

200-153 213
П-49

**НАРГИЗ
ПОЛАТХАНОВА**



**СПЕЦИАЛЬНОЕ
ФОРТЕПИАНО**

85 315.3 973
к П-49
МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН

НАРГИЗ ПОЛАТХАНОВА

СПЕЦИАЛЬНОЕ ФОРТЕПИАНО

Проблемы стилистой интерпретации
фортепианных одночастных произведений
крупной формы

Рекомендовано Министерством высшего и среднего
специального образования Республики Узбекистан
в качестве учебного пособия для высших
учебных заведений

Издательство "Musiq"
ТАШКЕНТ
2006

*Рекомендовано к изданию Научно-методическим советом
Государственной консерватории Узбекистана.*

Ответственный редактор: кандидат искусствоведения,
профессор *Д.Мурадова*

Рецензенты: доцент *М.Г.Гумаров*
кандидат искусствоведения,
профессор *И.Г.Галущенко*

Полатханова, Наргиз.

Специальное фортепиано. Проблемы стиливой интерпретации фортепианных одночастных произведений крупной формы: Учеб. пособие для высших учебных заведений [Отв. ред. Д.Мурадова]; Мин-во высш. и сред. спец. образования Республики Узбекистан. –Т.: «Musiq», 2006, 160с. ББК 85.315.3я 722

Данное учебное пособие посвящено проблемам стиливой интерпретации фортепианных одночастных сочинений крупной формы. В работе рассматриваются произведения композиторов Узбекистана, Западной Европы и стран СНГ, созданные в XIX-XXI вв. Рекомендуется в качестве учебного пособия для студентов и профессорско-преподавательского состава вузов культуры и искусства.

Твердый заказ



© Издательство
Узбекистана, 2006 г. «Musiq» Государственной консерватории

ОТ РЕДАКТОРА

Как известно, система образования в Узбекистане, успешно продвигаясь по пути реформ, к началу XXI века вступила в стадию интенсивного обновления форм и методов обучения. При этом задача создания методологически новой учебной литературы, отвечающей современным требованиям, предъявляемым к учебному процессу, стала одной из самых насущных. Сфера музыкального образования в этом смысле не является исключением. Проблема воспитания молодых музыкантов как творчески активных, самостоятельно мыслящих и широко эрудированных личностей потребовала разработки и внедрения в учебно-педагогическую практику принципиально новых методов работы. В этом русле обращение профессора кафедры специального фортепиано Государственной консерватории Узбекистана Наргиз Полатхановой к теме, посвященной проблеме стиливой интерпретации фортепианных одночастных произведений крупной формы, представляется весьма своевременным, поскольку восполняет существенный пробел в области методики обучения по специальности фортепиано.

Оперируя исторически объемным материалом, охватывающим более чем двухсотлетний путь развития мирового музыкального искусства, автор в рамках избранной проблематики выстраивает стройную картину, в которой крупным планом высвечиваются такие важные в стиливом отношении периоды, как Романтизм, Символизм, Импрессионизм, Неофольклоризм и т.д. Обрисовывая общую панораму, автор в качестве аналитического материала привлекает огромный массив музыкальной литературы, большая часть из которого впервые получила столь подробное освещение в музыковедении.

Самое ценное качество работы Н.Полатхановой заключено, на наш взгляд, в гармоническом сочетании в ней учебно-методической направленности, художественной манеры изложения и «пианистичности» подхода к анализируемой музыке. Это и не удивительно, ведь автор – известная пианистка, имеющая богатую практику концертных выступлений, ведущая многолетнюю

плодотворную педагогическую деятельность. Именно эти качества: самостоятельность наблюдений, яркость образно-ассоциативного мышления, прочная методическая база и исполнительский опыт -придали данному научно-методическому опусу индивидуальный облик.

Нет сомнений, что учебное пособие Н.Полатхановой станет базисной литературой при подготовке специалистов-пианистов в музыкальных колледжах, лицеях и в вузах искусства и культуры, причём, не только на индивидуальных практических занятиях по специальности, но и при прохождении курсов «История фортепианного искусства», «История фортепианного исполнительского искусства», «Современные проблемы фортепианного исполнительства». Думается, что учебное пособие Н.Полатхановой можно рекомендовать и более широкому кругу читателей, всем тем, кто интересуется проблемами истории фортепианного исполнительства.

*Кандидат искусствоведения,
профессор Д. Мурадова*

ВВЕДЕНИЕ

Успешное решение проблем исполнительской интерпретации в значительной мере зависит от степени способности музыканта проникнуть в стилевую специфику произведения композитора, которая является концентрированным выражением его художественного мышления.

Стилевая специфика, как известно, понятие широкое, она охватывает весь спектр музыкальных представлений композитора, нашедших преломление в его творческой деятельности, она определяет особенности творческого кредо художника, его стилевые контакты.

По определению М.Михайлова, одного из известных исследователей, изучающих проблемы музыкального стиля: «Стиль в искусстве, в частности, в музыке, есть выражение некоторого единства, охватывающего какое-либо множество художественных явлений; произведений одного автора или ряда авторов, включая совокупность произведений, относящихся к целому историческому периоду.¹

Понятие стиля как некоего единства общности можно в полной мере отнести к фортепианным сочинениям, получившим распространение, начиная со второй четверти XIX столетия. Это одночастные (нециклические) композиции крупной формы, сочетающие в себе черты нескольких классических форм: сонатной, и других. Как известно, такого рода одночастные формы Л.Мазель называет смешанными или свободными.²

Возникновение одночастных сочинений свободной формы обусловлено романтической эстетикой, центральным моментом которой явилась идея синтеза искусств, сыгравшая огромную роль в развитии художественного мышления.

«Эстетика одного искусства есть и эстетика другого, только материал различен», - утверждал Р.Шуман.³ В свои фортепианные сочинения Шуман внёс не только дух романтической поэзии, но и формы, композиционные приёмы, заимствованные из литературы.

К идее синтеза искусств романтики разных направлений приходили с противоположных позиций. У одних она возникала на

¹ Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. Л., 1990, с. 66.

² Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1979, с. 471.

³ Цит. по кн. Житомирский Д. Роберт Шуман. М., 2000, с. 212.

идеалистической основе, на представлении об искусстве как выражении универсума абсолюта, как некоей единой и бесконечной сущности мира. У других идея синтеза проявлялась в результате стремления к расширению границ содержания художественного образа, к отражению жизни во всех её многообразных проявлениях. Идея синтеза теснейшим образом связана с взаимопроникновением различных жанров – эпоса, драмы, лирики и эстетических категорий – возвышенного, комического, трагического и других.

На основе синтеза получила развитие программная музыка романтиков – крупнейшее завоевание музыкальной культуры XIX века. Благодаря синтезу расширились и обогатились выразительные возможности музыки. Появились новые романтические жанры, такие как баллада, скерцо, каприс, каприччио, рапсодия, фантазия, в которых идея синтеза проявилась в новом качестве музыкальной образности. Своим творчеством романтики показали, что музыка, расширяя свои эстетические границы, способна воплотить не только обобщенное чувство, настроение, идею, но и перевести на свой язык образы литературы, живописи, живописно-картинной, способной создать яркую характеристику, портретную зарисовку и одновременно не утратить своего коренного свойства выразителя чувств.

По сравнению с классическим стилем синтез выразительного и изобразительного начал выступает в музыкальном романтизме на всех его этапах как одна из специфических черт. Картинная повествовательность свойственна фантазии “Скиталец” Ф.Шуберта, фантазиям Ф.Мендельсона, балладам Ф.Шопена, Й.Брамса. Шопен, как и Шуберт, чуждый литературной программности, в своих балладах и фантазии f-moll создал новый тип инструментальной драматургии, в которой отражены многоплановость содержания, драматизм действия и картинность изображения, свойственные литературной балладе.

Возникшие на основе драматургии антитезы свободные синтетические формы характеризуются наличием общих стилистических признаков. Им присущи обособленность контрастных разделов внутри одночастной композиции и непрерывность единства общей линии идейно-образного развития.¹ В одночастных композициях крупной формы ярко проявляются романтические качества сонатной драматургии, а именно: новое понимание, глубокое осознание и использование её диалектических возможностей. Важнейшим аспектом сонатной драматургии становится романтическая изменчивость

¹ Эстетическое обоснование и анализ примеров такого рода содержится в статье Л.Мазеля “Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена”. В сб. Фридерик Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов. М., 1960.

образа, его трансформация, осуществляемая обычно с помощью монотематизма – принципа построения крупных произведений на основе преобразования одной темы.

Диалектические контрасты сонатной драматургии приобретают у романтиков новый смысл. Они раскрывают двойственность романтического мировосприятия, что находит выражение в полярности контрастов, часто создаваемых путём трансформации одного образа: в фантазии Шуберта или балладах Шопена. Здесь действует фактор резкого скачка, внезапного изменения сущности образа, а не закономерность его развития и перемены, обусловленного ростом этих качеств в процессе взаимодействия противоречивых начал, как у классиков и, прежде всего, у Бетховена.

Для конфликтной драматургии романтиков характерна, присущая только им направленность развития образов – небывалый динамический рост светлого лирического образа и последующий за ним драматический срыв, внезапное пересечение линии этого развития путём вторжения грозного, трагического начала, как во Второй балладе Ф.Шопена, Каприччио Ф.Мендельсона, “Лорелеи” Ф.Листа.

Наряду с конфликтным видом драматургии в одночастных свободных композициях крупной формы у романтиков получает развитие и эволюционный тип драматургии, связанный с тонкой нюансировкой образа, раскрытием его многогранных психологических оттенков, деталей. Главным принципом развития является вариантность, мелодическая, гармоническая, тембровая, не меняющая сущности образа, природы его жанра, но показывающая глубокие процессы духовной жизни, их постоянное движение, изменения, переходы. Этот драматургический принцип обнаруживается в таких романтических сочинениях, как Каприс И.Н.Гуммеля, “Приглашение к танцу” К.М.Вебера, Баллада Э.Грига, Каприччио и балладах Й.Брамса.

Примечательно, что одночастные сочинения смешанной формы генетически восходят к свободным инструментальным композициям доклассической и предклассической эпохи. Жанр свободной фантазии встречается в творчестве Г.Ф.Телемана, Г.Муффата, Г.Перселла, Ф.Э.Баха и многих мастеров клавирного искусства. Вспомним, к примеру, фантазии для клавира Ф.Э.Баха, которые характеризуются блестящим фортепианным стилем, полным свободой группировки тематического материала, неподчинением какой бы то ни было формальной схеме, и это при органичности и ясной логике изложения. “Фантазирование, не подчинённое такту, – писал Ф.Э.Бах, – представляется особенно целесообразным для

выражения эффектов, так как таковое подразделение является своего рода принуждением”¹.

Хотя одночастные произведения свободной формы Ф.Э.Баха ещё не приобрели устойчивых форм, характерных для последующей классической эпохи, тем не менее, они обладают стройной архитектурой, основанной, однако, не на предварительном расчёте, а на неисчерпаемой изобретательности, богатстве воображения, вдохновения, творческой интуиции – качествам, представляющим высшую форму организации музыкального материала. “Бах добивается тех же целей, что и последующие композиторы-классики: стройности формы, подчинения её единой идее, но достигает совершенно иными своеобразными средствами”².

Такой романтический жанр как рапсодия ведёт свою родословную от близких ещё к доклассической сонате пьес В.Томашека.

Путь, пройденный балладой от первичной синтетической первоосновы народного искусства до вторичной жанровой разновидности профессионального музыкального творчества, равен семи столетиям. Рассвет романтической литературы, в частности, баллады Р.Бёрнса, В.Скотта, Ф.Шиллера, В.Гёте, А.Мицкевича, В.Жуковского оказал решающее влияние на возникновение баллады в профессиональной музыке. Однако литература оказалась не единственным источником музыкальной баллады. Генезис баллады восходит к XII веку, когда у романских народов зародилась баллада как хоровая песнь, сопровождаемая танцевальными движениями. Изначальная жанровая многомерность позволила балладе колебаться между литературой и музыкой. Этапными моментами этого пути были исполнение баллад странствующими музыкантами, внимание к текстам баллад поэтов XIV-XV веков, постепенное превращение фольклорной баллады в эпико-повествовательную песню, утратившую связь с танцами, наконец, формирование баллады в XVIII веке как сугубо литературной формы.

XIX век оказался периодом синтеза баллады в профессиональном творчестве, что привело к возникновению нового жанрового направления – фортепианной баллады. Сочинения Ф.Шопена, Ф.Листа, Й.Брамса обогатили жанр фортепианной пьесы образцами высоко эстетическими, в которых образность – от нежнейшей лирики до бурных драматичных страстей и трагических коллизий – сцементирована эпически объективной повествовательностью и воплощена в свободной форме. Иное решение баллады предложил Э.Григ – в форме

¹ Цит. по: Юровский А. Филипп Эмануил Бах, его биография, фортепианное творчество и система орнаментики. – В сборнике: Филипп Эмануил Бах. Избранные сочинения для фортепиано. М.-Л., 1947, с. 11.

² Там же.

вариаций на народную тему. Таким образом, в XIX веке сложились две наиболее общие структурные разновидности фортепианной баллады – как сочинения свободной формы и как вариационный цикл на народную тему, отразившие в своём жанровом содержании черты эпической песенности, элементы танцевальности, прямое и опосредованное влияние литературно-программных ассоциаций.

Жанр романтического каприса или каприччио восходит к предклассической эпохе, в частности, к “Каприччио” П.Локателли – композициям, поражающим своими колористическими находками, смелой игрой регистров, свободным развитием музыкальной мысли. Причудливый образный мир, недостигаемо-идеальный, капризно меняющиеся настроения, эмоциональные состояния магнетически притягивают слушателя к жанру каприса, завораживающего своей таинственностью, фантастичностью. Таковы “Капричос” Ф.Гойи, своей мистической загадочностью и многозначностью образного мира и сегодня поражающие своей впечатляющей силой воздействия. Каприсы Н.Паганини предвосхитили появление нового романтического жанра в XIX веке.

В процессе исторического развития трактовки жанров фантазии, баллады, рапсодии, каприса и их использование в музыке изменялось и обогащалось. В XIX веке, в эпоху романтизма, эти жанры наполняются новым содержанием, получают иную, по сравнению со своими первичными архетипами, концепционную нагрузку, переплавленную драматургическими замыслами авторов, внесшими принципиально новые черты в понимание сущности данных жанров.

Возникшие в XIX веке новые разновидности свободных синтетических форм характеризуются изменением общей идейной концепции произведения, характером его драматургии, воплощаемых эмоций, в особенности психологического строя музыки. Эмоционально-психологический тонус одночастных композиций крупной формы отличается сложной и переменчивой гаммой оттенков, обострённой экспрессией, неповторимой яркостью каждого переживаемого мгновения. Это находит выражение в расширении импровизационной интонационной сферы романтической мелодики, в обострении красочных и выразительных функций гармонии. Ощутимо возрастает роль фонизма, темброво-колористического звучания, особенно большое значение придаётся роли фактурно-тембровых средств.

Применение композиторами смешанных (свободных) одночастных форм сделало музыкальную форму более гибкой, способной полнее соответствовать индивидуальному содержанию произведения, часто программному. Причины распространения смешанных форм имеют, в конечном счёте, единую основу: стремление к более полному и

конкретному отображению действительности, её многообразных сторон и явлений, их ярких контрастов, их связей. Всё это привело, с одной стороны, к обновлению прежних традиционных форм, а с другой – к появлению новых, свободных композиций.

Достижения в данной сфере оказались весьма интересными для композиторов XX века, прежде всего представителей импрессионистического и экспрессионистического направлений, а также для художников молодых национальных композиторских школ, осваивающих художественные ценности мировой музыкальной культуры, в частности, завоевания романтизма. Поэтому фортепианные одночастные сочинения крупной формы получают развитие в творчестве К.Дебюсси, М.Равеля, О.Мессиаана, А.Жоливе. Вызывает большой интерес фантазия бурлеска О.Мессиаана, в которой жанр романтической фантазии обогащается спецификой мировосприятия XX века через призму смеховой культуры. Новую трактовку одночастной крупной формы находим мы в Румынских рапсодиях Б.Бартока, в фантазии “Бетика” М. де Фальи, сочинении “Салон Мехико” А.Копленда и многих других аналогичных сочинениях композиторов молодых национальных школ XX века. Весьма показательна в этом плане рапсодия “Вардар” П.Владигерова, интересная с точки зрения звукокрасочных тембров, колористических открытий.

Одночастные сочинения крупной формы имеются и в творчестве композиторов Узбекистана. Они находятся в русле неоромантических тенденций, обозначившихся в музыкальном искусстве второй половины XX века. В этом отношении несомненный интерес представляют такие сочинения, как Фантазия Х.Азимова, Фантазия-импровизация Н.Закирова, Фантазия “Озорник” Х.Рахимова, Фантазия на тему романа “Сансиз” Уз.Гаджибекова – А.Хашимова.

Произведения свободной формы отличаются у композиторов различных стран национальным своеобразием и, вместе с тем, как и прежние формы, обладают общими чертами. Точно так же им свойственна достаточная гибкость и ёмкость. Получив широкое распространение в связи с определёнными передовыми устремлениями в искусстве, эти формы, как и другие, могут служить выражением принципиально нового содержания, глубоких и оригинальных творческих концепций.

Интерпретация одночастных сочинений крупной формы выдвигает перед исполнителем множество сложных задач. Она предполагает большое количество интересных решений проблем интерпретации в отношении понимания стиливых особенностей музыкальных произведений – их образов, форм, мелодики, метроритма, гармонии,

полифонии, фактуры, динамики, тембра и других выразительных средств. Предлагаемые в данной работе решения не являются единственно возможными и, естественно, допускаются индивидуальные исполнительские подходы к звуковому воплощению произведений. Исполнительские анализы, рассматриваемые в настоящем труде, представляют собой обобщение многолетнего опыта концертно-исполнительской и педагогической практики автора, желающего поделиться накопленными знаниями в данной сфере с коллегами-пианистами и всеми теми, кто интересуется проблемами исполнительского искусства.

ГЛАВА I. ОДНОЧАСТНЫЕ ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КРУПНОЙ ФОРМЫ В ЭПОХУ РОМАНТИЗМА (XIX в)

(И.Н.Гуммель. Каприс op. 49, F-dur; Ф.Шуберт. Фантазия “Скиталец” op. 15, C-dur; К.М.Вебер. “Приглашение к танцу” op. 65, Des-dur; Ф.Мендельсон. Капричио op. 33, a-moll; Ф.Мендельсон. Рондо-капричиозо op. 14, e-moll.)

1.1. Ранний романтический стиль.

И.Н. Гуммель. Каприс op. 49, F-dur.

Пианистическая, педагогическая и композиторская деятельность И.Н.Гуммеля сыграла выдающуюся роль в развитии фортепианного искусства. Ученик Моцарта и Сальери, И.Н.Гуммель – лучший пианист своего времени, славился изяществом игры, мягким певучим туше, блестящей пассажной техникой. Фортепианные сочинения И.Н.Гуммеля, впитавшие в себя его богатый исполнительский опыт, характеризуются глубоким знанием специфики инструмента, секретов его красочных тембров. Они отличаются изяществом, мастерством фактуры, обилием фигурационных пассажей. Наряду с классическими жанрами, такими как соната, вариации, рондо, в творчестве И.Н.Гуммеля важное место занимают одночастные сочинения крупной формы – фантазии, каприсы.

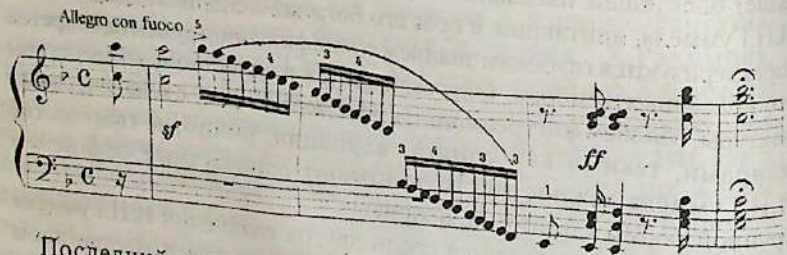
Каприс op. 49 выделяется среди других сочинений И.Н.Гуммеля своей романтической образностью, поразительным мастерством звукописи. Ясное по форме, мелодичное и эффектное в пианистическом плане это сочинение представляет несомненный интерес и в художественном смысле. Блестящий виртуоз, мастер “жемчужной игры”, Гуммель насыщает Каприс мелкой, утончённо детализированной звукописью, требующей от пианиста филигранной, ювелирной отделки.

Музыкальное содержание произведения проникнуто раннеромантическим светлым поэтическим чувством, нежным лирическим обаянием и элегической потой лёгкой печали. Контрастно-составная форма с признаками трёхчастности подчинена передаче меняющихся эмоциональных состояний, разнообразных градаций лирических настроений. Схематически общая композиция произведения выглядит следующим образом:

Вступление	A	B	C	A	Кода
Allegro con fuoco	Adagio ma non troppo	Allegro agitato	Allegretto scherzando	Adagio	Allegro
		a-b-a	c-d-c		
F-dur	F	As-F-As	E-e	F	F-dur

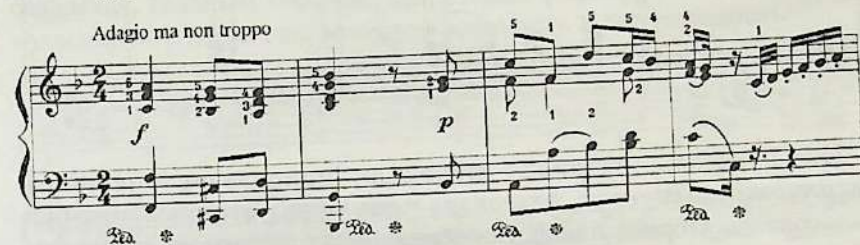
Как следует из приведённой схемы, построение Каприса включает в себя ряд контрастных разделов, объединённых элементами репризности. Так, разделы В и С, представляющие собой различные виды скерцо - драматического и жанрово-лирического, пейзажного - имеют трёхчастное строение. Повторение в сокращённом виде раздела А после разделов В и С образует репризу, за которой следует кода.

Каприс открывается четырёхтактовым вступлением Allegro con fuoco. Динамическое и яркое вступление воспринимается как призыв к слушателю и как самоутверждение личности пианиста. Его исполняют ярко, с огнём, чётко и ровно, необходимо "жемчужно" отточено "произнести" каждую ноту пассажа на едином эмоциональном порыве:



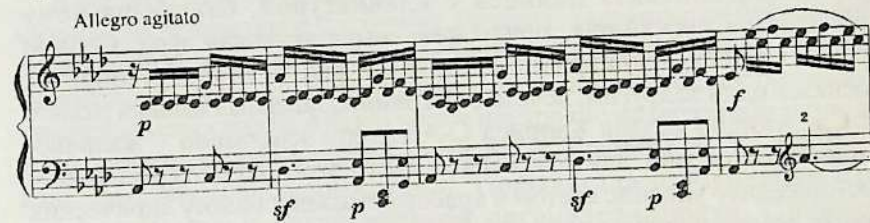
Последний аккорд вступления следует обязательно хорошо прослушать, выдерживая фермату, настраиваясь на музыку раздела А. В разделе А Adagio ma non troppo композитор погружает слушателя в состояние глубокого уравновешенного покоя, созерцания и неторопливого лирического повествования. Возвышенный лирический пафос достоинство выражены в симметричности мелодического движения (подъём-спуск) и должны быть хорошо прочувствованы

исполнителем. Особое выразительное значение приобретают здесь паузы, поистине "говорящие" своей тонкой выразительностью. Педаль осторожная, подчёркивающая сильные доли такта. Погружение рук в клавиатуру в аккордах мягкое и глубокое:



В фиоритурных пассажах, орнаментальных фигурациях, где преобладают мелкие длительности тридцатьвторых и шестьдесятчетвертых звучание, символизирует лёгкость, ритмическую филигранную отточенность, чёткость артикуляции, изящество фразировки. Завершающие данный раздел такты важно сыграть проникновенно, с ремаркой *dolento*, добиваясь нежного пианиссимо.

Раздел в Allegro agitato начинается внезапно с взволнованных, вначале затаённых, на "p", а затем всё более усиливающихся по мере перехода в верхний регистр, мятущихся фигураций:



Эта скерцозная музыка, капризная и изменчивая в своей полётности, требует романтической фантазии пианиста, поиска тонких звуковых красок. После кульминационной фазы развития на "ff", являющейся воплощением энергии (решительные возгласы, акцентированные аккорды) наступает резкий динамический спад.

Начинается средняя часть раздела В, в которой происходит смена фактуры, в фа миноре звучит скорбная мелодия с интонациями, напоминающими мотивы вздохов из "Лакримозы" В.А.Моцарта. Песенный тип мелодических интонаций, вальсообразный ритм (размер 6/8) связывают эту музыку с венскими бытовыми жанрами и как бы приближает её к слушателю:



И.Н.Гуммель, развивая мелодию, использует смешения метрических акцентов, благодаря чему образуется полиритмия. Вальсовость второго плана, подчёркиваемая акцентами в верхнем голосе, в скрыто-полифонической линии которого действуют разнообразные и при этом неразрывно связанные между собой элементы. Некоторые из мнимых голосов только заполняют аккордовые звуки, другие усиливают ведущую тему, создавая пласт второго плана. Тем самым усиливается ритмическая острота, музыка приобретает характер тревожно-таинственного скерцо, подчёркиваемого модуляционным развитием, где одна за другой сменяются тональности (си-бемоль мажор – ми-бемоль мажор – соль-мажор), приводящие к ля-бемоль мажору. Исполнительская ремарка *leggieramente* указывает на необходимость тончайшего внутреннего ощущения контакта пальцев с клавиатурой, благодаря чему достигается легчайшая, почти невесомая звуковая аура. Словно проносящиеся в призрачном видении фантастические образы, сменяясь один за другим, исчезают в тишине, завершая данный раздел.

Следующий раздел Каприса С-Allegretto scherzando – жанрово-лирическое скерцо. Музыка первой части этого раздела воплощает восторженное упоение светом и красотой жизни, полноту лирических чувств романтического героя:

Allegro scherzando



В этом игривом скерцо наивная простота соединяется с капризной неожиданностью (повороты в далёкие тональности, смена фактуры, полифонические приёмы), чёткая артикуляция при использовании

минимальной педали помогут найти нужные средства выразительности.

В средней части раздела характер музыки меняется, приобретает сумрачно таинственное звучание. Внутренняя напряженность создаётся, главным образом, средствами ритма, придающего всей музыкальной ткани ещё большую весомость и динамичность:



Воспроизведение изящной выразительности лирики Гуммеля, плавного течения нежной, будто говорящей мелодии является одной из первостепенных задач пианиста. Характер интерпретации в метроритмическом аспекте подсказывает фактуру пьесы. Исполнительская точность организуется в более крупном плане, в процессе объединения кратких контрастных блоков. Гибкость фразировки и расслоение голосов фактуры способствуют созданию общей звуковой перспективы.

В репризе жанрово-лирического скерцо возобновляется первоначальное эмоциональное состояние. Раздел С завершается небольшой лирической каденцией, приводящей к общей репризе *Adagio*. Реприза значительно сокращена и звучит как начальное повествование, завершающееся кодой. *Allegro vivace* построено на материале раздела В, но звучащего уже в тональности F-dur. Драматическое скерцо в коде заметно трансформируется. Порывистая взволнованность уступает место строгой волевой организованности. Пианист подчёркивает это действенным ритмом с неумолимой настойчивостью нагнетающим энергию движения. Кода аккумулирует в себе организующую роль ритма, постепенно накапливающегося в процессе исполнения и поднимающего её на более высокий уровень напряжения. Движение достигает головокружительной скорости, завершаясь радостными и ликующими аккордами.

В трактовке фортепианной фактуры Гуммель ещё во многом близок венским классикам. Он заимствует у них и развивает те особенности гомофонного изложения, которые в наибольшей степени соответствуют лирико-жанровой природе образов Каприса. Классические приёмы, переосмысливаясь, приобретают у Гуммеля значительную роль. Композитор разнообразно применяет альбертиевые басы в

сопровождении песенных мелодий, использует октавное изложение для выявления вокальной певучести.

Одарённый богатой творческой фантазией Гуммель обогатил фортепианный стиль целым рядом собственных находок, новыми способами изложения, нередко основанными на едином, последовательно проводимом техническом приёме: этюдный принцип в разделе В, столь распространённый в фортепианной музыке последующих романтиков. Гуммель демонстрирует в Каприсе мастерство фортепианного колорита, тончайшие ощущения специфических звуковых особенностей инструмента.

Одной из главных стилевых проблем интерпретации Каприсы является поиск синтеза крупномасштабной динамической формы с максимально отточенными, ювелирно отшлифованными характеристиками отдельных звуковых образов произведения.

Ф.Шуберт. Фантазия "Скиталец", C-dur op. 15

Это сочинение стоит особняком в фортепианном творчестве Шуберта как крупная одночастная форма концертного плана. А.Рубинштейн в своих лекциях по истории фортепианной литературы отмечал, что это "главное сочинение Шуберта для фортепиано". К исполнительским редакциям Фантазии Шуберта обращались Ф.Лист и П.Бадур-Скода. Произведение, отмеченное бьющей через край жизнерадостностью, не лишено бравурности. В нём утверждается светлое и радостное настроение, отражается бурное кипение жизненных сил.

В своей Фантазии Шуберт предпринимает попытку трансформации классической сонаты и поисков нового решения проблемы монументального фортепианного произведения. В этом сочинении он величественен как ни в одном из других своих масштабных творений. Тихий и простодушный Шуберт, помощник учителя приходской школы, в таких сочинениях как Фантазия становится "подлинным властелином мира – он был им так же, как был им, например, Лист, еле отвечавший на приветствие королей, оставшийся сидеть, когда они поднимались с места..."².

Драматическая сила произведения, смелость формы и музыкального языка не были поняты современниками Шуберта, за исключением таких гениальных мастеров как Ф.Лист, Р.Шуман. Причиной тому, вероятно, является то, что новизна и смелость его

¹ Рубинштейн А. Лекции по истории фортепианной литературы. М., 1988, с. 138.

² Гаккель Л. Исполнителю, педагогу, слушателю. Л., 1988, с. 138.

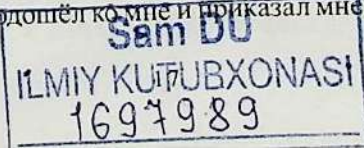
музыкального языка не могли быть восприняты сразу. Здесь требовалось воспитание нового понимания музыкального выражения.

В самом деле, чтобы проникнуть в "тайну" этого произведения необходимо тщательно изучить все доступные сведения, в том числе о жизни Шуберта, в частности материалы Отто Эриха Дейча. Лишь в этом случае можно надеяться найти "ключ" к адекватной интерпретации замысла сочинения. Освоение такого сложного и масштабного фортепианного полотна как Фантазия следует начинать с осмысления его содержания, его гениальной концепции, затрагивая, естественно, и историю создания, и жизненную судьбу этого необычного произведения.

Автограф Фантазии был найден в XX веке. Он служил оригиналом для первого издания этого сочинения в Вене в 1823 году, получившего тогда высокую оценку критики. Фантазия сразу же после появления в свет была признана какopus большого мастера. В то же время, критика того времени отмечала, что Шуберт в некоторых аккордовых последованиях "чересчур далеко зашёл". Не были поняты и многие новшества в области формы, фактуры, тембра. Одним из владельцев автографа Фантазии был известный исследователь творчества Шуберта Макс Фриндлер. В 60-х годах XX века автограф Фантазии попал в руки австрийского пианиста и исследователя Пауля Бадур-Скоды, опубликовавшему в 1965 году текст Фантазии с исполнительскими комментариями, опираясь на которые можно уяснить некоторые детали, касающиеся процесса создания этого произведения, в частности, уточнения по поводу его пианистического изложения.

Итак, большая часть исправлений Бадур-Скоды касается исполнительских моментов. Некоторые из них бесспорны, другие свидетельствуют о колебаниях самого автора, и поэтому предоставляют исполнителю свободу выбора. Исполнительские решения Бадур-Скоды вызывают интерес и потому могут быть приняты во внимание исполнителем, обращающимся к Фантазии.

Ключом к раскрытию содержания Фантазии, безусловно, является душевная исповедь Шуберта, в которой он в форме аллегорического рассказа "Мой сон" поведал всему миру всю выстраданную им душевную боль и горе. Этот документ, написанный 3 июля 1822 года, можно считать автобиографией Шуберта. Поскольку изучение его имеет большое значение для понимания содержания Фантазии, считаем необходимым привести полный текст рассказа: "Я был братом многих братьев и сестёр. У нас были хорошие отец и мать. Однажды нас отец повёл на пир. Братьям было там очень весело. А мне стало грустно. Тогда отец подошёл ко мне и приказал мне отвратить чудесные



блуда. Но я не мог, что очень рассердило моего отца, и он прогнал меня с глаз долой. С сердцем, полным бесконечной любви к тем, кто отверг меня, я направил свои шаги в далёкие страны. Долгие годы меня мучили величайшая боль и величайшая любовь. Но вот пришло известие о смерти моей матери. Я поспешил увидеть её в последний раз. Горе смягчило сердце моего отца и он разрешил мне войти в дом. Я увидел её труп. Слёзы полились из моих глаз. Словно старое доброе время встало передо мной, такое, в котором мы должны жить, по мнению покойной, и в котором она лежала. Полные печали мы провожали её прах, и гроб опустили. С этого времени я снова жил дома. Однажды отец повёл меня в свой любимый сад. Он спросил меня, нравится ли он мне? Сад был противен мне, но я не посмел ничего сказать. Тогда рассердившись, он ещё раз спросил меня, нравится ли мне сад? Дрожа, я ответил: "Нет". Отец ударил меня и я убежал. С сердцем, полным бесконечной любви к тем, кто отверг меня, я во второй раз направил свои шаги в дальние страны. Долгие, долгие годы я пел песни. Когда я хотел петь о любви, она превращалась в боль. Когда я хотел петь о моей боли, она превращалась в любовь. Так и терзали мою душу боль и любовь.

И однажды я получил весточку об одной благочестивой девице, которая недавно умерла. Вокруг её гробницы был начертан круг, в котором юные и старые пребывали в вечном блаженстве. Они тихо разговаривали, чтобы не разбудить девицу. Казалось, что небесные силы всё время исходят от гробницы девицы на юношей и вспыхивают, как искры, с тихим треском. Тогда и меня охватило страстное желание войти туда. Только чудо, сказали люди, сможет ввести меня в круг. Но я подошёл медленным шагом, внутренне молясь, твёрдо веря и опустив очи долу. И прежде, чем я опомнился, был уже в кругу, от которого шли чудесные звуки, и я почувствовал вечное блаженство, соединившееся в одном мгновении. Я увидел своего отца, любящего и примирившегося. Он заключил меня в свои объятия и плакал. Но ещё больше плакал я, Франц Шуберт".

