.Гілельса, А.Корто, В.Мержанова, М.Полліні, С.Ріхтера та Г.Черни-Стефанської⁴⁰.

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 абриса (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 Прелюдію № 7 ля мажор і № 20 до мінор. Фактура тут має ознаки, які «сигналізують» про

МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ ФАКТУРЫ

Для того, чтобы научиться самостоятельно создавать свой исполнительский фактурный абрис, целесообразно понять механизм его создания на примере интерпретаций выдающихся исполнителей разных школ и стилистических направлений. В данном случае в качестве примера для демонстрации метода изучения исполнительской интерпретации фортепианной фактуры предлагаем «Прелюдии» Ф.Шопена в исполнении М.Аргерих, Э.Гилельса, А.Корто, В.Мержанова, М.Поллини, С.Рихтера и Г.Черны-Стефанской.⁴⁰

Учитывая значительный объем музыкального материала, а также **в целях конкретизации изложения** нами будут проиллюстрированы особенности исполнительской интерпретации на примере наиболее показательных в данном ракурсе исследования прелюдий. Отобранные нами в качестве примеров прелюдии представляют от каждой из перечисленных ранее жанровых разновидностей.

Фактурное экспонирование

Исследование фактурного экспонирования оказывается возможным при сравнении условного фактурного абриса (фактурного рисунка) с конкретными исполнительскими воплощениями (фактурными темами) этого условного прототипа. На этом принципе и будет построена методика дальнейшего исследования.

Прелюдии, опирающиеся на первичные жанры

В этой группе мы рассмотрим Прелюдии №7 ля мажор и №20 до минор. Фактура здесь имеет признаки, которые «сигна-

⁴⁰ Див. «Дискографію».

⁴⁰ См. «Дискографію».

приналежність до відповідного жанру: мазурки (Прелюдія № 7) або маршу (Прелюдія № 20). Разом із тим, жанрові ознаки первинного жанру виступають у прелюдиях 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.

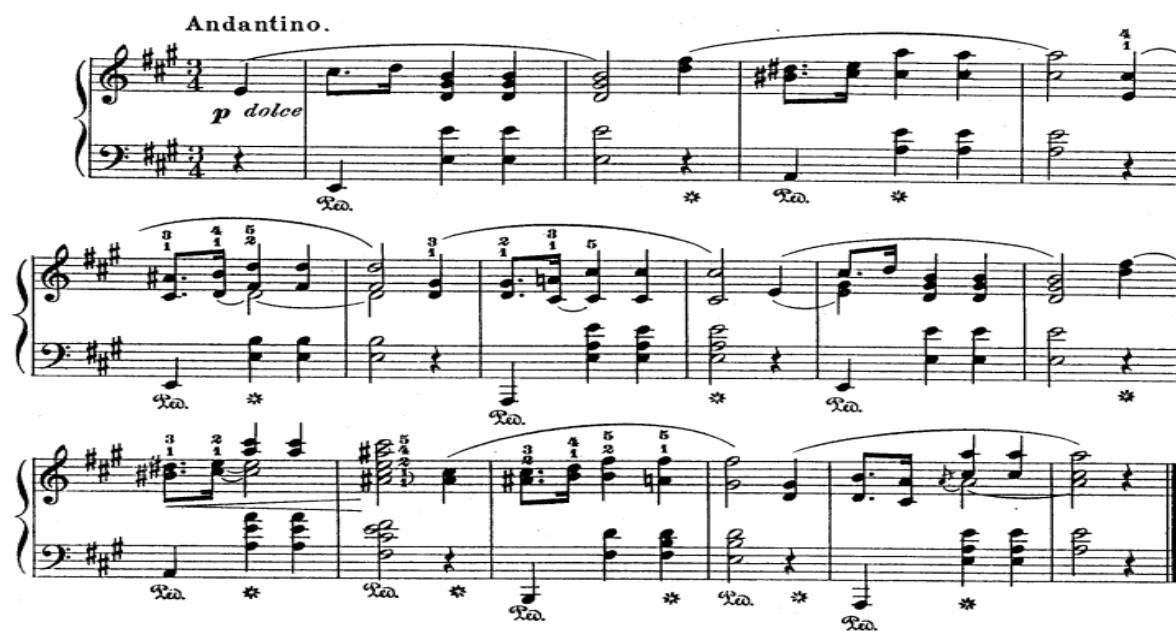
Мабуть, саме у фактурі цієї п'єси найбільш чітко проявляється моцартівська лінія. Фактура Прелюдії прозора, вишукана й витончена. Фактурний осередок – це початкові два такти. Основні його властивості визначаються жанром мазурки.

лизируют» о принадлежности к соответствующему жанру: мазурке (Прелюдия №7) или маршу (Прелюдия №20). Вместе с тем, жанровые признаки первичного жанра выступают в прелюдиях не в «цитатной» форме. Композитор создает как бы образ соответствующего жанра.

Прелюдия №7 Ля мажор

Данная Прелюдия и, в частности, некоторые особенности ее фактуры подробно проанализированы Л.Мазелем /62, с.188-189/. В наших наблюдениях мы сконцентрируем внимание на исполнительском «осознании» фактуры Прелюдии.

Пожалуй, именно в фактуре этой пьесы наиболее отчетливо проявляется моцартовская линия. Фактура Прелюдии прозрачна, изящна и утонченна. Фактурная ячейка – это начальные два такта. Основные ее свойства определяются жанром мазурки.



Слід, у той самий час, урахувати, 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

Следует, в то же время, учитывать, что это не мазурка, как таковая, а поэтический «образ мазурки». В Прелюдии эта танцевальная фигура выражена глубоким басом с одновременной его пунктирной ритмической «разбивкой» в верхнем голосе.

Однако в масштабе двутакта проявляются отличия от типичной танцевальной формулы мазурки. Так, в каждой группе из двух тактов использован только один глубокий бас на сильной доле

сильній долі першого такту. Після цього звучать три метрично більш «слабких» акорди, немов відгомін позначеної басом гармонійної функції. Чудове закруглення дворакових 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

первого такта. После этого звучат три метрически более «слабых» аккорда, как бы отголосок обозначенной басом гармонической функции. Замечательно закругление двутактовых фраз выписанным ритмическим торможением (аккорд половинной длительности после восьмых и четвертей). Поскольку сильная доля второго такта содержит приостановку движения, здесь также создается метрический акцент, но выраженный другими средствами: метрической тяжестью и долготой звучания.

В результате для исполнителя прогнозируется возможность по-разному интерпретировать взаимодействие метрических опор на сильную долю такта в первом и втором тактах каждой двутактовой группы.

Лирический затактовый «зачин» (восходящая секста) в сочетании с «глубоким» басом на сильную долю трёхчетвертного такта напоминает начало Вальса до-диез минор соч. 64 №2 Шопена. Мазурка, как признак жанра в Прелюдии, «обозначена» дроблением первой доли пунктиром. На этой доле аккорд «сопровождения» опущен и «освобожденная» мелодия приобретает характерную для мазурки легкость и даже «полётность».

Начиная со второй четверти первого такта, аккорды «сопровождения» слиты с мелодией. И, несмотря на их многоголосие (в основном четыре-пять звуков), они, как и весь двутакт фактурной ячейки, изложены прозрачно, легко и изящно. Особую роль играет просвечивающая в аккордах двухголосная основа. В некоторых местах (кульминация, заключительные такты и др.) количество голосов увеличивается, но это не меняет общего принципа. Принцип же состоит в терцово-секстовой вторе подголоска основному верхнему мелодическому голосу.

Обратим внимание на то, что данный принцип уже заложен в начальном секстовом «зачине» мелодии. Басовая опора на «ми» в первом такте повторяет двумя октавами ниже затактовый звук мелодии. Таким образом, при ясно выра-

гомофонно-гармонійної природи фактури, в музичній тканині, як і в інших прелюдях 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 / Лежу на облаке]

Roztopiony w cisze

[Розплавлений тишею / Расплавленный тишиной]

Mgłą mam senną w oku

[Очі покриті імлою / Глаза покрыты мглой]

Oddechu nie słyszę;

[Дихання не чую / Дыхания не слышу]

Fiołkowej woni

[Запахом фіалок / Запахом фиалок]

Opływa mnie morze,

[Обволікає мене море, / Обволакивает меня море,]

Dłoń złożywszy w dłoni

[Склавши долоні / Сложив ладони]

Lecę płynę gdzieś!...

[Лечу, пливу кудись / Лечу, пливу куда-то]*¹

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)

женной гомофонно-гармонической природе фактуры, в музыкальной ткани, как и в других прелюдях Шопена, не утрачивается генетическая связь с гетерофонными прообразами. Благодаря мазурочной жанровой основе *Ля мажорной Прелюдии*, гетерофонные черты здесь более непосредственно ассоциируются с польским музыкальным фольклором.

Наиболее показательным в интерпретационных решениях фактуры *Ля мажорной Прелюдии* является стремление исполнителей воссоздать свой собственный «образ мазурки». Впрочем, данная мысль может быть отнесена не только к музыкально-исполнительским прочтениям пьесы.

Польский поэт Корнель Ейский, известный своими «переводами» музыкальных произведений на язык поэзии, по прослушивании *ля мажорной Прелюдии* Шопена написал стихотворение «*Wniebowzięcie*» («Вознесение») /154/, в котором имеются следующие строки:

В этих «воздушных» лирических образах слышится поэтический аналог отмеченной выше лёгкости, прозрачности, ажурности фактуры *ля мажорной Прелюдии*.

В самом общем плане по отношению к жанровой природе мазурки в музыкально-исполнительской интерпретации этой фактуры (то есть непосредственно – в фактурной теме) *Прелюдии* *ля мажор*

* Перевод Л.Касьяненко.

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

существенным является тот или иной подход к динамическому сопряжению сильных долей в каждой паре тактов.

В исполнительской трактовке М. Поллини вертикаль аккордов обозначена мягко, без выделения верхней мелодической линии. Басовой опорой на сильную долю первого такта весь двутактовый фактурный абрис организуется в единое целое. В то же время ясно проставлен акцент и на сильную долю второго такта. Это достигается динамичным затактовым интонационным «замахом» (три – раз) и некоторым «растяжением» сильной доли первого такта, после чего следует устремленное (слегка ускоренное) движение к сильной доле второго такта. Кроме того, едва заметно эта доля подчеркивается громкостью звучания. В итоге, акцент в аккорде на сильной доле второго такта как бы накладывается на скрытую линию, «протянутую» посредством агогики, педализации и других приемов от начальной басовой опоры.

Выраженная агогически устремленность к сильной доле второго такта прослеживается и в исполнении ля мажорной Прелюдии М. Аргерих. Но, в отличие от исполнительской версии М. Поллини, опорные, упругие акценты на сильных долях первого и второго такта в версии М. Аргерих более равноправны. В целом в данной трактовке Прелюдии создается как бы миниатюрная зарисовка грациозной танцующей пары.

В отличие от трактовки М. Аргерих, в исполнительской версии ля мажорной Прелюдии, созданной А. Корто, главенствует не танец, как таковой, а его живое, «речевое» музыкальное интонирование. После выразительного произнесения начальной интонации фактурной темы (затакт и сильная доля такта) все последующее звучит с некоторым ускорением движения к заключительному аккорду. Но сам этот аккорд (сильная доля второго такта) звучит безакцентно, как отголосок, как «эхо» начальной интонации.