Вряд ли найдётся более волнующая исповедь сына, изгнанного из отчего дома, и более потрясающее свидетельство неизбывной тоски по покойной матери, пронизанные мыслью о собственной смерти, чем этот документ. Арнольд Шеринг пытался доказать, что этот аллегорический рассказ следует рассматривать как первую заповедь "Неоконченной симфонии". Месса *As-dur* и "Missa solemnis" Шуберта, написанная перед симфонией и непосредственно следующая за ней фантазия "Скиталец" возникли из этого рассказа о сне.

Стихотворение в прозе "Мой сон" концентрирует в себе основное кредо музыкального творчества Шуберта, с его романтическими

коллизиями: путь – дом, социум – природа, хаос – гармония, конечное – бесконечное, радость – боль. Художник создаёт обобщающую формулу романтических представлений о времени и пространстве, которые разворачиваются в его сочинении по горизонтали и вертикали. Путешествие романтического героя погружает его в вечность. Путешествие для романтиков – это всегда космологическое и религиозное действие. Отсюда огромная роль хорального начала, мощного аккордового импульса, воплощающего в себе гармонию мироздания и всеобъемлющего начала.

Противопоставление радости и боли составляет, в сущности, всё очарование музыки Шуберта. Это своеобразное дуновение тоски, охватывающее его даже самые весёлые сочинения, а с другой стороны, налицо мощное утверждение жизни, которое тёплым освежающим сердцем сиянием радостной уверенности освещает печальное настроение некоторых его произведений. Очевидно, этим и объясняется тот примечательный факт, что и у самого Шуберта периоды подавленного состояния и тоски постоянно сменялись твёрдой уверенностью и смелым самоутверждением. Это в полной мере относится к Фантазии и ко многим другим опусам последующих лет.

Монументальна форма Фантазии, образующая в крупном плане композицию, тяготеющую к сонатному четырёхчастному циклу:

I	II	III	IV
экспозиция	разработка	реприза	кода
<i>Allegro</i>	<i>Adagio</i>	<i>Presto</i>	<i>Allegro</i>
	тема с вариациями	Скерцо	фуга
<i>C-dur</i>	<i>cis-moll</i>	<i>As-moll</i>	<i>C-dur</i>

Фантазия являет собой первый яркий образец свободной романтической формы, сочетающей в себе признаки цикличности, сонатности и вариационности. Помимо этого в развитие включаются и активные полифонические приёмы. Если говорить о проявлении цикличности, то здесь отчётливо обнаруживаются четыре части, соответствующие структуре классического сонатно-симфонического цикла, что наглядно видно из вышеприведённой схемы. Композиция одновременно соответствует основным разделам одночастной сонатной формы, где присутствуют экспозиция – разработка – реприза – кода. *Adagio* образует в этой форме своего рода свободную разработку, скерцо имеет характер варьированной репризы в тональности нижней медианты, а последняя часть *Allegro* – даёт великолепное завершающее нарастание при одновременном

закреплении основной тональности, которая ассоциируется в данном случае с ослепительным сиянием солнца и света, кристальной белизной C-dur.

В произведении отчётливо проявляется принцип сквозного монотематического развития. Используя в Фантазии фразу из собственной песни "Скиталец" композитор мастерски трансформирует этот скорбный напев, придавая ему характер то мужественный, волевой (главная тема), то мечтательно-лирический (побочная тема), то скерциозно-танцевальный и демонический (раздел Presto), то вальсообразный (трио в Presto), то величественно-гимнической фуги.

"Скиталец" Шуберта, как ни одно из других произведений той эпохи, предугадывает пути будущего, намечает новые, чисто симфонические приёмы развития, характерные для XIX века. Фантазия предвосхищает грядущее не только своей формой, но и грандиозностью, оркестральностью фортепианного изложения. В этом отношении она превосходит все фортепианные произведения эпохи. Фортепианное изложение в некоторых моментах является более новаторским, чем у Бетховена. Новые регистровые возможности фортепиано, смелые октавные эпизоды, требующие совершенно непривычной для того времени игры от плеча, тремоло и широкие фигурационные пассажи - всё это находит свой эквивалент гораздо позже у Листа. Как справедливо замечает П.Бадур-Скода, Лист обязан Шуберту не только манерой фортепианного изложения, но и формой симфонических поэм, а также гармоническим принципом тонального терцового родства. Об интенсивном изучении Листом творчества Шуберта свидетельствуют многочисленные фортепианные транскрипции, в том числе обработка Фантазии "Скиталец" в виде фортепианного концерта. Лист был одним из первых, кто собирал материалы к биографии Шуберта.

Поразительно, как Шуберт, который совсем не был пианистом-виртуозом, сумел создать такое истинно пианистически-виртуозное масштабное полотно, каким является Фантазия. Она выдвигает перед современным исполнителем множество сложных задач, открывает новые звуковые миры, за которыми возникает новое восприятие и отражение жизни. Одна из них, предлагаемая нами в виде гипотезы, отражение в исполнительской концепции Фантазии антитезы божественного и демонического. Она вытекает из обнаруженной нами в сочинении фаустианской сущности. Борьба добра и зла, чувства сострадания, соперничества и нравственного предостережения, образ рока, неотвратимой судьбы, мифистофелевское начало, опять-таки оказавшее влияние на Листа, играют в Фантазии определённую драматическую функцию.

Продумывая исполнительскую концепцию Фантазии, пианист должен учитывать всю сложность и многосоставность этого сочинения, в котором монументальность целого сочетается с бесподобными по своей характерности и жизненной правдивости лирическими проявлениями чувств. Главная тема, открывающая Фантазию, имеет торжественный и импозантный характер:



Мужественно-горделивый характер главной партии и её грозные порывы динамически заострённых интонаций в разработке, вихревое танцевальное звучание в скерцо определяют общий тонус Фантазии, намечают стержневую линию её драматургии. Завершением этой линии в рамках всего цикла является финал Allegro с его всё более высоко вздымающимися волнами эмоционального подъёма, получающего свою разрядку в сверкающей заключительной части Фантазии.

Особую действенность исполнению главной темы, и в ещё большей мере финала, придаёт мастерское использование энергетических возможностей метроритма, приёма торможения в последующей активизации интонационных сил стремления. Характерная ритмика ♩ ♩ становится общим элементом, на основе которого в процессе развития появляются её преобразённые варианты. Подобная концепция, отражая трагизм жизни как переходящее явление, напоминает об Allegretto в Седьмой симфонии Бетховена и предвосхищает драматургию собственной симфонии C-dur самого Шуберта.

В исполнении связующей части хотелось бы обратить внимание на мелодию, скрытую в среднем голосе гармонической фигурации в тактах 36 и 42. Она выступает на первый план в тактах 43 и 44 и подготавливает появление связующей партии:



Эта тема переключает нас в мир романтической песенной лирики. Трансформируясь, она приобретает совершенно иной облик – загадочный, мечтательный и удивительно наивный, проникновенный, сердечный. Её исполнение должно исходить из глубин души музыканта. Здесь, прежде всего, необходимо ощутить её песенную природу, ибо песенный тематизм – одно из наиболее специфических свойств шубертовской музыкальной стилистики. Если в лирических миниатюрах подобное свойство вполне естественно, то в сочинении крупной формы с его традициями инструментального тематизма это ведёт к переосмыслению самого жанра песни.

Шуберт, явно подчёркивая, песенную природу связующей партии, стремится и последующее развитие подчинить принципам песенности за счёт вариационно-вариантных преобразований. В то же время необходимо обратить внимание на приём полифонизации песенного тематизма, расцвечивание темы подголосками, имитациями, образующими красочную многоголосную ткань.

В развитии связующей партии Шуберт мастерски применяет приём “вторжения” в такте 67. Аналогичный драматургический приём встречается в развитии темы побочной партии в I части Неоконченной симфонии. В Фантазии приём вторжения инструментальной сферы главной темы в песенную мелодию является ярким примером динамики развития. Происходит резкая смена фактуры и динамики. Появление темы главной партии в C-dur на *ff* с элементами полифонических приёмов придаёт звучанию совершенно новый смысл, вводя её в круговорот стремительного, головокружительного движения, начиная с такта 83 и далее.

После кульминационной вершины в такте 108 на септимальном тоне Д, к ми-бемоль мажору происходит резкий спад звучности от *ff* к *p* и звучит божественная по своей лирической красоте тема побочной партии:



Она отличается особой певучестью, чему способствует опевание квинтового тона в тональности ми-бемоль мажор, использование плавного сопровождения в виде альбертиевых басов. Чудесная светлая мелодия звучит как вдохновенный ноктюрн, как лирический монолог. В основе темы побочной партии Шуберта эффект опевания II ступени ми мажора, а затем и квинтового тона с тематическим элементом из связующей партии, сопровождается ритмическим рисунком ♩ ♩, выступающим как обращение ритма главной партии.

Мелодия в процессе развития становится более полнозвучной, торжествующей, приводя в такте 132 к появлению в ре-бемоль мажоре главной темы в мощном, праздничном облике. Смело и свежо звучащая тема главной партии включается в общий поток динамического движения с красочными тональными соотношениями, приводящего к настороженно тревожному переходу ко II части Фантазии. Этот переход построен на тематическом элементе главной партии. Ритм ♩ ♩ образует остигатный неумолимый пульс. Обращают на себя внимание резкие динамические перепады звучности *f* и *p*, подчёркивающие нервный характер пульсации. Постепенно драматический накал снимается и звучание истаивает в нюансе *ppp*.

Adagio требует психологической перестройки музыканта в мир глубокой скорби и самоуглублённого созерцания. Мелодия песни “Скиталец” звучит как строгий хорал, возвышенный и безысходно печальный:



Создаётся впечатление, что накопленные в первой части Фантазии мрачные предчувствия теперь сбываются: перед слушателем развёртывается скорбная исповедь, повествующая о печальных жизненных событиях. Вторая часть – лирико-психологическая и трагическая кульминация цикла. Начиная с такта 9, музыка Adagio приобретает удивительно светлый, задушевный характер, который в такте 18 внезапно омрачается вторжением мотива главной партии звучащим в нюансе *pp*, но очень настойчиво и неумолимо, как голгофский крик, мотив судьбы. Особенно страшно и жутко воспринимается тремоло в глубоком басу. Оно предвещает трагический исход последующих событий, в которых драматические фрагменты чередуются с лирическими и демоническими. Начиная с такта 21 возникает эпизод дикой скачки. Это смятённая музыка предвосхищающая тему главной партии Сонаты по прочтении Данте Ф.Листа. Она сменяется в такте 27 лирической темой, выражающей мольбу, любовь и страдание со всей силой романтической страсти. Постепенно расширяясь и динамизируясь в своём развитии, эта тема приводит к совершенно потрясающему своей возвышенной, божественной красотой лирическому эпизоду в до-диез миноре:



Кружевные фигурации фактуры, нежнейшее сплетение звуков очаровывают своим неземным волшебством, которое оборачивается грозной стихией, сметающей всё на своём пути. Начинается самый важный, переломный момент в драматургии Фантазии. Это борьба между жизнью и смертью. Грозный неумолимый рок, каскады мощных аккордов, жуткие фантазмогорические *tremolando* и “умоляющие”, “жалобные” октавные возгласы нежной лирической души составляют содержание этого потрясающего лирического и трагедийного накалу кульминационного раздела Фантазии. Божественное и демоническое соединены в своему динамическому единству. Масштабность и скульптурно-рельефная неразрывном единстве. Эмоциональный порыв исполнения призван чеканка образов, эмоциональное впечатление на слушателя. Когда рококоющие мрачные басы затихают в глубокой тишине пост-

люфт паузы, начинается третья часть – Presto. Это, безусловно, Dance macabre, своеобразная в своей жуткой скерцоности пляска смерти, напоминающая листовскую, “Dance macabre” которого восходит к этому разделу “Фантазии”. Presto – это демоническое в своей неукротимости скерцо. В основе его лежит трансформированная тема главной партии, приобретающая теперь нервный, резкий нрав драматического танца с угловатыми прыжками:



Несмотря на обозначение размера, возникает ощущение двухдольности, присущее размеру, поскольку мотивы группируются по два такта. Скерцо исполняется с большим размахом, на широком дыхании, ярко выявляя образную сферу. В этой “пляске ведьм” необходим неукротимый темперамент, техника, отработанная до автоматизма, и некая отрешённость, запредельность сознания.

Трио, начинающееся с такта 179, имеет призрачный характер. Своей прозрачностью, кружащимися интонациями, мягкостью движений, тихой динамикой оно резко контрастирует крайним разделам скерцо. Это нежный лирический вальс. В основе его мотив побочной партии из первой части Фантазии:



Вальсовые интонации исполняются мягко, нежно, закружённо, на глубокой, протяженной педали. Призрачное видение исчезает, и с такта 269 возобновляется пляска смерти, на этот раз приводящая к IV части Allegro, которое начинается уверенно шагающей, наступательной октавной темой фуги. В основе её лежит тема главной партии первой части. Теме свойственна выпуклая манера

интонирования, подчёркивание широких линий развития тематического рельефное выделение звуков:



Исполнение заключительного раздела Фантазии требует от пианиста концентрации физических усилий, преодоления фактурных трудностей. В Allegro не столько концертно-виртуозное, сколько концертно-симфоническое интерпретирование. Оно призвано захватить слушателей энергией властного ритма, мощью динамической насыщенностью и блеском звучания инструмента. Ориентация на яркость и эффектность явно недостаточно. Необходимы эпическая широта и грандиозная масштабность, эмоциональная полнокровность всеохватного оптимистического жизнеспособия в пианистическом современной форме, раскрывающие богатство этого одного из самых удивительных фортепианных творений Франца Шуберта.

К.М. Вебер. "Приглашение к танцу" op. 65, Des-dur

"Приглашение к танцу" - популярнейшее фортепианное сочинение, отличающееся блестящим пианистическим стилем, эффектным виртуозным. В нём нашли яркое воплощение характерные черты творчества К.М. Вебера, который обладал выдающимися пианистическими способностями. Как известно, в юношеские годы Вебер соперничал с самыми крупными музыкантами его времени - Калькбреннером, Крамером, Мошелесом и другими. У Вебера были необычайно удобные для игры на фортепиано ловкие руки. Он владел безукоризненной пальцевой техникой, свободно чувствовал себя в пассажах с двойными нотами, в сложных октавных и аккордовых эпизодах, без всякого напряжения брал децимы и ундецимы, проявляя при этом, обладал удивительно мягким, приятным и певучим звуком. Игра Вебера отличалась не только блеском и виртуозным мастерством, но и эмоциональной яркостью. По воспоминаниям современников

он "околдовывал" слушателей, казалось, будто от его исполнения исходила "магнетическая сила". Всё это позволило Веберу создать произведения для фортепиано, весьма удобные в пианистическом отношении.

Виртуозный стиль Вебера - переходный этап от фортепианного письма периода классицизма к фактуре листовского пианизма. Наряду с гаммообразными и арпеджированными пассажами в сочинениях композитором применяются аккорды и октавы, исполняющиеся в быстром темпе, двойные ноты, скачки. Блестящие, "жемчужные" пассажи сочетаются со сверкающими октавами и аккордами, чисто фортепианные эффекты с оркестровым звучанием. Все эти черты фортепианного стиля Вебера многообразно проявились в "Приглашении к танцу" - большом одночастном произведении, имеющим ярко выраженный новаторский характер. Это сочинение свидетельствует о проявлении романтических тенденций Вебера в области фортепианного письма крупной формы. На смену строгому классическому обобщению приходит конкретность, характеристичность, поэтическая жанровость, театрализация.

"Приглашение к танцу" - масштабная программная музыкальная картина, выросшая из городского немецкого танца. Вебер обратился к модному в XIX веке жанру вальса, создав на его основе прикладное значение. Сохраняя отчётливые контуры и характерные жанровые признаки вальса, Вебер сочиняет блестящую пьесу-картину, раскрывая разнообразные эмоциональные возможности в рамках одного танца. В своих лекциях по истории фортепианной литературы А. Рубинштейн подчёркивал, что Вебер - представитель блеска в фортепианной музыке, где царствует пассаж, он был великим человеком для своего времени. "Приглашение к танцу" - отмечал А. Рубинштейн, - совершенно ново по форме. Это - не танец, как у Бетховена или Шуберта, это уже целое концертное сочинение в форме танца. Эта форма породила потом целую литературу¹.

Исполняя эту пьесу с неподражаемым, гениальным совершенством, Рубинштейн сказал: "Вам это понравилось? Я играл, как Вебер написал, не прибавляя ни единой ноты. А вы играете с разными прибавлениями разных иксов, игреков, зетов. Я против этого протестую и советую исполнять таких композиторов, как Вебер, Шуберт, Бетховен так, как они сами написали, без всяких аффектаций"².

В "Приглашении к танцу" проявилась склонность Вебера к театральности. Элементы театрализации выявились в характере и

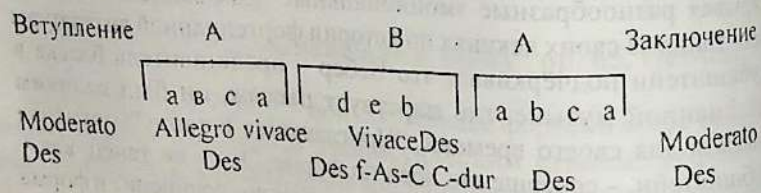
¹ Рубинштейн А. Лекции по истории фортепианной литературы. М., 1974, с. 62.

² Там же.

колорите фортепианной фактуры: пышность, декоративность, яркая образность и сюжетность.

Композитор предпослал своему сочинению программу, в которой излагал его содержание следующим образом: "Интродукция: первое приближение танцора (такты 1-5), уклончивый ответ дамы (5-9). Её настоятельное приглашение (9-13). Её согласие (13-16). Завязывается разговор. Он начинает (17-19), она отвечает (19-21), он продолжает с повышенным выражением (21-23), она теплее вторит (23-25). Теперь пора танцевать. Его прямое приглашение (25-27), её ответ (27-29), они становятся рядом (29-31), готовятся и ожидают танца (31-35). Танец (во время танца вновь завязывается разговор, приводящий к взаимному признанию в любви). Заключение: его благодарность. Её ответ. Они уходят. Тишина".

Осуществляя музыкальное воплощение этой программы, Вебер создал подлинную танцевальную поэму, окаймлённую выразительными речитативно-диалогическими сценами, раскрывающими программный замысел произведения: встреча влюбленных на балу, их диалог, приглашение на танец, наконец, сам танец, полный непосредственных и разнообразных чувств и традиционного завершения – расставание. Композиционно "Приглашение к танцу" представляет собой свободную форму рондо с несколькими большими и частично повторяющимися эпизодами. Её можно представить в виде следующей схемы:



Наряду с рондальностью, образуемой четырёхтактным повторением восьмитактного периода "а", в композиции произведения обнаруживаются также признаки трёхчастности, как в организации всего сочинения в целом, так и внутри отдельных разделов пьесы, как, например, раздел "d", выполняющий функцию трио.

После вступления Moderato, кратко напоминающего о себе в самом конце пьесы, идёт цепь вальсовых эпизодов, организованных по принципу сложной трёхчастной формы. Средний эпизод "d", как указывалось выше, выполняет функцию трио формы. Он написан в простой трёхчастной форме и занимает 104 такта (не считая повторения частей). Все предшествующие же трио вальсовых

эпизоды, вместе взятые, делятся лишь 60 тактов. Но в отличие от трио они не складываются в единую трёхчастную форму и образуют мозаичную структуру а в с а, где "а" - восьмитактный период, "в" - шестнадцатитактный, "с" - простая репризная форма (28 тактов, не учитывая повторений).

До трио все эпизоды идут в главной тональности. В этой же тональности идёт и общая реприза пьесы, несколько видоизменённая по сравнению с первым разделом, но не содержащая новых эпизодов. Очень интересен раздел в средней части произведения, между трио и репризой. Он переключает развитие в сферу минорного лада (f-moll) и имеет разработочный характер. В активное модуляционное развитие включается эпизод "в", звучащий в ослепительно ярком C-dur, на мотивах которого строится модулирующее построение, ведущее к репризе.

Таким образом, сюитная цепь вальсовых эпизодов как бы включается в общие рамки особым образом расширенной сложной трёхчастной формы. Скрепляет всю конструкцию большое и тематически единое трио (раздел 2), в сопоставлении с которым предшествующая ему группа мелких эпизодов воспринимается в некотором смысле как единое целое.

Фортепианная пьеса "Приглашение к танцу" имеет характерный авторский подзаголовок – "Блестящее рондо", указывающее на общий смысл произведения и на специфику его стиля. Известно, какое огромное внимание уделял композитор рондо с точки зрения формы и жанра. Создавая свои фортепианные сонаты, он, прежде всего, сочинял последние части – рондо, и лишь после их завершения приступал к сочинению первых частей. Это говорит о многом. Главный интерес композитора был сосредоточен не на сонатном аллегро, которое в классическом сонатном цикле являлось основой инструментальной драмы, а на финале, трактуемом Вебером как достаточно самостоятельное сочинение. К.М.Вебера интересовала не столько логика последовательного раскрытия драматической идеи, сколько возможность создания ряда разнообразных конкретных сцен, объединённых в общий цикл, что, собственно говоря, и наблюдается в "Приглашении к танцу".

Пианист, обращающийся к этому сочинению, должен обладать ярким артистизмом, богатым воображением, творчески изобразительной фантазией, чувством театральности. Произведение требует яркого темперамента, умения воплотить разнообразные грани эмоциональных нюансов – образов грациозных, помпезных, кокетливых, бравурных. Все исполнительские ремарки, выписанные с большой тщательностью, необходимо принимать во внимание и следовать им,

воплощая зримо осязаемые образы в соответствии с заявлениями авторской программой.

Так, во вступлении необходимо представить себе галантного любезного кавалера, учтивыми поклонами приглашающего светскую даму на танец. Начальная фраза, открывающая пьесу, это голос кавалера, приглашающего даму. Он ассоциируется с тембрами виолончели и звучит эмоционально полно, насыщенно и в то же время грациозно, изящно без примеси мелодраматизма.



“Речь” кавалера благородна и возвышенна, но не лишена чувств собственного достоинства. В то же время она лишена излишней патетики, сдержанна и проста. Ответы дамы можно сравнить с тембрами скрипок и флейт. Они звучат кокетливо-грациозно, нежно и робко, полны очарования и поэзии. Второе обращение кавалера даме в тактах 8-12 уже более настойчиво, а последующие ответы дамы ещё более кокетливы и игривы. Затем следует речитативно-декламационный диалог героев, выразительный и нежный, передающий полное единодушие влюблённых. Краткие реплики и, наконец, унисон чувств героев, выраженный в энергичном октавном восхождении любовного мотива, завершает церемонию приглашения.

После люфт паузы начинается основная часть сочинения — блистательный букет разнохарактерных хореографических сцен. Рефрен “а”, открывающий сюиту вальсов, — типично веберовский образ сверкающей патетики, светлого ликования:



Исполнение этой эффектной музыки проникнуто высоким эмоциональным подъёмом, ярким темпераментом. При всей экспрессии

музыкального высказывания пафос отличается благородством вкуса, лишённым мелодраматизма и пустой бравурности. Необходимо ощущение внутренней значительности события, одухотворённости, в то же время требуется волевой напор, мужественность и размах. Инициатива сильного мужского начала, ведущего в парном танце, является основополагающей в исполнении рефрена. В последующем эпизоде “в” следует обратить внимание на ремарку *molto dolce*, а затем *scherzando*. динамические контрасты — нюансы *mf* и *p*, штрихи, оттеняющие грациозный характер музыки, акценты на третьей доле такта. В этом разделе соединяются напевное и танцевальное начало, раскрываются новые грани личностей героев. Пианист погружает слушателя в сферу обольстительных красот веберовской лирической грациозности и изящной скерцозности.

Следующий эпизод “с” контрастирует с предыдущим, он расцвечен кружевом фортепианных пассажей, лирической непосредственностью и виртуозным блеском. Пианисту надлежит, воплощая этот образ, сочетать простоту и лирическую напевность музыки с виртуозной яркостью “жемчужных” пассажей. Ремарки *brillante* и *ma grazioso* достаточно ясно указывают на характер исполнения. В средней части этого эпизода на *ff* в глубоких басах звучит динамичный вихревой, бурный пассаж, устремляющийся в верхний регистр рояля и молниеносно проносющийся по всему диапазону, завершающийся легчайшим *perle*. В этом музыкальном отрезке раскрывается всё мастерство пианиста в воспроизведении богатейших красок фортепианной фактуры — разнообразных оттенков светлых звучаний в верхнем регистре и тёмных, сумрачных в басу.

В исполнении трио (раздела “d”) необходимо добиваться нежной и мягкой певучести звука. Мелодическая линия верхнего голоса, приходящаяся на сильные доли такта, разделена паузами и поэтому пианисту важно ощущать логику развития музыкальной мысли, внутренне объединяя ноты, разделёнными паузами, в единую, пластичную мелодическую линию:



В этом стремлении немаловажную роль играет педаль, подчёркивающая сильные доли такта. Ощущение волшебного

очарования этой музыки, этого пения, освещающего подобно лучам небесного света, романтический идеал любовного чувства играет немаловажную роль:



В этом эпизоде как бы возобновляется любовный диалог танцующих партнёров: верхний голос – нежный и утончённый, грациозный – принадлежит даме, а нижний, вторящий верхнему, выразительный и благородный, – поручен кавалеру.

В разделе “d” - *vivace* развитие драматизируется: минорный лад, выражение бурных, пылких и страстных чувств, неудержимый порыв требуют артистического темперамента и виртуозности:



Выявленное выпукло и зримо героико-патетическое начало устойчивое и нерушимое, подчеркивает образную сторону музыки. Достигается это, в значительной мере, чеканным и волевым ритмом, организующим отдельные построения этого раздела в единое целое. Тщательно продуманная динамика усилит пианистические эффекты и послужит импульсом к активизации энергии движения.

Появление музыки эпизода “в” в тональности C-dur должно быть подготовлено замедлением темпа и ослаблением силы звучности. Мелодия вальса проводится в высочайшем регистре в нюансе *pp*.

ремаркой *lusingando*, в соответствии с которым музыка приобретает льстивый вкрадчивый характер. Движения пальцев и рук пианиста гибкие и ловкие, звукоизвлечение лёгкое, ласкающее клавиатуру рояля.

В репризе возобновляется эмоциональный пафос рефрена и последующих за ним эпизодов в ещё более приподнятом настроении, в неудержимом устремлении к финалу. Мягкие кружащиеся движения восьмых в верхнем голосе звучат пластично, идеально ровно, завершаясь блестящим восходящим пассажем и весёлой сверкающей трелью. В лаконичном *Moderato* вновь возникает первоначальный характер вступительного раздела: благородный кавалер любезно проводил даму на место, ещё раз раскланялся, завершая повествование в умиротворённом ключе.

Трактуя интермеццо “Приглашение к танцу”, пианист должен стремиться к возможно более глубокому вниканию в замысел автора, через вдумчивое прочтение нотного текста. Большую пользу принесёт ознакомление с оркестровыми и фортепианными транскрипциями этого сочинения. Выдающиеся художественные достоинства пьесы Вебера, а также её потенциальный “симфонический заряд” вызвали к жизни ряд оркестровых транскрипций. Лучшие из них принадлежат Г.Берлиозу, М.Глинке, Ф.Вейнгартнеру. Если в оркестровке Берлиоза соблюдены классические тембровые пропорции и полностью сохранён точный авторский текст, то Вейнгартнер придал партитуре “Приглашения к танцу” большую живость и блеск, а в заключительной части усилил элемент симфонизации, совместив воедино две основные темы пьесы.

Безусловно, интересна фортепианная транскрипция “Приглашения к танцу”, осуществлённая К.Таузигом. Великий пианист, полностью сохраняя авторский текст, уплотнил его фактурными приёмами, двойными нотами, октавными пассажами, обогатил глиссандо, трелями, укрупнил штрихи и артикуляцию. В результате произведение приобрело ещё большую масштабность, эмоциональную насыщенность, виртуозность и глубину, но утратило чисто веберовское изящество, грациозность и полётность. К.Таузигом поместил между *Moderato*, изображающим церемонию приглашения, и *Allegro vivace*, собственно танцем, обширную виртуозную каденцию, развивающую тему из средней части трио – раздела “d”.



В рефрене "а" К.Таузиг уплотняет аккордовую вертикаль, делая звучание более объёмным, масштабным и грандиозным, величественным и импозантным:



Эта же направленность наблюдается и в последующих эпизодах пьесы. В конце репризы К.Таузиг значительно расширил трёхзвучную фигуру, занимавшую в тексте Вебера всего лишь два такта. У Таузига трёхзвучие ослепительно сверкает, начинается в высочайшем регистре и постепенно спускается на протяжении 26 тактов, причём, динамических градациях между *pp* и *ff*.

Необходимо заметить, что в транскрипции К.Таузига почти исчезает жемчужная веберовская ажурность пассажей, заменяются арпеджированные пассажи, сочетающиеся с чеканными пассажами, присущей произведениям крупного концертного плана. Транскрипция объединена масштабным замыслом, ораторски-рельефной манерой интонирования и волевой властью воздействующей на слушателя ритмикой. Транскрипция К.Таузига ("Приглашение к танцу") выступает в новом концертном качестве, раскрывая новые грани этого исключительно яркого истинно романтического произведения.

Ф.Мендельсон. Каприччио ор. 33, а-молл

С появлением сочинений Ф.Мендельсона началось возрождение музыки как высокого эстетического искусства, воплощающего

высшие идеалы. Мендельсон строго, даже слишком строго придерживался красоты формы, обусловленной возвышенностью мысли. У него нет беспорядочных порывов, стихийных романтических проявлений чувств. Поэтому такие романтические жанры как фантазия, каприччио, которые Мендельсон очень любил, приобретают у него своеобразную, отличную от других композиторов романтиков, форму воплощения. В исполнительской и педагогической практике широко используются миниатюры, Рондо-каприччиозо. Серьёзные вариации композитора, а также интереснейшие сочинения немецкого мастера, как фантазии и каприсы, зачастую остаются без внимания пианистов. Между тем, они могут дать нашим молодым музыкантам много ценного и полезного.

Мендельсон был выдающимся исполнителем и знал все тонкости и секреты фортепиано. Он учился фортепианной игре у превосходного пианиста клементиевской школы Людвиг Бергера. С девятилетнего возраста Мендельсон стал выступать публично, поражая слушателей своими выдающимися, поразительными способностями. Его игра, по свидетельству современников, отличалась "изумительной законченностью и выдержкой, точностью и силой". Она приковывала внимание, прежде всего, редкой одухотворённостью: "Инструмент забывался, воспринималась лишь интерпретация сочинения – Мендельсон играл, правда, только значительную музыку. Это было музыкальное откровение, обращение духа к духу"¹.

Он, как блестящий пианист, обладал глубокой внутренней потребностью сочинения фортепианных пьес. В фортепианной музыке обозначились художественные вкусы композитора, его борьба против господства пустой виртуозности, против салонной музыки. Мендельсон строго стоял на своих позициях и никогда не потакал "вкусам публики, жаждавшей одних только лёгких развлечений"².

Одним из ярких воплощений эстетики Мендельсона, выражением его художественных вкусов является Каприччио ля минор. А.Рубинштейн характеризует его следующим образом: "Каприччио – живое и типичное по своей многогранности, которую Мендельсон очень любил, увлекаясь техникой Гуммеля, Вебера и отчасти Мошелса"³. Это сочинение привлекает романтическим лирическим содержанием, красивыми темами и изящной виртуозностью. В Каприччио Мендельсон использует разнообразные виды мелкой и крупной техники. Композитор применяет выразительные средства,

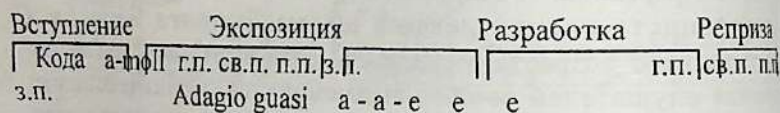
¹ Ворбе Г.Х. Феликс Мендельсон-Бартольди. М., 1966, с. 137.

² Там же, с. 138.

³ Рубинштейн А. Лекции по истории фортепианной литературы. М., 1974, с. 65.

наглядно демонстрирующие романтическую принадлежность жанра. Романтическая приподнятость как качество мироощущения заявляет о себе в особом условно-символическом типе образности. Фантастическая ирреальность, сгущённость лирико-драматического колорита и его особая роль – все эти признаки акцентируются, устанавливаются, гипертрофируются, порождают особый колорит условности, особый смысловой модус романтической символики.

Для воплощения романтической образной концепции Мендельсон нашёл удивительно стройную, логически оправданную форму классическую по своей ясности и гибкую в драматической направленности. Это свободно трактованная сонатная форма со вступлением и кодой. Схематически её можно представить следующим образом:



Fantasia Presto agitato e a b C a a a - e a
 а-пидысканная простота и естественность мелодического течения, минорная элегичность и трепетность драматических порывов, тонкая переливчатость минорных накоплений, мелодико-колористическое оstinato, ритмическое разнообразие, широкодиапазонные нонаккорды – вот арсенал средств, воплощающих лирико-поэтическое повествование.

Каприччио открывается медленным вступлением прелюдийного характера. Плавные восходящие арпеджированные фигурации воспринимаются как морские волны – мягкие, ласковые и спокойные, набегавшие на песчаный берег:

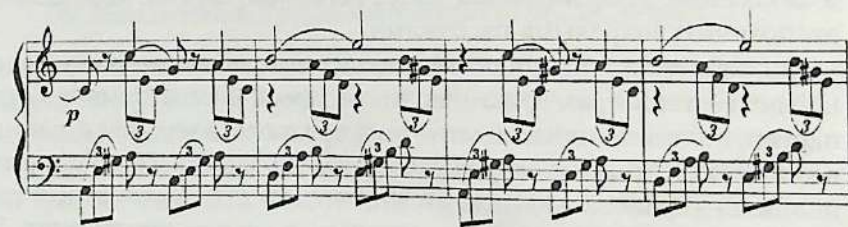


Мендельсон любил изображать в музыке картины морской стихии, проявляя в этом большую изобретательность. Образ морского пейзажа во вступлении полон глубокого психологизма. Появление в такте элегической мелодии в верхнем голосе воспринимается как

выражение беспредельно печального томления по светлому идеалу. Эта мелодия звучит мягко и нежно, плавно спускаясь, предвещая страстный, трепетный и драматический возглас романтической души, лежащий в основе главной партии Каприччио. Темп Presto agitato, смена размера ("с"), пунктирный ритм, привносящий некоторый оттенок маршевости, способствуют созданию выпуклого драматического музыкального образа. Тема главной партии концентрирует в себе сильнейший эмоционально-волевой порыв с ниспадающим каскадом триольных фигураций:



Мендельсон повторяет его трижды, в третьем повторении усиливая гармоническую сторону музыкального языка напряжённо звучащим Д, приводящим к удивительно красивой, гибкой мелодии, словно вырастающей из триольных фигураций арпеджированной фактуры:



Фазы подъёма и спада душевной энергии, чередующиеся в виде плавных волнообразных приливов и отливов, развёртывают картину сложных переживаний – от чувства бурного эмоционального порыва до восторженного упоения светом и красотой жизни в связующей партии, приводящей развитие к доминанте параллельного мажора – тональности C-dur. И здесь Мендельсон находит интересное драматическое решение в осуществлении трагедийной концепции Каприччио. Вместо ожидаемой тоники C-dur в басу проходит тревожное и настойчивое оstinato на звуке си малой октавы как

неумолимый голос судьбы, неотвратимого рока. Это доминантовый органн пункт ми минора – тональности побочной партии. На фоне этого оstinато появляется тема побочной партии – властная беспощадная:



Данный образ, типичный для романтических концертов Мендельсона, отчётливо выявляет такие типичные черты искусства, как способность мыслить масштабно, крупными линиями и объединять отдельные разделы сочинения властным действенным ритмом. Особенно большое впечатление производит постепенное проникновение в эту тему интонаций мольбы, становящиеся всё более настойчивыми и противостоящими грозно звучащему в басу мотиву судьбы. Противопоставление это дано в комплексе всех средств исполнительского интонирования. Нагнетание эмоционального напряжения приводит к прорыву – вторжению бурного вождя главной партии, проводимого трижды и получающего продолжение в смятенной, взволнованной заключительной партии, завершающей экспозицию вихревыми пассажами.

Разработка лаконична и насыщена интенсивным движением, в ней подвергается развитию сумрачно-волевой элемент темы побочной партии, возникающий в нижнем регистре, затем в верхнем и, наконец, в среднем. Этот мотив сопровождается мелодическими фигурациями полными глубокой внутренней значительности. Оstinатный ритм судьбы является в разработке главным полюсом притяжения. Его тормозящее начало оттеняет силы стремления, приводящие в порыв эмоционального напряжения к репризе, в которой тема главной партии звучит в неудержимом динамическом порыве, ниспровергающем мощной волной по всей клавиатуре. Этот страстный призыв в отличие от предыдущих разделов звучит всего лишь один раз. Поэтому он должен быть исполнен с особой значимостью, даже с некоторой замедленной. Ритм приобретает большую свободу, но не утрачивает своих энергетических свойств и остаётся важнейшей движущей силой в развитии музыкально-драматургического действия.

В последующей за властным призывом лирическая исповедь исполняется в нюансе "р". Характер интонирования в ней становится особенно проникновенным. Связующая партия приводит к просветлению образа, завершаясь в тональности C-dur. И вновь, как и в экспозиции, внезапно меняется ладовая окраска музыки и на оstinатном звуке ми малой октавы – доминантовом пункте ля минора на ff проводятся суровые хоральные аккорды побочной партии, а вслед за ней и заключительной партии в кружащем хороводе мыслей, приводящей к мощному динамическому подъёму в коде, являющейся, по сути, второй разработкой.

Драматичные уменьшённые септаккорды на ff сменяются "умоляющими" мелодическими каденциями на р, где интонации мольбы в триольных фигурациях звучат с неизбывной мендельсоновской печалью. Тема побочной партии проходит здесь в последний раз, словно прощаясь со слушателем на доминантовом органном пункте в ля миноре на pp затаённо, как бы удаляясь, а вихревой нисходящий пассаж триолой сверкает на ff. Контрасты звуковой динамики должны быть яркими, оттеняющими трагические коллизии образов. Завершается Каприччио темпераментно и драматично. Исполнить произведение важно блестяще и эффектно, внутренне значимо. Следует предостеречь молодых пианистов от излишней чувствительности в интонировании мелодий, неоправданных выделений дополняющих голосов музыкальной ткани, отвлекающих от главной линии тематизма.

Ф. Мендельсон. Рондо-каприччиозо оп. 14, е-молл

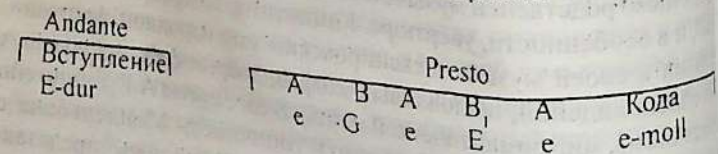
Это широко популярное произведение является ярким образцом концертной музыки Мендельсона. В нём получили многообразное воплощение характерные для приёмов письма композитора различные типы скерцозного изложения. Своим происхождением они обязаны оркестровым сочинениям Мендельсона. Образный мир Рондо-каприччиозо родственен музыке к комедии Шекспира "Сон в летнюю ночь", и в особенности, увертюре. Композитор щедро и вдохновенно воплотил в своей музыке шекспировский мир народной фантазии, волшебных видений, шаловливых эльфов, добрых фей, прекрасных лесных нимф, мир романтической мечты. В своё время А. Рубинштейн подчёркивал: "Ещё следует отметить типичность Мендельсона в фантастизме; его эльфовое скерцо из "Сна в летнюю ночь" представляет совершенно новый жанр и породило много подражателей".

¹ Рубинштейн А. Лекции по истории фортепианной литературы. М., 1974, с. 64.

О Рондо-каприччиозо великий пианист говорит с лёгким юмором: «Rondo-capriccioso, которое исполняют теперь все дети и кормилицы, красивое, новое в то же время, когда оно появилось, а теперь уже и новое»¹. В этом высказывании А.Рубинштейна отразилась огромная популярность данного сочинения в XIX веке в практике домашнего музицирования, что отнюдь не умаляет его достоинства. Великие пианисты охотно включали Рондо-каприччиозо в свои концертные программы. Так, А.Корто выступал в 1924 и последующих годах с циклом «Фортепианные шедевры XIX века»; в который входило данное сочинение Мендельсона наряду с «Приглашением к танцу» Вебера, Фантазиями Шуберта и Шопена, балладами Шопена, «Симфоническими этюдами» Шумана и другими масштабными произведениями.

Иосиф Гофман говорил: «Мендельсон — это, конечно, композитор, которого нельзя обойти. Одни его мелодии, не говоря уже о произведениях, дают ему право быть включённым в такой курс, тем более, что в наше время мелодии, как кажется, становятся редкостью»².

Рондо-каприччиозо характеризуют свежесть мироощущения, юношеская фантазия, сверкающая радость жизни, лукавый юмор. Мир волшебной, сказочной, «воздушной» фантастики определяет эмоциональный тонус произведения. Мягкий лирический тон вдохновляет, свет, доброту, чувство радости в созданные музыкальные образы пьесы. Романтическому характеру музыки соответствует свободная, чётко найденная композитором форма. Композиционное строение Рондо-каприччиозо приближается к форме рондо постбетховенского периода. Форма рондо способствовала стремлению Мендельсона показать преобладание одного состояния — скерцозного, хотя сменяющегося другими настроениями. Свободно трактуя форму рондо, Мендельсон привносит в неё элементы двойной формы, называемой обычно пятичастной. В схематическом виде общая композиция пьесы выглядит следующим образом:



¹ Там же, с. 65

² Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961. с. 40

Форма Рондо-каприччиозо характеризуется удивительной ясностью и глубоко продуманной логикой мысли, внутренней цельностью, стремлением к сквозному развитию, тематическому единству.

Вступление Andante проникнуто глубоким лиризмом, правда, с некоторым оттенком меланхоличности. Музыка полна открытого душевного богатства, которое надлежит раскрыть исполнителю. Начало звучит таинственно, как будто издали. Необходимо хорошо услышать и показать смену гармоний, их красочность:



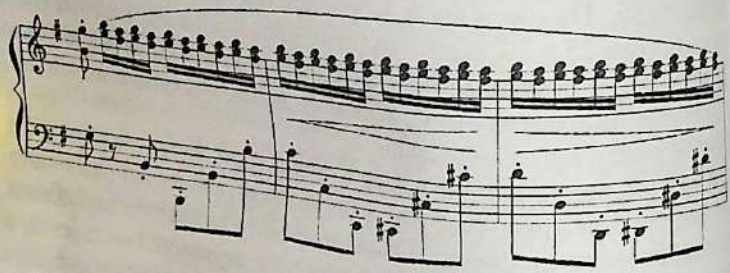
В каждой фразе варьируется звуковая выразительность. Если характер звучания не будет меняться, это сочинение, в действительности столь трепетное и прекрасное, будет обезличено монотонностью. Мелодические подъёмы и спады придадут музыке большую выразительность. Использование гармонической педали поможет пианисту добиться обволакивающего звучания. Следует хорошо рассчитать постепенные динамические подъёмы и спады: *crescendo* и *diminuendo*. Наибольшую выразительность предпочтительно придавать тактам 25 и 26, подготавливающим появление главной темы произведения. В последних тактах вступления звучание фортепиано печальное и чистосердечное. Нежные звуки, гаснущие в тишине, поражают своей прозрачностью.

Основной раздел пьесы Presto характеризуется изяществом колорита, тонкой красочностью. Мендельсон применяет различные типы скерцозного движения. Охват широкого диапазона при общей воздушности фактуры создаёт впечатление звуковой атмосферы, в которую мастерски вплетены имитации, вспыхивающие подобно искоркам в различных октавах, придающие музыке своеобразную красочность, оттенок задорной шутливости.

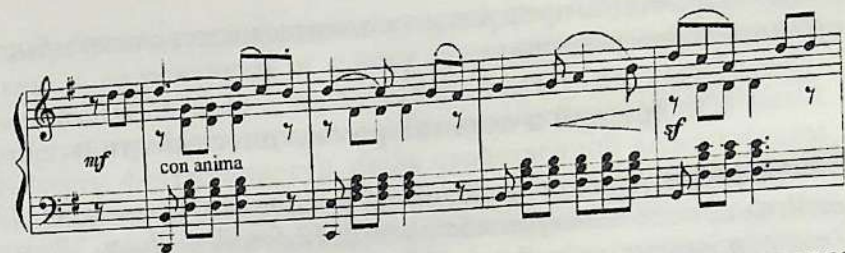
Стаккатная звучность темы рефрена Presto поражает полётностью, эфемерностью звучания. Ритмика требует характерной передачи, артикуляция — ясности и отчётливости:



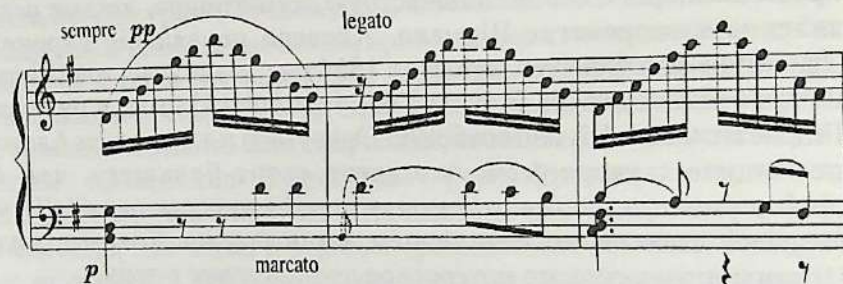
Со школьной озабоченностью не стоит подчёркивать вступительный нижнего голоса, имитирующего мелодию верхнего голоса. Музыка должна звучать непринуждённо, естественно и радостно, воодушевленное начало. В исполнении важно подчеркнуть лёгкость и грациозность, проявляя исключительную изысканность манеры. Во всех последующих проявлениях рефрена исполнитель сохраняет устойчивость темпа, не теряя ощущения таинственности волшебства, связанного со сказочной фантастичностью образцов мира пьесы. Пианисту необходимо в каждом разделе произведения найти новые краски и нюансы скерцозности. Во втором разделе непрерывное чередование двойных нот и аккордов с однопольным изложением:



Молоточковая чёткость пальцев передаёт бодрую оживлённость музыки, здесь следует избегать поспешности, противоречащей ясности линий. Исполнение всё также грациозно и тонко по воздушному туше. С появлением аккордовой фактуры, сопровождающей весёлую изысканную мелодию, звучание как бы материализуется. Реплика *con anima* указывает на проникновенный, сердечный, доверительный задушевный характер музыки:



Эту тему следует играть исключительно ясно, чётко выделяя артикуляцию, штрихи. Когда эта мелодия переходит в средний пласт фактуры и проводится в партии левой руки, она приобретает ещё более реальный, земной характер. Реплика *marcato* указывает на необходимость более плотного звучания. Арпеджио в правой руке согласно указанию *sempre pp* исполняется тихо, полётно и связно, идеально ровно и гибко:



Мелодическая линия, проводимая левой рукой, завораживает мягким благородным туше. Музыка отмечена своеобразной и тонкой грацией, нежной мечтательностью. Педаль красочная, способствующая объёмности звучания. Выразительность непрерывного движения музыки оттеняется как тонкой и контрастной нюансировкой, сопоставлениями *f* и *p*, так и постепенными подъёмами и спадами силы звучности.

Когда после искромётных пассажей шестнадцатых возобновляется звучание рефрена, от внимания пианиста не должна ускользнуть реплика *tranquillo*. Состояние успокоения ярче оттеняет последующий мощный динамический подъём в октавном заключении пьесы, звуковой лавины, требующей от исполнителя максимальной концентрации сил, блеска и эффекта. Кипучий темперамент коды сочетается с гибкой звуковой целеустремлённостью. Пианисту, включающему в репертуар это сочинение нельзя забывать о том, что

Рондо-каприччиозо проигрывает, когда исполняется слишком быстро и поспешно.

1.2. Зрелый и поздний романтический стиль

Р. Шуман. *Аллегро* op. 8, h-moll; Ф. Шопен. *Фантазия* op. 49, moll; Ф. Шопен. *Четвёртая баллада* op. 52, f-moll; Ф. Лист. "Лорелей" (вторая версия); Ф. Лист. "Долина Обермана"; М. Балакирев. "Исламей"; Й. Брамс. *Рансодия* op. 79, №1, h-moll; Э. Григ. *Баллада* op. 24, g-moll.

Р.Шуман. Аллегро op. 8, h-moll

Аллегро си-минор, созданное в 1831 году, является непосредственным предшественником "Карнавала" и имеет характерно шумановские, неповторимо индивидуальные черты фортепианного стиля ярко обозначились в этом сочинении представляющим собой одночастную композицию, весьма редкое явление в творчестве Шумана. Аллегро посвящено баронессе Эрнестине фон Фриккен, которая в 1834 году стала невестой Шумана и этим сказано многое. В письме от 24 ноября 1834 года к пианистке Генриетте Фойгт Шуман сообщал: "Эрнестина и я посылаем Аллегро последнее с уверенностью, что автор стоит большего, чем это произведение, и меньшего чем та, которой оно посвящено". Шуман гордился этим своим сочинением, но появление Клары в жизни Шумана отодвинуло это интересное произведение в тень.

В Аллегро ярко раскрывается новый шумановский мир с свободной сменой настроений – образов, глубоко скрытой внутренней линией психологического развития. Аллегро написано в свободной трактованной сонатной форме. Примечательность Аллегро заключается в полном преодолении какого-либо схематизма, априорности форм. Шуман достигает в нём полной органичности, естественности течения музыки в условиях крупной сонатной композиции. Главным отличием качества шумановской сонатной драматургии является из основного требования, предъявляемого к музыкальному мышлению – свободы фантазии, совмещающейся с внутренней оправданной логикой развития произведения. Отсюда – особая полифоничность шумановской музыкальной формы. В Аллегро эта полифоничность сказывается в свободных отступлениях от основного течения образного содержания путём введения новых тематических нитей, не менее свободных возвращений к нему в виде продолжения высказывания.

¹ Шуман Р. Письма (1817-1840). М., 1970, т. I, с. 236.

Аллегро отличает многоплановость развития. Контрасты планов связаны с включением в сферу лирического содержания разнообразных образов – героических, эпических, скерцозных, порывистых, страстных, неукротимо темпераментных. Аллегро несёт в себе черты фантастичности, столь свойственной шумановским фортепианным сочинениям 30-х годов. Для него характерно свободное обращение с регистрами, мастерское использование красочного звучания гармоний на длительной педали, смены плотных и разреженных звучностей, приёмы изысканной, не самодовлеющей красочности фактуры, богатство ритмики. Мелодия развивается волнообразными всплесками, исполненными грации и лёгкости, юношеской непосредственности чувств.

Произведение характеризуется ярко выраженной концертностью, театральностью образов. Оно переполнено до краёв чувством прекрасного, выраженного с необыкновенной страстностью и восторгом. Бурное вступление, открывающее Аллегро, темп которого предельно быстрый, Prestissimo, построено на стремительно ниспадающем каскаде пассажей, приводящем к последованию трёх звуков, удвоенных октавами. Эти звучания, исполняющиеся на *ff*, предвосхищают "Сфинксов" в "Карнавале". Они загадочны и несут в себе моменты шумановской символики, связанной с городком Аш, в котором проживала Эрнестина фон Фриккен. Звуковая последовательность отмечена ферматами и исполняется с особой значимостью, как хорал в строгом трехоктавном унисоне. Следует сразу же отметить, что этот эпизод звучания приобретает огромное значение в дальнейшем развитии музыкального материала, властно вторгаясь в характеристику каждого образа произведения. Такая высокая значимость и фактурная особенность этих трёх звуков позволяет назвать её лейттемой судьбы или темой-ключом. Данное тематическое зерно сохраняется при всех метаморфозных тем – образов, рельефно величественно прорезываясь в потоке бурлящих фигураций, трепетной, исполненной движением фигурационно-гармонической ткани.

Данный тематический элемент раскрывает тайну шумановской лейтмотивности – загадочную внутреннюю сущность природы, скрытый тон души поэта, его "я". В этих трёх звучаниях выражена неотступность идеи, мысли, концентрированность переживания.

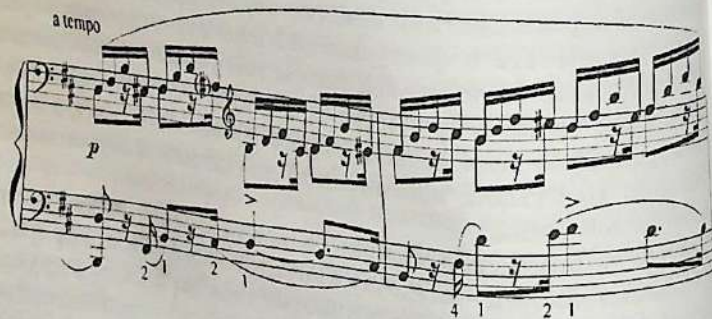
Во вступлении перед слушателем в вихревом потоке пронесится целая галерея разнообразных образов в свободном аметрическом оформлении. Важнейшим фактором выразительности во вступлении является фрагментарность, синтаксическая незавершённость тема-

тизма, обрыв мелодической фразы, передающих импульсивные эмоции, быструю смену настроений:



Фразы из вступления лаконичны, прерываемые паузами ферматами, их окончания на неустойчивых, диссонирующих гармониях (например, доминантовый нон аккорд) воспринимаются как вопросы, восклицания, многоточия. Они предоставляют pianista богатейший материал в плане проявления творческой фантазии насыщения интерпретации ярко индивидуализированными "говорящими" интонациями.

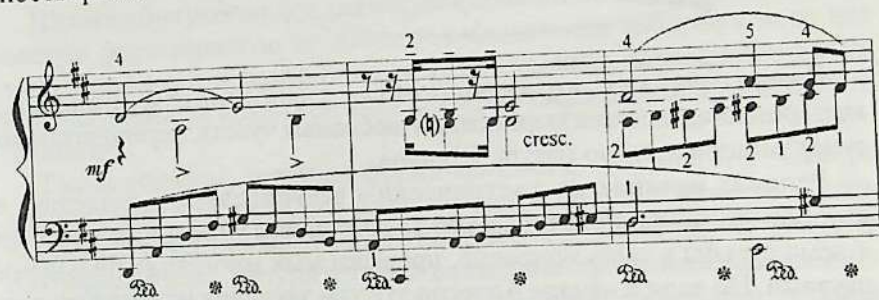
Размер устанавливается лишь с появлением тоники си миноры темы главной партии, ассоциирующейся с образом Флорестана. Она представляет собой неудержимый поток фигурационно-гармонической ткани, обладающей тонкой внутренней дифференциацией:



Полифоническое расслоение внутри фактуры позволяет исполнителю выделить внутренние элементы музыкальной ткани, создавая тем самым психологическую наполненность образа. Обрыв связующей партии является логическим продолжением главной

партии, но привносящий в развитие трепетность, утонченность и углубление в интимно-лирическую сферу, подготавливая появление побочной партии. Глубокая цезура отделяет побочную партию от главной. Шуман завершает сферу экспозиции главной партии двумя аккордами крупных длительностей, обозначенных ферматами: тоническим трезвучием си минора и доминантсептаккордом ре мажора – тональности побочной партии. Таким образом, обособленность раздела подчеркнута сменой лада, фактуры, новым типом полифонического изложения, самостоятельностью образа. Пылкая лирическая речь, поток чувств уступают более размеренному лирическому повествованию.

Мелодия темы побочной партии ассоциируется с образом Эвсебия, вырастает из темы судьбы, в чём усматривается тенденция Шумана к монотематизму. Она очерчена хрупким нежным контуром, в фактуру вплетаются подголоски, мелодические контрапунктические линии, выразительные интонации, углубляющие колористичность, изысканность фона:



Пунктирный ритм и синкопы придают музыке романтическую приподнятость.

Вовлечение побочной партии в единый поток волнообразного развития подчеркивает её драматургическую роль в дальнейшем углублении лирико-психологической сферы, показанной в заключительной партии, в цепи модуляционных построений незаметно переходящих в разработку, построенную на развитии тематического материала побочной и заключительной партий. Примечателен тональный сдвиг в бемольную сферу и, в частности, в тональность ля-бемоль мажор, которую исследователь творчества Р.Шумана А.Меркулов называет тональностью писем Шумана,¹ а затем ненадолго (всего лишь на три такта) в тональность ми мажор

¹ Меркулов А. Стоитные циклы Р.Шумана и некоторые вопросы их интерпретации. М., 1987, с. 83.

(E-dur), которая возможно связана с именем Эрнестины фон Фриш, с последующим возвращением в ля-бемоль мажор, где возникает тема судьбы и развитие приобретает особенно величественный и торжественный характер, достигая масштабной кульминации, приводящей к началу репризы. Кульминационный раздел величественно, широко и размашисто охватывая все регистры пианино. Массивные аккорды и динамичные фигурации шестнадцатых создают впечатляющую лирико-эпическую фреску, своего рода рыцарскую атмосферу в немецкой романтической музыке:



Романтическая возвышенность, гимничность, присутствие кульминации, является выражением любовных чувств, переполняющих суперэмоциональную натуру Шумана.

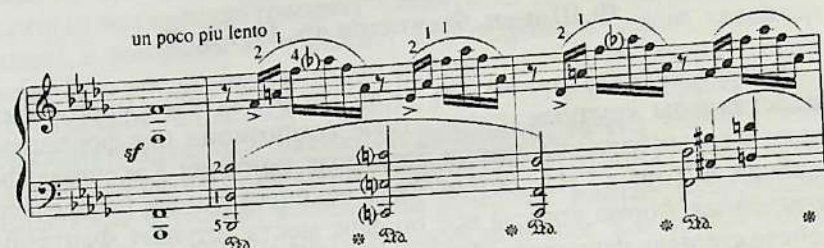
Реприза начинается аметрическим вступительным разделом, в котором звучат таинственные три трехоктавные унисонные звучания паузами. Но если в начале Аллегро эти три звучания исполняются *ff*, то здесь их следует играть в нюансе *p*, затаённо и ещё более задумчиво. Последующие краткие импульсивные реплики-мотивы звучат исключительно ярко и динамично.

Дальнейшее развитие в репризе в тональном плане совершенно непредсказуемо. Тема главной партии сильно трансформирована психологически углублена, умиротворена и приобретает благодаря этому характер лирической импровизации. Она изложена в тональности ми минор, а побочная партия – в тональности соль мажор. Тональность главной партии в репризе ми минор (E – буквенный шифр Эвсебия, а может быть и Эрнестины) и усиление линейного мелодического движения является выражением господства лирической сферы в репризе. В этом смысле побочная партия в репризе естественно продолжает линию развития главной, и момент цезуры здесь сглажен, нивелирован по сравнению с экспозицией.

В развитии сферы побочной партии пианисту приходится сталкиваться со множеством мельчайших деталей, нюансов, поли-

мелодических, полиритмических и полидинамических выразительных средств, столь присущих многослойной и многосоставной шумановской фортепианной фактуре.

Аллегро завершается масштабной и грандиозной кодой, являющейся, по сути, второй разработкой. Кода звучит в си мажоре величественно и полнозвучно:



Шуман обыгрывает все регистры фортепиано, сочетая крупную и мелкую фортепианную технику, полифонически излагая в коде все предшествующие образно-тематические элементы, переосмысливая их и трансформируя в соответствии с жизнеутверждающей концепцией сочинения.

Таким образом, сонатная форма трактована Шуманом в Аллегро довольно свободно. Она лишена какой-либо обязательности, возникает естественно, непринуждённо, как вдохновенно текущая поэтическая речь. Вступительный раздел, выдержанный в прелюдийной манере, сферы главной и побочной партий, разработка, реприза и кода образуют непрерывную линию развития, эмоциональные *crescendo* завершают произведение в светлом, оптимистическом, жизнеутверждающем тоне.

Исполнение Аллегро предъявляет пианисту высокие художественные требования. Проникнуть в сокровенные глубины творчества композитора способны лишь музыканты с богатым духовным миром, тонкой душевной организацией и поэтическим воображением. Главное – почувствовать и передать интонационное содержание музыки Шумана как выражение глубоких и искренних лирических чувств. Эта задача возникает при исполнении каждого сочинения Шумана, в том числе и данного Аллегро. Особого внимания требует многоплановость шумановской фактуры, её полифоничность. Выявление внутренней жизни выписанных и скрытых голосов особенно трудно, так как многие из них обладают значительной ритмической самостоятельностью. Шумановская ритмика таит для исполнителя немало сложных проблем. Излюбленный Шуманом

пунктирный ритм требует в Аллегро ясной, чёткой и рельефной подачи. Синкопы же требуют плавного связного и текучего исполнения, достигаемого с помощью ощущения “сквозного” ритма сочинения. Вместе с тем, все эти частные конкретные задачи пианист должен подчинить главной цели – созданию внутренней цельности крупной формы одночастной композиции.

Ф.Шопен. Фантазия оп. 49, f-moll

В творчестве Ф.Шопена, как и у других романтиков, многообразно представлены крупные одночастные композиции для фортепиано, среди которых баллады, скерцо, баркарола, фантазия. Как справедливо отмечал А.Корто: “И у романтиков величественная, но несколько утомлённая форма сонаты всё больше места уступает Фантазии”. Действительно, фантазии Мендельсона, Шуберта, Шумана, Шопена дают пианисту богатейший материал для творческого вдохновения и развития исполнительской изобразительности, фантазийности музыкального мышления. Особенно благодатна в этом смысле Фантазия Шопена – одна из самых вдохновенных сочинений в истории фортепианной литературы и сложных в плане исполнительской интерпретации.

Ф.Шопен – поэт фортепиано. Это определение, хотя и приблизительно, говорит о самом глубоком, самобытном и оригинальном в его музыке. Поэзия его рождена, вскормлена фортепиано и проявляет себя исключительно с помощью средств и способов утончённо-пианистических. Потому в обширнейшей пианистической литературе его музыка занимает в отношении интерпретации особое место. Никакая другая музыка не требует от исполнителя столь постоянного самоконтроля, столь пронизательных поисков специфических звуковых, динамических, тембровых, агогических ценностей. Чтобы углубиться в стиль музыки Шопена и выразить его, требуется предельно тщательная, скрупулёзная работа по осмыслению нотного текста, точно рассчитанная согласованность каждого такта, где подчас даже малейшее ритмическое отклонение может вызвать стилистическую несообразность.

В полной мере сказанное можно отнести к Фантазии, концентрирующей в себе самое существование для Шопена, воплощающей в себе его миропонимание, его музыкальный мир. Опубликованная в начале 1842 года Фантазия была посвящена Шопеном своей ученице, княгине Екатерине Сутцо, дочери Н.Обрезковой, которая оказала композитору много внимания и заботы в последние годы его жизни.

¹ Корто А. “О фортепианном искусстве”. М., 1961, с. 111.

Исследователь творчества Шопена И.Бэлза высказывает предположение, что композитор не назвал это произведение балладой из-за того, что оно начинается не “запевом”, а темой, как бы непосредственно вводящей в действие трагедии. Действительно, Альфред Корто пронизательно заметил об этом сочинении: “Замысел произведения определён поэтикой фортепиано. Это сочинение никогда не являлось эскизом, предназначенным для оркестрового варианта (о чем нередко говорят)”¹. Фантазия во многом родственна балладам, с которыми её сближает эпико-драматический характер музыки. При яркой тематической контрастности Фантазия ближе всего балладам №1 и №2. Трудно сомневаться в программности содержания Фантазии – настолько рельефны, почти значительно осязаемы, конкретны её основные образы, а ориентация пианиста на определённые образные ассоциации помогает найти правильные, художественно убедительные творческие решения. Как справедливо отмечает Ю.Тюлин: “обращение к жизненным образам имеет особенно важное значение для самих исполнителей, а, следовательно, и в педагогической работе, поскольку в её задачу входит развитие не только техники, но и выразительности образного исполнения”².

Раскрывая сложное и многообразное содержание Фантазии, прежде всего, следует сказать, что это эпико-героическая музыкальная повесть, в которой сменяют друг друга образы мягколирические и драматические, страстно-взволнованные и трагические. Немногие строки, посвящённые Р.Шуманом в 1842 году шопеновской Фантазии, заканчиваются словами: “Какие картины возникали перед Шопеном, когда он писал её – можно только догадываться, они не радостны”. Шуман отметил изобилие гениальных черт в Фантазии, но добавил, что “композитору не удалось заключить их в прекрасную форму”³. Действительно форма Фантазии очень сложна, но, при этом, необычайно стройная и логически вытекающая из её содержания, содержания поистине “не радостного”.

Форма произведения выросла из классической сонатной схемы. Л.Мазель, посвятивший анализу Фантазии специальную книгу, показал, что в ней имеет место взаимопроникновение и слияние нескольких форм и, прежде всего, рондо-сонаты и сонаты.

Фантазия отличается удивительной гармоничностью построения, исключительной симметрией и уравновешенностью частей. Схема её структуры может быть представлена следующим образом:

¹ Корто А. “О фортепианном искусстве”. М., 1961, с. 114.

² Тюлин Ю. “О программности в произведениях Шопена”. М., 1968, с. 13.

³ Бэлза И. “Шопен”. М., 1968, с. 292.

А - В - С - Д - В - С - В - Е - В - С - Д - В
 вступление экспозиция разработка реприза

Тональный план произведения в своей основе типичен для зрелого Шопена:

f - As - c - Es - es - Ges - H - b - Des - f - As.

Он содержит движение от тоники к доминанте, развитие и затухание доминантовой сферы, затем ход в сторону плагальной сферы и от неё возврат к тонике.

В музыке Фантазии задействовано множество разнообразных звуковых реалий, дающих исполнителю пищу для размышлений, для раскрытия богатейшего звукового мира произведения. Это интонации фанфар, маршей, гулкой поступи людских масс, шума битвы, "выстрелов", тренодий, молитвы, хоралов.

Основные этапы развития Фантазии можно определить следующей последовательностью контрастных разделов:

- скорбное маршеобразное вступление (тт. 1-42);
- тревога и смятение (тт. 43-67);
- страстная, тоскующая лирика (тт. 68-84);
- переход к следующему этапу (тт. 85-92);
- появление интонаций "клича", нарастание энергии (тт. 93-94);
- упруго-волевой марш (тт. 127-142).

Затем следует повторение ряда вышеупомянутых контрастных фаз развития. Важнейший, новый момент – проникновенно-лирический, печальный, почти молитвенно-хоральный эпизод в H-dur. Это интермедия, ласковая скорбь, нежность которой безгранична (тт. 199-222). В конце Фантазии – романтическая катастрофа, гибель, затишье и просветлённая кода – катарсис.

Таков в общих чертах образный ориентир звукового мира Фантазии, который может быть углублён и дополнен индивидуальным прочтением нотного текста. Процесс работы пианиста над Фантазией исключительно сложен и, в сущности, бесконечен. Он включает в себя множество аспектов, среди которых, на наш взгляд, заслуживают особого внимания следующие, казалось бы, взаимоисключающие друг друга направления в работе: масштабная фресковость и мельчайшая детализация.

Особенности образного строя и драматического развития Фантазии, построенной на сопоставлении контрастных тем-образов, определяют динамику данного произведения, которую можно назвать контрастной. Драматические контрасты обусловили большие динамические перепады на протяжении всего сочинения и

необходимость широкого штриха, насыщенного звукового массива. Масштабность динамики диктуется масштабностью замысла и адекватна ему.

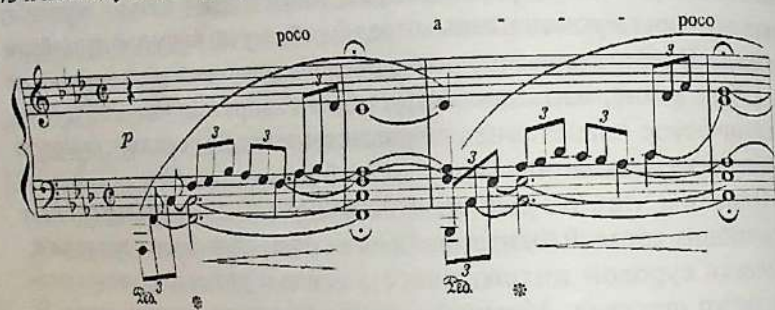
Осуществляя масштабную звуковую концепцию Фантазии, важно учитывать, что её композиция, включающая пролог, экспозицию, средний хоральный эпизод, репризу, коду, определяет сопоставление контрастных динамических уровней действия разделов произведения. В экспозиции (тт. 68-198) переплетаются в неразрывном действии темы главной и побочных партий, предельно насыщенных драматизмом, звуковой экспрессией. Сосредоточенная средняя часть (тт. 199-222) – своеобразный хорал, олицетворяет некую звуковую разрядку, своего рода затишье перед бурей, передышку перед взлётом репризы. В репризе, почти полностью повторяющей экспозицию, но на кварту выше, что способствует более напряжённому звучанию, динамическое нагнетание (начинается с такта 86) создаёт мощную звуковую кульминацию.