Рельефное обозначение ведущего мелодического голоса и его ритмически

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 «темпоповіді». 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, пропонованих 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

раскрепощенное интонирование (например, некоторое запаздывание по отношению к басу, а также прихотливое *rubato*) ассоциируются с выразительностью голоса «лирического героя» произведения.

В исполнении ля мажорной Прелюдии А.Корто словно создается образная картина реального события, которая ассоциируется с высказыванием впечатлений во время танца или же сразу после него.

Полярно противоположный, относительно интерпретации А.Корто, подход к «жанровой» трактовке фактуры представляет исполнение ля мажорной Прелюдии С.Рихтером. Исполнитель стремится к максимальному размытию фактурно-«двигательных» признаков мазурки. Избран существенно замедленный темп, который можно было бы охарактеризовать, как «темповествования». Это позволяет сконцентрировать внимание на мельчайших деталях исполнительской «обработки» музыкальной ткани.

В трактовке С.Рихтера мазурочные «опоры» на сильных долях такта нивелированы. Если в исполнительских решениях фактурной темы Прелюдии М.Поллини, М.Аргерих и А.Корто наблюдалась устремленность движения к сильной доле второго такта, то у Рихтера в повторяющихся аккордах, напротив, происходит торможение движения.

Краткий анализ фактурных тем Прелюдии ля мажор, создаваемых тем или иным исполнителем, показывает, что соответствующий «образ мазурки» создаётся именно средствами фортепианной фактуры. Фактура выполняет функцию комплексного механизма организации так называемых «композиторских» и «исполнительских» средств музыкальной выразительности.

Что касается последних, то в начальных фактурных темах (исполнительских решениях) данной прелюдии привлекает внимание как нечто общее, так и подчас значительные различия. Например, начальный бас во всех интерпретациях – именно мазурочный. То есть, он звучит изящно, ажурно, как бы облегченно, а не как погруженный вглубь, романтически

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.

затаєний, как в лирическом вальсе (наподобие Вальса до-диез минор). Это тем более показательно, что бас в Прелюдии «проставлен» один (первой четвертью) на два такта, от чего усиливается его значимость, как жанрового знака.

Наиболее яркие интерпретационные разночтения создаются характером прочтения музыкального движения: трактовкой *rubato*, соотношением акцентов, темпо-ритмической организацией. Иными словами, речь идет о «горизонтальном» развороте фактуры, обусловленном внутренним интонационным дыханием.

Для восприятия деталей фактурного устройства особую роль играет темп. Замедленное и несколько отстраненное интонирование фактурной темы С. Рихтером позволяет ощутить общую гармоничность фактурного абриса, как некой двутактовой художественной миниатюры, обладающей свойствами относительно самостоятельной художественной целостности.

Прелюдія №20 до мінор

За фактурную ячейку в данном случае принимается первый такт прелюдии. С точки зрения жанровой природы фактурный абрис этой Прелюдии может быть трактован, как претворенное средствами фортепиано оркестровое тутти.



Щільність вертикально вибудованого багатозвуччя і, в той самий час, тессітурна «розмашистість» фактури, обов'язковий, витриманий протягом усієї п'єси декламаційний пунктир, низький регістр, повільно й розмірено простують, продубльовані в октаву баси – 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

Плотность вертикально выстроенного многозвучия и, в тоже время, тесситурная «размашистость» фактуры, обязательный, выдержанный на протяжении всей пьесы декламационный пунктир, низкий регистр, медленно и мерно шествующие, продублированные в октаву басы – все это придает каждому «шагу» фактуры присущую траурному «событию» смысловую объёмность и внутреннее величие.

Устройство фактурного абриса демонстрирует характерную для Прелюдий Ф.Шопена тенденцию: смысловое (и конструктивное) расслоение кажущегося фактурного монолита на составляющие. Тонкой нюансировкой во взаимодействии этих элементов достигается внутренняя многоплановость общего звучания.

В аккордовой монолитно выстроенной вертикали могут выделяться крайние голоса фактуры. Соответственно тембральной окраске, в партии правой руки дифференцируется участие пальцев.

Претворённая в фактуре прелюдии идея «тутти» средствами фортепиано предполагает в исполнительских трактовках реализацию смыслового единства элементов фактуры. Характерно стремление исполнителей к акустически объёмным звучаниям с использованием природной гулкости басовых октав. Во всех интерпретациях мелодический голос не отделяется от остальных голосов, а как бы сливается с ними в общем «хоре».

Вместе с тем показательно, что и здесь в фактурных темах наблюдается значительная разность исполнительских решений. Эти различия обусловлены не только своеобразием исполнительского замысла, но, в более общем плане, различиями исполнительских стилей.

Именно различия в индивидуальных исполнительских стильовых орієнтирах позволяют ярче раскрыть возможности фортепианной фактуры и её роль в «исполненном» музыкальном произведении. Речь, таким образом, должна идти о мере и направленности исполнительского претворения, «исполнитель должен искать и воссоздавать видение, которое руководило творцом произведения», – справедливо

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 баси. 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.

ливо отмечает В.Фуртвенглер /124, с.170/.

В этом аспекте показательна трактовка А.Корто. Замечательный мастер гибкого пластичного *rubato*, сиюминутных, зачастую непредсказуемых агогических отклонений, исполнитель, тем не менее, играет 20-ю Прелюдию подчеркнута ритмически строго, организуя движение размеренностью маршевого шага. Создается образ независимого от воли субъекта скорбного шествия. При этом фактурная тема организуется в прочный аккордовый монолит.

Иной замысел прослеживается в интерпретации М.Аргерих. Исполнительница не стремится создать образ шествия. Она подчеркивает декламационную самозначимость, как бы «самодостаточность» звучания каждого из аккордов-возгласов. Траурное шествие становится средством передачи вдохновенной декламации. В фактурной теме это выражено выделением из фортепианного «тутти» «говорящего» верхнего мелодического голоса.

Противоположного решения придерживается Э.Гилельс. В его трактовке аккордовой вертикали верхние голоса не выделяются, зато «инициатором» фактурного движения становятся басы. Этим достигается большая объективность музыкального образа.

Песенные прелюдии

Как известно, песенность пронизывает своими токами всю музыку Ф.Шопена. В первую очередь это воплощается в мелодике и в фортепианной фактуре. Выделяя песенные прелюдии в отдельную группу, мы имеем в виду опору на песенное начало в ведущем мелодическом голосе. Согласно этому признаку, к группе песенных относятся Прелюдии №№6, 13, 15, 21 и 25.

Характерное для песенных прелюдий умеренное, медленное или, тем более, сильно замедленное музыкальное движение позволяет более детализированно проконтролировать слухом не только общие, типологические свойства, но и мельчайшие «нюансы» каждой фактурной темы.

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 прелюдях 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 прелюдях 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 прелюдях 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

По мнению М.Скребковой-Филатовой, фактура «проявляет свою специфику уже на самых малых масштабных уровнях: в пределах мотива, фразы, иногда даже субмотива может чётко определиться склад и рисунок ткани (...). Дальше тип изложения или сохраняется, (...) или изменяется, но и в этом случае новый тип изложения также формируется на новом масштабном уровне – в пределах мотива или субмотива» /109, с.124/.

Данная характеристика может быть отнесена к фактурным ячейкам прелюдий Ф.Шопена. Однако она не соответствует явлению исполнительской интерпретации фактурных тем. Для первоначального экспонирования фактурных особенностей в прелюдиях чаще всего используется масштаб фразы или даже предложения. Активное, формирующее фактурную линию мелодическое движение как бы расширяет объемы фактурного абриса. В таких случаях фактурная ячейка становится формирующим элементом фактурного абриса.

В отличие от принципа фактурной монолитности, характерного для прелюдий, которые опираются на первичные жанры, в прелюдиях остальных жанровых групп прослеживается чёткое расслоение на фактурные планы. Это расслоение происходит по типу соотношения «фигуры» и «фона»/33, с.205/.

Функцию фигуры в песенных прелюдиях выполняет ведущая мелодическая линия песенного характера. Эта линия может быть выражена в различных жанровых и фактурных формах: в ноктюрновой песенно-декламационной манере интонирования (Прелюдии №№21 и 25), «хором голосов» (Прелюдия №13), в характере и фактуре виолончельного звучания (Прелюдия №6).

Фигура и фон в данной группе прелюдий обязательно взаимно оттеняются различными жанровыми решениями. Подобный жанровый «дуализм» также не был характерен для группы прелюдий, опирающихся на первичные жанры. Это может быть контраст оттенков единой жанровой направленности, а может

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 № 15⁴¹.

бусть контраст типа сопоставления. Последний случай наблюдается в Прелюдиях №6 и №15, в которых за функцию рельефа как бы борются ведущая мелодическая линия и остинатный голос. Последний, в отличие от песенной мелодии, выражен декламацией.

Для исполнителя-интерпретатора важнейшим критерием смыслового взаимодействия элементов фактуры является их жанровая специфика. Тип **единой смысловой направленности жанровых оттенков голосов фактуры** мы определяем термином **«жанровая моноличность»**. Противоположный тип – **жанровой разнонаправленности** – определяем термином **«жанровая диалогичность»**.

Прелюдии песенной группы отличает особая развитость драматургии. Это обстоятельство получает своё выражение в форме и ее составляющей – фактуре. Кроме Шестой, написанной в форме периода, остальные прелюдии данной группы написаны или в простых формах (прелюдии №13, 21), или в сложной трехчастной форме (Прелюдия №15).

В кульминационных участках музыкального движения этих прелюдий фактура претерпевает подчас существенные изменения. Но последние скорее выражаются не нарушением фактурного рисунка (фактурной ячейки) а комплексом средств, которые, несмотря на их отражение в нотной записи, являются по сути исполнительскими. К ним мы относим степень громкости звучания и изменение жанровых признаков интонирования. Например, в кульминации Прелюдии №21 (начиная с т.33) громкость звучания усиливается, а песенность сменяется все более напряженной декламацией.

Принципы исполнительской интерпретации фактуры песенных прелюдий будут проиллюстрированы на примере фактурного абриса Прелюдии №15⁴⁰.

⁴¹ Далі, в цілісному масштабі фактурного розвитку, буде розглядатися також Прелюдія № 13.

⁴⁰ Далее, в целомном масштабе фактурного развития, будет рассматриваться также Прелюдия №13.

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, ёмким за змістом.

В цикле «Прелюдий» Шопена данная пьеса является единственной, написанной в сложной трехчастной форме. Другой её особенностью, имеющей непосредственное отношение к фактуре, является почти непрерывающееся (восьмими длительностями) повторение звука «ля-бемоль» большой октавы.

В первой части сложной трехчастной формы этот звук представляет нижний пласт фактуры, в «большой» середине – её верхний пласт. Здесь же этот звук дважды (по восемь тактов) «восходит» на терцию вверх («си»), к тому же усиленный октавным дублированием.

Всё это свидетельствует о том, что описанный сквозной для сложной трехчастной формы принцип организации фактуры был символически важным для композитора. В зрительно-слуховом восприятии нотного текста восьмие, постоянством ритмического рисунка остинатного голоса, отделяются от других планов фактуры, которые представлены, по преимуществу, более разнообразными (чаще – крупными) длительностями и индивидуализированным мелодическим рисунком.

Фактурный рисунок первой темы (т.т.1-4) может служить прекрасной иллюстрацией умения Ф.Шопена сделать звучание фортепианной фактуры многоплановым, ёмким по смыслу.



У вертикальному розрізі дана фактура вибудовується в такий спосіб:

- мелодія
- вступає в ансамбль з мелодією пісенна «підтекстовка»
- остинатний голос
- бас

В вертикальном разрезе данная фактура выстраивается следующим образом:

- мелодия
- вступающая в ансамбль с мелодией
- песенная «подтекстовка»
- остинатный голос
- бас

При цьому вона групується у **два пласта**:

- а) верхній голос і вступає з ним у ансамбль, який «заповнює» гармонійний пласт;
- б) остинато і бас.

Верхній пласт витриманий у характері «ноктюрнового» співу. Нижній план, у якому панує остинато, переважно декламаційний. У першому періоді бас використовується тільки два рази, «намічаючи» тонічний звук на сильній долі першого та п'ятого тактів. У іншому ж, триголосне «тріо» (верхній шар), що співає, немов повисає в повітрі та, позбавлене гармонійного фундаменту, тривалий час залишається «один на один» з остинато.

З точки зору взаємодії фігури й фону у виконавській інтерпретації фактури П'ятнадцятої прелюдії виділяються дві протилежно спрямовані тенденції.

В одному випадку рельєф представлений тільки провідним верхнім мелодійним голосом. У подібних фактурних темах знижується фактор жанрової діалогічності.

Таке трактування М. Полліні. У його виконанні початкова тема й перша частина прелюдії в цілому звучать у характері ліричного інтонування. Верхній голос трактується мелодично рельєфно, з відтінком декламації. Роль остинато у фактурі – підпорядкована. Лінія остинато не висувається на перший план. Проте, остинато звучить лірично трепетно, з відтінком прихованої тривоги. Решта голосів звучать як «супровід» головної мелодійної лінії.

У виконанні А. Корто рельєф фактурної теми виражений діалогічною взаємодією мелодійного й остинатного голосів. Виконавець грає головну мелодію в м'якій ноктюрновій манері. Остинатний же голос декламується значніше, рельєфніше, ніж у виконанні М. Полліні. Важливо, що таким трактуванням посилюється контраст між пісенним (провідний голос) і декламаційним (остинато) початками. Конт-

При этом она группируется в **два пласта**:

- а) *верхний голос и вступающий с ним в ансамбль «заполняющий» гармонический пласт;*
- б) остинато и бас.

Верхний пласт выдержан в характере «ноктюрнового» пения. Нижний план, в котором господствует остинато, преимущественно декламационен. В первом периоде бас используется только два раза, «намечая» тонический звук на сильной доле первого и пятого тактов. В остальном же, поющее трёхголосное «трио» (верхний пласт) как бы повисает в воздухе и, лишённое гармонического фундамента, длительное время остаётся «один на один» с остинато.

С точки зрения взаимодействия фигуры и фона в исполнительской интерпретации фактуры Пятнадцатой прелюдии выделяются две противоположно направленные тенденции.

В одном случае рельеф представлен только ведущим верхним мелодическим голосом. В подобных фактурных темах снижается фактор жанровой диалогичности.

Такова трактовка М. Поллини. В его исполнении начальная тема и первая часть прелюдии в целом звучат в характере лирического интонирования. Верхний голос трактуется мелодически рельефно, с оттенком декламации. Роль остинато в фактуре – подчиненная. Линия остинато не выдвигается на первый план. Тем не менее, остинато звучит лирически трепетно, с оттенком скрытой тревоги. Остальные голоса звучат как «сопровождение» ведущей мелодической линии.

В исполнении А. Корто рельеф фактурной темы выражен диалогическим взаимодействием мелодического и остинатного голосов. Исполнитель играет ведущую мелодию в мягкой ноктюрновой манере. Остинатный же голос декламируется значительно, рельефнее, чем в исполнении М. Поллини. Существенно, что такой трактовкой усиливается контраст между песенным (ведущий голос) и декламационным (остинато) началами.

раст 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 ор. 28 № 20 до мінор, написана в темпі Largo. Однак, саме порівняння цієї прелюдії з іншими повільними прелюдями 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 прелюдях 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-смыслового, жанрового та інших нахилів.

Контраст виражається різним характером движения: імпровізаційно вільне звучання мелодії словно тормозится «оковами» звучання остинато.

Такої трактовкою підкреслюється жанрова діалогічність фактури Пятнадцятої прелюдії.

Медленные декламационные прелюдии

К этой группе мы относим Прелюдии №2 ля минор, №4 си минор и №9 Ми мажор.

Строго говоря, преимущественно декламационной является и рассмотренная ранее Прелюдия ор.28 №20 до минор, написанная в темпе Largo. Однако именно сравнение этой прелюдии с другими медленными прелюдиями декламационного характера вскрывает существенные отличия между ними.

В Прелюдии до минор фактурная ячейка (т.1) репрезентует принцип жанрово єдиного аккордового монолита, хотя, с точки зрения голосоведения, внутренне расслоенного на составляющие. Напомним, что такой принцип фактурной организации называется «монологическим».

В остальных же медленных декламационных прелюдях в различных голосах и планах фактуры происходит противопоставление характеров движения. Такой принцип фактурной организации называется «диалогическим».

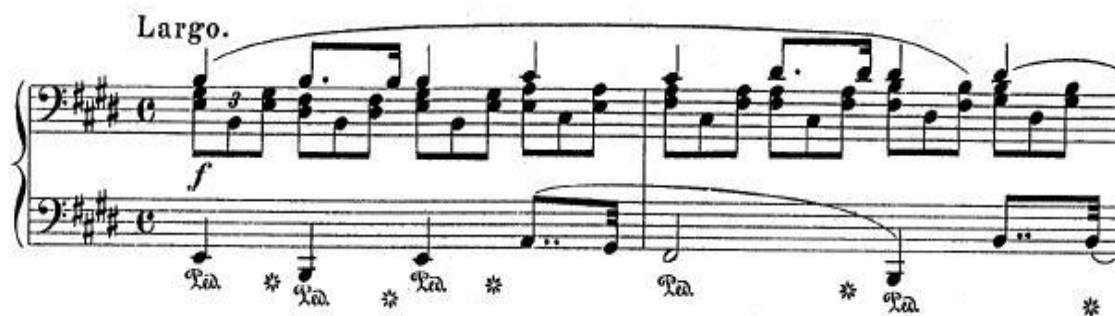
В качестве иллюстрации интерпретационных решений для данной группы избрана Прелюдия №9 Ми мажор.

Прелюдия №9 Ми мажор

На примере данной прелюдии удобно проиллюстрировать фактор вариантности исполнительских трактовок фортепианной фактуры. В соответствии с особенностями своего стиля и, непосредственно, особенностями собственной исполнительской концепции произведения исполнитель обращается к тому или иному образно-смысловому, жанровому и другим наклонениям.

Дану Прелюдію зближує з Двадцятою 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 дуєтною взаємодією крайніх голосів на тлі стабільних триолей 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 комолентарно, 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 триолями 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»

Данную Прелюдию сближает с Двадцатой опора на маршевость. Но, если в Двадцатой прелюдии композитор непосредственно воплощает «образ траурного марша», то признаки маршевости в Девятой прелюдии выглядят более опосредованными. Данные жанровые различия в первую очередь репрезентируются соответствующей организацией фактуры.

Фактура Девятой прелюдии привлекает графической чёткостью, ясностью и рельефностью изложения мелодических линий, соотношений различных фактурных планов, а также, в исполнительском смысле, пианистической «осязаемостью». Фактурный абрис определяется дуэтным взаимодействием крайних голосов на фоне размеренных триолей среднего пласта.

Декламація в крайніх голосах представлена маршевим движением четвертями и включает пунктир (верхний голос) и двойной пунктир (нижний голос). Вначале (т.т. 1-2) пунктиры в крайних голосах звучат комолентарно, затем – одновременно. Для чёткости декламационного «произнесения» существенно, что в начале пунктирная формула использована в более «легком» верхнем голосе, а двойной пунктир – в менее подвижных по своей природе басах. Так достигается равноправие высказываний «участников» диалога.

Движение триолями в среднем пласте фактуры ритмически противостоит диалогу в крайних голосах. Ритмически, но не в образном плане! Маршевость в Девятой прелюдии может быть светлого, возвышенного и даже гимнического характера. Такой интонационный тонус достигается преимущественной «настроенностью» среднего «гармонического»

пласта фактури на колорит мажорних тризвуків.

Для «образно-смыслового способу» (М.Скребкова-Филатова) 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. Триолі 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 триолі. Це створює відчуття руху з «подоланням опору».

У виконанні В.Мержанова важливим способом організації звукової палітри в художню єдність є оркестральність. Трели в нижніх голосах звучать немов литаври. Загальне ж звучання фактурної теми спрямоване на передачу відчуття нестримної волі й мужності.

пласта фактури на колорит мажорних трезвучий.

Для «образно-смыслового наклонения» (М.Скребкова-Филатова) данной фактуры не менее, чем в Двадцатой прелюдии, показательна многозвучность фактурной вертикали и её преимущественное расположение в нижнем, гулком регистре фортепиано.

Образная сфера данной прелюдии «допускает» бесчисленное множество возможных вариантов её исполнительской интерпретации средствами фортепианной фактуры. Все эти варианты реализуются различным характером декламирования и, в более скрытой форме, песенным интонированием в соответствующих голосах. В результате образуются те или иные способы их взаимодействия и особенности фактурной темы.

Описанный фактурный рисунок этой пьесы весьма точно исполнительски «прочитывается» В.Мержановым, что, впрочем, не противоречит индивидуальности его исполнительской трактовки. В диалоге крайних голосов фактурной темы слышится противоречие, как бы оспаривание первенства между ними. Хотя, в итоге, они оказываются равноправными участниками интонирования. Их ритмический рисунок максимально обострён. Триоли же среднего, «объединяющего» пласта фактуры пластичны, играют *rubato*. Они подчиняются главенству отмеченных мелодических линий фактуры, но в то же время звучат инициативно, поддерживая эмоциональной энергией «спор» крайних голосов.

Обращает на себя внимание небольшая «оттяжка» движения на каждой первой восьмой триоли. Это создаёт ощущение движения с «преодолением сопротивления».

В исполнении В.Мержанова существенным способом организации звуковой палитры в художественное единство является оркестральность. Трели в нижних голосах звучат словно литавры. Общее же звучание фактурной темы направлено на передачу ощущения неукротимой воли и мужественности.

В 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 *żal*». 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.

В інтерпретації Дев'ятої прелюдії М. Полліні фактура, по существу, выстраивается гомофано-гармонически. Исполнитель концентрирует своё внимание на выразительности верхнего голоса, трактуя средний пласт фактуры и нижний голос как будто интонационную поддержку, сопровождающую ведущую мелодическую линию. Хотя в описанном выше композиторском фактурном рисунке видно, что эти голоса, как было сказано, могут обладать самостоятельным, не дублирующим ведущий верхний голос выразительным потенциалом.

Руководствуясь старинными, восходящими к эпохе барокко правилами исполнения, пианист максимально смягчает в фактурной теме ритмическую пульсацию. Шестнадцатая верхнего голоса играется, как триольная восьмая и, таким образом, голоса сближаются и по ритмическому рисунку, и по характеру декламирования. Главный же акцент исполнитель делает на торжественной маршевой поступи четвертями.