Отметим некоторые из многочисленных выразительных мельчайших деталей Фантазии. Произведение открывается величавой, эпически суровой интродукцией в темпе и ритме торжественно-скорбного шествья. Музыка интродукции уже не возвращается. В дальнейшем развёртывании драматического повествования принимают участие новые музыкальные образы. Начало Фантазии следует исполнять в характере траурного шествья. Строгое, благородное, оно отмечено трагическим чувством, здесь необходима звучность значительная, передающая глубокое чувство, а ритм, по рекомендации А.Корто, "пусть положит руку на ваше плечо"¹. Обратим внимание на 4 такт, где происходит скорбное столкновение доминанты и тоники. Модуляционный сдвиг в ми мажор в 17 и 18 тактах весьма наглядно показывает, как и в конце баллады №3, объединение первой и шестой ступеней лада с пониженными основным тоном и квинтой. Неумолимому характеру траурного шествья противопоставлен сердечный и тёплый тон музыки. С появлением мотива в стиле импровизации мы словно вступаем в неизвестность, постепенно вырисовывающуюся, а затем настойчиво вторгающуюся в музыкальное развитие. Возникает мелодический образ – мучительный и пылкий. Когда он вновь появится, характер звучания станет более философским, как будто кто-то с состраданием отнёсся к самому себе же. В третий раз – напротив – он прозвучит динамично, сурово, неприступно. Вся гамма чувств проходит перед нами – здесь и торжествующие, ликующие настроения, и глубочайшие

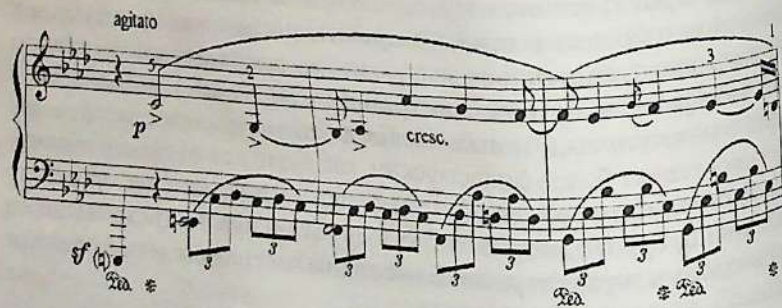
¹ Корто А. "О фортепианном искусстве". М., 1961, с. 114.

переживания в лирическом эпизоде, являющегося душой этого сочинения.

Такты 1-20 – первый предвестник победных, волевых интонаций. С 21 такта окраска звучания становится более красочной, радостной, чему способствуют мажорный лад, бодрые кварты вместо вздыхающих секунд. В 37-42 тактах пианисту важно передать настроение нового омрачения чувств: здесь как бы удалена вся бодрость, энергия исчезает, возвращается ощущение реальности. Далее начинается страстно-взволнованный рассказ о минувшем. Такт 43 и последующие требуют затаённого, приглушенного тембра рояля.

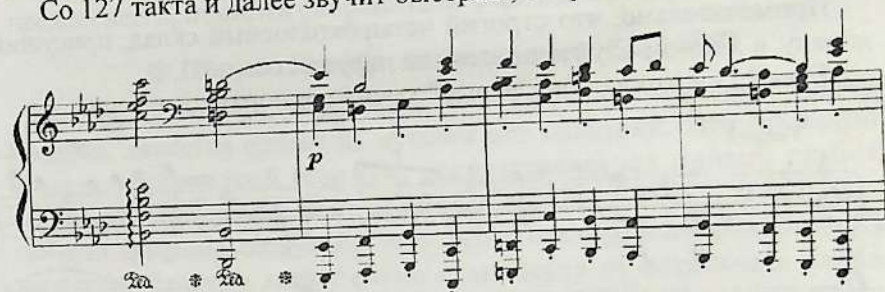


Нарастающее ощущение тревоги прекрасно передано обыгрыванием диатонических плагальных трезвучий. Такты 52-53 требуют специального внимания. Остро акцентированные октавы, представляющие собой трансформацию “крика”, исполняются скандированно, сухо, отчётливо и “безапелляционно”. Очень драматичны такты 64-67, где мощно звучит грозная “фанфара” альтерированной субдоминанты фа минора и грозный рокот сбегавшей гаммы в басу. В 68-72 тактах из бурного порыва тревоги рождается напряжённый речитатив – шопеновское драматическое *rubato*, требующее исключительной выразительности, интонационной рельефности:



Большую сложность представляют такты 77-84 с полиритмическими сочетаниями голосов, скорбными септимами, “пульсирующими интервалами”. Это место следует играть не мелкими фразами, а сплошным певучим легато. В тактах 93-94 и тактах 97-98 хроматическая гамма требует речитативной, «фанфарной» драматизации. Особенно значительно должны прозвучать такты 101-108 – мощное нарастание секвенций со строго выдержанной гармонической логикой, приводящее к триумфальному блеску расходящихся октав.

Со 127 такта и далее звучит быстрый, энергичный марш:



Он колоритен свободой голосоведения и сочетанием легато и стаккато в правой руке. Обратим внимание, что Шопен в Фантазии сопоставляет в непосредственном единстве два марша, достигая между ними ярчайшего контраста, который надлежит передать и исполнителю. Здесь мы не учитываем ещё один марш – третий, а точнее, первый, открывающий Фантазию, поскольку этот марш – траурно-торжественный, как уже говорилось, не получит развития в дальнейшем. Маршевые эпизоды окрашивают Фантазию в возвышенно-героические тона.

Побочная партия необычна: это не традиционная лирическая кантилена, а торжественно-победный марш с резко акцентированными аккордами, с ликующим взлётом октав. Маршеобразна и заключительная партия. Твёрдая и непреклонно маршевая поступь обострена в ней акцентами на слабых долях такта в стаккатной звучности, легато – только в мелодии! Вся заключительная партия исполняется *pianissimo* и доносится как бы издали.

Такты 180-198 примечательны игрой таинственных гармонических красок, вносящих успокоение, будто замирание звуков вдали (предвестники соответственного эффекта коды).

Необычна в Фантазии и разработка, начинающаяся мощным “взрывом” и драматическими столкновениями, постепенно приводящим к состоянию успокоения, вслед за которым возникает новый образ – центральный эпизод разработки всего произведения. Это

глубоко сосредоточенный и эпически величественный речитатив на фоне торжественных плавных хоральных гармоний:



Примечательно, что строгий четырёхголосный склад, присущий хоралу, в данном случае постоянно нарушается.

Такт 223 – это как бы “взрыв” уменьшённого септаккорда:



Аналогичные “взрывы” находим в тактах 17-15 от конца. Это момент романтической катастрофы, за которой следует (в 12 такте от конца) речитатив ласково-печальных обыгрываний вздохов. Кода Фантазии значительна и драматична. Она сильно отличается от развёрнутых код-финалов баллад. Последний раз Шопен даёт сопоставление музыкальных образов. Знакомый “взрыв” теперь приводит к реминисценции центрального эпизода. Интонация речитатива, достигая выразительности человеческой речи, звучит с грозным и властным пафосом. Им отвечают одноголосные, тоже речитативные, “короткие” реплики. Этот лаконичный диалог приносит умиротворение и естественно вливается в просветлённый заключительный эпизод: фигурации на тоническом трезвучии, замирающие в высоком регистре, за которыми следуют лишь два кадансовых аккорда, но каких! Они звучат на *ff* – это трезвучие IV ступени с пониженной терцией и тоническое трезвучие ля-бемоль мажора. Каданс с минорной плагальностью напоминает, что просветление конца Фантазии есть просветление умиротворённой, преодолевшей ярость страданий скорби, но не радости. Развязка Фантазии, как катарсис в античной трагедии, возвышает и очищает душу.

Продумывая общий исполнительский план Фантазии, необходимо учитывать насыщенность и виртуозность её стиля, не забывая о том, что в исполнении Фантазии, прежде всего, необходимы полная ясность и определённость плана. Прекрасны слова Ф. Листа, писавшего, что в произведениях Шопена роскошные и обильные детали не затемяют собой ясности целого, оригинальность не переходит в грубую причудливость; отделка отличается необычайной правильностью, богатство орнаментики не обременяет собой изящества главных очертаний и красоты целого. Именно это должен, прежде всего, помнить исполнитель Фантазии f-moll Шопена.

Ф. Шопен. Четвёртая баллада op. 52, f-moll

Четвёртая баллада, созданная в 1842 году, самая большая из баллад Шопена, является одним из лучших его созданий. Это последний возврат трагической героики, раскрытой через призму глубоко интимной романтической лирики. Музыка баллады пронизана поэзией природы, отзвуками леса, воды, пасторального пейзажа. По характеру баллада значительно отличается от остальных баллад Шопена. Это не эпико-драматическая поэма, а лирическая повесть. На протяжении почти всей пьесы Шопен воздерживается от противопоставления контрастных настроений. В балладе сменяются музыкальные образы, близкие по лирической окраске, хотя и различные интонационно. И только в конце баллады появляются столь характерные для крупных сочинений Шопена мужественно-трагические образы. В четвёртой балладе больше колористичности, чем в других шопеновских балладах, она более изысканна по интонационно-гармоническому стилю.

Четвёртая баллада написана в свободной форме, сочетающей элементы сонатного аллегро с вариационностью. Тональный план баллады примечателен своей деструктивностью. Доминанты, как обычно, отсутствуют, но и плагально-тонические связи не так уж выпуклы. Формальная схема баллады следующая:

А	–	В	–	С	–	А	–	В	–	С	–	Кода
вступление		вариантная						вариантная				
		разработка						разработка				

Небольшое вступление светлого, идиллического характера не предвещает трагических конфликтов. Оно вводит в мир поэтических сказаний, лирических раздумий, настроений, вызванных картинами природы. Обыгрывание квинты и терции доминанты фа мажора создаёт ощущение романтической неопределённости вступления, усиливаемое оттенком до мажора, благодаря альтерациям:



Такая неопределённость встретится в балладе и в дальнейшем, например, в 18-20 тактах слышатся тоника фа мажора и доминанта си-бемоль минора.

Господствующий образ баллады – основная тема. В ней рельефно многократно повторяющаяся интонация тритона и свойственная ей та же смутность, тревога, туманность, таинственность, это и в уменьшенных септаккордах, и в уменьшенных септимах. Выразительный смысл интонации тритона весьма значителен. Необходимо обратить внимание на своеобразную ритмическую организацию темы, в которой имеет место нарушенная симметрия. Такт 8 играет двойственную роль: вступления и одновременно окончания предыдущего периода. Такты 8-12 – пятитактовое построение, такты 13-16 – четырёхтакт, но тема двинута на полтакта – расширение! Такты 17-18 – двуктакт, где тема вновь в конце 18 такта становится на прежнее место – сжатие! Такты 19-22 – четырёхтакт. Благодаря расширению и сжатию достигается чрезвычайная выразительность и пластичность, а также внутреннее беспокойство. Подчёркнутое и синкопами первого 16-тактового периода: схематично преодолён, ритм то нарастает, то убывает, в соответствии с волнообразными приёмами развития у Шопена, вообще. Аналогичные приливы и отливы мы наблюдаем на всём протяжении баллады, являющейся в данном плане, как и в плане вариационного развития, редкостным шедевром.

Обе темы: вступления и начала экспозиции – лирические, но их не следует понимать и исполнять в одном эмоциональном плане. Вся лирика бывает разная – спокойная, мечтательная, созерцательная и с другой стороны – эмоционально напряжённая. По законам музыкальной композиции, две одноплановые лирические мелодии не могут в крупной форме следовать одна за другой: от этого пострадала бы её рельефность и, в конечном счете, музыкальная драматургия. Мелодия вступления явно отличается от темы экспозиции своим спокойным

созерцательным характером. Это различие получит своё объяснение в раскрытии музыкального содержания баллады.

Основная тема баллады, при кажущемся спокойствии, таит большое внутреннее напряжение, непрерывно растущее в последующем развитии. Её вальсовое кружение вокруг квинтового тона тонического трезвучия, изломанность интонационных оборотов придают ей неповторимый, магически притягивающий к себе облик:



Обратим внимание на исключительно тонкую и выразительную игру гармоний в тактах 16-22.

Шопен развивает основную тему неторопливо, многократно повторяя её “на разные лады”, раскачиваясь. При повторениях темы он излагает исходный мелодический материал, то как бы растворяя его в изящных пассажах, то вновь напоминая о нём. У слушателя не создаётся ощущения, что в какой-то момент кантилена уступила место фортепианным пассажам, приобретая инструментальный колорит. Звуковые орнаменты Шопена постоянно сохраняют тесную связь с песенной основой, придают шопеновской орнаментике особый характер. Будучи инструментальной, она не утрачивает своей вокальности. Это своего рода “фортепианные колоратуры”. Как чутко заметил Ф. Лист, у Шопена “пышность орнаментации не отягощает изящества основных линий”¹. Важно также сказать, что у Шопена в его орнаментальных дополнениях к основной мысли никогда не бывает общих мест. По справедливому высказыванию Л. Мазеля, шопеновское орнаментальное варьирование “необычайно углубляет интонационную выразительность мелодии и вместе с тем способствует мелодической непрерывности, текучести”².

В своих пассажах Шопен избегает так называемых общих форм движения. Его пассажи – индивидуализированные тематические образования, связанные органически с основными музыкальными образами. Это обязательно должен осознать пианист, наполняя

¹ Лист Ф. “Ф. Шопен”. М., 1956, с. 81.

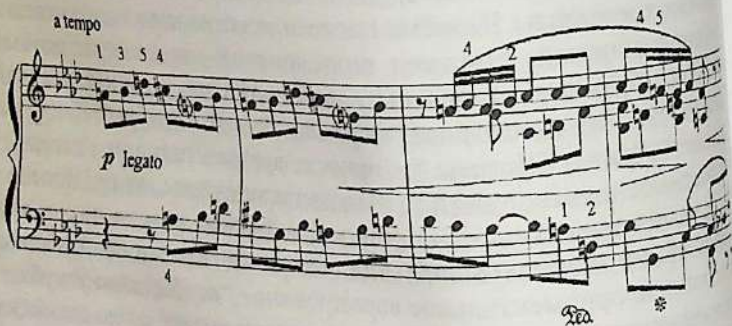
² Мазель Л. “О мелодии”. М., 1952, с. 232.

пассажи Шопена содержательным смыслом, одухотворяя их романтическим колоритом. Если не найти особого плана исполнения балладе грозит однообразие и монотонность, что кстати нередко встречается у пианистов.

Такты 38-45 – переходная музыка, тихая, затаённая, словно доносящаяся издалека. Такты 46-57 – возвращение основной темы в варьированном и трансформированном, а также и контрапунктированном виде. В этом отрезке важно передать характернейшее настроение подъёма и спада, депрессии. Такты 58-71 – новая, более обширная вариация темы. Фактура уплотняется и становится мощной, насыщаясь обыгрываниями, подголосками, столкновениями, гулками ходами басовых октав. Большое *crescendo* и срыв на начале 71 такта исполняется с драматическим порывом. Вся накопившаяся энергия распыляется затем в красочных хроматизмах стремительного пассажа.

С 80 такта вступает вторая тема, мелос которой полон светлой лирики, требующей “импровизационной” ритмической свободы, пластичности исполнения. В тактах 100-128 происходит свободная орнаментально-вариационная разработка обеих тем, преимущественно второй.

Необходимо отметить, что реприза в балладе совершенно необычная. Начинаясь в далёкой тональности, она изложена вместо первоначального гомофонного облачения полифонически с каноническим проведением первой фразы главной темы:



В таком виде её изломанный рисунок приобретает особый смысл. Дальнейшее развитие темы сильно сокращено и динамизировано в сравнении с экспозицией. В бурном вариационном переизложении она совершенно преобразуется, приобретая порывистый, напряжённо-драматический характер.

В процессе развития тема всё более и более эмоционально насыщается, завладевая верхними регистрами, глубоко опускаясь и выходя

подымаясь волнами, создавая подготовку грандиознейшей кульминации. Всё развитие устремляется к торжествующему утверждению ре-бемоль мажора.

Новая мощная волна развития приводит к триумфальному кадансу в ре-бемоль мажоре в 190-191 тактах. Теперь энергия разбивается бурными волнами пассажей и ощущается приближение развязки. В 195 такте наступает грозное омрачение колорита (квартсекстаккорд первой ступени фа минора). Мощно и грузно звучит доминанта в 202 такте в нюансе *fff*, после паузы звучание затухает. Всё кончено, лучшие надежды и порывы рушатся. Остаточные взлёты пассажей и судорожные аккорды приводят к динамичному расширенному половинному кадансу, создающему атмосферу ожидания, мучительное напряжение которого усиливается срывом и паузой. Обращает на себя внимание два существенных момента, имеющих огромное значение для исполнения баллады. Во-первых, в половинном кадансе в самый ответственный момент ожидания перед фермой происходит как будто утверждающее отклонение в до мажор посредством двойной доминанты. Следует ли исполнять это отклонение, как это делают почти все пианисты, как утверждение? Или смысл его иной? Во-вторых, после фермы возможен непосредственно переход к коде, зачем в таком случае понадобился переход посредством “статичных” пяти аккордов, кажущихся формальным и расхолаживающим? Нет ли в них особого смысла, и как в таком случае их следует исполнять? Ответы на эти вопросы исполнителю может дать программное толкование баллады.

Кода баллады с её избыточными хроматизмами, обрывками мелоса, страстными, почти речитативными подъёмами (с 13 такта от конца) и целой лавиной гамм и плагальных обыгрываний, скатывающихся в басы и гулко рокочущих перед заключительным кадансом – это словно неумолимое, мрачное послесловие, полное страдания и трагизма.

Примечательно, что кода наступает внезапно, как обрушивающийся удар судьбы. Её надлежит исполнять как единое бурное движение пассажей, в котором только кое-где выступают мелодические очертания, сейчас же тонущие в общем потоке. Музыка коды звучит как сплошная импровизация и в то же время в ней заключена железная логика развития: она совершенна по своей художественной форме, в ней нельзя изменить ни одной ноты.

Раскрывая музыкальное содержание баллады, пианисту бесполезно обратиться к программному толкованию баллады, предлагаемому Ю. Тюлиным: “Общую идею её можно определить как “Любовь и Смерть”, как борьбу жизни и любви со смертью, приведшую к роковому концу, - извечная тема в литературе и искусстве. И здесь эта идея

воплощена в явно сюжетном повествовании”¹. В соответствии с данной программой, вытекающей из самой музыки, пианист может создать свою собственную концепцию исполнения. Хотелось бы обратить внимание на моменты отдаления и приближения музыкального образа балладе, имеющие весьма существенное значение в исполнении данной баллады и без программного толкования.

Погружение в воспоминание, связанное с пребыванием в созерцательности, мечтательности, характерно для Шопена. Музыка как бы рождается из полной тишины на воздушном бестелесном “серебряном” звуке “соль” и в конце вступления как бы застывает в светлой, туманной мечте. Как воспоминание из прошлого, выплывающее в светлый, обаятельный образ “далёкой возлюбленной”. На эту особенность музыки Шопена указывает Лист: “Его взор, казалось, был прикован к видениям прошлых дней, незримым ни для кого, кроме него, он запечатлел эти видения в течение краткого своего реального существования с такой силой, что отпечаток их остался неизгладимым навсегда. Нетрудно было догадаться, что Шопен видел перед собой чей-то прекрасный облик, как призрак, стройный и лёгкий...”².

В процессе музыкального развития женственный образ как бы в конце предстаёт перед мысленным взором героя баллады, приближаясь, то отдаляясь, всё время с меняющимся обликом — более светлым, то с оттенком грусти. Всё это и следует подчеркнуть в исполнении, прежде всего, в характере самого звучания, что в таком случае исключит всякую опасность проявления монотонности однообразия.

Мелодию неожиданно сменяет как будто чуждый эпизод таинственным ходом октав в басу и с затаёнными откликами в правой руке. Этот эпизод должен прозвучать как наплыв, как туманное воспоминание, временно заслонившее женственный образ, возникающий затем с новой силой, но уже не сквозь дымку далёкого воспоминания, а зримо, всем своим существом встающий перед мысленным взором. Мелодия всё время эмоционально насыщается для героя это перестаёт быть отдалённым воспоминанием, становится болезненным переживанием — прошлое становится настоящим.

Последующее развитие музыки наполнено подлинной страстью, выливающейся в восторженный взрыв чувства, после чего постепенно наступает полное успокоение. В средней части баллады происходит выход героя в жизнь, в окружающий мир. В беспечную, полную движения, очарования и светской суеты жизнь молодого существа

¹ Тюлин Ю. “О программности в произведениях Шопена”. М., 1968, с. 48.
² Лист Ф. “Ф. Шопен”. М., 1956, с. 295.

бесконечно льющихся разнообразных, мелодически выразительных пассажах важно ощутить и передать интонации своеволия с оттенком каприза, интонации мольбы, мазурочные танцевальные обороты, вливающиеся в беспечный, бездумный водоворот светской жизни. Чувство упоения жизнью доходит до кульминации, после которой начинается новая фаза драматического развития. Герой вновь погружается в воспоминания, взволнованное чувство сменяется созерцанием. Вновь, как бы из тумана воспоминаний вспыхивает луч, высвечивая тот же пленительный женский образ. Но как он преобразился! Томительно изломанные интонационные обороты мелодически обнажились и канонически навязчиво наплывают друг на друга с болезненной истомленностью. Звучат ползучие, какие-то змеиные, напряжённые и в то же время холодные, бездушные полифонические голоса. Чувствуется неотвратимая неизбежность рокового конца, обречённость.

Музыка при внешнем спокойствии вся наполнена скрытым, затаённым напряжением, предвещающим душевную бурю. Особенно следует обратить внимание на срывающиеся концы фраз. Поразительно преобразуется побочная партия. Из созерцательной, выражающей тихое упоение счастьем, она превращается в страстное излияние чувства. Проснувшаяся с новой силой любовь как будто стремится удержать угасающую жизнь. Идёт страшная борьба между жизнью и смертью, надеждой и отчаянием. Эта борьба доходит до апогея, но ничто не может предотвратить наступления катастрофы.

Последние перед фермой аккорды могут быть по-разному трактованы. Можно подчеркнуть их утвердительный характер, чуть-чуть агогически оттягивая последний аккорд — так обычно исполняют это место пианисты. Но можно придать им и совершенно иной противоположный смысл — не оттягивая, а агогически ускоряя движение к последнему аккорду. В таком случае будет не утверждение, а срыв, провал, катастрофа и эта трактовка, на наш взгляд, более соответствует замыслу композитора: всё погибло...

После этого естественна внезапная остановка движения в паузе фермой, подчёркивающей срыв и создающая эффект ожидания, как будто все чувства затаились в душе, сжались в один комок, чтобы внезапно прорваться в бурном море переживаний. Но вместо этого взрыва вначале вступают статичные, спокойные, холодные аккорды, которые можно понимать и исполнять просто как переход, лишённый особого образного содержания. В таком случае они кажутся лишними, ненужными для логической связи предыдущего с последующим, а их мажорная окраска явно противоречит создавшейся драматической ситуации. Это не просто переход, это изумительная творческая

находка, выразительный музыкальный образ, единственный в своём роде, многогранный, сильно и правдиво отображающий драматическую ситуацию.

В холодных, бездушных аккордах – душевное оцепенение, полная атрофия чувств: до сознания ещё не дошла неотвратимость потери. В них – холод смерти, они как будто отделены друг от друга, и в каждом – мертвенная неподвижность, отрешённость, безразличие ко всему окружающему.

Завершение баллады – единственный в своём роде, необычайно впечатляющий неповторимый образ, который можно охарактеризовать как бурю беспредельного, беспамятного отчаяния. Здесь окончательно раскрывается основная идея баллады – трагедия Любви и Смерти, рассказанная с необычайно художественной силой чисто музыкальными средствами. Раскрытие сложного внутреннего смысла баллады требует богатого художественного воображения, глубокого понимания трагической сущности данного сочинения.

Четвёртая баллада представляет пианисту интересные возможности для индивидуального толкования её музыки. И здесь, конечно, необходима правдивая, стильная интерпретация музыки Шопена, требующая от современного пианиста искренности, проникновенности, благородства и глубокой прочувствованности, но без сентиментальности. Исполнение баллады должно быть свободным и воодушевлённым, подчинённым общей линии драматургического развития, общей линии эмоционального движения.

Ф. Лист. “Лорелея” (вторая версия)

В фортепианном творчестве Листа широко и разнообразно представлены сочинения, являющие собой крупные одночастные композиции. Одно из них – баллада “Лорелея”, весьма показательная для фортепианного стиля Листа, по праву считающегося одним из ведущих в музыке XIX столетия. Баллада “Лорелея” – яркое сочинение Листа, отличающееся удивительным единством формы, неповторимой выразительностью высказывания. Как и другим балладам Листа, “Лорелея” свойственны черты повествовательности и драматизма. Они проявляются во вступлении, которое композитор вводит в своё произведение, подобно Шопену и поэтам-романтикам. Характер “рассказа” присущ всем темам баллады – плавным, неторопливым, с постепенной “раскачкой” движения. Впечатление свободно развёртывающегося повествования, не стеснённого никакими привычными схемами музыкального мышления и вместе с тем имею-

щего свою логику развития, достигается сочетанием различных формообразующих принципов.

Музыкальное построение баллады одновременно и свободное, и стройное, оно приближается к сонатной форме, которую схематически можно представить в следующем виде с учётом темповых обозначений разделов и их тонального плана:

Nicht schleppend	Allegretto	Sehr ruhig	Allegro agitato	langsamer
Вступление	глав. партия	побоч. партия	разработка	реприза
G-dur	G-dur	E-dur	B-dur	Des-dur G-dur

Чтобы понять образное содержание баллады, важно перенестись в мир романтической поэзии, созвучной музыке композитора. “Надо понимать, – отмечает А. Алексеев, – что любое его сочинение содержит в себе черты поэмы, и чем полнее они будут выявлены, тем более одухотворённым станет весь роскошный наряд листовского пианизма”¹. Баллада “Лорелея”, отличающаяся изысканностью фактуры, утончённостью и тщательным отбором выразительных средств, обилием обдуманых, взвешенных деталей, приведённых в соответствие друг с другом, требует от пианиста особой вдумчивой работы в плане воплощения художественной идеи этого сочинения. Как справедливо отмечает А. Алексеев: “Чем больше в исполнении будет искреннего воодушевления, рождённого художественным переживанием поэтической идеи сочинения, а не стремлением ошеломить слушателей и показать свою эмоциональность, тем художественнее будет и впечатление от игры”².

Баллада Листа, вдохновлённая стихотворением Г. Гейне, предоставляет пианисту богатейшее поле для творческой фантазии, но для этого необходимо познакомиться с легендами о Лорелее, широко распространёнными в немецкой романтической литературе. Старинная рейнская легенда о речной фее Лорелей (по имени скалы Лур-лей на Рейне близ Бахараха), привлекала к себе романтиков, пленявшихся поэтичностью образа волшебницы, поющей песню на скале и заманивающей пловцов. В вышедшем в 1818 году “Справочнике для путешественников по Рейну” Алоиза Шрейбера есть несколько строк, посвящённых этой легенде: “В древние времена в сумерки и при лунном свете на скале Лур-лей появлялась девушка, которая пела так обольстительно, что пленяла всех, кто её слушал.

¹ Алексеев А. “История фортепианного искусства”. Части 1 и 2. М., 1988, с. 231-232.

² Алексеев А. “История фортепианного искусства”. Части 1 и 2. М., 1988, с. 232.

Многие пловцы разбивались о подводные камни или погибали в пучине, потому что забывали о своей лодке, и небесный голос певицы-волшебницы как бы уносил их из жизни”¹.

Клеманс Бретано в романе “Годви” (1801-1802) поместил первую стихотворную разработку рейнской легенды. Его Лоре Лей – чаровница, пленяющая каждого, кто к ней приближается. Но победы над сердцами ей не нужны, потому что единственный, кого она любила, покинул её. Бретано придаёт наивно-обольстительному образу немецкой народной мифологии, рейнской волшебнице Лоре Лей, демонические черты несчастной женщины, тяготящейся своим волшебством и помимо своей воли губящей людей.

Небольшая баллада Бретано отличается несомненным драматизмом: так представ на суде перед епископом и очаровав его самого, Лоре Лей в духе христианского благочестия просит сжечь её на костре как еретичку. Епископ, растроганный её просьбами, приказывает отправить Лоре Лей в монастырь. Три рыцаря сопровождают красавицу. Добравшись до крутой скалы на Рейне, Лоре Лей взбегает на вершину утёса. Ей кажется, что по реке плывёт её любимый, и в отчаянии она бросается в пучину.

Стихотворение “Лорелей” встречается и в романе Йозефа Эйхендорфа “Предчувствие и действительность” (1815). Его Лорелей – лесная волшебница и это не удивительно, так как Эйхендорфа недаром называют “певцом немецкого леса”. Колдунья лесного царства Лорелей владеет замком на Рейне. Баллада Эйхендорфа содержит нечто сходное с гётевским “Лесным царём”. Она написана в таком же прерывистом, лихорадочном ритме и её финал тоже трагичен для путника, осмелившегося проникнуть в дремучий лес.

Генриху Гейне были известны стихотворения Бретано и Эйхендорфа, но толчком к созданию его “Лорелей” послужило небольшое стихотворение друга Эйхендорфа, поэта Отто Генрика фон Лебена, опубликованное в 1821 году в сборнике “Уrania”. В стихотворении фон Лебена имеются все составные части стихотворения Гейне: прибрежная рейнская скала, волшебная дева Лорелей, заманивающая песней пловца, её золотые волосы, неосторожный лодочник, не чувствующий опасности.

Гейне привносит в своё стихотворение глубокое лирическое чувство. Он не пересказывает рейнскую легенду, а передаёт своё индивидуальное, субъективно окрашенное впечатление от неё:

¹ Дейч А. “Судьбы поэтов”. М., 1968, с. 194.

Не знаю, что стало со мною,
Печалью душа смущена.
Мне всё не даёт покою
Старинная сказка одна.¹

Примечательно, что Гейне заканчивает стихотворение не восклицаниями, не обвинениями Лорелей, а мечтательно-печальным признанием пагубной силы любви, против которой никто не может устоять, а символом этой губительной любви, живым её воплощением служит волшебница Лорелей, помещённая в чарующую рамку рейнской природы:

Я знаю, река, свирепая,
Навеки сомкнётся над ним, -
И это всё Лорелей
Сделала пеньем своим.

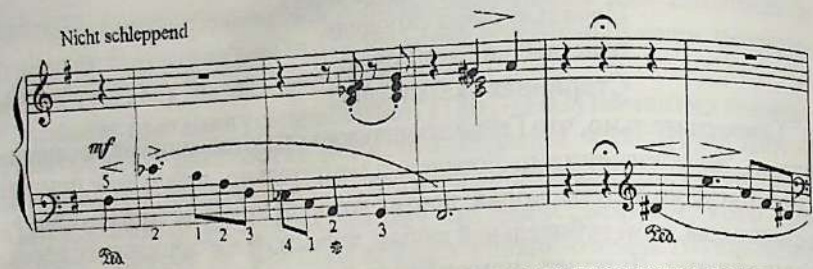
Повествование в балладе Гейне ведётся в замедленном, мечтательном тоне. С появлением Лорелей стих становится напряжённым и оживлённым. С нарастающей тревогой звучат строки, отражающие смятение чувств бедного гребца, поддавшегося чарам Лорелей. Челнок увлекает в пучину безумного юношу, устремившего взор на волшебное видение. Заканчивая лаконичное повествование, Гейне делает в печальной задумчивости вывод о грозной силе всепоглощающей любви. В “Лорелей” Гейне столько сказано, что трудно поверить, как такое огромное содержание вместились в 24 строках, а, между тем, это так.

Именно в поэтическом сочинении Гейне Лист нашёл новый источник лирического вдохновения. В одном из своих писем к Гейне Лист писал: “Будем говорить через посредничество Ваших “двоюродных братьев”, которые, если не ошибаюсь, и мне немного сродни, - через гномов, унди и блуждающие огоньки”².

В отличие от Гейне, у которого рассказ идёт от первого лица, у Листа повествование ведёт рапсода. Поэтому фортепианная фактура во вступлении баллады построена на отрывистых, взятых как бы “щипком” арпеджированных аккордах, пассажах, подобных плавному перебиранию струн, напоминая излюбленный в средневековье музыкальный инструмент, неизменный спутник народного певца – лютню. Короткое вступление печально, как печален рассказ. Тяжёлым вздохом вздымается и тут же бессильно никнет начальная речитативная одноголосная фраза в левой руке, дополняемая в конце её тихими аккордами – вздохами в правой:

¹ Перевод В. Левика.

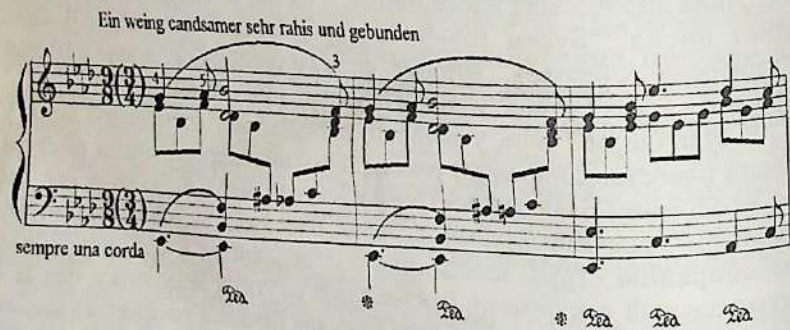
² Рацкая Ц. “Ференц Лист”. М., 1969, с. 195.



В этой музыке необходимо передать какое-то шемящее томление. В речитативной фразе вступления намечен рисунок темы, весьма важной для дальнейшего развития, которую можно назвать темой “зова Лорелеи”. Движение по тонам уменьшённого септаккорда во вступлении как бы “выпрямляется” в новой теме, сменяясь по тонам мажорного трезвучия, слегка варьируется и ритм.

Основная тема, называемая “темой тревоги” – взволнованная и прерывистая, исполняется лёгким, воздушным прикосновением, имитируя звучание лютни. Реплика dolce, а затем ре legato требуют от пианиста необычайной мягкости и гибкости, чуткого ощущения пауз. Важно передать романтический, сказочно-фантастический колорит, создать загадочный и таинственный звуковой мир, где возникает и парит спокойная, певучая мелодия. Кажется, то песня волн, что лениво плещутся о берег и нежно прощаются с заходящим солнцем, то поёт сам Рейн, и ему лишь вторит певец.

И вот появляется новая тема – образ волшебной красоты, песенная “баркарольная” тема в размере 9/8. Она чудесна в своей пленительной мягкости, гибкости извилистых интонационных движений:



Она полна могучих и опасных чар. Её следует исполнять ласково и вкрадчиво, распевно, вслушиваясь в каждую ноту, выделяя верхний мелодический пласт фактуры. Сопровождающие мелодию фигурации должны производить впечатление волн, вначале мягко набегаящих на берег, а затем всё более грозных, словно предостерегающих об

опасности. Под натиском мощных волн резко меняется характер музыки, ласково-вкрадчивая мелодия Лорелеи тонет в потоке взволнованных, отрывистых реплик, в полных томления интонациях.

В разработке темп ускоряется и становится, начиная с тональности cis-moll Allegro molto. Появляющиеся оstinатные триольные фигурации усиливают стремительно нарастающее ощущение беспокойства и напряжения, неудержимого стремления к катастрофе:



Мотив Лорелеи в разработке переосмысливается, теперь это уже не чарующий, а резкий и повелительный образ. Разработка “Лорелее” завершается грандиозной картиной бушующих волн Рейна, “Лорелее” завершается грандиозной картиной бушующих волн Рейна, готовых поглотить челнок и пловца. Исполнение разработки требует энергии, властной силы, “кованого” ритма, поразительной крепкости пальцев в пассажах, аккордах и тремоло. Металлическая звонкость тембров аккордов важна для передачи картины бури, грозы. Каскады гулких шестнадцатых в левой руке имитируют мощные порывы ветра, а аккорды в правой руке – грозные удары сверкающей молнии. Пассаж, завершающий разработку и кульминацию, требует поиска уточнённых звуковых средств: могучий динамизм сменяется полным растворением в тишине. Причудливо рассыпающиеся гирлянды пассажей, замирающих в высоком регистре, образуют вокруг слушателя “хрустальную” сферу звучности.