Важнейшим фактором формирования и художественной организации музыкально-исполнительской концепции произведения являются особенности исполнительского стиля. В интерпретации ми мажорной Прелюдии С.Рихтером это очень заметно. Характеризуя исполнительский подход С.Рихтера к музыке Ф.Шопена, Г.Ципин пишет: «Чувства музиканта возвышенны, строги; в них и серьезность, и философичность; чего-то другого – сердечности ли, нежности, участливого тепла...– им, бывает, недостает. Недостает шопеновского *żal*». И далее: «Суть в том, что индивидуальность – именно в силу того, что она индивидуальность, – всегда включает, вбирает в себя одно и исключает другое» /130, с.52/.

Не включаясь в полеміку с автором приведенной характеристики, сконцентрируем внимание на том особенном, что вносит рихтеровское слышание музыки Шопена в ми мажорной Прелюдии. К отмеченным Г.Ципиным «серьезности» и «философичности» следует добавить еще одно качество – мудрость.

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 Триольний 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-Стефаньської. 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 пункті верхнього голосу виконується як одна шоста від чверті, або, іншими словами, як половинна тривалість від восьмої триолі. 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.

Прелюдия в исполнении С. Рихтера звучит размеренно-неторопливо и в «повествовательном» характере декламации. Это выражается смягченностью «произнесения» пунктирных оборотов в фактурной теме. Отсутствует какое-либо диалогическое «противостояние» крайних голосов, так как безусловно главенствует верхний голос (функция основного рельефа). Средний триольный пласт фактуры, соответственно, становится фоновым.

Представляется, что ведущей линией в рихтеровской трактовке данной прелюдии является особый подход к декламационности. По сравнению с интерпретациями других исполнителей, декламация у С. Рихтера звучит умиростворенно, как бы приоткрывая свою глубинную песенную подоснову.

В определенной степени противоположна рихтеровской трактовка Девятой прелюдии Г. Черны-Стефаньской. Ее исполнительское «произнесение» пьесы сродни вдохновенному и торжественному ораторскому высказыванию «от первого лица». Тон высказывания наделен чертами героики.

В основу фактурной темы исполнительницей положен равноправный с верхним мелодическим голосом средний план фактуры, которым «укрупняется», делается более об'ємним общий выразительный масштаб музыкального высказывания. Показательно, что в фактурной теме шестнадцатая в пункте верхнего голоса исполняется как одна шестая от четверти, или, иными словами, как половинная длительность от восьмой триоли. Таким способом формируется единство (а не противопоставление) принципов интонирования всех голосов, а общее звучание приобретает оттенок гимничности.

Начальные такты Прелюдии в исполнении Г. Черны-Стефаньской сразу звучат утвердительно и императивно. Фактура в ее исполнении предстает как монолит трёх ее составляющих.

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. Вибудована 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

Прелюдии с жанровым знаком «прелюдирования»

К этой группе мы относим Прелюдии №№ 1, 5, 8, 14, 19 и 26. Фактура здесь обозначена ясно прослушиваемой связью с барочной музыкой, в частности, с баховским прелюдированием. Выстроенная в характере гармонической фигурации, фактура имеет явное и скрытое мелодическое начало. Это начало в равной степени является и признаком линейности (как в барочной полифонической музыке), и стилевым признаком фактуры музыки Ф.Шопена.

Движущим фактором исполнительской моторики в данной группе прелюдий является скоординированное метром взаимно-симметричное движение рук пианиста, которое проявляется в различных формах: унисон через октаву (Прелюдия №14), подхват мелодической волны в линейной последовательности (Прелюдия №1), зеркально-симметричное движение обеих рук (Прелюдии №5, №19 и №26), полиритмическое сочетание игровых движений (Прелюдия №8).

Прелюдия №14 ми-бемоль минор

С.Скребков отмечает свойственное стилю Шопена «превращение фактуры в гармонию и образование новых фактурных качеств на основе гармонического становления» (108, с.284). «В музыкальном языке Шопена (как и других романтиков), – пишет исследователь, – обнаруживается своеобразное интонационное тождество фактуры и гармонии, в силу чего гармония приобретает способность впечатлять своими фоническими многоголосными красками, она на моменты становится «фактурной», а само многоголосное изложение «сгущается» до значения жанрово-выразительной ладогармонической координации голосов – фактура становится гармонией» (с.288). «Явное, индивидуально яркое постепенно формируется в глубине фона и выступает как рельеф, чтобы затем снова «растаять» (с.285). Для исполнительской интерпретации такие характерные черты фактуры открывают особе-

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 багатоголосі 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 фактури⁴².

нно широкіе возможности для разнообразных решений.

Пожалуй, наиболее наглядной иллюстрацией процитированных наблюдений С.Скребкова является Прелюдия ми-бемоль минор. Её фактурный рисунок показывает, что в реальном звучании здесь возможно минимальными исполнительскими средствами достичь смысловой поливариантности, наполнить кажущийся фактурный монолит богатством выразительных оттенков.

Тембральная осязаемость скрытых голосов подчеркивается октавными удвоениями в низком регистре. Более скрытый план – образуемая скрытым голосоведением полиритмия. Например, каждый «шаг» продвижения верхнего голоса равен двум восьмым триоли (точнее, восьмая с паузой). В целом в скрытом многоголосии образуется ясно выраженная ритмическая комплементарность.

Выразительные возможности скрытых голосов и их взаимодействие по-разному раскрываются в исполнительских версиях.

А.Корто в фактурной теме как бы противопоставляет линию нижнего голоса линии верхнего голоса. Это подчеркивается характером звука: басы звучат настойчиво, твердо, тогда как сопрано – хрупко и неуверенно. Так исполнительскими средствами формируется внутренняя диалогичность фактуры⁴².



Г.Черни-Стефаньська створює у фактурній темі, за допомогою лінейного підкреслення поліритмії прихованого голосоведення протягом усієї

Г.Черны-Стефаньска создает в фактурной теме, посредством линейного подчёркивания полиритмии скрытого голосоведения на протяжении всей

⁴² У нотному прикладі характерна особливість фактурної теми, створеної А.Корто, відзначена пунктирними лініями.

⁴² В нотном примере характерная особенность фактурной темы, созданной А.Корто, отмечена пунктирными линиями.

п'єси, інтонаційно активне звучання, максимально посилюючи тривожний настрій⁴³.

пьесы, интонационно активное звучание, максимально усиливая тревожное настроение⁴³.



У її виконанні виникає асоціація з художньо-звуковим відтворенням картини ворожої навали.

В её исполнении возникает ассоциация с художественно-звуковым воссозданием картины вражеского нашествия.

Прелюдії з жанровим знаком етюдності

Прелюдии с жанровым знаком этюдности

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.

К данной группе мы относим Прелюдии №№3, 12, 16 и 23. С предыдущей из рассматриваемых групп их объединяет быстрый темп. Отличие состоит в роли и характере моторики исполнительских движений.

В естетичному сприйнятті цієї групи прелюдій значну роль відіграє акцент на досконало технічному апараті виконавця. Ця обставина враховується виконавцями.

В эстетическом восприятии данной группы прелюдий значительную роль играет акцент на совершенстве технического аппарата исполнителя. Это обстоятельство учитывается исполнителями.

Прелюдія № 23 Фа мажор

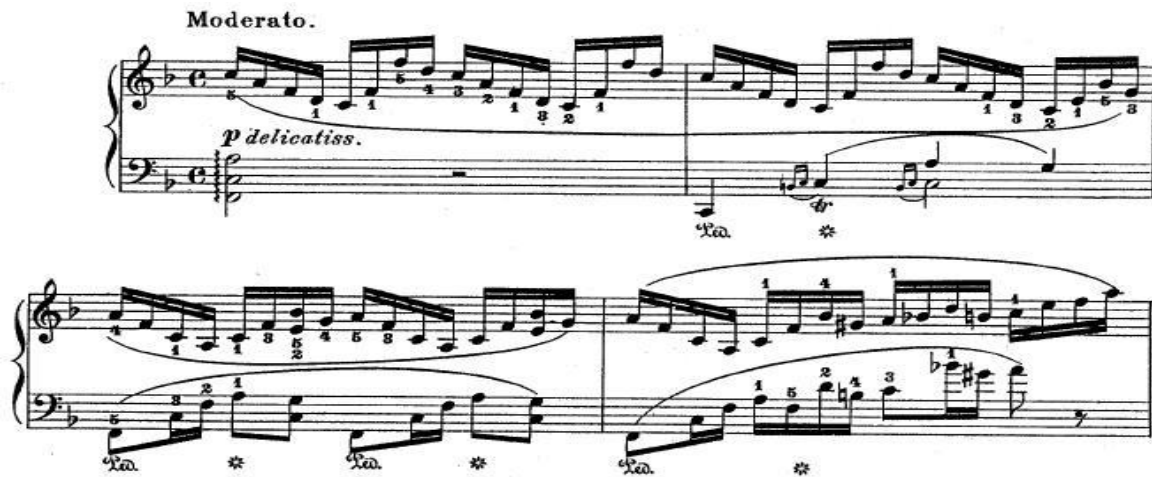
Прелюдия №23 Фа мажор

Початкове зерно фактурного абрису цієї прелюдії охоплює початкові чотири такту. Показово фактурний розвиток, побудований як поступова деталізація фактурного принципу, викладеного в першому такті.

Исходное зерно фактурного абриса этой прелюдии охватывает начальные четыре такта. Показательно фактурное развитие, построенное как постепенная детализация фактурного принципа, изложенного в первом такте.

⁴³ У нотному прикладі характерна особливість фактурної теми, створеної Г. Черни-Стефаньської, позначена пунктирними лініями.

⁴³ В нотном примере характерная особенность фактурной темы, созданной Г.Черны-Стефаньской, обозначена пунктирными линиями.



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 «*p*»).

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 (темپ 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 «виписується», подібно до написання живописного полотна.

Пассажи, в виде гармонических фигураций в правой руке, также как бы детализируют широкий по тесситуре аккорд в левой, который изложен арпеджиато. В итоге образуется лёгкий ажурный фактурный узор в мягких пастельных тонах (авторское указание «*delicatissimo*» и «*p*»).

Предлагаемый Ф.Шопеном темп исполнения – *Moderato*, что вступает в некоторое противоречие с жанровым знаком этюдности. Таким образом исполнителю предоставляется возможность выбора ведущей жанровой направленности пьесы. Эта направленность будет реализована чисто исполнительскими средствами «делания» фактуры.

«Этюдность» в трактовке Г.Черны-Стефаньской выражена не темповыми средствами (темп подчеркнуто сдержанный), а характером «произнесения» каждого звука шестнадцатых. Г.Черны-Стефаньская использует очень чёткую артикуляцию (почти *non legato*) с минимальным применением педали. Такой принцип интонирования можно было бы назвать «токатным».

В фактурной теме исполнительница именно устойчивой моторикой шестнадцатых привлекает основное внимание (функция фигуры), тогда как партия левой руки остается «в тени» (функция фона). Фактура тщательно «выписывается», подобно написанию живописного полотна.

М.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.

М.Аргеріх створює ефект «етюдності» іншими засобами. Она играет прелюдию в очень быстром темпе, подчеркивая ритмически опоры движения. Характерной особенностью фактурной темы (которая сохраняется на протяжении всей пьесы) является акцентирование верхних звуков фигураций с последующим *diminuendo*. Этому противопоставлена восходящая на сексту интонация в партии левой, заполненная динамичными трелями. Подчеркивание направлений мелодического рисунка в обеих фактурных линиях создает очаровательную симметрию динамики звучания фактурной темы.