Необходимо хорошо выдерживать, прослушать паузы с фермой, переключить восприятие музыки из сферы действия в атмосферу повествования. Казалось бы, Рейну нет дела до разыгравшейся трагедии. Вновь переливаются прозрачные рейнские воды. И в лёгкой волнистой зыби сопровождения снова возникает нежная, спокойная песня Рейна, ещё более светлая, звучащая на малую терцию выше в тональности соль мажор по сравнению с экспозицией. Небольшая каденция, состоящая из лёгкой прозрачной трели и изящных “бисерных” пассажей, оттеняет причудливым, фантастическим

узоров романтичность рассказа. Только печальная постлюдия рапсода – “лишь Лорелея одна виновата в том” – напоминает о “гибели молодого рыбака”.

В “Лорелей”, пожалуй, особенно ошутимо листовское умение вчитываться, вживаться в поэтический текст программного первоисточника настолько, что он какое-то время становится для композитора неотъемлемой частью собственного “я”. Фортепианные выразительные средства живописуют всё, о чём говорится в стихотворении Гейне, воссоздают правдивые впечатляющие и красочные поэтические образы. Исполнение “Лорелей” станет ещё более впечатляющим, если привнести в него элементы театральности, приподнятости.

Ф. Лист. “Долина Обермана”

“Долина Обермана” одно из самых поэтичнейших творений Листа, где композитор многогранно и психологически глубоко воплотил образ своего героя – разочарованного в жизни романтика, страстного искателя жизненной правды, испытавшего муки несбывшихся надежд. Это крупная одночастная пьеса из швейцарской тетради монументального цикла “Годы странствий” навеяна романом “Оберман” французского писателя-романтика Этьена Пивера де Сенанкура (1770-1846), которому она и посвящена. “Мрачный, сверхэлегический фрагмент, “как называют свою “Долину Обермана” сам композитор, отражает главные моменты произведения Сенанкура: “... действие этого романа составляет только развитие особого состояния человеческой души”¹.

Действительно, сюжетного развития в обычном смысле слова в романе Э.П. Сенанкура не найти. Произведение написано в форме писем, в которых путешествующий по Швейцарии Оберман делится своими переживаниями. Одинокий, замкнутый, полный разочарования в жизни Оберман – типичный романтический герой – бежит от людской толпы, но и природа не несёт ему успокоения. Одиночество его гнетёт. Оберман ищет и не находит выхода бурному кипению своих юных сил.

Сложный, противоречивый и своеобразный образ сенанкуровского героя был близок Листу, путешествующему по Швейцарии. Композитору, сменившему стремительный темп парижской жизни на тихое уединение одного из самых прекрасных высокогорных озёр Швейцарии, испытавшему горечь неосуществлённых надежд на революцию, были понятны настроения разочарованного сенанкуровского героя.

¹ Рацкая Ц. “Ференц Лист”. М., 1956, с. 44.

В своих “Путевых письмах бакалавра музыки” Лист высказал множество мыслей, близких сенанкуровским. Даже сама форма книги композитора, написанная в виде писем, позволяет говорить о близости романтических литературных произведений Листа и Сенанкура, о влиянии знаменитого романа “Оберман” на формирование философско-эстетических взглядов Листа. Так, например, четвёртое письмо, адресованное Листом в сентябре 1837 года своему швейцарскому другу Адольфу Пикте в “Путевых письмах бакалавра музыки”, тесно перекликается своим ходом и характером философских рассуждений со строками романа “Оберман”: “Куда я иду? Что будет со мною? Я не знаю этого. Я пойду прямо – как говорят сельские жители; ведь прямые пути – лучшие пути. Да будет то, что угодно богу; меня это не заботит. Итак, будь, что будет. Я поручаю себя провидению”¹.

В “Долине Обермана” Лист проявил себя как музыкант-мыслитель, откликнувшийся в своём творчестве на многие коренные темы человеческого бытия и искусства. Чтобы глубоко проникнуть в содержание этой мысли, пианисту важно знать литературу, поэзию, живопись, скульптуру, философию. Только исполнитель с большим художественным кругозором сможет охватить весь сложный комплекс эстетических проблем, связанных с интерпретацией этого сочинения.

Пианисту необходимо перенестись в мир романтической художественной литературы, созвучной музыке композитора и, прежде всего, в содержание романа Сенанкура. Лист предпосылает своей пьесе развёрнутый фрагмент из романа “Оберман”: “Что я хочу? Что я такое? Что просить у природы? Все причины невидимы, всякий конец обманчив, всякое время исчерпывается, я чувствую, что существую для того, чтобы истратить себя в необузданных желаниях, чтобы учиться соблазнам фантастического мира, чтобы быть сражённым его сладострастным грехом!”.

В этой программе возникают прообразы будущих литературных программ-предисловий к симфоническим поэмам. Причём, композитор не ограничивается цитатами из Сенанкура, дополняя образ своего героя байроновскими чертами: к двум эпиграфам, заимствованным из романа французского писателя, добавим отрывок из “Паломничества Чайльд Гарольда”:

О, если б мог найти я воплощенье,
Всему, что движет дух мой, тайны вскрыть.
Заветных чувств, дать мыслям наслажденье,

¹ Лист Ф. “Избранные статьи”. М., 1959, с. 79.

Огонь страстей, стремлений вечных нить.
Страданья и восторги – перелить
В единый возглас, яркий и тревожный,
Как молния, - я стал бы говорить...

Подобно байроновскому герою, Оберман словно растворяется в природе, переполненный широчайшей гаммой чувств, навеянных живописным ландшафтом, тончайшим пейзажем, прозрачным воздухом.

“Долина Обермана” посвящена излюбленной романтиками теме странствий. Типичен и аспект, в котором раскрывается эта тема. Скитания вызваны неудовлетворённостью окружающим, мечтой о счастье и стремлением человека к совершенствованию, к духовному обогащению личности, к познанию. В сущности, Лист ставит здесь основной вопрос, волновавший художников-романтиков. Именно это и определило глубину отклика Листа, непосредственно воплотившего в “Долине Обермана” развёрнутую трактовку данной темы.

Осмысливая философское содержание “Долины Обермана”, хотелось бы обратить внимание и на ещё один интереснейший аспект смысловой концепции пьесы, выдвинутой нами гипотетически. Он связан с философией суфизма, ориентирующей человека на осознание реальности в процессе непрерывного духовного совершенствования, постепенного восхождения, единения с Богом. Суфизм – это путь, включающий в себя семь долин: поиска, любви, познания, разделения, объединения, восхищения, смерти. Если проанализировать “Долину Обермана” через призму суфийской философской концепции, то в ней обнаруживаются семь стоянок долин и десять эмоционально-психологических состояний, отличающихся неустойчивостью: самоотречения, страсти, созерцания, восторга и так далее. В “Долине Обермана” обнаруживаются такие проявления суфийской практики как молитва, зикр, экзотические танцы, естественно, как чисто ассоциативные, но весьма существенно влияющие на исполнительскую интерпретацию.

“Долина Обермана” – пьеса, отличающаяся удивительным внутренним единством благодаря разработке в ней приёмов монотематического развития. Принцип монотематизма, находящегося в тесной связи с “программными законами оформления”, заключается в сложной трансформации мотивов, ведущих к образованию из единой тематической основы различных по своему характеру тем. Лист считал подобное превращение тем существенной чертой своей композиционной техники, при этом исходил не столько от готовых

¹ Мильштейн Я. “Ф. Лист”. Т. I, М., 1971, с. 417.

тем, сколько от мотивов, которые характерно видоизменял и из которых строил более или менее крупные темы. Всё это Лист блестяще демонстрирует в “Долине Обермана”.

Пьеса открывается выразительной, скорбной мелодией, словно нехотя спускающейся вниз, шагая по ступеням:



Каждая фраза заканчивается интонацией-вдохом, создающим ощущение настороженности. Кажется – это смирился человек с неизбежностью страданий, даже находит в них какую-то отраду. Эта тема, послужившая основой предсмертного ариозо Ленского (“Что день грядущей мне готовит”) в опере “Евгений Онегин” П. Чайковского является концентрированным выражением беспредельной тоски, одиночества, разочарования в жизни. В ней отчётливо проявляется принцип характерности мотивов, выявленного Я. Мильштейном: “В соответствии со своими программными замыслами, он всегда имеет дело с “мелодией-характеристикой” (термин Листа), которая не только символизирует героя или обобщённо-поэтическую идею произведения, но, появляясь “в различной окраске”, “выражает и настроение, преобладающее в данный момент у героя”, делает “доступными пониманию все движения и оттенки чувств”¹.

Единственное спасение и выход из сложившейся ситуации герой видит в путешествии, в поисках новых впечатлений, связанных с различными видами природы, глубоко волнующими душу.

Чередование эпизодов-картин вызывает в душе героя разные эмоциональные состояния, связанные с долинами познания. В последующем за вступлением эпизоде музыка просветляется; мелодия этого эпизода – лирическое преломление первоначальной и главной темы героя. Этот эпизод – как бы оазис света и счастья на трудном пути исканий героя. Лист применяет в данном случае прозрачное изложение. С помощью использования верхнего регистра он достигает звонкой палитры красок, словно составленной из тембров колокольчиков, челесты:

¹ Мильштейн Я. “Ф. Лист”. Т. I, М., 1971, с. 421.

un poco piu di moto ma sempre lento



Но нет в душе его смирения. И вот уже среди нарастающего гула звучит гневно-протестующий голос. Предельная взволнованность чувств рождает декламационно-патетические реплики. На это указывает ремарка Листа: "Recitativo". Введение речитативного элемента в инструментальное произведение привносит в него черты театрализации, ораторского пафоса. Мелодия, обретшая речитативную форму, не вмещается в квадратные рамки тактов, сопровождающихся каденциями, написанными в свободном декламационном стиле. Исполнение таких речитативов требует свободы и экспрессии, приближенности к ораторской речи. Яркие широкие скачки напоминают патетические возгласы, альтерированные ходы усиливают напряженность интонаций. Речитативные фразы следует исполнять выразительно, насыщая их всевозможными восклицательными и вопросительными оборотами, многозначительными умолчаниями, паузами, ферматами, замедлениями и ускорениями.

В этом разделе, достигающем колоссальной, грандиозной кульминации, необходимо передать всю силу душевного порыва героя, проявления его воли к жизненной борьбе. Кульминация требует огромных физических сил пианиста, "фресковой" манеры исполнения, монументальности и грандиозности звучания. Кульминационный раздел Presto, содержащий каскады октавных пассажей, охватывающих весь диапазон рояля, звучит иступленно, даже инфернально с нечеловеческой силой, завершая кульминацию апогеем, потоком октав quasi Cadenza в нюансе *fff* на фоне звенящего в верхнем регистре. После этого бурного взлёта страстных эмоциональных проявлений, бушующих в душе героя чувств, наступает постепенное успокоение, результатом которого является ещё одна quasi Cadenza: лирико-философская речитативная фраза без метрического оформления звучит как сожаление героя об ещё одной несбывшейся надежде.

Следующий раздел Lento в ми мажоре исполнен поистине

религиозного благоговения. Музыка полна глубочайшей нежности, благородства и возвышенности:



Постепенно воодушевляясь, она достигает грандиозной кульминации, выражающей силу человеческого духа, слияние его с Богом, гимнической восторженности. Исполнение этого раздела требует исключительной яркости, света и значительности. Каждый звук, каждый интонационный ход имеет большое значение. Важно подчеркнуть героико-эпическое начало, жизнеутверждающий пафос, логику гармонических смен, усиливающих торжественный характер звучания. Следует предостеречь пианистов от увлечения излишней бравурностью в этом разделе, которая может привести к искажению возвышенно-приподнятого, религиозного характера музыки.

Завершающее "Долину Обермана" двухтактовое монологическое послесловие следует исполнить многозначительно:



Нюанс *ff* допускает возможность ярко-патетического, декламационного произнесения заключительных тактов, но оно не может быть единственным правильным решением и здесь исполнителю необходимо найти своё собственное индивидуальное понимание смысла данного послесловия, обусловленного как уровнем его интеллекта, так и степенью эмоциональных возможностей.

М. Балакирев. "Исламей"

Восточная фантазия "Исламей", созданная М. Балакиревым в 1869 году, является одним из выдающихся произведений мировой фортепианной литературы. Композитор написал "Исламей" в расчёте на исполнительское искусство Н. Рубинштейна, которому и посвятил своё сочинение. Н. Рубинштейн стал первым исполнителем фантазии.

Высоко ценил и любил это произведение Ф. Лист, давая играть его своим ученикам. Подобно рапсодиям Листа, "Исламей" – это целая фортепианная поэма, концертная фантазия на подлинно народные темы. Новаторство Балакирева проявляется в том, что он впервые ввёл в фортепианную музыку образы народов Востока, воплощающие типические черты народного искусства.

Исламей, точнее Исламий – народный танец кабардинцев и адыгейцев, пляска рода лезгинки. Мелодия этой пляски, записанная Балакиревым на Кавказе, была им использована в качестве главной темы фантазии. Характер этой темы – яркий, стремительный, огненный. Вторая тема – любовно-лирическая песня крымских татар – спокойного, певучего характера. Музыковед И. Нестьев убедительно указал на почти совпадающий с ней подлинный образец фольклора крымских татар – песню "Иппий-джан" (женское имя), опубликованную в сборнике "Песни и танцы крымских татар" в записи Я. Шерфединова.¹

Любопытную характеристику "Исламея" даёт М. Балакирев в письме к немецкому пианисту Эдуарду Рейсу, относящемуся к 1892 году: "Спешу удовлетворить желание Ваше касательно "Исламея": пьеса эта случайно задумана на Кавказе... Грандиозная красота тамошней роскошной природы и гармонизирующая с ней красота племён, населяющих эту страну, всё это вместе произвело на меня впечатление глубокое.... Интересуясь тамошней народной музыкой, я познакомился с одним черкесским князем, который часто приходил ко мне и играл на своём народном инструменте, похожем отчасти на скрипку, народные мелодии. Одна из них плясовая, называемая Исламей, мне чрезвычайно понравилась и ввиду приготовления себя к сочинению "Тамары" – я занялся обработкою его для фортепиано. Вторая тема сообщена мне в Москве одним актёром армянином из Крыма, и, по уверению его, довольно популярна между крымскими татарами. При сочинении этой пьесы я не имел никакой программы, а просто желая дать этим темам по возможности интересную симфонически-фортепианную обработку. Оригинальная тема и

¹ Нестьев И. "Исламей" М. Балакирева. Советская музыка, 1938, №3.

выразившиеся в ней глубокие кавказские впечатления, сделали её своеобразной и обратили на неё внимание гениального Листа, благодаря чему эта пьеса, как мне говорили, в большом ходу за границей и совсем не исполняется в России, где для её выполнения в настоящее время не имеется достаточно сильного пианиста. Единственный пианист, исполнивший в России эту пьесу вполне хорошо как с технической, так и с художественной стороны, был покойный Николай Рубинштейн, которому я её и посвятил..."¹

Форма фантазии – сонатное аллегро. Вместе с тем, её можно определить и как двойные вариации, так как каждая из тем, и особенно вторая, получают вариационное развитие. Как отмечает А. Алексеев: "Сочетание сонатного и вариационного принципов развития позволяют видеть в нём продолжение линии синтеза жанров, свойственного европейской фортепианной музыке эпохи романтизма"².

Основная тональность "Исламея" – излюбленный Балакиревым ре-бемоль мажор, вокруг которой группируются разнообразные тональные связи. В первом разделе пьесы тональность ре-бемоль мажора окружена своими терциями: фа минор и тональностями диезной сферы через ля мажор – часто употребляемую романтиками пониженную VI ступень – терцовый вариант тоники. Ясны тональные основы второй темы с её терцовыми сопоставлениями – ре мажор (си минор) – фа-диез минор (ре-диез минор) и отклонением в ми минор. Что касается секундового соотношения между первой и второй темами (ре-бемоль мажор – ре мажор), то оно следует характерной "неаполитанской" плагальности. В разработке выделяются си-бемоль мажор и ре мажор, в репризе – тональности ми мажор, фа мажор, фа-диез минор. Будучи пёстрым и ярким, тональный план пьесы отличается функциональной целеустремлённостью и динамичностью.

"Исламей" очень интересен своей фактурой, подлинно концертной, виртуозной, красочной и насыщенной многообразными ориентальными приёмами. В сочинении своеобразно сочетаются фресковая манера письма и аккордовое изложение *martellato* с узорчатой орнаментикой и филигранной пальцевой техникой. В этом, безусловно, сказывается серьёзное влияние Листа на Балакирева в плане пианизма, как и в других сторонах композиции. В частности, И. Нестьев убедительно отмечает родство токкатности "Исламея" с рядом моментов весьма токкатного сочинения Листа – его "Пляски смерти". В то же время избегание Балакиревым чрезмерного уплотнения звучности, разреженность её регистровыми "просветами", неполнотой аккордовых массивов, использование мягкой, "плывущей"

¹ Милий Алексеевич Балакирев. Исследования. Статьи. Л., 1961, с. 228-229.

² Алексеев А. История фортепианного искусства. Части I и II, с. 300.

звучности позволяет говорить о влиянии пианизма Шопена и Глинки.

Синтезируя пианистические традиции Листа, Шопена, Глинки, Балакирев обогащает их элементами народной музыки Востока, имитируя звучность струнных кавказских инструментов. Это придаёт фортепианному стилю пьесы самобытность и вместе с тем ставит перед пианистом много сложных задач. При полифонически насыщенной детализированной манере письма нелегко добиться необходимой броскости и монументальности образа, передать характер фортепианной фрески, сочетающий крупный план с утончённой орнаментальностью. Для воплощения стихийной силы музыки фантазии важен мощный и яркий темперамент, физическая сила и выносливость, основательная техническая оснащённость пианистического аппарата, мастерское владение контрастами между различными регистрами фортепиано.

Балакирев сумел найти новые, совершенно необычные для фортепианной музыки приёмы, чтобы передать своеобразную звучность народной кавказской музыки. Изложение первой темы первоначально даётся одногласно. Благодаря быстрому чередованию отрывистых звуков создаётся суховатая, острая звучность напоминающая тембр народных инструментов, в частности, грузинского чонгури, близкого узбекскому танбуру. Характерны чеканная и упругая ритмика этой темы и необычайный для европейской музыки размер 12/16:

Скоро с огнем

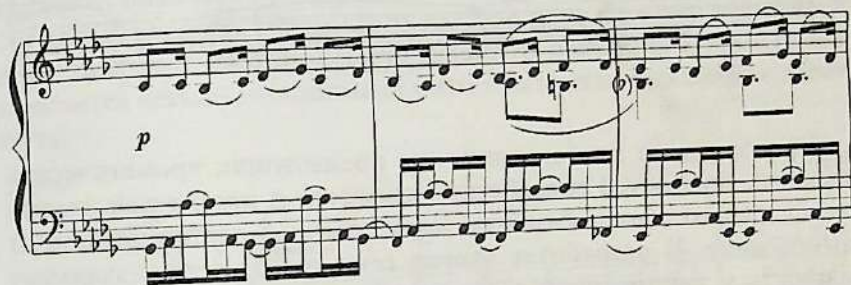


Опорными точками этой кабардино-грузино-иранской мелодии являются звуки “си-бемоль” и “фа”. Первичное одногласное изложение темы с перекрёстком рук уже демонстрирует в элементарном виде типичные для “Исламея” перекрёсты вообще, ярко имитирующие сухие, перемежающиеся удары – щипки, щелчки кавказских струнных инструментов (пандури, чонгури). Сюда же можно отнести, начиная с 9 такта, утолщения мелодической линии терциями в правой руке, придающие тембру особую характерность. С этого же 9 такта в басу появляются наложения кварт. С 13 такта начинают развиваться проходящие полутоны побочных голосов, придающие диатоническому движению хроматическую окраску. С 17 такта выделяются пустые квинты, сексты и септимы, а в дисканте пустые кварты, квинты, терции и

секунды – на органичных пунктах “фа” и “ми-бемоль”. Выразительно найден контраст унылости после насыщенности.

Все эти характерные элементы получают затем энергичное развитие. Перекрещивание рук дано по-разному, порождая различные типы, но единое в целом *martellato*. Терцовые утолщения мелодии, квартово-квинтовые наложения, частые диссонирующие столкновения становятся постоянными источниками терпкого звучания пьесы.

С 45 такта начинается свободное развитие образа. На фоне мягких, обволакивающих колыханий баса в низком регистре появляется напевная тема по тембру близкая к кларнету:

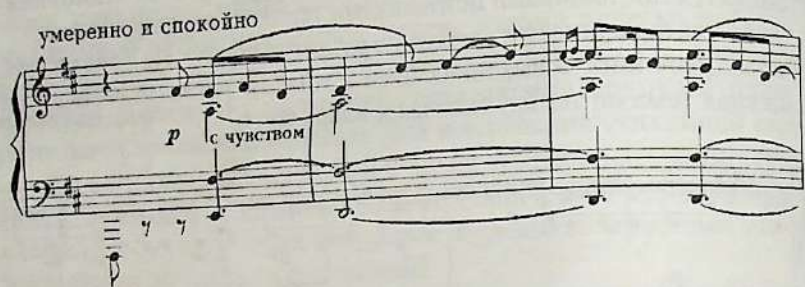


С 53 такта музыка становится подобной стремительно неудержимому потоку, вовлекающему в процесс активного движения. На органном пункте тоники ре-бемоль мажора чередующиеся удары левой и правой руки исполняются равномерно и чётко. Следует обратить внимание на авторское указание в нотном тексте “явственно обозначить ритм”.

Этот раздел исполняется с постоянным воодушевлением. Необходимо ощущать восхождение на вершину, как бег к кульминации. Достигая кульминационной вершины, Балакирев не находит нового образа, а лишь громко варьирует первоначальный материал. Это оправдано характерностью тематизма фантазии, складывающегося из отдельных фрагментов, определяющего дальнейшее течение темпераментной и колоритной музыки.

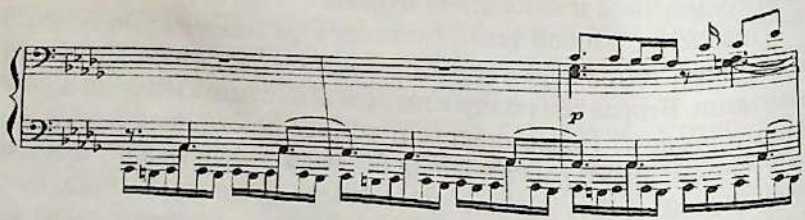
Появление второй темы фантазии в ре мажоре в умеренном и спокойном темпе образует разительный контраст к первому разделу фантазии. Вторая тема контрастна первой не только в интонационном, ритмическом, гармоническом, темповом отношении, но и в фактурном. Фактура становится более мягкой, плавной, текучей, пластичной, требуя нежного прикосновения к клавишам. Реплика “с чувством” указывает на любовно-лирический характер музыки, а в дальнейшем появляется ещё и реплика “кокетливо”, подчёркивая женственность музыки.

Если первая тема связывается с представлением о мужской пляске, то вторая – лирическая, ассоциируется с плавным, нежным женским танцем. Красочно соотношение тональностей: с ре-бемоль мажором главной партии сопоставляется ре мажор побочной партии (при этом, внутри второй темы происходят отклонения в си минор):



Преобладание диатоники после предыдущих хроматических каскадов звучностей способствует свежести и прозрачной чистоте музыкального образа. Развитие темы побочной партии происходит интенсивно. В разработке вторая тема теряет первоначальные мягкость и лиризм, приобретая энергичный характер, тем самым, сближаясь с главной партией. Она становится виртуозной и напряжённой. В разделе “Скоро и с энергией” вторая тема как бы красуется в звонкой, пышной фактурной вариации. Ускорение темпа и беспокойный характер музыки, сложные стремительно взлетающие пассажи, переходящие из левой руки в правую звучат подобно сверкающим молниям, ослепительно и ярко.

Принципиально новое в разработке начинается с органного пункта триолей шестнадцатых на доминанте ре-бемоль мажора в левой руке, тогда как правая рука начинает в басовом ключе излагать новый вариант второй темы, приближенной к характеру первой. Однако, если первая тема была непрерывно бегущей, то эта благодаря паузам, звучит прерывисто, как бы задыхаясь:



Задыхающийся ритм преображённой темы позволяет Балакиреву дать стремительное нарастание и пианисту в данном случае важно

постараться избежать моторности, формального характера музыки. Безостановочность движения грозит опасностью монотонности. Поэтому ремарка “Яростно” указывает на необходимость повышенного эмоционального импульса и рельефного, предельно чёткого произнесения каждой интонации.

Реприза фантазии исключительно динамична и требует от исполнителя колоссальных сил – эмоциональных, физических, технических. Важно ощущать полную мышечную свободу, раскрепощённость и в то же время внутреннюю собранность, ритмическую импульсивность. Большая острота ритмических фигур требует от пианиста особого внимания к ритму.

Следует обратить внимание на то, что в репризе резко изменяется облик побочной партии. Вместо плавного движения в размере 6/8 появляется чёткий двухдольный ритм с акцентами на слабых долях такта:

Живо,
темпа трепака



Несмотря на это, композитор стремится придать этой трансформированной (преображённой) теме определённые жанровые черты и сближает её с русской музыкой. На это конкретно указывает авторская ремарка “живо, темпа трепака”.

Как в симфонической поэме “Тамара”, для “Исламея” характерно непрерывное сквозное развитие с кульминацией в конце. Коде, снабжённой ремаркой “Быстро, неистово”, придан характер неудержимо бурной массовой пляски. В изложении первой темы Балакирев и здесь добивается своеобразного тембра, напоминающего и звучание чонгури и пандури. Фантазию завершает торжественно и энергично звучащая тема побочной партии. Работая над этой блестящей, колоритной и увлекательно-темпераментной пьесой, пианист открывает для себя (и слушателя) бесконечно многообразные и мелоритмические, гармонические и тембровые богатства музыки Востока, изобретательно воплощенные средствами фортепианного искусства.

Й.Брамс. Рапсодия ор. 79, №1, h-moll

Три рапсодии Й.Брамса представляют собой крупные по масштабу фортепианные композиции. Обычно под рапсодией понимается свободная фантазия на народные темы, как это имеет место в творчестве Листа, Энеску, Донаньи. Как отмечает Е.Царёва: "Листовский жанр принимает у Брамса очертания более суровые и строгие, в организации материала значительную роль играет сонатность, эпическое начало и драматизм соединяются со всепрони-кающей песенностью"¹. В отличие от Листа Брамс несколько изменил и переосмыслил значение этого жанра, сблизил его с другими жанрами своей фортепианной музыки. Темы брамсовских рапсодий не заимствованы из народных источников, хотя, как это бывает у Брамса, близки к ним.

В рапсодиях Брамса отсутствует романтическая импровизационность, обычно несвойственная Брамсу, их композиционная структура отличается классической ясностью и восходит к Баху и Бетховену. Всё это делает название "рапсодия" весьма условным в данном случае.

Рапсодии Брамса, тяготеющие к драматизму и динамике, можно назвать эпическими драмами. Качество эпического сближает их с листовскими рапсодиями, хотя, в целом, брамсовским рапсодиям присущ угрюмый, "северный" колорит, в них нет роскоши листовских красок, головокружительного вихря народных празднеств, плясок. Рапсодичность в этих пьесах выражена в непрерывности тона повествования, в постоянно прослеживаемом единстве контрастных образов, в неожиданности и гибкости возникающих модуляционных поворотов. Всё это органично вписывается в стройные контуры брамсовской устойчивой формы, где сонатная динамика играет достаточно значительную роль.

Рапсодия си минор, созданная в 1879 году, — одно из типичнейших произведений Брамса. В ней противопоставляются два контрастных образа — драматический и контрастно-лирический, в своём взаимодействии образующие монолитное единство. Такого рода художественный замысел — создание единой концепции на основе сопоставления контрастных образов обусловил применение композитором в этом сочинении сонатной формы в крайних разделах рапсодии. В целом рапсодия представляет собой развёрнутую трёхчастную композицию, в которой крайние части написаны в сонатной форме. Схематически форму произведения можно представить в следующем виде:

¹ Царёва Е. "Иоганнес Брамс". М., 1986, с. 215.

А	В	А	Кода
Агитато	Meno agitato	a tempo	
сонатная форма	трио	сонатная форма	
h-moll — d — В — h-moll	H-dur	h-d-moll—В-dur	h-moll

Главная партия создаёт образ динамически-возбуждённый, страстно-порывистый, мятежный. Беспокойный характер темы усугубляется тональной неустойчивостью, частым модулированием:



В ритмической организации и в характере воодушевления этой темы можно уловить отголоски венгерского элемента, в частности, стиля вербункош. В теме главной партии осуществляется мгновенный синтез острой конфликтности и повествовательности, связанной с речевыми интонациями героической суровости и лирической певучей плавности. Эту особенность музыкального мышления немецкого романтика отмечает Е.Царёва: "Самое примечательное в стиле Брамса — это именно взаимодействие различных тенденций, подчас противоположных, создающих неповторимое обаяние "противоречий гармоничности". Тематизм и приёмы развития — вот в чём особенно явно проявляется такое взаимодействие"¹.

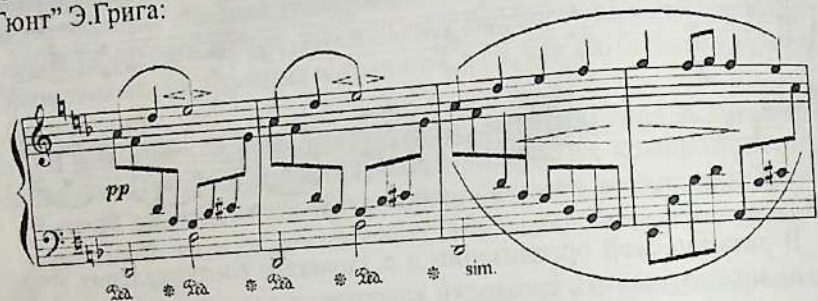
Разработанность и динамичность темы главной партии создаются её активной устремлённостью к концу, подчёркнутой структурой суммирования (4+4+8), напряжённым тональным планом, полифоническим развитием, вызывающим особую плотность фактуры. Пианисту необходимо осмыслить многочисленные фактурные детали — полифонические, ритмические, интонационные, распознать их выразительное значение. Умелым распределением силы звука в голосах можно преодолеть вязкость звучания, рельефно показать типичные для стиля Брамса контрасты массивной и прозрачной звучности.

Играя тему главной партии, важно ощутить и передать волевою природу брамсовского ритма и богатые возможности, таящиеся в нём для активизации исполнения. Ритм должен находиться в органичном

¹ Царёва Е. "К проблеме стиля И.Брамса". Из истории зарубежной музыки. М., 1971, с. 23.

соответствии с характером звучности. Необычайно важна упругость ритма в "полётных" фигурациях, в гибком ощущении пауз на сильных и относительно сильных долях такта.

После связующей партии, основанной на материале главной, и вносящей некоторое успокоение, наступает побочная, составляющая яркий контраст с главной партией. Это нежный, женственный песенно-лирический образ, близкий к некоторым песенным темам Шуберта, Мендельсона, Шумана. Обнаруживается и внешнее мелодическое сходство с пьесой "Смерть Озе" из Первой сюиты "Пер Гюнт" Э.Грига:



Исполнение этой проникновенной лирической темы требует благородной простоты, отвечающей общему плану элегической образной сферы побочной партии. Пианисту следует учитывать, что лирика Брамса особенная. Она отличается удивительной ёмкостью и вбирает в себя и элементы эпические, балладно-повествовательные, и опирается на широкие жанровые истоки.

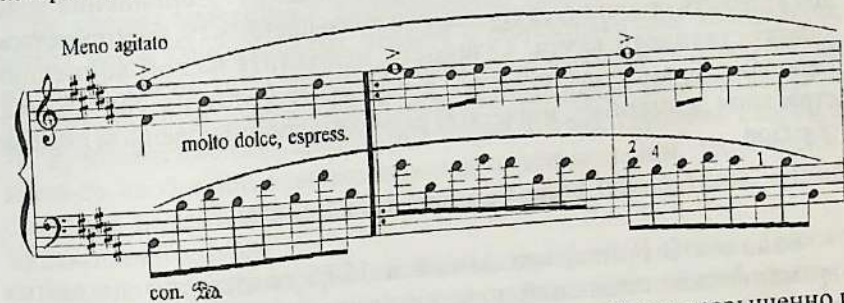
Дальнейшее развитие связано с разграничением контрастных сфер: песенно-лирическое начало кристаллизуется в ре-минорной теме, героическое – в вариантах основной. Ре-мажорный вариант главной партии выполняет функцию промежуточной партии, а си-бемоль мажорный – заключительной. Сонатность подтверждается и наличием разработочного раздела, приводящего к репризе – главной партии.

Разработка целиком построена на материале главной партии. Она основана на постепенном динамическом усилении, завершающемся стремительными взлётами гамм в нюансах *f* и *ff*. Вычленение из темы первого элемента с триолой способствует динамизации образа; тональная неустойчивость, восходящие хроматические ходы придают всему развитию устремлённость:



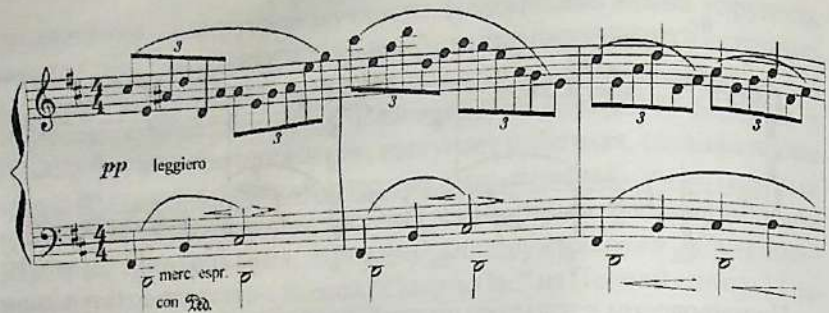
Противовесом к тонально неустойчивой разработке и теме главной партии в экспозиции является главная партия в репризе, где закрепляется и утверждается основная тональность си минор. Побочная партия в репризе отсутствует и вместо неё имеется переход к средней части всей композиции.

Средняя часть рапсодии – трио представляет собой мелодическую вариацию и вариантное развитие темы побочной партии первой части, которая изложена здесь в тональности си мажор:



В мажорном ладу тема звучит более просветлённо, возвышенно и даже несколько призрачно. Брамс использует для изложения этой темы излюбленный приём: ведение мелодии в среднем голосе, что сообщает её звучанию несколько затуманенный характер. Но и в трио нет полного успокоения. И здесь проявляется непрерывность движения, и подвижный темп вносит известное беспокойство. Лирическая и песенность темы трио, мажорный лад, единство фактуры – всё это отодвигает на второй план драматизм первой части с её тональной неустойчивостью, преобладанием минора и непрерывно меняющейся фактурой.