Так же, как в исполнении Г.Черны-Стефаньской, в исполнении М.Поллини темп подчеркнута сдержанный. Но, тем не менее, этим создается совершенно иное образное качество. Фактурная тема у М.Поллини «рисует» узор мягким пластичным, «переливающимся» от звука к звуку интонированием, не подчёркивая акцентами ни одной ноты мелодии. Оба фактурных плана «говорят» в одном интонационном ключе, дополняя друг друга. В итоге создается лирико-пасторальный образ.

Моторные прелюдии декламационного характера

Яркими примерами быстрых декламационных прелюдий являются Прелюдии №№18, 22 и 24. Как видим, они располагаются в заключительной части цикла, что определяет их роль в драматургии всего целого опуса.

«Даже нарочито стабильные по фактуре произведения Шопена (таковы его этюды) полны внутренней взрывчатой силы в фактуре начальной темы. Источником такой энергии, незаметно преобразующей фактуру изнутри, служит мелодика гармонических голосов и обусловленные ею ладогармонические связи» - отмечает С.Скребков /108, с.282/. Данная характеристика в наибольшей степени соответствует именно группе декламационных прелюдий.

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.



У повільному темпі на «р» і в характері ліричної інтонації така формула набула б характеру споглядально-ноктюрнової. Крайній ступінь драма-

Все прелюдии данной группы представляют сферу драматической образности и написаны в минорных тональностях. Так же, как и в медленных декламационных прелюдиях, фактуру здесь отличает внутренняя рельефность ведущего мелодического голоса, выраженная заостренностью ладо-ритмического строения, размашистостью и скачкообразностью мелодического рисунка.

Прелюдии фа минор и соль минор выстроены в фактуре, которая выше была названа «диалогической». «Участниками» диалога являются главный и «комментирующий» фактурные планы. Их ритмическое взаимодействие комплементарно. В момент приостановки движения в одном плане фактуры вступает другой план и наоборот. В фа минорной Прелюдии ведущим является верхний план, в соль-минорной – нижний.

Прелюдия №24 ре минор

В завершающей цикл 24-й прелюдии фактурное изложение строится традиционно, как солирующий верхний голос с сопровождением. Эффект финальности в фактуре достигается повтором характерной, бурлящей в быстром темпе, фактурной формулы (в виде «широкой» гармонической фигурации) в нижнем голосе на протяжении всей пьесы.

В медленном темпе на «р» и в характере лирической интонации такая формула приобрела бы характер созерцательно-ноктюрновой. Крайняя степень драма-

тизації 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 «аккомпанементом», 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

тизації этой фигуры достигается именно исполнительскими средствами в определенном темпе и характере звучания.

Мелодическое содержание верхнего голоса как бы вырастает из гармонических фигураций левой руки. Этому голосу присущ активный героико-повествовательный тон высказывания. Он отличается размашистостью мелодического рисунка и, по сравнению с «аккомпанементом», ритмической неспешностью. В этом также проявляется одна из характерных черт финальности, связанная с интонационным обобщением.

Эффект заключения цикла в данной пьесе создается и другими средствами, среди которых выделим роль блестящих гаммообразных и арпеджиообразных пассажей-кадансов в правой руке, «обобщающий» мелодический рисунок ведущего голоса, широкий тесситурный охват, как бы подводющий итог средствами фактуры предшествующему циклическому развитию.

Несмотря на отсутствие интонационных противоречий, декламационная активность в характере интонирования обоих планов фактуры, тем не менее, приводит к диалогичности в их взаимодействии. Эта особенность ярко проявляется в исполнительских прочтениях.

Среди других исполнителей М. Аргерих, пожалуй, в наибольшей степени драматизирует соотношения внутрифактурных интонационных планов фактуры. Вся прелюдия в её исполнении звучит патетично, шопеновское указание для первых тактов «*f*» превращается в «*ff*».

В фактурной теме её интерпретации патетической заострённости декламации ведущего голоса вторит, почти набатным характером интонирования, заключительный верхний звук гармонической фигуры в нижнем плане фактуры. Таким образом, скрытая полифония в данном исполнительском прочтении фактически становится полифонией явной.

Из-за того, что заключительный звук гармонической фигуры в такой трактовке становится синкопированным (остановка после разбега шестнадцатыми

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 «аккомпанемент». 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 представлено 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

на каждой третьей восьмой в размере 6/8), общий колорит приобретает характер внутренней неустойчивости и тревоги.

Напомним, что данный тип соотношения фактурных начал определяется как диалогический.

Монологический тип решения фактурной темы представлен исполнением А. Корто. В его трактовке верхнее «ля» фигурации выделяется только в двутактовом вступлении. В дальнейшем главным выразительным качеством фактурной темы становятся фигуρο-фоновые отношения. Партия левой руки отходит с переднего на задний план и трактуется как «аккомпанемент». Её назначение – оттенить благородство неспешной героической декламации ведущего голоса.

Фактурное развёртывание

Напомним, что термин «фактурное развёртывание» предполагает учёт в формообразовании масштаба целого. В аспекте фактуры это целое может быть представлено как в цикле пьес, организованных в художественное целое, так и в отдельно взятой пьесе.

О формообразующих возможностях фактурного развития в масштабе всего цикла шла речь в разделе «Исполнительская интерпретация фактуры в работе над драматургией музыкального произведения». Теперь наше внимание будет сконцентрировано на отдельно взятой пьесе.

В качестве иллюстрации приёмов фактурного развёртывания избраны: Прелюдия №1 (форма периода) и Прелюдия №13 (простая трехчастная форма).

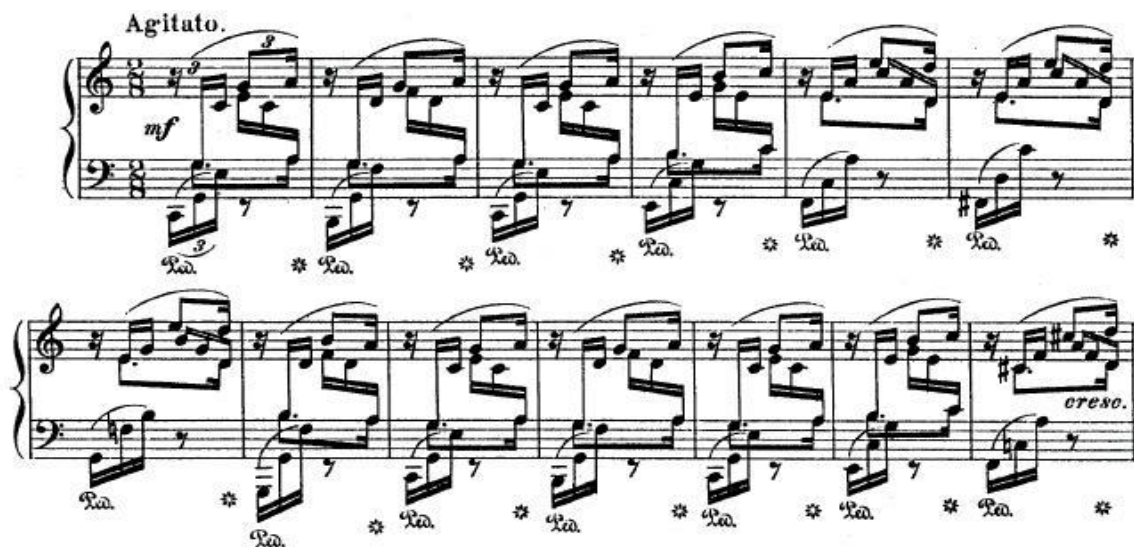
Прелюдия №1 До мажор

Прелюдия написана в форме периода, состоящего из двух предложений с дополнением. Но по драматургическому строению она не двухчастна, а трехчастна и состоит из экспозиции (первое предложение, т.т.1-8), развития-кульминации (второе предложение, т.т.9-24) и завер-

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 скороминущості» 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 стретний вступ голосів у мініатюрі. Смыслову 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.

шення-кадансування (дополнение, т.т.25-32). После этого следуют т.т.33-34, которые являются своего рода фактурным кадансом, «точкой» в фактурном развитии.

Таким образом, даже в этой «музыкальной мимолетности» происходят активные драматургические процессы. Это непосредственно выражается особенностями развития, которые заложены в первом такте фактурного рисунка.

Уже в границах фактурной ячейки (в объеме двух восьмых) при тщательном анализе вскрывается целый микромир внутренней фактурной нюансировки. Нотная запись позволяет различить четыре мелодические линии, три из которых (сопрано, тенор, бас) направлены вверх, и лишь одна (альт) «закруглена» нисходящим движением.

В ритмической организации создается стретное вступление голосов в миниатюре. Смысловую наповненность фактуре придаёт и фактически одновременно происходящая имитация в ведущем голосе (сопрано) интонации тенора (соль – ля).

Каждый такт этой пьесы выстроен по принципу мелодической волны, создаваемой многоголосно. Создаётся направленность фактурного развития при помощи «продления» общей линии от нижнего голоса (баса) к верхнему (сопрано), образуя реально воспринимаемую восходящую мелодическую волну в объеме такта.

Більші драматургічні хвилі утворюються рельєфом 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 тесситурний обсяг, відрив мелодії від баса. Основним же фактором розвитку є гармонійне (і, відповідно, мелодійне) секвендування. Грою секвентного піднесення та сходження, стійкості й нестійкості гармоній, формується загальний драматургічний рельєф.

У цьому плані особливо показовим є зіставлення загальної гармонійної

Более крупные драматургические волны образуются рельефом восходящей и нисходящей «говорящих» секундовых интонаций.

Драматургическое строение такой волны в первом предложении симметрично. Во взаимно ответных четвертом и восьмом тактах секундовая интонация в сопрано «сдвигается». В пятом такте происходит её смещение вверх, в восьмом – вниз. Но при этом общий восходящий рисунок фактурной ячейки остается неизменным.

Расположенная во втором предложении следующая крупная волна является кульминационной. Она ровно в два раза больше первой (16 тактов). Линия восхождения (такты 9 – 20) прерывается лишь однажды (в такте 14), чтобы затем уже без «отката» достичь самого высокого в прелюдии звука «ре» третьей октавы. В тактах 21-24 происходит нисходящее закругление кульминационной волны, которое оказывается, таким образом, в три раза меньше участка восхождения.

Роль драматургического «восполнения» этой асимметричности (функция торможения) выполняют т.т. 24-32, в которых восходящая и нисходящая формы образуют группы по два такта. Последние два такта являются завершающим «баркарольным всплеском». Здесь отсутствует разделение ткани на голоса, но арпеджированное до-мажорное трезвучие напоминает об общей восходящей мелодической линии (от баса к сопрано) в начальном фактурном изложении.

Фактура прелюдии живёт в постоянном движении, она воспринимается в контексте общей пластичности движения. Вариантно (но незначительно) изменяется её тесситурный объём, отрыв мелодии от баса. Основным же фактором развития является гармоническое (и, соответственно, мелодическое) секвенцирование. Игрой секвентных восхождений и нисхождений, устойчивости и неустойчивости гармоний, формируется общий драматургический рельеф.

В этом плане особенно показательно сопоставление общей гармонической

нестійкості в передкульмінаційній і кульмінаційній зонах (друге речення), де повторюються кожні 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 абриса, 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 альт, 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

неустойчивості в предкульминационной и кульминационной зонах (второе предложение), где повторяется каждые два такта кадансирование «Д – Т» в основной тональности и на тоническом органном пункте в басу (дополнение).

Перейдем к характеристике исполнительской интерпретации фактурного развития. Выше отмечалось, что от того, как будет выстраиваться фактурная тема, в значительной степени зависит последующее фактурное развёртывание. Располагаясь в начале музыкальных построений, фактурная тема играет роль определённого направляющего принципа исполнительского фактурного абриса, который продолжает своё действие в дальнейшем фактурном развитии. В этом плане функция фактурной темы аналогична функции темы музыкального произведения в обычном смысле слова.

Обратим внимание на роль в создании фактурной темы темпа. Замедленный (по сравнению с условной традицией исполнения) темп позволяет «успокоить» музыкальное движение и тщательно «выписать» фортепианную фактуру, включая её мельчайшие нюансы. Такой подход в целом весьма показателен для исполнения ряда прелюдий Ф. Шопена С. Рихтером.

Указанная тенденция детализации фактуры прослеживается в трактовках до мажорной прелюдии Г. Черны-Стефаньской и М. Поллини. При этом сохраняются их индивидуальные исполнительские подходы к интерпретации фактуры. В значительной степени различия определяются громкостью звучания фактурной темы. У Г. Черны-Стефаньской этот уровень выше и фактура становится от этого массивней. У М. Поллини громкость звучания точнее соответствует рекомендациям Ф. Шопена. Фактурная тема звучит очень пластично. В качестве фигуры выделена «говорящая» интонация альт, а не сопрано, как у большинства исполнителей.

Ускоренный темп исполнения обычно позволяет «отметить» в качестве рельефа лишь две (из четырех) составляющих фактуры. Быстрее других исполняет

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 «*pp*» 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.

Прелюдію М.Аргеріх. В її трактовці в фактурній темі вступають в діалог басові звуки і лінія сопрано, к якій в кожному такті устремляється движение. Эти голоса как бы перебивают друг друга, словно накат волны одной на другую.

Для А.Корто, который также играет Прелюдию достаточно быстро, принципиально важно разделить фактуру на два плана: солирующий верхний голос и общее «сопровождение». Его исполнение – это сиюминутно порождаемая, импровизируемая живая музыкальная речь.

В анализах фактурных тем немало места было уделено внутренним фигуристо-фоновым соотношениям элементов. При этом главный акцент делался на организации фактурной вертикали. Напомним, что для характеристики соответствующих процессов в фактурном развитии используется понятие «фактурного развёртывания».

Ф.Шопен исполнительски прекрасно чувствовал выразительные возможности такого рельефа. Об этом свидетельствует тщательно обозначенный композитором предполагаемый план фактурного развёртывания. В Прелюдии №1 рукой композитора предначертана соответствующая громкостная динамика, местоположение главной кульминации, темпоритмические изменения при подходе к кульминационной точке, пост-кульминационное *diminuendo* и «истаивание» на «*pp*» в последних тактах. Однако исполнители собственной волей могут в определенной степени варьировать эти очень подробные авторские указания.

Подчеркиванием изменения высотных координат фортепианной фактуры повышением или понижением громкости, тем более, с параллельно происходящими ускорением или замедлением музыкального движения в комплексе с другими приёмами можно «дорисовать» профиль фортепианной фактуры в горизонтальном разрезе. Учитывая опору в большинстве прелюдий на единый фактурный абрис, такой профиль вырисовывается очень чётко.

З точки зору сприйняття, під час посилення гучності ми немов наближаємося до об'єкта звучання, під час ослаблення гучності – немов віддаляємося від нього.

Порівнюємо 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 абриса 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 проєктує 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*.

С точки зору сприйняття, при посиленні гучності ми як би приближаємося к об'єкту звучання, при ослабленні гучності – як би отдаляємося от него.

Сравним два противоположных исполнительских решения «профиля» фактурного развёртывания.

Наиболее тщательное выполнение авторских рекомендаций прослеживается в трактовке Прелюдии М. Поллини. В соответствии с динамически уравновешенным звучанием его фактурной темы такой же уравновешенностью, динамической пропорциональностью отличается и рельеф всего фактурного развёртывания.

Фактурная тема М. Аргерих напротив, динамически очень неустойчива. Этими же чертами наделяется в её исполнении и общий профиль фактурного развёртывания Прелюдии.

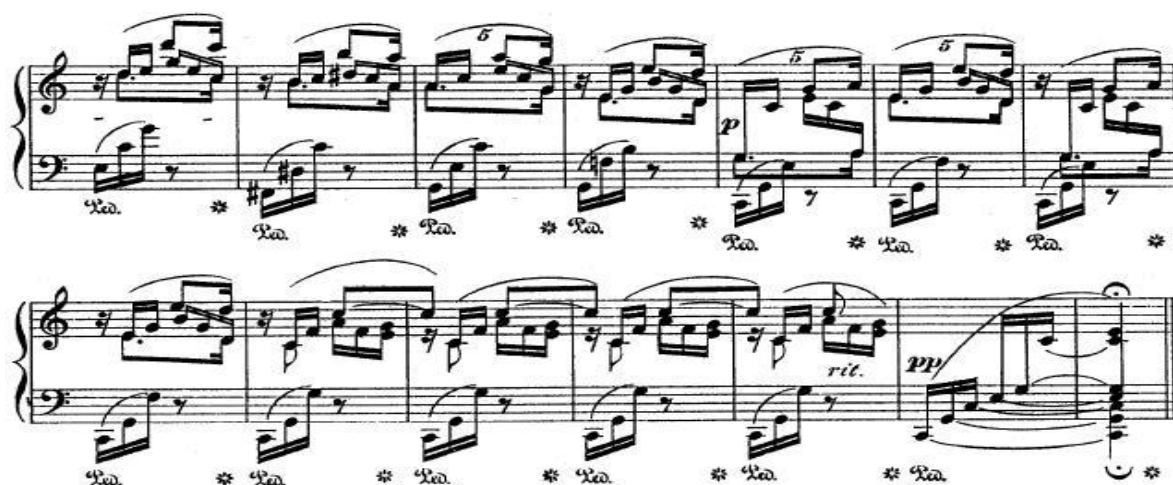
Обращает на себя внимание тот факт, что в озвучивании фактурного абриса М. Аргерих образуется микро-мелодическая волна с разбегом и торможением движения на интонации «соль-ля» в сопрано. В рамках триоли «соль» – это восьмая, а «ля» – шестнадцатая. Таким образом, это торможение (после разбега шестнадцатыми) прочитывается в тексте. Но показательно, что эта деталь записи не подчёркивается в фактурной теме в интерпретации М. Поллини, которая также предпослана авторским нотным текстом. Здесь все зависит от выбора исполнительской версии.

Также как и М. Поллини, М. Аргерих проецирует динамический профиль своей фактурной темы на масштаб прелюдии в целом.

Предкульминационная подготовка трактуется ею как ускоренный разбег (это соответствует выставленной в нотах ремарке *stretto*). В собственно же кульминации и посткульминационном *diminuendo* движение замедляется и особенно отчетливо выделяется интонация «вздоха» в сопрано. Такого указания в нотном тексте нет. Соответствующим образом в предкульминации усиливается – «укрупняется» звучание, в посткульминационном участке происходит *diminuendo*.

Так 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 тризвучі (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 три частинній 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

Так формируется наиболее крупная в масштабе всей прелюдии динамическая волна фактурного развития, предвестником которой послужил динамический «профиль», созданный в интерпретации М. Аргерих уже в масштабе фактурной темы (такт 1).

Отголоски этой волны звучат в тактах 25–26 и 27–28 (дополнение). В каждом двутакте движение устремляется к верхней мелодической точке «ми», расположенной в середине второго такта. Затем происходит торможение движения, и фраза закругляется.

В последних шести тактах движение постепенно «гасится». В арпеджированном до-мажорном трезвучии (т.т.33–34) акцентируется завершающий звук пьесы – верхнее «ми», которым готовится начало первого предложения следующей прелюдии.

Прелюдии, написанные в простых формах и, тем более, в сложной трёхчастной форме (Прелюдия №15) содержат разные фактурные изложения, но при этом вариантно производны от начального. Таким образом, можно сделать вывод, что и прелюдии, которые написаны в форме сложнее периода, подчинены единому фактурному принципу.

Например, в Прелюдии №15 фактура «большой» середини (в сложной трехчастной форме) производна от начального изложения. По сравнению с начальным абрисом, здесь происходит своеобразная инверсия функций фактуры. Мелодический голос теперь располагается внизу, тогда как остинато неумолимо «нависает»

нижнім двоголосним пластом.

Напруженість «взаємин» елементів фактури посилюється елементами діалогу (імітацією у зверненні) початкового секундового мелодійного обороту в кожному такті⁴⁴.

над нижнім двухолосним пластом.

Напряженность «взаимоотношений» элементов фактуры усиливается элементами диалога (имитацией в обращении) начального секундового мелодического оборота в каждом такте⁴⁴.



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) восьмі 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)

В развитой драматургии Прелюдии остинато на «ля-бемоль» («соль-диез») приобретает различные интонационные значения. В крайних частях простой трехчастной формы остинато «комментирует» лирически раскрепощенное, ноктюрновое интонирование ведущего мелодического голоса. В «малой» середине (в простой трехчастной форме) восьмые интонируются с пропуском каждой второй, «приобщаясь» к песенному характеру мелодии (т.9-19). В «большой» середине звучание остинато приобретает более настойчивый, подчас угрожающий характер.

В целом необходимо констатировать расслоение фактуры на два противоположно сориентированных жанровых знака: песенный и декламационный. Подобный приём использован в Прелюдии №6 си минор, где остинато си первой октавы «надстраивается» над виолончельной мелодией нижнего голоса. Напомним, что такая разновидность фортепианной фактуры называется «полижанровой».

Форму Прелюдии до минор можно трактовать двояко: как период из трех предложений (с повторенным вторым), и как небольшую двухчастную репризную форму (с повторенной серединой и репризой). Мы придерживаемся второй версии, так как в двухтактовой середине (т.т. 5-6 и

⁴⁴ У нотному прикладі показано дужками.

⁴⁴ В нотном примере показано скобками.

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.Гіллельс 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 репризою 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 ніжної жіночої 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

9-10) вводиться новий жанровий варіант фактурного изложения, реприза же (т.т. 7-8 и 11-12), с точки зрения жанровой организации фактуры, соединяет признаки начала прелюдии и ее середины.

Особенность драматургии Прелюдии – в создании эффекта удаляющегося под аккомпанемент музыки скорбного шествия. Нотно-текстовый повтор материала 5-8 тактов в 9-12 тактах является, тем не менее, не полным. Поскольку при повторе по рекомендации композитора уменьшается громкость звучания («*pp*» после «*p*»). Её уменьшение и создает ощущение постепенного отдаления источника звучания.

Все исполнители (почти без исключений) следуют данной ремарке Ф.Шопена. Однако Э.Гиллельс использует при этом дополнительный приём интерпретации фактуры. При повторении он выделяет рельефом мелодическую линию среднего голоса, придавая ей значение фигуры. Напомним, что данный приём фактурного развёртывания несет самостоятельное образное значение и обозначается отдельным термином – «исполнительская фактурная вариация».

На примере Прелюдии №13 проиллюстрируем некоторые другие формы фактурного развёртывания, создаваемые особенностями фортепианного исполнения.

Прелюдия №13 Фа-диез мажор

Прелюдия написана в простой трехчастной репризной форме с сокращенной динамизированной репризой и небольшим двутактовым заключением (кодой). В среднем разделе видоизменяется фактурное изложение.