После такой средней части ещё более страстно и напряжённо звучит общая реприза всей рапсодии, в точности повторяющая материал сонатного аллегро первой части. Кода, построенная на материале побочной части, но в основной тональности, приводит к успокоению, что подчёркивается тоническим органным пунктом:



На этот раз тема побочной партии изложена ещё в более низком регистре на фоне глубокого тонического органного пункта загадочно и загадочно. Репарка *leggiero* и нюанс *pp* указывают на призрачный, фантастический характер темы. Мерцающий колорит “струящихся” фигураций в правой руке усиливает зыбкий, камерный характер звучания. Проникновенная, трепетная тема в коде как бы изнутри раскрывает поэтический смысл произведения. Исполнение коды должно быть проникнуто сгущением возвышенности, благородством художественного вкуса. Сущность исполнительской концепции Рапсодии Брамса заключается в глубине раскрытия содержания, страстном драматизме, эпическом размахе и проникновенном лиризме образов.

Э.Григ. Баллада оп. 24, g-moll

Баллада Э.Грига, созданная в 1875 году, одно из самых драматических сочинений норвежского композитора, вошла в историю фортепианной литературы как интересный опыт одночастной романтической композиции крупной формы. Созданная в дни отчаяния и скорби, вскоре после смерти отца и матери, баллада с большой непосредственностью отразила личное душевное состояние композитора. В то же время, по мнению исследователя творчества Э.Грига О.Левашевой, в балладе нашла выражение тема “трагического одиночества сильной и одарённой человеческой личности, которая в этот период стала для композитора и его собственной кровной”¹.

Глубокая по замыслу и отмеченная композиционным единством баллада явилась одним из самых значительных сочинений норвежского мастера. Б.Асафьев, назвавший балладу “эпохальным” сочинением, писал: “Сколько раз мне приходилось играть её для В.В.Стасова, очень ценившего это произведение и “ахавшего”

¹ Левашева О. “Эдвард Григ”. М., 1975, с. 329.

главным образом, от образности музыки и непрерывности её становления-развития. Действительно, баллада эта звучит как песня в прекрасном неизбывном росте народной думы”¹.

С особой любовью относился к этому произведению и сам Григ, исполнивший её совершенно по-особому. В конце июля 1876 года Григ, находясь в Лейпциге проездом по пути в Байрейт, играл “Балладу” директору издательства “Петерс”, доктору Максу Абрахаму. Согласно воспоминаниям норвежского музыкального деятеля Ивера Хольгера, “это исполнение стоило автору огромного физического напряжения – когда он встал из-за рояля, было видно, как по лицу его струился пот. Игра вызвала в нём такое потрясение и потребовала таких душевных затрат, что он потом долго не мог вымолвить ни слова”².

По рассказу современника композитора, пианиста Ван дер Стуккена, Григ считал “эту прекрасную балладу своим лучшим сочинением и я, думаю, что все глубоко мыслящие музыканты должны согласиться с ним”³.

По своему значению в фортепианном творчестве Грига баллада может быть сопоставлена только с фортепианным концертом, которому она не уступает ни по широте и красочности фактуры, ни по разнообразию приёмов фортепианной техники. В творчестве Грига это произведение выделяется силой драматизма, глубиной скорби и какой-то особенной взволнованностью, драматизмом, трагически-скорбное повествование дано как развитие одной темы, одной музыкальной мысли.

Баллада написана в форме свободных вариаций. В основе её лежит мелодия норвежской народной песни, заимствованной из большого собрания Л.М.Линнемана “Старые и новые норвежские горные мелодии”. Песня имеет название “Нурланское крестьянство”. Линнеман записал её во время своей фольклорной экспедиции в Вальдрес в июле 1848 года от жителя Мудалена – 51-летнего Андерсена Нильсена по прозвищу Жемчужная Гора. Мелодия Жемчужной Горы прекрасна простотой чистых и строгих линий. Её движение заключено в пределах первых пяти звуков соль минора, не считая нижнего вводного тона и один раз появившейся VI ступени в качестве вспомогательного звука.

Печальный, почти трагический характер этой народной мелодии

¹ Асафьев Б. Избранные труды, том IV. М., 1955, с. 255-256.

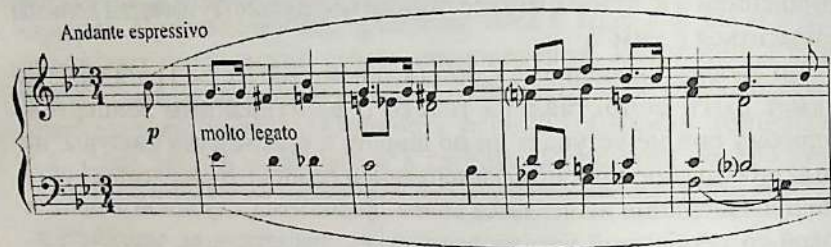
² Бенестад Ф., Шельдеруп-Эббе Д. “Эдвард Григ – человек и художник”. М., 1986, с. 143-144.

³ Левашева О. “Эдвард Григ”. М., 1975, с. 330.

находился в полном соответствии с душевным состоянием Грига в тот период. Да и сам текст песни мог быть ему близок. Текст песни примечателен, он мог бы послужить эпитафией ко всему творчеству Грига:

Не мало прекрасных я песен слышал,
По странам далёким блуждая,
Но в сердце один лишь напев я храню –
То Севера песня родная.

В григвской гармонизации песня обрела новую лирическую экспрессию. Сдержанно-печальный, как бы скованный в своём диапазоне напев покоится на плавной, нисходящей хроматической линии баса и оттеняется такими же скользящими хроматизмами в средних голосах. Это хроматическое движение рождает, в свою очередь, такую же выразительную, полную скорби гармонию:



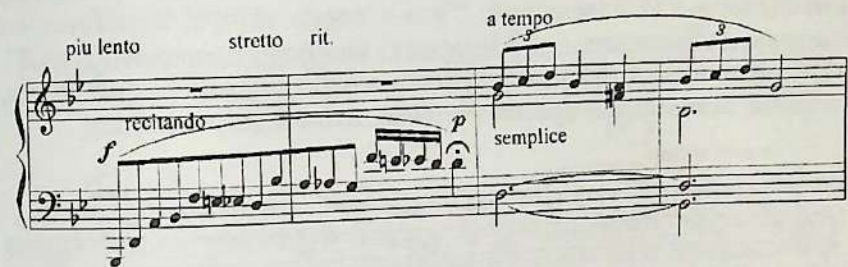
Тема баллады представлена в необычайно разнообразном и выразительном аккордовом звучании – это тема одна из вершин гармонического искусства композитора. Исполняя тему, важно передать её мягкий, покорный характер, вслушаться в красоту мелодических линий, плавного ведения голосов, утончённых хроматизмов. При этом необходимо добиться хорошего связного легато, подчёркивающего непрерывность мелодического движения.

Цельность баллады – в драматическом, подлинно творческом развитии народной темы, построенной на основе простой песенной мелодии, раскрывающей волнующую исповедь художника, переживающего и пламенные порывы, и горькие сомнения, и радость побед, и скорбь незаменимой утраты. Оригинальную, глубоко действенную и динамичную трактовку получает в балладе вариационный принцип развития. Произведение как бы распадается на ряд “рассказов”, причём, в каждой новой группе вариаций обостряется и эмоциональная выразительность, и сила контрастов, растёт скрытно в теме трагический пафос.

В первых четырёх вариациях Григ выходит за пределы лирики и

скерцозности: тема сначала растворяется в мягких гармонических последовательностях, приобретая мечтательный характер, затем проникается подвижными ритмами, интонациями волнения и порыва, вновь принимает свой первоначальный песенный облик в чудесном дуэте двух голосов, переходит в причудливое фантастическое скерцо, в котором передается лёгкий, сказочный образ нежного эльфа, с присущими ему грацией и изяществом движений. Лёгкое подчёркивание синкоп, мерцающих гармоний поможет пианисту создать эффектный и выразительный образ.

Новая драматическая фаза развития начинается речитативом. Плавное чередование лирических образов – картин сменяется драматическим высказыванием. Раздел *Piu lento* имеет импровизационный характер и построен на взволнованном диалоге двух голосов. Взволнованное *recitativo* нижнего голоса сменяется сдержанно-печальными репликами в верхнем регистре:



Этот диалог предвещает наступление грозных событий. В музыке слышится и угроза, и примирённость, и душевное смятение, и покорность судьбе. Ощущается глубокая внутренняя связь с Первой балладой Ф.Шопена. Исполнение эпизода *Piu lento* требует от пианиста большого внимания к нотному тексту, следование всем указаниям, особенно касающимся темпа. Динамический речитатив указывается, особенно *f* с ускорением и замедлением темпа и исполняется в нюансе *f* с ускорением и замедлением темпа. Он обязательно долгой фермой на последнем звуке речитатива. Он звучит гневно, повелительно как неотвратимый глас судьбы. А последующая за ним реплика воспроизводится вначале просто, естественно, задушевно и покорно, по-григвски наивно и скромно. С каждой новой волной развития напряжённость неуклонно возрастает, и ответная реплика приобретает новые эмоциональные оттенки, становится взволнованной, возмущённой и в итоге сливается с речитативом. Надо заметить, этот эпизод вообще психологически сложен и многое в его убедительном решении зависит от интеллектуального уровня и душевного состояния исполнителя.

Следующее за речитативом “острое” скерцо переходит в стремительное движение двух голосов – канон, ставящих перед пианистом определённые технические трудности. Этот самый сложный в техническом отношении полифонический эпизод требует виртуозности владения исполнителем стаккато в быстром темпе.

Далее – вариация *Lento* переключает внимание пианиста в сферу сурового траурного шествия, предвещающего трагическую развязку. Необычная для марша трёхдольная ритмика не нарушает величавой размеренности движения, а отзвуки погребального звона в глубоких басах и в верхнем регистре рояля усиливают траурный характер музыки. Мрачное спокойствие скорби противостоит взволнованному трепету жизни, которым насыщено драматическое повествование.

Раздел *un poco andante* следует за траурным маршем, его импровизационный, лирический настрой и открывает завершающий раздел баллады. Значение этого переломного момента в драматургическом замысле вариаций довольно велико. По меткому определению О. Левашёвой: “Это – слово автора, вдохновенная лирическая прелюдия, предваряющая главную кульминацию драмы”¹. При исполнении данного эпизода пианисту важно найти мягкие, нежные, акварельные краски звучания, тихие и элегические:



Особенно выразительно следует подчеркнуть плавность нисходящих мелодических линий, используя хорошее легато, пластичность фразировки.

Завершающий раздел, где композитор отходит от строго выдержанного вариационного изложения, отличается необычной для Грига мощью и грандиозностью, широким виртуозным размахом. Эпизод *un poco allegro e alla burla*, выдержанный в духе народного танца, требует от исполнителя совершенного владения октавной и аккордовой техникой. В этом эпизоде пианисту необходимо переключиться на двухдольный размер и подчеркнуть остроту пунктирно-упругого ритма, присущего норвежскому лирическому и энергичному танцу халлингу.

¹ Левашёва О. “Эдвард Григ”. М., 1975, с. 334.

Острота типично григовского триольного пунктированного ритма подчёркивает фантастический характер музыки, выражающий борьбу героя с таинственными злыми силами – троллями и гоблинами. В процессе жестокой борьбы достигается победа героя, и радость победы находит своё яркое динамичное воплощение в грандиозной торжественной кульминации *meno allegro e maestoso*. Героический пафос музыки усиливается светлой ладовой окраской темы – соль мажор. Кульминация звучит как победный гимн, широко и свободно. Исполнять её следует ярко и полнозвучно, несколько замедлив темп, подчёркивая величественный эпический характер музыки:



Этот типичный для Грига приём романтической трансформации темы, перерастающей в “пафос восхищённости” (Б. Асафьев), получает в балладе своеобразное и необычное преломление. Достигнув высокой, лучезарной кульминации, тема внезапно приобретает облик мрачной и бешеной пляски. Победный гимн отступает перед натиском бури.

Грандиозное нарастание коды приводит к трагической катастрофе, неожиданному срыву. Две последние ритмами норвежского танца соль миноре – с импульсивными несущими черты френетического, спрингара и резкими акцентами неистового характера. Это приводит к такой смелой и насыщенной кульминации, что здесь можно говорить о предвосхищении “варваризмов” музыки XX века.

Высшая точка драматизма приходится на долгое ми-бемоль – октавный звук в левой руке, которое после долгой ферматы сползает в доминантовое “ре”. А затем наступает итог произведения: звучат только первые четыре такта народной темы в едва заметной перегармонизации без более светлого среднего раздела. После тщетной, неразрешённой борьбы Григ завершает балладу в том же настроении, в каком она начиналась, – в истаивающей, замирающей покорности судьбе.

Собственные комментарии Грига по поводу этого финала мы встречаем в конце его письма к своему бергенскому другу Францу Бейеру из Лейпцига от 27 марта 1898 года. Композитор сообщает, что Эжен де Альбер сыграл балладу в Гевандхаузе блестяще: «Публика приняла его бурей оваций. И представь, что ещё добавилось ко всему этому! Он выполнил почти все условия – в его игре были и утончённость, размах, было мощное нарастание вплоть до чистейшего неистовства. И если бы после всего этого ты услышал длинную фермату на глубоком ми-бемоль. Мне кажется, он выдерживал её полминуты. Но впечатление было колоссальным. И, наконец, закончил он эту старинную, скорбную песню так медленно, тихо и просто, что даже я сам был этим захвачен»¹.

Приведённое нами высказывание Грига бесполезно для пианиста, работающего над балладой, в которой особая роль принадлежит средствам пианистической выразительности. И если исполнитель обратит внимание на те моменты, которые высвечивает Григ в своей балладе, то он сумеет полнее и многограннее раскрыть художественное содержание этого произведения – инструментальной драмы, повести о большой человеческой жизни, возвышенной и прекрасной.

ГЛАВА II. СТИЛЕВАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЙ КРУПНОЙ ФОРМЫ В XX ВЕКЕ

2.1. Символизм и импрессионизм

*А.Скрябин. Фантазия ор. 28, h-moll; М.Равель. "Игра воды";
К.Дебюсси. "Остров радости".*

В XX веке крупная одночастная фортепианная композиция продолжила свой путь развития, получив разнообразные воплощения в творчестве композиторов различных национальных музыкальных школ. Жанры фантазии, баллады, рапсодии продолжали привлекать композиторов возможностью раскрытия в них богатого эмоционального художественного содержания и, прежде всего, фортепианных красок.

Развитие вышеназванных жанров в XX столетии протекало в русле стилистических тенденций и направлений, преимущественно импрессионистического и неоклассического, в сочетании с яркими проявлениями неоромантизма. Особенно это относится к молодым композиторским школам, для которых показательно страстное, романтическое отношение к фольклору. Достаточно привести имена

¹ Бенestad Ф., Шельдеруп-Эббе Д. «Эдвард Григ – человек и художник». М., 1986, с. 145.

Б.Бартока, М. де Фальи, Э.Донаньи, З.Кодая, П.Владигерова, А.Стоянова, создавших замечательные произведения в сфере крупных одночастных композиций для фортепиано. Весьма своеобразно происходило развитие интересующих нас жанров в национальных школах, имеющих многовековые музыкальные профессиональные традиции. Если в молодых национальных культурах в одночастных композициях для фортепиано получали развитие преимущественно традиции, созданные в XIX веке, то в таких старейших композиторских школах, как французская, германская, итальянская, процесс развития крупных одночастных фортепианных композиций происходил гораздо сложнее, органично синтезируясь с новейшими технологическими приёмами и выразительными средствами. Особенно это относится к итальянской фортепианной музыке, отличающейся смелыми экспериментами и новациями в сфере фортепианной фактуры. При этом для представителей всех национальных школ в XX веке, обращавшимся к крупным одночастным фортепианным композициям, характерно преобладание программности, имеющей самые разнообразные истоки.

Что касается российской фортепианной музыки XX века, то здесь картина складывалась очень пёстрая и сложная, с трудом поддающаяся определённой классификации, но при этом, всё же, возможно выделить линию неоклассическую, как основополагающую в развитии музыкальной культуры в целом.

Рассмотрение крупных одночастных фортепианных композиций начнём с Фантазии h-moll ор. 28 А.Скрябина, созданной в 1900 году. Это сочинение завершает ранний период творчества композитора и открывает средний период, в котором доминирует певучесть и красочность мелодического языка. Лирические мелодии фортепианных сочинений этого периода отличаются гибкостью и пластичностью, часто имеют своеобразный, извилистый рисунок, чётко передающий тончайшие оттенки душевных переживаний. Несмотря на напевность, мелодизм Скрябина носит, впрочем, больше инструментальный, чем вокальный, песенный характер. Это качество особенно проявляется в драматических эпизодах его музыки. Их мелодике свойственны острые изломы, скачки, дополнительно подчёркнутые характерными особенностями скрябинской ритмики. Метрические сдвиги, синкопы, пунктирный ритм, паузы создают типичное для Скрябина сочетание тонкости выражения с трепетной взволнованностью, беспокойной порывистостью и патетической приподнятостью. Чрезвычайно выразительна гармония в ранних сочинениях А.Скрябина. Все эти черты стиля композитора начала XX века мы находим в Фантазии – одном из самых вдохновенных творений композитора.

Показателен интерес А.Скрябина к жанру фортепианной фантазии, предвосхитившей переход к одночастности в его вариантах сонат. Появление у Скрябина одночастных форм обычно объясняют сближением его творческих исканий с художественным опытом музыкального романтизма, в частности, симфоническими поэмами и фортепианной сонатой Ф.Листа.¹ Помимо этого возникает параллель с Ф.Шопеном, которого А.Скрябин боготворил, и влияние коего весьма ощутимо в ранних сочинениях композитора. Как отмечает В.Каратыгин: “Шопен – явный, главный властитель дум его, но не абсолютный и не единственный”².

Действительно, при наличии некоторых моментов общности трактовки жанра Фантазии, подход А.Скрябина к данному жанру отличается от шопеновского. Здесь иная концепция, иной круг выразительных средств, фактурных пианистических приёмов. И, тем не менее, как справедливо подчёркивает Л.Гаккель: “Его “образ фортепиано”, романтический образ фортепиано в XX веке (определение, как нам думается, законное в применении к Скрябину) есть образ целостности в невесомом, прозрачном, лучшемся”³.

В Фантазии получили отражение философско-эстетические взгляды композитора, страстно увлекавшегося в те годы Ф.Ницше. Одним из главных мотивов творчества А.Скрябина этого периода было страстное желание утвердить силу разума и волю свободного человека, стремление “силой любви” сделать жизнь людей “подобием весны”, призыв к народам “на светлый праздник любви, труда и красоты”⁴.

В этом смысле концепция Фантазии близка Первой симфонии, в которой А.Скрябин обращается к человечеству со светлострастными чувствами, воспевая гармонию искусства, соответствующую гармонии мироздания.

Как и другие фортепианные сочинения Фантазия имеет чёткую, логически выстроенную композицию. Она написана в сонатной форме с развитой, масштабной разработкой и содержит типично скрябинские образы – символы, олицетворяющие томление, волевые порывы, грозную мистику, героическое самоутверждение, светлую мечту, идиллическое созерцание.

Осмысливая образный мир фантазии, пианист должен осознавать, что у Скрябина – точёное, эстетически совершенное – всегда служит идее. “Он – “музыкант идей”, искусство для него – орудие

¹ Рубцова В. Александр Николаевич Скрябин. М., 1989, с. 134.

² Каратыгин В. Скрябин. Петроград, 1915, с. 28.

³ Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Л.-М., 1976, с. 90.

⁴ Рубцова В. Александр Николаевич Скрябин. М., 1989, с. 131.

жизнеописания, истина искусства – истина жизни”¹. Фантазия А.Скрябина весьма трудна для исполнения. И, разумеется, не только в чисто техническом отношении. Она предъявляет огромные требования к фантазии исполнителя, его интеллекту, духовной культуре.

Чуткий и талантливый исполнитель обязан найти в этом сочинении черты, созвучные нашему времени, выразить пафос и размах скрябинских дерзновений, свободный полёт его творческой мысли, оттенить своей игрой именно те черты скрябинской музыки, которые понятны и дороги современному слушателю.

Фантазию открывает таинственно-призывные фанфарные возгласы главной партии:



Начинаясь с восходящей малосекундовой, щемящей интонации, эта тема, как бы постепенно раскачиваясь, обретает силу и волевою энергию. Выразительный секундовый мотив – важнейшая лейтмотивация Фантазии, играющая в дальнейшем огромную тематическую роль. Исполняя главную партию, необходимо избегать дробности фраз и мотивов, стремясь объединить их в единой линии неуклонного восхождения. Подобное решение будет способствовать созданию выразительной звуковой перспективы. При общей весьма сдержанной силе звучности, тембр рояля должен быть густым и насыщенным, но без злоупотребления педалью, чутко контролируемой слухом пианиста.

Мир побочной партии, изложенной в ре мажоре, переключает нас в совершенно иную сферу идиллически-безмятежных, лирически светлых образов:

¹ Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Л.-М., 1976, с. 60.

Piu vivo ♩ = 76

Исполнителю необходимо хорошо ощутить и суметь показать контраст между главной партией и сферой побочной, к которой примыкает подводящая к ней связующая, в фактурном и образном плане близкая главной партии. Следует обратить внимание на типично скрябинскую триольность в фактуре побочной партии. Элемент триольности имеется и в фактуре главной партии, но в побочной партии триольность приобретает решающее значение. Нельзя упускать из виду изощрённую полиритмию побочной партии и трёхдольное строение выразительного мотива побочной партии, постепенное усложнение фактуры полифоническими элементами.

В развитии побочной партии следует ярко показать внезапные взлёты, проявления окрылённости, столь свойственные экстазическим кульминационным подъёмам в сочинениях А.Скрябина. Исполнять данные разделы следует воодушевлённо, свободно, хорошо прослушивая линию октавных басовых нот.

Заключительная партия, написанная в ре мажоре, утверждает активно-волевою героическую сферу образов:

Piu vivo ♩ = 136

Постоянное ускорение темпа, приводящее к Presto, подчёркивает всю значительность происходящего. Завершается экспозиция

сильным замедлением темпа, разграничивающим грани разделов сонатной формы. Нисходящие фанфарные мотивы звучат здесь как священные заклинания, как гласы "вещих труб".

Разработка изобилует причудливыми тематическими переплетениями элементов главной и побочной партий, которые свидетельствуют об интересной взаимосвязи всех разделов экспозиции как отдельных звеньев последовательного повествования. Выявление в процессе игры принципа строго определённых, глубоко продуманных композитором метрических соотношений является одним из важнейших средств, способствующих преодолению фрагментарности в исполнении разработки. Неукротимый порыв, сквозная, увлекающая за собой устремлённость ощущается весьма ясно, приводя к кульминационной точке в нюансе *sfff*, после достижения которой, необходимо значительное расширение и замедление темпа, приводящее к репризе, где главная партия значительно усложнена по сравнению с экспозицией. Фактура приобретает более утончённый и изысканный характер, чутко передавая тонкие градации психологических состояний, кои должны быть глубоко прочувствованы и переданы исполнителем.

Особого внимания требует сфера побочной партии, которая звучит здесь в ослепительно ярком си мажоре, способствующем образованию также в немалой степени колоссальной кульминационной зоны, утверждающей светлое, гимническое начало сферы побочной партии. Тема побочной партии представлена в грандиозном аккордовом оформлении. Фактура рассматриваемого фрагмента очень сложна. Она подразумевает огромный масштаб звучности, физической силы и максимальной свободы, эпической широты и размаха.

Заключительная партия утверждает торжество героико-патетического начала.

В довольно развёрнутой коде, являющейся, по сути, второй разработкой, заметна тенденция к расширению масштабов. Тема побочной партии звучит здесь в новых эмоциональных нюансах в динамическом оттенке *pp* и в *fis-moll*, что оттеняет психологизм лирического образа. Последний раздел коды Tempo I ♩ = 56 выделяется особой широтой мелодического развития и богатейшим звуковым фоном, полным причудливо переплетающихся голосов. Броский октав и пульсирующие аккорды придают завершающему коду разделу большую страстность и патетику.

Продумывая общий исполнительский план Фантазии, желательно учесть фактор волнообразности драматургии данного сочинения. "В о л н а, — отмечает Л.Гаккель, — вот символ скрябинского мироощущения. Голоса фактурной ткани движутся в одну сторону,

многоплановое построение целенаправленно"¹. Каждая волна развития имеет свою темповую градацию и свою нюансировку, свои кульминационные подъёмы, приводящие в итоге к генеральной кульминации.

Естественно, что интерпретация данного сочинения потребует интенсивных инициатив молодого исполнителя в сфере самостоятельных творческих поисков и в этом смысле, хотелось бы указать на ещё один плодотворный, на наш взгляд, аспект, связанный с синэстезией. Явление зрительно-слуховой синэстезии, известное нам как феномен цветного слуха, было присуще А.Скрябину. Л.Сабанеев в своей монографии о композиторе приводит соответствия цветов с определёнными тональностями у Скрябина.² Так, в частности, тональность ре мажор ассоциируется с ярким жёлтым цветом, си минор – сумрачным, до мажор – красным, си мажор – ослепительно яркий, с металлическим блеском. В соответствии с этими и другими цветовыми символами пианист может применить в концертном исполнении Фантазии красочную цветовую гамму лазерного освещения сцены, благодаря которому усилится образно-эмоциональное восприятие музыки А.Скрябина и исполнение, тем самым, приблизится к более точному и полному воплощению авторского замысла.

М.Равель. "Игра воды"

Эта изумительная пьеса, созданная в 1901 году и посвящённая Г.Форе, представляет собой интересный и оригинальный образец крупной одночастной импрессионистической композиции. Она отличается новыми и смелыми поисками в области фортепианных выразительных средств.

М.Равель высоко ценил это своё сочинение, считая его весьма важным в своём творчестве, и писал о нём следующее: "В "Игре воды", появившейся в 1901 году, впервые проявились те пианистические новшества, которые в дальнейшем были признаны характерными для моего стиля"³.

Это произведение, отмеченное печатью полной творческой зрелости, может быть отнесено к шедеврам импрессионистического пианизма. Успех "Игры воды" превзошёл все ожидания автора. Даже Г.Форе, далёкий от новшества импрессионизма, был поражён изысканностью и свежестью этого сочинения.

¹ Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Л.-М., 1976, с. 66.

² Сабанеев Л. Скрябин. М., 1922.

³ Равель в зеркале своих писем. Л., 1986, с. 50.

"Игра воды" исключительно богата, полна выдумки и разнообразной фактуры, основанной на преобладании мелкой пальцевой техники. Равель предпослал пьесе эпиграф, заимствованный у А. де Ренья: "Речной бог, смеющийся над щекочущей его водой...". Этот эпиграф указывает исполнителю на то, что картина должна быть одушевлена. Звукоизобразительность и колорит самодавлеют в музыке данной пьесы, полной описательности.

В "Игре воды" Равель показал редкостное понимание природы инструмента и, осваивая листовскую традицию, создал новые формы фортепианной виртуозности, а вместе с тем и образности. Это одно из проявлений "листианства" Равеля, который увлекался виртуозными пьесами, этюдами Ф.Листа и почерпнул в них много идей, воодушевлявших его к самостоятельным поискам. Они привели к созданию "Игры воды". Когда Равеля спрашивали, как, по его мнению, следует исполнять это произведение, он отвечал односложно: "Как музыку Листа".¹

В то же время в "Игре воды" опутимы и другие влияния. Если строение гармонической фигурации и техника "двух клавиатур" восходят к "Фонтанам виллы де Эсте" Листа, то принцип сочетания линий фактуры был воспринят Равелем от Ф.Шопена, в частности, от его "Фантазии-экспромта" и даже от К.М.Вебера (*Perpetuum mobile*). Пьесу открывает тематическое построение, в котором мелодию-тему замещает подвижное фактурное образование, линии коего опираются на сложную гармоническую вертикаль, искусно построенную так, что между ними возникают диссонирующие столкновения тонов, дающие множество звуковых бликов. Как отмечает Л.Гаккель: "Тематическая трактовка фигурационного материала и в силу этого утеря граней между темой и фигурацией есть развитие позднеромантических начинаний в фортепианной музыке. Наконец, обертоновый принцип письма рождает ощущение звуковой среды, атмосферы, что является продолжением идеи фортепианного романтизма"².

Изысканная фактура "Игры воды" отличается тщательнейшим отбором фигураций. Непрерывность "струения" их не нарушается, и в этом велика роль фактурных связок, каденций. Неожиданный эффект производят цепочки секунд в пассажах, политональные очертания звуков чёрных и белых клавиш, своеобразное заполнение регистров, сама форма пассажей.

Гармонии пьесы изобилуют тонкими находками. К ним относятся открывающий и завершающий пьесу аккорды. В начале её –

¹ Цыпин Г. Морис Равель. М., 1959, с. 21.

² Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Л.-М., 1976, с. 115.

нонаккорд, в заключении - септаккорд I ступени ми мажора. С помощью гармонических красок Равель оттеняет новый тип тематизма, запечатлевающий движение, текучесть, изменчивость:



Равель использует последования аккордов с большой и малой септимами, последования секунд в аккомпанирующей фигурации второй темы, имеющей яркую пентатоническую окраску:



В этой красивой пентатонической мелодии, сопровождаемой гроздьями секунд примечателен новый пианистический эффект, блестяще используемый впоследствии С.Прокофьевым в финале Третьего концерта.

Весьма колоритно движение по трезвучиям в каденции, отстоящим на тритон, секундовые последования септаккордов, употребление целотонной гаммы, возникающей при помощи альтерации.

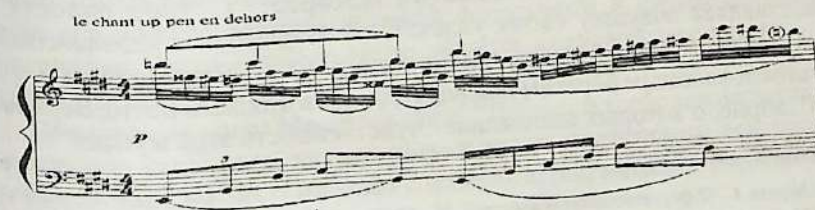
“Игра воды” производит впечатление импрессионистической зарисовки, хотя в основе её формообразования лежит одна из самых строгих форм – сонатная. Правда, Равель указывал, что он в ней не следует классическому тональному плану: “Эта пьеса, внушённая шумом вод и музыкальными звуками фонтанов, каскадов и ручьёв, имеет в основе два мотива, подобно первой части сонаты, впрочем, без классического тонального плана”¹.

¹ “Равель в зеркале своих писем”. Л., 1986, с. 227.

Кроме того, первая и вторая темы пьесы не столько контрастируют, сколько дополняют друг друга, что нетипично для классической сонатной формы и ведёт к ослаблению её собственно разрабочного раздела. Как бы компенсируя это, Равель применяет метод вариантно-гармонического и ладового преобразования второй темы, проведённого через всю пьесу.

Задача пианиста – передать красочный импрессионистический пейзаж водной стихии, представить себе водный мир в ясный солнечный день, живо воспринимая вибрацию сверкающей водной глади. Важно создать образ спокойно играющей воды, безучастной к миру человеческих чувств, но способный воздействовать на них благотворно – убаюкивать и ласкать слух. Чистый, точно хрустальный колорит музыки создаётся пассажами в верхнем регистре, то падающими словно капли, то превращающимися в журчащие каскады. “Кажется, - отмечает А.Корто, - впервые композитор использовал самые высокие регистры инструмента с таким ощущением музыкальности, сообщив им впечатляющие выразительные качества, при этом, не впадая в невольную подражательность гармонике или другим монотонным органчикам”¹. Обращает на себя внимание трактовка высокого регистра фортепиано как певучего, в котором сосредоточен тематический материал пьесы.

Основы фортепианной техники “Игры воды” - широко расположенные аккордовые пассажи, иногда – раскаты арпеджио, оттеняющие плавное движение мелодии. Осваивая арпеджированные пассажи пьесы, необходимо осмыслить главное в необычайной последовательности интервалов – кварта, терция создают мягкую диссонантность. Равель широко пользуется контрастами регистров, постепенно усложняет фактуру. Так устанавливается непрерывное движение тридцатьвторых – это уже не брызги, а поток, на гребне которого возникает изысканная, несколько отрешённая мелодия, обозначенная типичной для импрессионистов ремаркой *en dehors* (выделяя). Тема звучит нежно и выразительно с налётом лёгкой грусти, полная невыразимого очарования:



¹ Корто А. “О фортепианном искусстве”. М., 1965, с. 162.

Характерная особенность пьесы заключается в постоянном обновлении фактуры, как этого требует развитие сюжета: "... здесь вся переменчивая живость брызжащих вод, их струистость, их прозрачное течение, яркий порыв каскадов, развеянных ветерком, ленивые разливы неподвижных вод, переполняющих мшистые водоёмы сада"¹.

Реприза вносит много нового в изложении: органный пункт на звуке *gis* в первых тактах, блистательную каденцию, в которой трезвучие *Fis-dur* левой руки сочетается с ломаным аккордом *Gis-dur* в правой. При всей краткости каденция примечательна как один из ранних образцов политональности. Вторая тема, сопровождаемая новой ремаркой *très expressé* (очень выразительно), исполняется в замедленном темпе: гирлянды секунд захватывают диапазон двух октав (триоли тридцатьвторых вместо шестнадцатых). Всё это непринуждённо переходит в завершающие пьесу переливы плавных арпеджио, построенных на звуках септаккордов. Как образно и поэтично пишет А.Корто: "Затем звуки испаряются радужными капельками, растворяясь в находящемся уже на грани тишины последнем аккорде, как бы с нерешительностью – перед уклончивым завершением последней звучащей ноты"².

К.Дебюсси. "Остров радости"

Как и "Игра воды" М.Равеля, "Остров радости" К.Дебюсси, появившийся в 1904 году, является замечательным образцом французского музыкального импрессионизма. В пианистическом наследии К.Дебюсси "Остров радости" по праву считается одним из самых солнечных, жизнеутверждающих творений, воспевающих радостный восторг, выражающих безудержный порыв к счастью. Это произведение, излучающее удивительный свет, композитор написал под впечатлением картины Антуана Ватто "Отплытие на Цитеру" (1717 г.). Выдающийся живописец XVIII века запечатлел группу нарядно одетых кавалеров и дам, отплывающих на сказочный остров любви. Как остроумно заметил А.Корто: "Остров радости" расставляет ловушку своих увлекательных улыбок и удовольствий беззаботным влюблённым, приближающимся в лёгких ладьях к его благословенным берегам под радушными взглядами Ватто, Верлена и Шабрие, о которых напоминает чувственность этой музыки"³.

¹ Корто А. "О фортепианном искусстве". М., 1965, с. 162.

² Корто А. "О фортепианном искусстве". М., 1965, с. 163.