Жанровую специфику прелюдии можно охарактеризовать, например, следующими словами А.Соловцова: «Кажется, будто издали доносится хоровое пение, которое сменяется – в средней части – пением чистого и нежного женского голоса» /113, с.284/. Данная образная характеристика вскрывает песенные корни интонирования в Прелюдии Фа-диез мажор. Однако необходимо учесть, что ею фиксируется только одна из множества

безлічі можливих виконавських трактувань виразного потенціалу фактури прелюдії.

В основі фактурного розвитку лежить властива хоральності статичність і неспішність змін. Зупинимось 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 соліє, 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 витoki 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.

возможных исполнительских трактовок выразительного потенциала фактуры прелюдии.

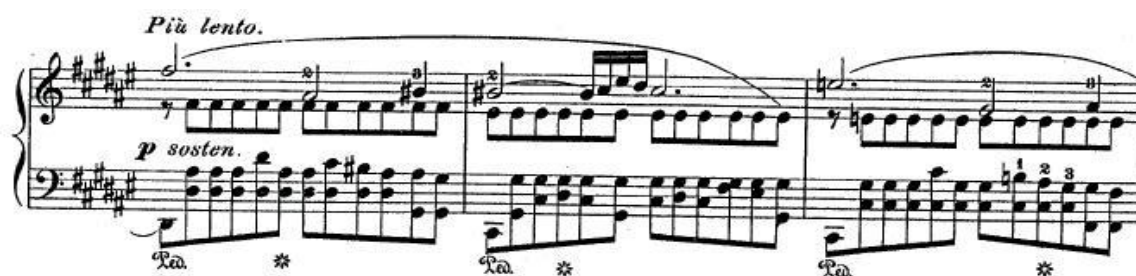
В основе фактурного развития лежит свойственная хоральности статичность и неспешность изменений. Остановимся на характеристике фактуры каждого раздела.

Общий принцип фактурной организации – гомофонно-гармонический. Для исполнительского изучения этого факта оказывается явно недостаточно для характеристики фактурной выразительности. Гомофонно-гармонический «расклад» фактуры на два плана на самом деле воспринимается как расслоение изначально синкретического гетерофонного целого.

Кроме того, оба фактурных плана в начальном рисунке (условно говоря, солирующий и сопровождающий) также наполнены реальным или скрытым многоголосием. За исходное зерно фактурного абриса в данном случае принимается начальный двотакт Прелюдии.

Трехголосие верхнего пласта фактуры, как это часто встречается у Ф.Шопена, организовано терцово-секстовыми параллелизмами («вторами»), то есть гетерофонно. Фигурации в левой руке демонстрируют прелюдийные истоки фактуры. Их мелодическим рисунком как бы детализируется трехголосный хоральный массив в партии правой руки. В витиеватом рисунке одноголосной партии левой руки также нетрудно усмотреть признаки скрытого многоголосия.

Фактурный рисунок в средней части потенциально внутренне более драматичен. Голоса приобретают большую самостоятельность.



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 солують, 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 «аккомпанує» 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.).

К прикладу, в многоголосном «сопровождении» можно услышать даже диалоги вопросо-ответного характера, как бы комментирующие лирический монолог верхнего мелодического голоса. Эти диалоги представлены в первом такте (нотного примера) – верхним голосом, а во втором такте – нижним голосом «сопровождения».

Композиционно-драматургическая целостность всей пьесы не в последнюю очередь достигается именно средствами фортепианной фактуры. Отметим некоторые приёмы, обеспечивающие взаимопроизводность обеих фактурных разновидностей.

Уже говорилося об их общей песенной природе, которая строится двупланово, как сочетание одноголосия с многоголосным пластом фактуры. Но в первой части условно одноголосной была «прелюдийная» фигурация: аккомпанирующий нижний голос, выполняющий по отношению к солирующему хору голосов функцию фона. В средней части, наоборот, одноголосие представлено ведущим верхним голосом (функция фигуры), а роль многоголосного фактурного пласта переходит в «сопровождение».

Кроме того, фактура середины в нижнем, «аккомпанирующем» пласте содержит «след» фигураций первой части (см. т.1 нотного примера, верхний голос в партии левой руки).

В последнем такте средней части (один такт перед «Темпо І») голосоведение в партии правой руки собирается в трехголосные аккорды, готовя возвращение фактурного принципа первой части. В свою очередь, в репризе, к трехголосному хоралу добавляется еще один голос, образуя эффект вершины-горизонта (начиная с 30-го т.).



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

Ета вершина ранее была показана в мелодической вершине-источнике в начале средней части.

В завершающих тактах пьесы суммируются особенности фактурных абрисов крайних частей и средней части.

Таким образом, постоянными изменениями фортепианной фактуры (при наличии общих особенностей) образуется выразительный рельеф фактурного развития. Не в последнюю очередь именно этим рельефом формируется композиционная стройность пьесы и логическая органичность во взаимосвязи основных этапов ее драматургии.

Рельеф фактурного развития чётко показан, даже «преподнесен» в авторской нотной записи прелюдий. Однако, как справедливо отмечает В.Задерацкий, нотная запись «не раскрывает «глубинных определителей», которые «возникают лишь в звуковом осуществлении записи, в исполнении, то есть в восприятии» /33, с.180-181/.

Рассмотрим некоторые из возможных исполнительских решений, которыми

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 прелюдювання. 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 підкресленням декламаційним проголошенням вступають тут у діалог голосів.

Для образного перемикавання-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: $(a + v) + (a1 + v1)$. 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

фактурное развитие подвергается своего рода исполнительской «корректуре».

В начальной фактурной теме М. Поллини внимание сразу же концентрируется на верхнем мелодическом голосе трехголосного «хора» в верхнем пласте. Звучание же нижнего голоса носит характер свободного прелюдирования. Фигурации мягко обволакивают звуки гармонии, создавая «тень» аккордов, исполняемых правой рукой. Вместе с тем, средствами агогики, мягким, пластичным интонированием создается впечатление баркарольной фактурной «волны» размером в пол такта.

При переходе к середине М. Поллини средствами исполнительской трактовки фактуры создаёт образное сопоставление с первой частью. Отношения между ведущей мелодией и многоголосием сопровождения сразу же драматизируются. Это выражается общим усилением звучания сопровождения, а также подчёркнутым декламационным произнесением вступающих здесь в диалог голосов.

Для образного переключения-сопоставления применяется также значительное замедление движения в середине по сравнению с крайними частями. Так создаётся возможность для укрупненного, тщательного, речевого «произнесения» - интонирования каждого звука.

Укрупненный исполнительской трактовкой контраст фактурных тем используется М. Поллини и при переходе от репризы к коде. Таким образом в трактовке фактуры всей пьесы формируется следующий план развёртывания фактурного рельефа: $(a + v) + (a1 + v1)$. Как видим, вырисовывается структура типа пары периодичностей.

Предпосылки данной синтаксической структуры объективно наличествуют в тексте Прелюдии фа-диез мажор. Но М. Поллини исполнительскими средствами трактовки фортепианной фактуры подчеркивает данную закономірность, выводя ее из «тени» на «авансцену».

Другой принцип организации художественного целого Тринадцатой прелюдии

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 абриса, охопленого єдиною фразовою лігою, повних чотири такти. Ця невідповідність масштабів дозволяє А. Корто реалізувати Шопенівську *rubato* в найбільш розкріпаченій, імпровізаційній манері.

Початкова фактурна тема Прелюдії фа-дієз мажор вибудована піаністом як

середствами фортепіанної фактури прослідковується в исполненіи М.Аргерих.

В її прочтеніи вся пьеса звучит как лирически утончённое повествование-моление. Этим сквозным жанрово-стилевым подходом объединяются и солирующие голоса, и «сопровождение». В фактурной теме первой части М.Аргерих верхний голос выделяется, но не отделяется от остальных линий «хора» голосов в партии правой руки.

Первая часть и реприза в её исполнении звучат в более активном движении, чем у М.Поллини. В середине происходит предпосланное нотной записью замедление движения. Именно благодаря этому фактура «показывается» детализировано, словно рассматривается в лупу.

Тем не менее, в противоположность трактовке М.Поллини, в исполнении М.Аргерих формы организации фактуры крайних частей, середины пьесы и заключения максимально сближаются. Данным подходом в фортепианной фактуре выделяются не различия, а общие нормы формирования фактурного развёртывания в этой пьесе.

«Кантилена Шопена, во многом идущая от напевности человеческого голоса, требует большой певучести и длящегося звука. Причём певучестью должна быть проникнута вся музыкальная ткань, а не один только доминирующий мелодический голос» – отмечает К.Игумнов /36, с.206/. Исполнение Прелюдии фа-диез мажор А.Корто является прекрасной иллюстрацией приведенной рекомендации. Пожалуй, жанровую специфику его интерпретации можно определить, как ноктюрновую.

Фактурная ячейка прелюдии укладывается в половину такта, тогда как масштаб исходного зерна фактурного абриса, охватываемого единой фразировочной лигой, полных четыре такта. Это несовпадение масштабов позволяет А.Корто реализовать шопеновское *rubato* в наиболее раскрепощенной, импровизационной манере.

Начальная фактурная тема Прелюдии фа-диез мажор выстроена пианистом как

соло (верхній голос триголосного пласта) з «коментарями» на задньому плані другого «учасника» музичного висловлювання (фігурований 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 дуєтний 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 супроводжуючих голосів якої звучить із найменшим ступенем індивідуалізації.

Реприза прелюдії трактується, як якесь духовне здійснення (що дійсно відповідає зльоту підголоски до «фа-дієз» другої октави).

соло (верхній голос трехголосного пласта) с «комментариями» на заднем плане второго «участника» музыкального высказывания (фигурированное сопровождение, которое исполняется в мягкой баркарольной манере). Этот второй «участник» (функция аккомпанемента) как бы вторит капризам временных отклонений в «главной партии» – ведущем мелодическом голосе.

Аккорды правой руки на первой и четвертой долях такта (в размере 6/4) включаются с некоторым запозданием по отношению к опорным басам в фигурациях. Такая манера исполнения типична для А.Корто. Но в данном конкретном случае описанным приёмом оба плана фактуры соединяются в единое выразительное целое, поскольку с его помощью проясняется скрытая как бы дуэтная взаимосвязь крайних точек фактуры на расстоянии децимы через октаву.

Дуетно выстроена А.Корто и фактурная тема середины Прелюдии. Но планы фактуры и здесь неравноправны. Сопровождением как бы комментируется вдохновенный лирический монолог ведущего верхнего голоса. Таким образом, и здесь, как в исполнении М.Аргерих, наблюдается стремление объединить всю пьесу единым подходом в трактовке фактурных закономерностей.

В трактовке С.Рихтера фа-диез мажорная Прелюдия звучит как импровизация на хорал. Такая интерпретация позволяет вспомнить о традициях прелюдирования в эпоху барокко. С.Рихтер исполняет Прелюдию в замедленном движении. Благодаря этому в восприятии усиливается значение хоральных вертикалей.

Эта же особенность интерпретации фактуры «передаётся» средней части, комплекс сопровождающих голосов которой звучит с наименьшей степенью индивидуализации.

Реприза прелюдии трактуется, как некое духовное воспарение (что действительно соответствует взлету подголоска к «фа-диез» второй октавы).

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 характером «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»**.

В исполнительской интерпретации А.Корто фигурация в заключительном такте первой части трактуется исполнителем, как своего рода переход к следующей части пьесы. Темпо-ритмически (значительное замедление) и декламационным характером «произнесения» восьми как бы подготавливается близкий человеческому голосу, «говорящий» характер сопровождения в середине пьесы. Учитывая индивидуализированное, речевое произнесение верхней мелодии, можно сказать, что в фактурной теме в одновременности образуется как бы два рельефа, борющихся за первенство. Вместе они создают образное ощущение вокального дуэта.

Обратим внимание на то, что этот трогательный диалог зарождался уже в начале пьесы, когда в моментах «молчания» (паузах) основной мелодии фигурированный голос, исполняемый левой рукой, временно выдвигался на передний план.

Таким образом, в исполнении А.Корто, также как и в трактовке М.Поллини, при переходе к середине прелюдии средствами фактуры образуется контраст. Но вводится новое качество не способом резкого переключения (принцип «сопоставления»), а при помощи своего рода интонационной модуляции, плавного перехода от лирико-песенного к лирико-декламационному интонированию.

В рассматриваемой трактовке каждый следующий раздел прелюдии является естественным продолжением единого по направленности лирического повествования.

Заклучение

Інтерпретирование музыкального произведения осуществляется в ходе предварительной работы над его творческим освоением и продолжается непосредственно в акте исполнения. Для музыкальной интерпретации показательно взаимодействие этих этапов. Определим их как **«предварительный»** и **«итоговый»**.

Як зазначає М. Лонг, музика в процесі виконання «кожен раз відроджується з утроби живої істоти, що відчуває 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.

Как отмечает М.Лонг, музыка в процессе исполнения «каждый раз возрождается из чрева живого существа, чувствующего посредника, долго вынашивающего её в себе, ощущающего в ней ни с чем не сравнимый облик собственных эмоций, обнаруживающего в ней смутные, неуловимые, в каком-то смысле потенциальные свойства собственной личности» /60, с.82/. В данном высказывании, с одной стороны, чётко разделены функции предварительного и итогового этапов интерпретации, с другой – подчеркнута практическая значимость их взаимодействия.

Если спроецировать смысл данного высказывания на интересующую нас область исполнительской интерпретации фортепианной фактуры, следует в первую очередь уточнить функции в этом процессе фактурного абриса. Как отмечалось ранее, фактурный абрис – это освоенный слухом и закреплённый в памяти обобщённый «образ», некий индивидуально-личностно осмысленный исполнителем план логического строения музыкальной ткани. Его формирование и способность к воссозданию связывается с исполнительской работой над фактурой музыкального произведения. Качество этой работы на всех этапах в конечном счёте и определяет художественный уровень исполнения.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

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. 415 с.
3. Анализ музыкальных произведений: Программа-конспект для историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов. Раздел 1. М., 1977. 70 с.
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. 376 с.
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. 455 с.
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. 141 с.
13. Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы. М.: Музыка, 1970. 227 с.
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. 200 с.
16. Бэлза И. Ф. Шопен. М.: Наука, 1968. 379 с.
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. 215 с.
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. 224 с.

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. биограф. М.: Сов. композитор, 1985. 470 с.
27. Гуренко Е. Г. Исполнительское искусство: методологические проблемы. Новосибирск: НГК, 1985. 86 с.
28. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск: Наука, 1982. 256 с.
29. Дмитриев А. Н. Полифония как фактор формообразования. Л.: Госмузиздат, 1962. 488 с.
30. Друкін Я. С. Про риторичні фігури в музиці Й. С. Баха. К.: Музична Україна, 1972. 111 с.
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. 544 с.
34. Захарова О. И. Риторика и западно-европейская музыка XVIII – первой половины XIX века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. 77 с.
35. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: Знание, 1997. 509 с.
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. Проблемы 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. 194 с.
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. 191 с.

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. 375 с.
51. Корт А. О фортепианном искусстве: Статьи. Материалы. Документы. М.: Музыка, 1965. 363 с.
52. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л.: Музыка, 1979. 208 с.
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. 607 с.
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. 304 с.
58. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М.: Музыка, 1988. 236 с.
59. Лист Ф. Ф. Шопен. М., 1956. 429 с.
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. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979. 534 с.
63. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967. 751 с.
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. 191 с.
66. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М.: Музыка, 1966. 220 с.
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. 262 с.
71. Мильштейн Я. И. Очерки о Шопене. М., 1987. 176 с.
72. Михайлов М. К. Стил в музыке. Л.: Музыка, 1981. 264 с.
73. Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке. Л.: Музыка, 1990. 288 с.
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. 152 с.

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 XX у XXI 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. 319 с.
80. Назайкинский Е. В. О музыкальном темпе. М.: Музыка, 1965. 94 с.
81. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. Очерк 2. М., 1972. 83 с.
82. Нейгауз Станислав. Воспоминания, письма, материалы. М.: Сов. композитор, 1988. 207 с.
83. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. М.: Сов. композитор, 1987. 238 с.
84. Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. М.: Сов. композитор, 1975. 528 с.
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. 94 с.
87. Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха. Тамбов, 1993. 103 с.
88. Понизовкин Ю. Рахманинов – пианист, интерпретатор собственных произведений. М.: Музыка, 1965. 95 с.
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. 208 с.
92. Протопопов В. В. Принципы музыкальной формы Бетховена. М., 1970. 87 с.
93. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. Избранные статьи. М.: Сов. композитор, 1979. Вып. 1. 320 с.
94. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. Избранные статьи. М.: Сов. композитор, 1981. Вып. 2. 229 с.
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. 648 с.
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-XX століття: зб. наук. праць*. К., 1991. С. 122-142.
101. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, 1977. 160 с.
102. Савшинский С. А. Пианист и его работа. Л.: Сов. композитор, 1961. 271 с.
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. 448 с.
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. 285 с.
111. Словарь иностранных слов. М.: Сов. энциклопедия, 1964. 784 с.
112. Соколов А. С. О роли звукового материала в системе музыкальных средств: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1980. 16 с.
113. Соловцов А. Фридерик Шопен. Жизнь и творчество. М.: Госмузиздат, 1956. 324 с.
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. 103 с.
116. Степанская Н. С. Смысловая организация элементов музыкальной фактуры как предмет исследования. *Вопросы музыкознания*. М.: Музыка, 1981. С. 111-117.
117. Тихонов С. И. 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. 66 с.
119. Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации: в 2-х книгах. М.: Музыка, 1976. 165 с.
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. 598 с.
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. 87 с.
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. 159 с.
129. Цурканенко І. В. Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 1998. 16 с.
130. Цыпин Г. М. Шопен и русская пианистическая традиция. М.: Музыка, 1990. 96 с.
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. 368 с.
133. Шопен Ф. Письма. М.: Музыка, 1976. Т. 1. 527 с.
134. Шуман Р. Избранные статьи о музыке. / Под ред. Д.В.Житомирского. М.: Музгиз, 1956. 400 с.
135. Шуман Р. О музыке и музыкантах: собр. статей: в 2-х т. / Под ред. Д. В. Житомирского. М.: Музыка, 1975. Т. 1. 407 с.; 1978. Т. 2-А. 327 с.; 1979. Т. 2-Б. 294 с.
136. Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Л.: Музыка, 1986. 126 с.
137. Янченко Э. А. Ф. Шопен. Прелюдия C-dur (сравнительный анализ интерпретаций А. Корто, М. Аргерих, М. Поллини). *Курсовая работа по музыкальной интерпретации*. Рукопись. К.: КГК им. П. И. Чайковского, 1995. 21 с.
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. 358 s.
140. Chomiński J. M. Preludia Chopina. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1950. 347 s.
141. Gide A. Notatki o Chopinie. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1958. 280 s.
142. Kasjanienko L. Chopin i Bach. *Akant*. 1999. № 12. S. 17-18.
143. Kasjanienko L. Język muzyki (Язык музыки). Bydgoszcz: Świadectwo, 1999. 115с.
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. 149 s.
151. Kobulanska K. Rékopisy muzyczne Chopina. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne. 1959. 202 s.
152. Kompozytorzy polscy o Fryderyku Chopinie. II wydanie. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964. 196 s.
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. 315 s.
155. Sluszkiewicz E. Fortepian Chopina (antologia poetycka). Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne. 1961. 234 s.
156. Sydow B. E. Bibliografia F. F. Chopina. Supplement. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1954. 179 s.

ДИСКОГРАФІЯ
виконання «Прелюдій»
Ф. Шопена ОР. 28.

ДИСКОГРАФИЯ
исполнений «Прелюдий»
Ф.Шопена ОР. 28.

1. Аргерих М. Deutsche Grammophon. Nr. 2740270. Платівка. / АРГЕРИХ М. Deutsche Grammophon. Nr. 2740270. Пластинка.
2. Гілельс Е. Polskie Nagrania MUZA. XL 0965. Платівка. / ГИЛЕЛЬС Э. Polskie Nagrania MUZA. XL 0965. Пластинка.
3. Корто А. «Мелодія». ЛФОР 1.3. 663-22 000. Платівка. / КОРТО А. "Мелодия". ЛФОР 1.3. 663-22 000. Пластинка.
4. Мержанов В. "Vista Vera". ADD UL - 95 107. Компакт-диск. / 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. / ПОЛЛИНИ М. По лицензии фирмы Polydor International GmbH. Всесоюзная студия грамзаписи. С 10-08 383-4. Пластинка.
6. Рихтер С. "Melodia". З 10-16403-4. Платівка. / РИХТЕР С. "Melodia". С 10-16403-4. Пластинка.
7. Софроніцький В. Всесоюзна студія грамзапису. Гост. 529-61. Д - 010353. Платівка. / СОФРОНИЦКИЙ В. Всесоюзная студия грамзаписи. Гост. 529-61. Д - 010353. Пластинка.
8. Черни-Стефаньска Г. Polskie Nagrania MUZA. SX 0062. Платівка. / ЧЕРНЫ-СТЕФАНЬСКА Г. Polskie Nagrania MUZA. SX 0062. Пластинка.

ЗМІСТ		СОДЕРЖАНИЕ
Про монографію	3	О монографии
Нотний рисунок та звучання	6	Нотный рисунок и звучание
Виконавська творчість	17	Исполнительское творчество
Інтерпретація фактури	33	Интерпретация фактуры
Риторика в музиці й фактура	50	Риторика в музыке и фактура
Майстерність піаніста та фактура	96	Мастерство пианиста и фактура
Ознаки стилю у фактурі	131	Признаки стиля в фактуре
Фактурні знаки жанру	156	Фактурные знаки жанра
Драматургія музичного твору	182	Драматургия музыкального произведения
Дослідження інтерпретації фактури	202	Изучение интерпретации фактуры
Метод дослідження фактури	215	Метод исследования фактуры
Список літератури	257	Список литературы
Дискографія	263	Дискография

Наукове видання

КАСЬЯНЕНКО Людмила Олегівна

ПІАНІСТ І ФАКТУРА

Монографія

*по вивченню виконавської інтерпретації фактури
фортепіанних творів*

Комп'ютерна верстка С.П. Цьома

Підп. до друку _____.

Формат 60х84/8. Гарнітура Cambria.

Папір офсетний. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 27,67.

Ум. фарб.-відб. 27,67. Обл.-вид. арк. 30,69.

Тираж ____ пр. Вид. № ____.

Видавець і виготовлювач:

ФОП Цьома С.П. 40002, м. Суми, вул. Роменська, 100.

Тел.: 066-293-34-29.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:

серія ДК, № 5050 від 23.02.2016.