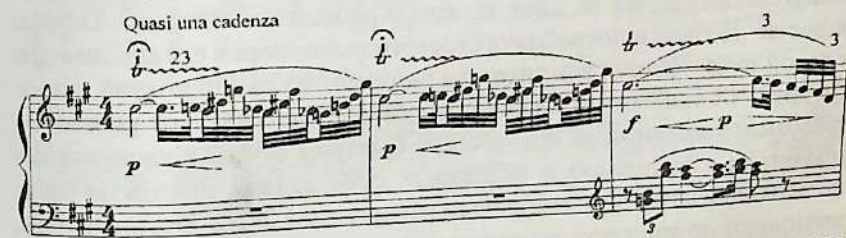
³ Корто А. "О фортепианном искусстве". М., 1965, с. 134.

К.Дебюсси увлекало в его замысле сочетание чисто живописной задачи (воплощение любимой им морской стихии) с передачей поэтической атмосферы беспредельного и безмятежного счастья, любовных порывов. Изящно и изысканно колоритные, но несколько церемониальные, чопорные образы картины А.Ватто были совершенно преодолены в сочинении К.Дебюсси и наполнены современной композитору аурой.

Примечательна форма пьесы – стройная и гармоническая, начинаемая и завершаемая каденцией, ясная репризами тем, чудесно трансформирующая вторую тему, убедительно ведущая слушателей по ступеням от смутных и неясных ощущений к экстазу.¹

Развёрнутая структура пьесы – с группой контрастирующих тем в экспозиции и интенсивным их развитием в разработке – могла бы быть приравнена к сонатной, если бы не безраздельное господство тональности *A-dur* в крайних её частях. Основой колористического развёртывания формы является наряду с эффектами регистров фактуры, ритма, игра целотонности, хроматики и диатоники.

Вступление, *Quasi una cadenza* – колоритная заставка – каденция, основанная на хроматических сопоставлениях увеличенных трезвучий, рисует своими узорчатыми орнаментами и плеск воды, и сверкание солнечных лучей на волнах:



Обратим внимание на партию левой руки в третьем такте, где появляется целотоновый мотив, предвосхищающий прелюдию "Паруса" – изумительный музыкальный пейзаж, своего рода звуковая иллюстрация к картинам французского художника А.Марке. В правой руке аппликатура задана логикой фигурации и симметричным поворотом кисти относительно чёрной клавиши увеличенного трезвучия.

По воспоминаниям Маргарет Лонг: "Дебюсси требовал исполнять начальную каденцию, как призыв, а затем постепенно всё более ускорять темп, но лишь начиная с фанфар коды, мощно и неуклонно наращивать звучность"².

¹ Кремлёв Ю. "Клод Дебюсси". М., 1965, с. 476.

² Лонг М. "С Дебюсси за роялем". М., 1987, с. 61.

Начиная с 7 такта, устанавливается темп *Moderate et tres soплé*, и музыка передаёт колыхания водного пейзажа. Капризные фигурации в левой руке ассоциируются со всплесками волн, лёгкими и игривыми. Поистине поразительна фантастически условная танцевальность, как бы изображающая весёлую игру волн. К. Дебюсси использует здесь излюбленный им звукоряд, сочетающий черты лидийского и миксолидийского ладов, чередуя мажорные и целотонные ладовые элементы, пунктирные и триольные ритмы, подчёркивающие танцевальный характер темы главной партии:

По свидетельству М. Лонг, во время работы над началом “Острова радости” Дебюсси потребовал строгого выполнения его аппликатуры в левой руке. Данная аппликатура вытекает из самой нотной записи: другими пальцами невозможно добиться легчайшего *pianissimo*, требуемого автором, да ещё в столь быстром темпе. Пианист может поддаться искушению и облегчить себе задачу, используя здесь пальцы, подсказываемые здравым рассудком: 5-2-1-2. Как ни странно, именно такую аппликатуру можно найти во многих изданиях “Острова радости”. Проиграв эти два варианта, убеждаешься, насколько меняется во втором случае звучание. “Музыка здесь должна передать движение лёгких волн, в нетерпении бьющихся о борт лодки; любые подкладывания делают движение руки неестественным”¹.

На протяжении 21 такта (до начала размера 3/8) композитор чередует и сплетает различные оттенки колорита – то звонкого, то приглушённого, то журчащего, пользуясь диссонирующими сочетаниями, целотонностью, диатоническими оборотами. С первых тактов в размере 3/8 музыка приобретает нежно утончённый, изысканно томный характер, благодаря хроматизмам. Исполнение этого раздела требует идеального легато:

¹ Быков В. “Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси” // Дебюсси и музыка XX века. Л., 1983, с. 164.

Необходимо слегка выделить колоритные светлые контрасты пентатонических журчаний с секвенционным подъёмом на малую терцию. Оба мелькающих в данном случае тональных устоя – G-dur и B-dur как бы охватывают снизу и сверху тональность A-dur.

Переход этих, слегка фанфарных, призывов к усиленным и варьированным трелям вступления – каденции должен быть естественным. А затем в размере 3/8 возникает контрастный образ затаённой восторженной нежности – вторая тема:

Исполняя её, пианист может найти множество разнообразных красок, нюансов. Здесь и восходяще-опускающиеся волны мелодии, уплотненной аккордами, и противостоящие им мерные колыхания квинтолей аккомпанемента – всё нега, всё томление. Музыка диатонична, сохранено лишь имеющееся и раньше повышение IV ступени A-dur, что придаёт ладу лидийский оттенок, то стираемый ре-бекаром, то возобновляемый. Эта игра ионийского и лидийского ладов придаёт гармонии особую трепетность.

Вслед за концом второй темы появляются новые оттенки изящной и прозрачной звонкости. Таковы быстрые переливы арпеджий в пределах A-dur или с отклонениями в Gis-dur с повышенной IV ступенью, и в C-dur. Необычайно красочны последования целотонных комплексов звучаний и увеличенных трезвучий, изображающих

мерность и “равнодушие” журчаний воды. Специального внимания требуют удары *C-dur* – трезвучия, которые надлежит играть с поразительной силой, с блистательной ясностью и светом.

Последующая фаза “Острова радости” повторяет с вариантами прежние эффекты, пока музыка не скатывается бурными целостными гаммами к начальным октавам *gis* большой коды, исполняемым в нюансе *sub. pp.* Так достигается VII ступень, вводный тон основной тональности, служащий, вместе с тем, и доминантой *cis-moll*, минорного терцевого варианта тоники *A-dur*.

В коде Дебюсси показывает неотразимое нарастание восторга, его подлинный экстаз. Весьма свежо звучат фанфары: ритм из восьмой, двух шестнадцатых и восьмой звучат как нечто новое, хотя он не раз возникал ранее в подголосках. Ярко и празднично отражена здесь тональность *Es-dur*, которую Дебюсси не раз использовал как праздничную и светлую краску. Отношение её к главной тональности *A-dur* – тритон, что типично для романтических тональных планов и, в данном случае, восходит к традиции Ф.Шопена, в частности, к эподу *F-dur op. 25*, где тритоновое отношение тональностей воспринимается как тоническое.¹

Далее праздничные фанфары звучат в тональности *F-dur* в виде восходящей секвенции. Диатоника фанфар оттенена прослаивающими их целотонными фрагментами. Ритмически импульсивные фигурации приводят к высшей, восторженной заключительной кульминации, где безудержно ликует вторая тема, сопровождаемая радостным, стремительным перезвоном баса в средних голосах. Вторая тема звучит в коде насыщенно, полнозвучно и ослепительно ярко. Следует показать контрастные гармонические краски – отклонение в *F-dur* и сдвиг к нонаккорду доминанты *Es-dur*.

Реприза вступительной каденции должна быть неистойвой по звучности, как бы сверлящей воздух. Она обрывается резким вскриком и стремительным скатом в бас – великолепным и характерным пароксизмом импрессионистского образа. “Остров радости” завершается мощным, безудержным порывом к счастью.

В этом произведении сконцентрировались характерные черты фортепианного стиля Дебюсси, стремление к тембральности, к оркестральности. Здесь необходимо ощущение полноты, объёмности, нарядности фортепианного звучания. Отсюда идёт ощущение “звучности – волны”, поднимающейся, опускающейся и вновь поднимающейся. Огромное выразительное значение в “Острове радости” имеет динамика, требующая специального внимания

¹ Кремлёв Ю. Клод Дебюсси. М., 1965, с. 475.

исполнителя. В данном сочинении она изысканно детализирована и нередко приобретает волнообразный характер как формообразующий фактор.

Исключительно велика в пьесе роль педали, создающей иллюзию тембрального разнообразия. Техника педализации требует высочайшего мастерства, постоянного слухового контроля и фантазии пианиста. К. Дебюсси по поводу “Острова радости” писал в сентябре 1904 года Жаку Дюрану: “Но, бог мой! Как трудно играть эту пьесу... Она мне кажется соединяющей все способы игры на фортепиано, так как сочетает силу с изяществом...”. Фортепианная стилистика Дебюсси требует от пианиста особой исполнительской манеры, безукоризненного чувства звука, колористического чутья. Эта музыка нуждается в пианисте – волшебнике, чарующем своей игрой, ласкающем звуки своими прикосновениями, захватывающим дух сочетанием мощи и грации.

2.2. Неофольклоризм

Б. Барток. *Рапсодия, op. 1*; М. де Фалья. *Фантазия “Бетика”*; О. Мессиаен. *Фантазия – Бурлеска*; В. Стоянов. *Рапсодия*; П. Владигеров. *Рапсодия “Вардар”*, *op. 16*; А. Бабаджанян. *Поэма*; С. Буссотти. *Brillante*.

Б. Барток. Рапсодия, op. 1

Это технически сложнейшее, виртуозное сочинение ярко демонстрирует бартоковский романтический пианизм. Оно свидетельствует об огромном интересе композитора к виртуозному пианизму листовского плана, о глубоком осмыслении достижений Листа. В своей автобиографии Барток писал: “Я понял подлинное значение Листа и увидел в нём значительно более крупного гения, с точки зрения дальнейшего развития музыки, чем Вагнер или Штраус”².

Влияние Листа обусловило выбор жанра рапсодии, который предоставлял молодому Бартоку широкие возможности, творческую свободу в выражении национально-патриотических чувств.

Следуя традиции рапсодий и программно-симфонических поэм Листа (“Венгрия”, “Плач о героях”) Барток в своём опусе №1 создал величавую эпическую фреску, пронизанную интонациями венгерских героических песен. В рапсодии сказалось пламенное стремление молодого художника воспеть героическое прошлое

¹ Кремлёв Ю. “Клод Дебюсси”. М., 1965, с. 476.

² Барток Б. Автобиография // Зарубежная музыка XX века. М., 1975, с. 175.

своей родины. Позднее, это масштабное, поистине, симфоническое полотно была переработано в пьесу для фортепиано с оркестром.

В композиционном плане рапсодия представляет собой качественно новую, весьма своеобразную форму, вобравшую достижения предшествующего развития музыки и объединившую их в новом качестве. Слияние рапсодичности, монотематизма и сонатности характеризует всю Рапсодию в целом. Начальный раздел строится по типу сонатной экспозиции и насыщен контрастами и сложным развитием, вытекающим из свойств самого музыкального тематизма и его преобразования. Широкое использование разработочных приёмов, многообразные трансформации исходных тематических построений вызывают необходимость в новом контрастном тематическом материале. В Рапсодии эту функцию выполняет тематический материал экспозиции в совершенно новом освещении, в коренном жанровом и образном переосмыслении.

При множественности эпизодов Барток сумел добиться монолитности всей композиции. Это достигнуто не только единством тематизма, свободно развивающегося от начала к концу, но и выразительной концентрацией музыкального "действия" в рамках крупной одночастной пьесы. В музыке Рапсодии запечатлены пылкость гражданских чувств, и своеобразии национального стиля, тесно связанного с традициями венгерского романтизма.

Рапсодию открывает скорбный и нежный свободный декламационный напев, обусловленный речевой интонацией и обогащённый прихотливым орнаментом импровизационного склада. Преобладание нисходящего движения и опевание тонического устоя в сложных ритмических проявлениях придаёт музыке элегический оттенок. В исполнении этой музыки важно передать характер распевного и несколько архаичного сурового речитатива в духе эпических напевов *parlando rubato* с присущей им импровизационностью и свободой построения:

Mesto (Adagio) ♩ = 58-54

p dolce

cresc. molto espr.

Ритмика эволюционирует в сторону более острых импульсивных пунктирных формул с различными вариантами, приобретая танцевальный характер. Свободное ритмическое и ладово-интонационное строение, присущее жанру рапсодии, проявляется здесь весьма многообразно. Барток использует обороты, свидетельствующие о своеобразном сочетании ладов народной музыки – дорийского и натурального минора. Композитор смело разрушает привычные функциональные связи: голоса – линии становятся всё более независимыми, порой сочетаясь в самых казалось бы, немыслимых соотношениях, как, например, в следующем разделе пьесы:

Tempo 1 (♩ = 60)

pp misterioso

Изучая Рапсодию, пианист обязан проникнуть в лабораторию бартоковского фортепианного стиля, в сложный, многогранный мир, где архаическое, традиционное, фольклорное уживается с современными гармоническими и ритмико-фактурными изобретениями. Но ведущую роль всё более завоёвывают чёткие, завораживающие ритмы, острохарактерные линии, колкие "ударные" тембры. На смену распевным речитативам в духе эпических напевов *parlando rubato*, прихотливым орнаментам, импровизациям, драматическим экспрессиям и взрывам лирических эмоций, страстному пафосу героических порывов приходят примитивно-двуольные плясовые ритмы, требующие колкой стеклянностью, токатной ударности тембров, ассоциирующихся со звенящими эффектами венгерских цимбал:

Meno vivo $\text{♩} = 144$

pp *cprisciozo, rubato*

stacca to

Исполнение быстрых разделов Рапсодии требует энергии, властного, кованого ритма, поразительной силы пальцев, металлической звучности, ощущения аромата степного приволя, масштаба и первозданной стихийности.

Весьма своеобразна фортепианная фактура Рапсодии: необычная игра регистров, причудливые всплески, прихотливые арпеджированные аккорды, сложнейшие каскады пассажей двойных нот, сочетание мелкой прозрачно ажурной и крупной октавной и аккордовой техники, постоянная смена темпов и размеров, оттеняющая переменчивость разнообразных настроений, чувств, эмоциональных состояний.

Специальная область в работе при изучении Рапсодии – преодоление её виртуозных трудностей. Пианист в процессе работы над данным произведением осваивает самые различные формулы фортепианной техники: октавы, терции, сексты, аккорды, арпеджио, гаммы, скачки. Всё это ставит перед пианистом, взявшим на себя смелость исполнить Рапсодию Бартока, множество задач: технических, выразительных, темброво-колористических. При этом главной исполнительской проблемой является, безусловно, построение формы – подчинить свободное чередование контрастных эпизодов – медленных, медитативных, драматических, эпически-повествовательных, лирических и зажигательно плясовых, огненно-темпераментных, динамичных – единой целенаправленной линии драматургического развития. В Рапсодии обнаруживается так же “волновой” характер нарастания эмоционального напряжения, поскольку каждый её раздел приводит к локальной кульминации, а в итоге всей композиции – к общей, заключительной кульминации – коде, утверждающей героико-оптимистическое начало. Барток применяет в данном случае трёхстрочную запись, охватывая все регистры рояля, используя максимальные ресурсы фортепианной звучности:

Tempo (Adagio $\text{♩} = 72-79$)

fff

1 3 3

При всей сложности и многоплановости фортепианной фактуры Рапсодия написана удобно и пианистично. Барток – блестящий пианист-виртуоз и вдумчивый педагог, досконально знал специфику инструмента, сферы пианизма. Музыка Рапсодии имеет ярко выраженный концертный характер. Исполнитель может привнести в исполнение элементы театральности, но не в преувеличенном виде, а подчиняя их эмоциональному выражению чувств, художественному переживанию. Передавая красочность фортепианного стиля раннего Бартока, важно хорошо слышать различие регистровых сопоставлений и характер гармонического развития. Не рекомендуется увлекаться излишне медленными и излишне быстрыми темпами, при которых происходит нежелательное “смешение красок” звуковой палитры исполнителя. Необходимо найти верное соответствие всех элементов выразительности, исходя при этом из целостного представления художественного образа Рапсодии.

М. де Фалья. Фантазия “Бетика”

Это виртуозное масштабное сочинение М. де Фалья написал в 1919 году по инициативе Артура Рубинштейна, которому и посвятил свойopus. Бетика – название римской провинции в южной Испании. В музыке этого сочинения композитор сумел воплотить дух фламенко, живой и поныне. “Бетическая фантазия” – красочная, полнокровная картина жизни испанской провинции, развёрнутая пьеса в блестящем

концертном стиле. Создавая её, М. де Фалья имел в виду темпераментную манеру игры А.Рубинштейна.

В отличие от рассмотренных нами ранее произведений, развивающих виртуозные традиции Листа, Фантазия "Бетика" находится в русле испанской инструментальной традиции, связанной с гитарным исполнительским искусством. М. де Фалья своеобразно преломляет в пьесе технику андалузской гитары, с которой связана и гармоническая фактура (в ней важную роль играют созвучия, построенные на звуках гитарного аккорда – E – A – d – g – h – e¹). Важными чертами фактуры и самой сущности музыкального развития, живо напоминающей импровизацию гитаристов, является страстность и неожиданность контрастов подчиняющихся чёткой ритмике. В стихию гитарных наигрышей вплетаются напевы канто хондо, одного из старинных пластов испанского музыкального фольклора, песенной сокровищницы Андалузии.

Фантазия "Бетика" – произведение примечательное по мастерству композиторской работы, умению строить большие эпизоды на развитии немногих лаконичных элементов. Она написана с виртуозным размахом, с использованием приёмов фрескового фортепианного письма, она интересна и по технике претворения гитарных наигрышей в полновесную фортепианную фактуру. Всё это направлено на раскрытие глубоко почвенного, чисто испанского содержания.

Произведение написано в сонатной форме, включающей серию контрастных эпизодов, в которых композитор использует технику разработки отдельных звеньев, подчёркивающих характерность национальных испанских элементов. Конструктивная сила композиторского мышления М. де Фальи проявляется без всякой нарочитости, музыка естественна в своём течении, но строгостью формальных построений она отличается от романтической импровизационности старших мастеров Ренасимьенто. Фалья стремится к логической обоснованности каждого эпизода, даже аккорда, достигая полной ясности структуры.

Музыка Фантазии свидетельствует о серьёзности отношения М.де Фальи к проблеме разработки фольклора. Она соткана из народных интонаций и ритмов, в которых композитор находил множество интересных технических приёмов, в свою очередь, подсказавшим ему пути новых поисков.

С первых же тактов в Фантазии устанавливается страстное, темпераментное состояние, быющая через край экспрессия чувств. Слушатель погружается в мир страстно-возбуждённых звучаний булери. На выразительном остинато нижнего голоса возникают

характерные мелодические арабески. В самом интонационном строе скандированных фраз, в повторах краткого и энергичного мотива чувствуется близость к мелодическому строю канте хондо:

Allegro moderato

Музыка в высшей степени характерна, она раскрывает глубокую почвенность композиторского мышления М. де Фальи. Как и обычно, Фалья варьирует повторное изложение темы, стремясь внести в неё большую динамичность. Музыка приобретает всё более напряжённый, почти иступлённый характер, в котором нарастание эмоций сковано неизменной чёткостью движения.

Битие ритмического пульса не нарушается и во второй, более прозрачной по звучанию, певучей теме, также построенной на повторении кратких мелодических формул:

a tempo (quasi libero)
marce

Напев канте хондо приобретает характер возбуждённой, патетической декламации. Ритмическая импульсивность и диссонантность аккордических последований и всё больше усиливается с появлением полиметрических последований.

Многообразии фортепианной фактуры, изобразительно варьируемой, безостановочность движения, чередование рук в быстром темпе, переход мелодической фигурации из правой руки в левую и обратно, стремительные смены регистров, использование коротких мотивов и тремоло в качестве сопровождающих фигур, внезапные sforzando – всё это дополняет картину богатой разработки концертно-виртуозных элементов пьесы. От исполнителя здесь потребуются владение разнообразными приёмами, штрихами. Наряду с особой звонкой, металлической звучностью необходима также и лёгкая, порхающая звучность. Виртуозные каденции и глissандо ещё более подчёркивают блеск изложения. Умеренная педализация способствует созданию звуковой прозрачности, гармонической ясности.

Неожиданный контраст вносит Интермеццо с его простой диатонической мелодией в старинном жанре гуарихо. Этот раздел следует выделить более напевной звучностью:

Intermezzo
Andantino (♩ = 92) (poco rubato)

Интермеццо важно играть в спокойном темпе в нюансе *ppp*, пользуясь прозрачной, нежной акварельной звучностью. Сопровождающие мелодию волнообразные фигурации в нижнем регистре должны звучать мягко и глубоко.

После Интермеццо следует реприза, утверждающая страстно-взволнованное настроение пьесы. Музыкальные образы экспозиции не претерпевают здесь каких-либо существенных изменений, задача пианиста заключается в эмоционально наполненном, непосредственном, бьющем ключом из сердца звуковом воплощении.

В коде движение активизируется. Динамическая линия коды с яркими характерными и красочными тональными сдвигами должна создавать торжественно-праздничное настроение. Могучая стихийность в сочетании с железной устойчивостью и отчётливостью ритма вызывает ощущение мужественной силы, пламенного темперамента. Фантазия завершается вдохновенным музыкальным апофеозом Андалузии.

Полноценному художественному исполнению фантазии “Бетика” может способствовать глубокое проникновение пианиста в природу музыкального стилистического многообразия андалузской музыки. Это, прежде всего, канте хондо и фламенко. Как поэтично заметил исследователь испанской музыки И. Мартынов: “Фламенко и канте хондо – это роскошные и своеобразные цветы, выросшие на испанском древе под солнцем юга. Это глубоко своеобразное явление, покоряющее удивительной импульсивностью, богатством фантазии и блеском, подчас подчёркнутой эффективностью. Но это не только внешнее качество, ибо в основе лежит подлинный темперамент”¹.

Исполнителю важно знать, что канте хондо и фламенко – это мелодические стили, тесно связанные с особой исполнительской манерой, требующей простоты и органичности лирического высказывания. Чисто музыкальное начало в мелодиях канте хондо и фламенко связано с психологическим началом и именно это делает их прекрасными и неотразимо впечатляющими.

Примечательно, что стили фламенко и канте хондо имеют глубокие ориентальные корни. Не случайно, Фалья приводит аналогию между канте хондо и индусской музыкой.²

Преемственность испанской музыки с традициями древних восточных народов не должна пройти мимо внимания исполнителя и ей следует обрести в его интерпретации глубокий смысл.

О. Мессиа́н. Фантазия – бурлеска

Это сочинение, появившееся в 1932 году, продолжает линию французского импрессионистического пианизма и в то же время открывает новые пути в искусстве, связанные с воплощением космического начала, стремлением художников передать звуковые вибрации вселенной. В этом смысле в Фантазии-бурлеске взаимодействуют два начала: возвышенное и земное. Композитор ещё не отошёл от жанрово-характерного начала, столь свойственного светской французской музыке и в то же время он обращается к выражению религиозного экстатического состояния, предаваясь размышлениям об истинах католической веры.

Варьируя образные аспекты евангельской тематики, О. Мессиа́н неуклонно стремится к совершенному выражению основной высшей идеи своего творчества: “единению веры и искусства”.³ Эта тенденция

¹ Мартынов И. Музыка Испании. М., 1977, с. 28.

² Фалья М. де. “Статьи о музыке и музыкантах”. М., 1971, с. 53.

³ Екимовский В. “Оливье Мессиа́н”. М., 1987, с. 20.

мические градации простираются от *ppp* до *f*. Исполняя данный эпизод, пианист может представить в своём воображении космические вибрации, тогда игра тремоло в левой руке и триоли восьмыми в правой будут эстетически оправданы:

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Верхняя система — правая рука, нижняя — левая. Временной метка 3/4. В правой руке триоли восьмыми нотами, отмечены «cresc. molto» и «ppp». В левой руке тремоло восьмыми нотами, отмечено «pppp».

Последовательности кварт в правой руке исполняются чётко и слитно. Для достижения этого эффекта требуется разучить их отдельно от левой руки. Красочные аккорды-кластеры в левой руке следует играть с хорошим ощущением их колорита. Эмоциональная непосредственность и динамическая образность заставляют вспомнить музыку взволнованных чувств и бурных страстей романтиков. Структурная повторность должна быть пронизана интересным развитием и активным движением, иначе исполнение будет статичным и мало интересным, тем более, что рефрен в неизменном виде повторяется в пьесе пять раз (включая коду).

Второй эпизод (с) весьма масштабен и сочетает в себе функцию экспонирования нового тематического материала и развития тематических элементов предыдущих разделов. Наличие разработочности позволяет говорить о проявлении признаков сонатности, но, естественно, в самом общем виде. Музыка этого раздела текучая, зыбкая, основана на переливах звучностей целотоновых созвучий-кластеров, на которые в процессе подготовки кульминации наслаиваются выразительные гармонические фигурации и квартовые «надстройки». Использование мягко диссонирующих аккордов О.Мессиа́н близок К.Дебюсси:

Même mouvement

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Верхняя система — правая рука, нижняя — левая. Временной метка 4/4. В правой руке мелодическая линия, отмечена «p tendre». В левой руке тремоло восьмыми нотами, отмечено «ppp». В начале второй системы в правой руке отмечено «pp».

Этими гармоническими средствами композитор передаёт не только эффект нежных переливов цвета, но и быстрорастущий эмоциональный подъём, приводящий к восторженным вспышкам чувств в кульминационных фазах развития. Красочные сопоставления аккордов-кластеров позволяют провести аналогии с прекрасными витражами католических соборов. В Фантазии-бурлеске особенно рельефно проявляется присущее раннему Мессиа́ну чувство театральности, стремление облечь свои мысли в яркий звуковой наряд.

Следующие разделы пьесы образуют репризу, поскольку композитор без изменений повторяет разделы а–в–а, завершая сочинение блестящей и динамичной кодой. Фантазио-бурлеску венчают цепочки аккордов-кластеров и пронзительно звенящие трели, броское тремоло. Эта исключительно своеобразная, эффектная концертная пьеса, написанная с замечательной изобретательностью и выдумкой, с живым ощущением юмора, представляет пианисту широкие возможности для проявления фантазии и воображения в выборе исполнительских средств. Для осмысления образного содержания Фантазии-бурлески пианисту полезно учесть следующее высказывание О.Мессиа́на: «Могу сказать, что отдаю предпочтение музыке многокрасочной, утончённой, даже страстной (но не чувственной, конечно); музыке нежной и порывистой, которая поёт (хвала мелодической фразе); музыке, подобной новой крови, героическому подвигу, незнакомому аромату, разбуженной птице, цветущему витражу; музыке, выражающей конец света, вездесущность, славу, божественные и сверхъестественные таинства»¹. Многие из сказанного композитором исполнитель может найти в Фантазии-бурлеске.

¹ Шнейерсон Г. «Французская музыка XX века». М., 1970, с. 343-344.

В. Стоянов. Рапсодия

Рапсодия Веселина Стоянова – интересное виртуозное сочинение свободной формы, требующее крепкой технической оснащённости пианиста. В. Стоянов, сын видного болгарского музыкального деятеля Анастаса Стоянова, получил образование в Софийской музыкальной академии по классу фортепиано, далее он совершенствовал своё пианистическое мастерство у Ф. Шмидта в Академии музыки в Вене. В. Стоянов преподавал игру на фортепиано и постоянно концертировал как солист. В Рапсодии сконцентрированы лучшие черты фортепианного стиля болгарского композитора – яркая национальная почвенность музыки, тяготение к лирико-патетическим и героико-драматическим образам.

В. Стоянов – хороший пианист, знающий специфику фортепиано. Его Рапсодия представляет собой энциклопедию различных видов фортепианной техники: крупной аккордовой, мелкой пассажной, арпеджированной, тремоландо. Рапсодия отличается весьма сложной фактурой, масштабностью мышления, целостностью формы. Она предполагает исполнителя с яркими виртуозными возможностями, богатой фантазией и смелой артистической инициативой.

В соответствии с жанром Рапсодия В. Стоянова основана на сопоставлениях умеренных, эпически грандиозных по размаху разделов, с присущими им патетически декламационным, речитативным характером музыкального высказывания и стремительно быстрых плясовых разделов, чередующихся с небольшими связками импровизационного склада. Рапсодия В. Стоянова – произведение оптимистическое, романтически приподнятое. Первый раздел Рапсодии, *Maestoso e pesante*, имеет характер взволнованного романтического высказывания с броскими патетическими кульминациями:

Maestoso e pesante

Исполнение его требует полного, насыщенного, тембрально окрашенного звучания, охватывающего практически все регистры инструмента. Не рекомендуется играть начало Рапсодии суетливо и поспешно. Восходящие пассажи воспроизводятся певуче, хорошим легато и на *crescendo* к верхней ноте пассажа. Необходимо обязательно подчёркивать сильную долю такта, отмеченную в нотном тексте акцентом. Каждая фраза играется со всё возрастающей экспрессией, приводящей к кульминационной фазе развития. Для исполнения данного раздела требуются определённые физические качества артиста – выдержка, выносливость, способность к масштабности мышления. Эти исполнительские качества помогут пианисту передать черты монументальности, огромной силы и страсти.

Следующий раздел Рапсодии, *Allegro moderato*, переключает восприятие в сферу народного танца. Энергия болгарских народных ритмов с их нестабильной метрикой и синкопами, с подхлестывающим пунктирным рисунком направлена на создание образа неуправляемого вихря. В основе быстрого раздела Рапсодии лежит болгарский народный танец – хоровод хоро. Первые четыре такта танцевального раздела имитируют игру на гайде – болгарской волынке:

Allegro moderato

Исполнение этого раздела подразумевает крепкую пальцевую технику, упругое, активное звучание, ритмическую чёткость, особенно с появлением синкоп – гемиол. Орнаментальные украшения, морденты, триоли подчёркивают самобытный национальный характер музыки.

В разделе *Allegro molto* необходимо добиться максимальной плавности движения, ровности звука при отточенной пальцевой технике. Следует также рельефно выделять линию среднего голоса, плавную и выразительную:



Данный раздел Рапсодии исполняется как единая неуклонно развивающаяся стихийная сила танцевального движения, приводящая к кульминационному тремоландо на протяжении четырёх тактов, а затем ниспадающего каскада секстолей шестнадцатых в нюансе *fff*, и далее восходящего пассажа, дающего импульс новому танцевальному эпизоду, ещё более динамичному и темпераментному. Завершается это сюита танцев жизнеутверждающим апофеозом, воспевающим мощь и созидательную силу народа.

П.Владигеров. Рапсодия “Вардар”, ор. 16

Рапсодия “Вардар” - ярко национальное и мастерски написанное произведение, в котором найдена форма, объединяющая композиционные принципы европейской профессиональной музыки с импровизационностью, присущей болгарской народной музыке. Над этим сочинением композитор работал в течение всей своей жизни, создав три варианта: для симфонического оркестра, для скрипки и фортепиано (1922г.) и для фортелиано (1965г.). В этом произведении получили убедительное художественное воплощение характерные черты стиля П.Владигерова - эмоциональная приподнятость образов, яркая эмоциональность, утончённость гармонии, богатство инструментальных красок, завершенность формы, светлые образы, картины природы, бытовые сцены. В Рапсодии органично соединились специфическая национальная мелодика, воплощённая с помощью традиционных романтических средств, выраженных блистательной композиторской техникой письма. Близость к народным мелодиям Македонии, неистощимая изобретательность в

варьировании основного тематического материала, богатство и разнообразие ритмических формул, виртуозный лоск фактуры сделали это сочинение весьма популярным как на родине композитора, так и за рубежом.

Вардар - главная река Македонии, воспетая во многих народных песнях, вдохновила болгарского композитора на яркое лирико-эпическое полотно, запечатлевшее в высокохудожественной форме красоту природы. Величавое течение реки, на берегах которой проживают народы, вызвало к жизни музыку величественную, могучую и удивительно светлую. Воплощение образа этой реки в музыке П.Владигерова можно сравнить с образом Влтавы, запечатлённой Б.Сметаной, с образом Рейна, запечатлённым Р.Шуманом.

Характером замысла подсказана оригинальная форма Рапсодии: величественная тема обрамляет серию разнообразных эпизодов танцевального характера, в основе которых лежит основная тема, подвергающаяся изобретательной трансформации.

Превосходный пианист Панчо Владигеров владеет всеми выразительными средствами фортепиано и отлично чувствует оригинальное красочное звучание инструмента. Как справедливо отмечает музыковед Р.Лейтес: “Фортепианная музыка в Болгарии своим становлением обязана, прежде всего, Владигерову”¹.

Стиль фортепианных пьес, каковых у композитора более 70, сплавлен в основном из компонентов, свойственных его музыке, - это арсенал средств австро-немецкого романтизма, в сочетании со славянскими мелодическими элементами и некоторым воздействием импрессионизма, значительна роль национальных болгарских образов. По форме, драматургии, разнообразным средствам музыкальной выразительности и типу виртуозности П.Владигеров продолжает традицию русского романтического пианизма, особенно С.Ляпунова и С.Рахманинова, близость к музыке которых ощутима и в славянском характере мелодизма.

Богатство звуковой палитры рапсодии “Вардар” открывает перед пианистом большие возможности. Исполнителю важно постигнуть и глубину выражения, и мягкую, красочную звучность танцевальных эпизодов, и монументальную эпическую мощь.

“Но, прежде всего, пианисты, - подчёркивает Т.Янкова, - должны владеть выразительной, поющей кантиленой, ибо прочувствованная мелодическая линия присуща всему творчеству Владигерова”².

Рапсодия “Вардар” проникнута заражающей эмоциональностью,

¹ Лейтес Р. Композиторы Болгарии // Музыка XX века. Часть II, книга 5-А. М., 1987, с. 199.

² Янкова Т. Заметки о болгарской фортепианной культуре // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. М.-Л., 1966, с. 270.

отличающейся богатством оттенков, прекрасных гармонических сочетаний, широкой мелодической линией в народном духе. Тема, открывающая Рапсодию, характеризуется эпико-героической масштабностью и богатырской силой. Она звучит светло и величественно. Эта образная сфера раскрыта широко распевной музыкой:



Исполнение этой темы требует крупного штриха, который можно сравнить с монументальной фресковой живописью. Обращает на себя специальное внимание и ритмика Рапсодии. Ритмы Владигерова требуют подчёркивания определённых долей. Первый раздел Рапсодии написан в размере 5/16, который исполняется с акцентами на первой и четвёртой долях такта. В зависимости от характера музыки – то пламенно-танцевальной, то более спокойной – и подчёркивание ритма связывается с ярким или более мягким звуком.

Своеобразие ритмической структуры прослеживается в нотном тексте акцентами. Как отмечает Т.Янкова: “Во многих случаях в пьесах, подобных Токкате, Юмореске, рапсодии “Вардар”, пианист должен играть с “нервом”, колоритно ощущая и подчёркивая общий пульсирующий ритм”¹.

В звуковом богатстве Владигерова большое значение имеет педализация. В рапсодии “Вардар” необходимо умение сопоставлять густые педальные “пятна” с прозрачной, просветлённой звучностью. В музыке Владигерова педализация уходит от обычных правил. Содержание музыки часто требует слияния разных и порой необычных гармоний, тональностей. Приходится довольно часто пользоваться полупедалью, тремолирующей педалью.

Раздел *Allegro vivace* резко контрастен предыдущему. Происходит смена размера: устанавливается 2/4, динамика, лад (красочный гармонический ми мажор сменяется натуральным ми минором);

¹ Янкова Т. Заметки о болгарской фортепианной культуре // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве, с. 270.

музыка приобретает зажигательный танцевальный характер). П.Владигеров обращается здесь к танцу хоро, используя присущие ему ладовую диатонику и метроритмический рисунок. Исполняя эту тему, необходимо рельефно показать различия штрихов в мелодии, подчёркивая резкие акценты, пунктирные ритмы и триольные орнаменты, и в сопровождении, где требуется лёгкое, острое стаккато и резкие акценты на второй доле тактов, в соответствии с указанными в нотном тексте артикуляционными обозначениями:



Неуклонно развивающееся безостановочное движение становится всё более зажигательным и динамичным, ускоряется и темп: он становится *vivacissimo*. Желая рельефнее показать многослойность музыкальной ткани, П.Владигеров использует трёхстрочную запись: в фактуре ясно видны три взаимосвязанные линии – квинтовый тонико-доминантовый бас, плавные нисходящие последовательности аккордов в средних голосах и орнаментальные мелодико-гармонические фигуры в верхнем голосе:



Цепь красочных орнаментальных вариаций расцветают тему танца разнообразными красками, оттенками, требующих от пианиста тщательной отработки деталей. Тщательная выработка отдельных деталей не только способствует технической уверенности, но и

шлифует звуковые средства пианиста. Чтобы владеть колоритом, исполнитель должен не только упражняться с разными динамическими оттенками, но и направлять своё внимание на качество и продолжительность звука. В исполнительском искусстве недостаточно постигнуть общие законы фразировки, разные виды артикуляции – их необходимо также детально отрабатывать в кропотливой повседневной работе над нотным текстом.

Подход к главной кульминации пьесы требует тщательной продуманности в динамическом отношении и в плане распределения физических сил пианиста. В этом разделе произведения важно добиться грандиозного, бравурного, насыщенного звучания. Глубокий октавный бас “соль” создаёт мощный звуковой фундамент, на который наслаиваются плотные аккордовые комплексы в среднем и высоком регистре рояля. Специального внимания требует пунктирный ритм и характерные акценты на слабых долях такта:

con grande bravuro

f marcato

Штрих *marcato* в нюансе *f* подчёркивает активный целеустремлённый характер музыки, устремлённый к кульминационной вершине, на гребне коей возобновляется первоначальная тема Равсодии, представленная здесь в трансформированном, динамизированном виде: музыка охватывает практически все регистры рояля, динамика *fff*, глубокие акценты и арпеджиато усиливают грандиозный, величественный могучий поток музыки. Исполнение репризы должно быть певучим и полнозвучным. Необходима эпическая широта звучания, фресковая монументальность. С появлением размера 2/4, начинается кода, написанная в низком регистре, в нюансе *mp*, в нарочито замедленном темпе и лёгким, полётным окрасом звучности. Темп в коде стремительно нарастает, достигая *Prestissimo* и *Furioso* с соответственным усилением динамики от *mp* и *fff*.

Равсодии “Вардар” свойственен широкий динамический план,

способствующий целостности произведения. Для фортепианного стиля Владигерова характерно контрастное сопоставление динамики. Пианист должен уметь после стремительного *crescendo* в быстром темпе переключиться на *subito piano*. Эти динамические перемены могут создавать впечатление неожиданного исчезновения звука, как бы “дробления” художественного образа. Чтобы избежать этого, пианисту важно умело связывать различные динамические планы и переходы.

При обдумывании и шлифовке самых мелких составных элементов пианисту не следует терять из вида общий план интерпретации, образное видение целого. Процесс всей работы над произведением исполнитель подчиняет основному эстетическому принципу обязательного соотношения и взаимообусловленности целого и отдельных частей.

Играя сочинение П.Владигерова, пианист обязан глубоко вникнуть в стиль, характер, содержание болгарского национального искусства, вслушаться и понять духовный мир болгарского народа. На материале рапсодии “Вардар” педагог может развить у своего ученика чувство стиля и той тонкой внутренней отзывчивости, с которой молодой исполнитель может воспринимать музыку и воссоздавать её искренне и просто. Художественная интерпретация гармонично сочетает стиль, содержание музыкального произведения и субъективные переживания исполнителя: чем естественнее сумеет артист передать содержание сочинения, тем глубже вникнет в эмоциональный мир композитора, тем убедительнее и художественно значимее будет его исполнение.

А.Бабаджаниян. Поэма

“Поэма”, созданная А.Бабаджанияном в 1966 году, – одно из самых ярких, вдохновенных произведений данного жанра. Фортепианная поэма – одночастное произведение свободной формы, вдохновлённое определённым поэтическим образом. В соответствии с романтическим толкованием поэмы как новой музыкальной формы в основе сочинения А. Бабаджанияна лежит всего лишь одна ведущая музыкальная тема. Свободно варьируемая на протяжении всего произведения, тема эта способна приобретать качественно новый облик, новое смысловое значение.

В композиции поэмы сопоставлены образы иступлённой скерцозности, действенного драматизма и лирического самоуглубления. Оригинальны особенности ладового мышления композитора: он своеобразно обобщает специфические закономерности ладообразования, присущие различным слоям

армянского народно-национального мелоса. Свобода модальной организации сказывается в ладоинтонационном и общем гармоническом строе пьесы. А. Бабаджанян широко использует сложные комплексы терцовой нетерцовой структуры, достигая выразительных фонических эффектов. Нивелируя функциональные взаимоотношения сложных аккордов в их общепринятом значении, композитор умело выявляет новые возможности их логических связей.

Музыкально-тематическую основу поэмы составляют небольшие, но ярко выразительные вступительные мелодические обороты, используемые композитором для создания ряда контрастных образов, связанных с выражением различных эмоциональных состояний, настроений и чувств. Поэма открывается мужественно энергичным, героическим порывом, сопоставляемым с глубоко драматичными и страстными возгласами:



Эти два контрастных мелодических оборота получают в дальнейшем интенсивное развитие. Они звучат весьма эффектно, впечатляюще и воплощают в себе романтический пафос. Фигурации шестнадцатых исполняются *rubato marcatissimo* в нюансе *ff*. Последующие за ними паузы должны быть хорошо прослушаны, поскольку вслед им звучат страстные и многозначительные расщеплённые (уменьшённые) октавы, отмеченные штрихом стаккато и акцентами. В речитативной мелодике данного оборота претворяются ораторская патетика ашугов и гусанов, скорбный пафос народных песен типа "Антуни" или "Крунк". Эти октавы не следует торопить, их важно сыграть величественно строго и значительно, завершая этот мелодический оборот фермой.

Вступление исполняется свободно, импровизационно. Его динамическая шкала простирается от *ff* до *ppp*. Следующее за вступлением *Andante cantabile* требует переключения в совершенно иной мир – мир лирических переживаний. В глубоко лирической мелодии основной мелодический оборот вступления преобразуется в светлый и возвышенный образ:



Гармонические фигурации шестнадцатых, создающих нежный фон для лирической темы, исполняются *legatissimo* в нюансе *pp*, чутко передавая хроматическое движение.

В процессе дальнейшего развития лирическая тема драматизируется, становится выражением душевного смятения, сомнений и беспокойства, подчас приобретая сумрачно-демоническую окраску. В развитие вовлекается второй, октавный элемент вступления, звучащий здесь как лирико-философское размышление, завершающееся вопросом.

Следующий раздел Поэмы, *Presto brillante*, построен на беспокойном потоке гармонических фигураций шестнадцатых, включающем драматические и лирические эпизоды. А. Бабаджанян применяет в данном случае кластеры, технику мартеллато, тембровых и динамических контрастов, приводя в итоге к колоссальной грандиозной кульминации, построенной на материале второй темы вступления и мотива лирической темы. В кульминации эти мелодические обороты существенно трансформированы и приобретают героико-драматический характер, их звучание напоминает мощные фанфарные призывы:



Кульминация утверждает в грандиозном триумфальном звучании героико-оптимистическую концепцию Поэмы. Монументальные аккорды производят впечатление колокольного набата, вели-

чественного и торжественного. Последующий за колокольными звучностями пассаж в темпе *Prestissimo* подобен снежной лавине, сверкающей ослепительно яркой белизной. Четырёхкратно повторенный настойчивый мелодический оборот в басу на фоне сверкающих в высочайшем регистре рояля гармонических фигураций шестнадцатых и мощные гроздь-кластеры завершают Поэму на точке высокого эмоционального накала.

Поэма А.Бабаджяна представляет пианисту поистине благодатный музыкальный материал. Музыка её отличает жизненная сила, концентрированность и действенность изложения, новизна звучания. В то же время композитор остаётся верен свойственной его таланту искренности высказывания. Произведение насыщено чётко ритмованным, непрерывно пульсирующим движением – своеобразно трактованной остинатностью. Именно в этом проявилось расширение образного строя, обновление языка. Музыка Поэмы проникнута национальным духом. В тонком, филигранно-отточенном претворении национально-характерных черт сказываются традиции А.Спендиарова. Повышенный уровень динамизма обусловлен усложнением интонационного строя Поэмы, в чём усматривается воздействие некоторых произведений Д.Шостаковича. Средства современной композиторской техники подчиняются художественному замыслу, органично включаются в национальную стилистику, обогащая выразительность музыки в целом. Удачно использовано А.Бабаджяном линейно-полифоническое развитие контрастирующих элементов, пластов фактуры. Перемещая их вертикально, композитор преобразует и развивает мелодический материал, обогащая его с помощью сложных звуковых комплексов. Безусловно, Поэма А.Бабаджяна продолжает оставаться в армянской музыке непревзойдённым образцом современной фортепианной литературы.

С.Буссотти. *Brillante*

Одночастное концертное сочинение крупной формы *Brillante* итальянского композитора Сильвано Буссотти вводит пианиста в мир современной фортепианной музыки. Сильвано Буссотти – личность многогранная: он не только композитор, пианист, скрипач, но ещё и режиссёр, и художник. Всё это естественно получает отражение в его фортепианной музыке, отличающейся яркой театральностью, загадочностью, символикой образов, живописностью. Концертное сочинение *Brillante* имеет подзаголовок “Большая балетная кода в манере XX века”, являющимся в известной степени ключом к расшифровке музыкального содержа-

ния этого сложнейшего, виртуозного опуса.

Brillante – масштабная пьеса концертного плана с применением пианистической крупной техники. В ней осуществлён многосторонний синтез тонального и серийного письма, элементов джазовой импровизации (ритм, тембровые краски). В построении формы С.Буссотти не пользуется готовыми структурными схемами – его произведение основано на постоянном взаимодействии коротких тематических образований, ритмоформул, многосложных аккордовых комплексов. В пьесе ошутима установка композитора на звучащую технику, поскольку полифоническая ткань и структура с многократными повторениями тем, их сплетениями давали возможность выполнить важную эстетическую и формообразующую функцию – обеспечить целостность композиции.

В *Brillante* обнаруживаются некоторые элементы графической музыки, которая занимает в творчестве С.Буссотти важное место. Влияние графической музыки сказывается в повышенной роли линии, пунктирного ритма, отдельной ноты или аккорда как точки, штриха, оттенков.

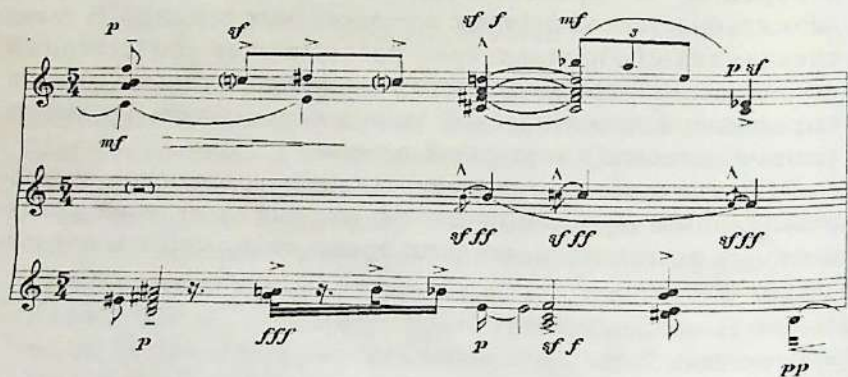
Пьеса нетрадиционна и по структуре, и по фактуре. Частая смена размера, динамики и штрихов, широкий охват всех регистров рояля, тончайшая ритмическая организация звукового материала ставят перед пианистом множество сложных исполнительских задач. Пьеса *Brillante* симфонична, и по объёму звучания, и по пропорциям. Её фактура нарядная, блестящая и изысканная. Она поражает богатством изобретательности, экспериментальной смелостью: тут и причуды тонального плана, и необычное построение пьесы в виде свободных вариаций без чётко заявленной темы. В *Brillante* возрождается традиция итальянского балетного жанра XIX века – роскошной феерии, с присущей ей пышностью декораций и красочностью костюмов, смелостью и неожиданностью эффектных постановочных решений. В таких спектаклях-обозрениях ярко раскрывается свойственный итальянским артистам темперамент, который раньше находил выражение в драматической экспрессии, а теперь проявился преимущественно в виртуозной технике.

Brillante открывается императивным восходящим импровизационным звуковым пассажем, который не является традиционным речитативом, но впитывает в себя элементы риторических фигур:



Исполнение его требует смелого решительного штриха, волевой атаки, но не сумбурности. Каждая ритмическая формула: секстоль, пунктирные рисунки должны прозвучать чётко, рельефно и графически выпукло. Грандиозный звуковой поток в нюансе *fff* завершается аккордом на *pp subito*. И в дальнейшем такие неожиданные динамические перепады, резкие контрасты *fff* и *pp* сплошь и рядом будут держать пианиста в постоянном эмоциональном напряжении.

Звуковая ткань пьесы изобилует мельчайшими нюансами, изысканной детализацией письма, сложнейшими гирляндами пассажей двойных нот, широчайших скачков, постоянных перебросов из одного регистра в другой. Во всей многообразной палитре звуковых красок важно выделить главный тематический элемент, представляющий собой типичную серийную формулу из сцепления двух больших секунд. Их исполнение С. Буссотти подчёркивает акцентами в нюансе *ff*, особо оттеняя четвёртый звук серии "ре" бекар, дополняемый выразительной капризной триолью, спускающейся в средний регистр:



В сложную многосоставную фортепианную фактуру пьесы органично вписываются различные танцевальные формулы: мазурки, менуэта, рэгтайма, танго, балетных па, прыжков типа амбуате или зятраша. Как в балетной коде, в данной пьесе на первый план выступает виртуозное начало, требующее от пианиста исключительной технической свободы, освобождения от мышечных напряжений. Одну из сложных исполнительских задач в этом сочинении составляет создание эффекта лёгкости и полётности звучания при преобладании насыщенных звуковых красок: в пьесе явно преобладают громкостные факторы, обилие таких оттенков как *ff* и *fff*. Умение найти необходимый звуковой баланс между многообразными тончайшими гранями динамических оттенков требует от пианиста высочайшего мастерства.

Изучая музыкальный текст *Brillante*, необходимо обратить внимание на многочисленные исполнительские ремарки, которыми изобилует данная пьеса, и учесть их в процессе разучивания произведения.

В продумывании и разработке общего исполнительского плана всей пьесы полезно учесть, что в балете вариация – это короткий, но законченный виртуозный танец для одного или нескольких исполнителей. В вариациях значительна роль прыжков, построенных как на мелких технически сложных движениях, так и на больших прыжках. Поэтому встречающиеся в пьесе чередования аккордов исполнитель может ассоциировать с балетными прыжками, как, например, в следующем эпизоде:



Такого рода аккорды – "балетные прыжки" имеют место и в заключительной части *Brillante*, в которой участвуют все персонажи и кордебалет, демонстрируя свою виртуозную технику танца. Исполнение *Brillante* требует от пианиста пластичности, импровизационности и ощущения танцевальности в передаче сюжета пьесы,

изложенного в символическо-пантомимической форме. Немаловажную роль в успешной интерпретации этого сложнейшего сочинения играет творческая фантазия и интуиция пианиста, помогающие найти ему правильные, убедительные в художественном отношении исполнительские решения.

ГЛАВА III. ОСОБЕННОСТИ СТИЛИСТИКИ ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЙ КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА

*Х.Рахимов. Фантазия "Озорник"; М.Бафоев. Посвящение Хафизу;
А.Хашимов. Фантазия на тему У.Гаджибекова "Сансиз";
Д.Янов-Яновский. Каденция.*

Одночастные произведения крупной свободной формы – фантазии, баллады, поэмы появились в творчестве композиторов Узбекистана в результате расширения и углубления сфер содержания в жанрах фортепианной музыки. В целом они находятся в русле общемирового развития данного жанра, но вместе с тем, обладают признаками яркой национальной неповторимости.

Произведения свободной формы характеризуются проблемным замыслом, законченной концепционностью, обобщённостью образов, блестящей индивидуализацией в решении творческих задач. Необходимо отметить тяготение композиторов к программности, способствующей конкретизации образного содержания произведений и свидетельствующей о роли романтического начала, развитии романтических традиций. Одночастные композиции, как правило, обладают самобытной национальной образностью, свободным претворением фольклора и широким освоением профессиональной техники, сближением с современными стилевыми традициями. Это обуславливает наличие сложных и разнообразных форм крупных одночастных произведений, обнаруживающих глубинные связи с национальными традициями.

Интерес к одночастным произведениям крупной формы особенно активизировался в 90-х годах XX века и в начале XXI века, как к возможности эксперимента, творческого преломления традиций в условиях современных музыкально-выразительных средств. В этом смысле весьма интересна и показательна фантазия "Озорник" Х.Рахимова.

Содержание, драматургия и средства музыкальной выразительности сочинения находятся под воздействием традиций узбекской профессиональной культуры. Фантазия привлекает

поиском оригинальных художественных решений, красочных тембровых сочетаний, звуковых красок рояля.

"Озорник" – произведение исключительно темпераментное, танцевально-игровое, эмоционально зажигательное. Композитор своеобразно преломляет в нём животворные традиции искусства маскарабозов. Поскольку сочинение Х.Рахимова навеяно мотивами широкоизвестной повести Гафура Гуляма "Озорник", исполнителю необходимо обратиться к данному произведению узбекского классика и возобновить в своей памяти образы повести, известные нам с детства.

Продумывая исполнительский план пьесы, естественно, следует ориентироваться на образ героя повести Гафура Гуляма – жизнерадостного, шаловливого озорника, неудержимого в своих шалостях и непредсказуемых проделках. В сущности, пьеса строится на развитии одного музыкального образа, связанного с героем повести. Композитор находит интересные тембровые, регистровые, фактурные приёмы для раскрытия образа озорника. Оригинально претворяя особенности народного музицирования, Х.Рахимов использует специфические приёмы ударности-красочности, связанные с дуализмом инструментального фольклора, придающие гибкость его фортепианному письму.

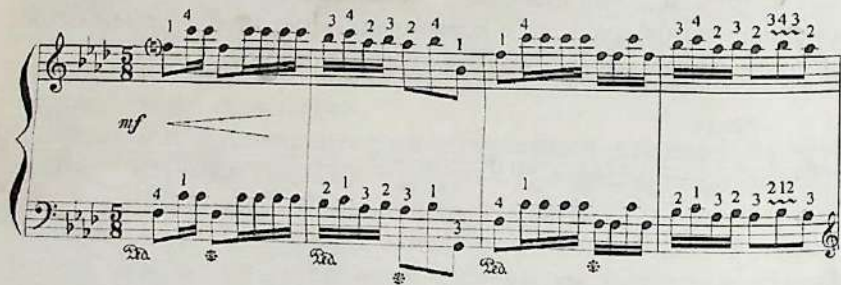
Особенно интересны приёмы сопоставления созвучий, сосредоточенных в одном регистре в тесном расположении с широко расставленной мелодической фактурой (двухоктавный унисон), плотно насыщенная аккордика, тремоло, аккордово-интервальные цепи. Танцевальность синтезируется в фантазии с токатностью. Ударно-репетиционная техника оставляет специфическое ощущение ударности-красочности, сонористической трактовки ударности.

Напористо динамичный, озорной характер музыки устанавливается сразу же с первого такта пьесы, звучанием остро диссонирующих малых секунд в правой и левой руке:



Причём, секунда в партии правой руки звучит протяжённо, а в левой руке – коротко и отрывисто. Звучание секунд должно быть извлечено крепкими и сильными пальцами. Обязательно следует прослушать паузы во 2-м такте, чтобы эффективно сыграть варьированное повторение секундого мотива в 3-м такте, подготавливающего характерную ритмоформулу в 6-м такте. Эта ритмоформула предвосхищает ритмический остов основной темы произведения, которая появляется в 15 такте.

Исполнителю важно обратить внимание и на ещё один весьма эффектный раздел вступления в 11-14 тактах. Х.Рахимов использует здесь интересный сонористический приём, основываясь на применении тремоло звуковых сочетаний типа кластеров, сближенных в звуковом пространстве. Тремоло сливается в нерасторжимое акустическое целое: диапазон одновременного звучания не превышает октавы. В исполнении этого раздела рекомендуется применять пальцевое вибрато, отличного от кистевого вибрато романтической музыки с обычными для неё ритмической неопределённостью и обильной педализацией. Динамика тремоло возрастает, увеличивается, достигая максимума на секундном кластере *ff* в 13 такте, оставляя звучать лишь верхний голос – звук “фа” бемоль первой октавы. Употреблённая аккордика тесного расположения звуков в шумовом плане способствует дефункционализации, стиранию функциональных различий отдельных ступеней лада. Момент опорного тона резко подчёркнут с помощью верхнего голоса “фа” бемоля и звучания этого звука на протяжении 13-14 тактов, после чего опорный тон смещается на полтона вверх и основная тема звучит в фа миноре натуральном в двухоктавной горизонтальной проекции:



Энергично-напористая, импульсивная она развивается в неудержимом токкатном движении. Звучание темы активное, ритмически чёткое, её следует приблизить по характеру к тембру дойры.

Х.Рахимов применяет интенсивное фактурное варьирование материала в среднем разделе пьесы, таково уплотнение аккордовой вертикали и расширение регистрового пространства. Активное ладогармоническое развитие, использование квартово-квинтовых и секундовых комплексов создаёт гармонию объёмного звукового воплощения, расположившегося в бесконечно широком регистровом диапазоне. Это, естественно, требует от пианиста свободного владения крупной техникой, мышечной раскрепощённости игрового аппарата.

Сфера активной моторики обязывает исполнителя основательно овладеть ударными свойствами фортепиано. Высотный фактор звучания усиливается под действием колористического, ударно-шумового элемента. Удар определяет собою ритмический контур музыки, её тематическое содержание, тонально-гармоническую и тембральную структуру. Метод варьирования, применяемый Х.Рахимовым, позволяет показать основной образ в различных освещениях: неизменная тема сопрягается с различными по фактуре видами изложения и получает различную гармонизацию.

Музыкальное развитие в фантазии осуществляется динамическими волнами, каждый раз приводящими к яркой кульминационной вершине, и, наконец, к общей кульминационной зоне всей пьесы, начинающейся с 77 такта. Здесь требуется широкий размах звучания, выпуклость звуковых красок и эффект тембров:



Широко рассредоточенная фактура, два верхних её уровня удерживаются с помощью педали. В 79-80 тактах желательно держать долгую педаль на протяжении двух тактов в соответствии с указанием в нотном тексте.

В работе над фантазией особого внимания требует ритмическая сторона музыки, обладающая яркой национальной характерностью. Воплощение ритмической атмосферы способствует глубокому раскрытию ритмомелодических выразительных возможностей тематизма. Ритм не должен быть механизированным, он должен быть живым, импульсивным и игровым.

Фантазия “Озорник” – эффектная и выигрышная в концертном плане пьеса. Для достижения высокого художественного результата в её интерпретации следует тщательно продумать динамический исполнительский план в целом. Произведение строится по линии эмоционального нарастания к кульминации, которая находится в завершающей фазе композиции пьесы.

Весьма значительна в произведении роль вступления и заключения, играющих роль обрамления и имеющих чисто сонористическое значение. Последние три такта фантазии важно сыграть максимально ярко, эффектно и драматично, утверждая ещё раз оптимистическую концепцию сочинения.

М.Бафоев. Посвящение Хафизу

Эта пьеса представляет собой оригинальный образец одночастной крупной свободной композиции. Произведение интересно в пианистическом плане, прежде всего тем, что продолжает и развивает линию импрессионистического пианизма. Интонационная красота, мягкость и пластичность, гибкость ритмического построения, импровизационность в сочетании со строгой логикой музыкального мышления успешно содействовали композитору в его намерениях, а крепкие навыки композиторской техники позволили охватить музыкальный материал и выявить его возможности.

Пьеса имеет трёхчастное концентрическое строение с вкрапленными в общую композицию виртуозными каденциями, разделяющими крайние части со средней. Её программное содержание связано с образом великого поэта Востока – Хафиза, поэтому поэтическое начало господствует в общем эмоциональном строе музыки. В данном случае можно говорить о духовном диалоге двух художников – самого М.Бафоева и Хафиза.

Влияние на инструментальную музыку поэтической лирики порождает ряд необычных явлений в области формообразования и жанровой специфики музыки, что наблюдается, к примеру, в балладах Ф.Шопена, в “Сонетах Петрарки” Ф.Листа и других романтических сочинениях. В произведениях М.Бафоева также обнаруживаются лирико-поэтические прототипы музыкальной композиции, в частности, в проявлении диффузной и коллажной разновидностей музыкальной полижанровости. Диффузная разновидность музыкальной полижанровости проявляется во взаимопроникновении хора и ноктюрна, коллажная – в противопоставлении четырёхкратно повторенной усильной ритмоформулы и вальса.

Таковыми композиционными приёмами композитор увеличивает

эмоциональную напряжённость, повышает динамику. В произведении необычайно интересное и красочное гармоническое и ритмическое развитие. Наиболее разнообразно представлена ритмика. Она даётся здесь не в узко этнографическом плане, а в живом взаимодействии узбекских народных традиций с элементами инструментально-танцевальной пластики, намечая пути дальнейшего глубинного освоения фольклорных истоков.

В “Посвящении Хафизу” М.Бафоев творчески развивает традиции импрессионизма. Средствами импрессионистической техники композитор воплощает таинственную символическую атмосферу поэтического образа, передаёт напряжённое психологическое состояние, охватывающего каждого при соприкосновении с прекрасным. Все средства фактурной и гармонической техники направлены на передачу колорита, красочности пейзажа. Огромное выразительное значение в пьесе имеет тембральность.

Живое поэтическое содержание пьесы направляет её развитие, предписывает паузы, вдохновляет детали, уравнивает пропорции. Исполнитель должен обладать богатым поэтическим воображением, утончённым и изысканным, подсказанным не только музыкой М.Бафоева, но и поэзией Хафиза, в которую ему надлежит погрузиться, чтобы осмыслить художественное содержание произведения.

Начало пьесы звучит таинственно, загадочно, мистически и многозначно. Во вступительных аккордах важно ощутить колокольность, звонкость, передать эффект резонирующих вертикалей:

Andante poetico

Легко взятые арпеджированные аккорды и мерцающие в высоком регистре созвучия и октавы чаруют своей прозрачностью и загадочностью, словно сияющие звёзды на ночном небосклоне. Возникающая из ажурных фигураций нежная мелодия полна трепетности и прихотливости, таящей в себе лукавое волшебство. Красочные смены гармонии в левой руке дополняют мелодию, усиливают её психологическое воздействие на слушателя. Штрихом портаменто композитор подчёркивает выразительную роль гармонических красок, а также видимую сдержанность чувства, которая определяет особый характер лирического высказывания в данной пьесе.

Чувство страстного вдохновения раскрывается в заключительных фразах первого раздела произведения, где в нюансе *f* в мелодии неоднократно повторяется звук “ля” бемоль малой октавы, предваряемый прихотливой орнаментовкой. Последующая за этим каденция полна воздушной виртуозности, лёгких прозрачных видений, ласки воздуха и радости света. Она интересна своими фоническими эффектами, имитирующими игру на таре:

Scora mentum (quasi Moderato)

f (quasi intar)

con tr

Средний раздел произведения *Allegro moderato* контрастен по отношению к крайним. Здесь танцевально-жанровое начало проявляется со всей очевидностью. Средняя часть сложна ритмическим рисунком и метрическими смещениями. Фактура данной части ярко отражает национальный характер музыки. Композитор использует двухоктавный унисон на фоне педали – выдержанных звуков “соль” - малой и “соль” - второй октавы, подчёркнутых акцентом:

8va

tr

Эта тема требует выразительного и рельефного, цельного звучания: форшлаги и трели следует исполнять как составную часть мелодии. Средняя часть содержит элемент скрытого внутреннего драматизма. Настоячивое возвращение мелодического движения к звуку “до” придаёт музыке ощущение чего-то неизбежного, предопределённого заранее судьбой. Звук “ми” - бемоль усиливает чувство романтической меланхоличности. Не рекомендуется брать слишком быстрый темп, иначе музыка потеряет присущий ей лирический характер.

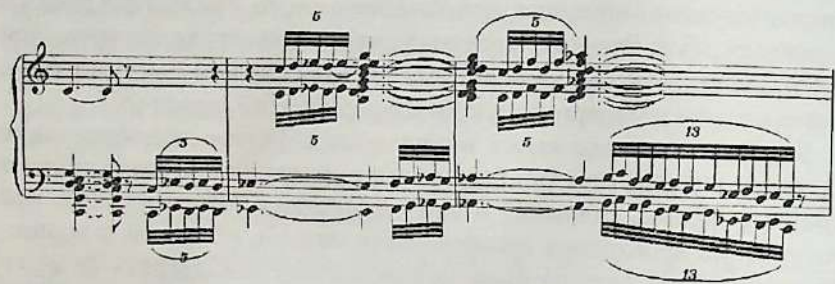
Большое значение имеет нюансировка. Лёгкое подчёркивание сильной доли такта придаёт особую выразительность. Однако не стоит дробить фразы, ставить “точки” после каждого двутакта, всё построение необходимо воспроизвести цельно, на одном дыхании. Звучание на *r* должно быть полным, певучим. Играть следует глубоким звуком, как бы “вросшими” в клавиши пальцами. Бесперывный, текучий фон звуков “соль” малой октавы – “соль” второй октавы исполняется тем же приёмом, не отрывая руки от клавиатуры.

После четырёхкратного повторения усильного комплекса возобновляется импровизационный раздел каденции. Он звучит свободно, непринуждённо. Обыгрывание узорчатого инструментального орнаментального наигрыша в среднем регистре должно быть выдержано в светлом, лирическом настроении. Этот наигрыш типичен для восточных инструментальных ритурнелей приёмам нисходящего постепенного мелодического секвенцирования. М.Бафоев, развивая наигрыш, создаёт хорошо резонирующий фон, имитирующий серебристо-звончатый тембр тара.

Затем композитор повторяет раздел *Allegro moderato* квартной выше, что придаёт звучанию более напряжённый характер. Последующая далее реприза возвращает в *Темпо I*, возобновляет первоначальную тему, но всё развитие в репризе как бы находится во власти каденции. Композитор использует в репризе очень интересный приём продолжающейся каденции. Каденционный наигрыш

обыгрывается в разных регистрах, образуя взаимодополняющие переключки-имитации, исполняя которые необходимо показать яркие тембровые сопоставления регистров, приближая звучание к нежному, прозрачному тембру тара. Здесь требуется сочетание лёгкости, грациозности с глубокой певучестью. Необходимо добиться максимального легато в орнаментальных узорах тридцатьвторых нот и наполненного певучего, протяжённого звучания в октавах и аккордах. Требуется чрезвычайно внимательное отношение к гармоническим сменам.

В репризе не следует слишком “затягивать” темп – важно ощущать движение с постепенным усилением силы звучности к *f*, способствующему более полно и объёмно раскрыть тембровые возможности инструмента в широко масштабном регистровом охвате диапазона:



Динамический нюанс *f* сохраняется на протяжении почти всей репризы, создавая впечатление эпической возвышенной красоты поэтического образа, величественного и торжественного. В конце пьесы возобновляются колокольные звучности из вступления, тем самым, образуя смысловую арку, органично обрамляющую всю композицию. Исполнение последних 10 тактов пьесы требует особого внимания. Колокольные звучности звучат как священные песнопения, медленно возникающие из глубин космоса, из глубин времён. Постепенная филировка звучания, постепенное затухание, окутанное туманом, придают атмосфере обрамления мистическую таинственность и загадочность, столь присущие музыкальному стилю М.Бафоева.

“Посвящение поэту” - произведение довольно сложное в смысле звукового воплощения, требующее от музыканта тончайшего чутья. Исполнительская идея этого сочинения немислима без исполнительской фантазии, исполнительского мастерства, совершенного владения тембровыми и выразительными возможностями инструмента. При решении множества исполнительских задач, возникающих

в процессе изучения данного сочинения, наиболее важным является осмысление его импрессионистической природы, а, следовательно, и полидинамической сущности, выявления нескольких динамических планов внутри отдельных многозвучных конструкций.

“Импрессионисты, - говорил В.Гизекинг, - создают предпосылки обширной динамической градации внутриаккордовых звуков, в особенности, когда сам аккорд содержит значительно большее их число, чем обычная трёх-четырёхзвучная вертикаль”¹. Это высказывание обрисовывает возможности исполнительского решения произведения М.Бафоева в плане поиска пианистом новых связей динамики и фактуры, динамики как формообразующего начала, идеи нового сонорного эффекта.

Пространственность звуковой концепции произведения М.Бафоева выдвигает особую роль педализации, способствующей созданию иллюзии тембрального разнообразия оркестровых красок. Применение педали требует чуткого слухового контроля пианиста. Сплошная педаль, “замазывающая” мелодические связи аккордов, здесь совершенно неприемлема. Смена педали на каждую гармоническую функцию придаёт мелодической линии выразительность, оркестровый колорит.

А.Хашимов. Фантазия на тему У.Гаджибекова “Сансиз”

Это развёрнутое сочинение концертного плана. Фантазия была создана в 2001 году и посвящена первой исполнительнице романса У.Гаджибекова “Сансиз” в Узбекистане, ведущему профессору Государственной консерватории Узбекистана М.Н.Ризаевой, которая и предложила композитору написать фортепианное произведение на тему этого романса. Это прекрасное сочинение предоставляет пианисту широкие возможности для демонстрации богатейших звуков ресурсов рояля. Произведение заключает в себе глубокую поэтическую идею, вызванную обращением к музыке романса “Сансиз” Узеира Гаджибекова. Данное обстоятельство обуславливает в пьесе наличие определённой программности, связанной с образом великого поэта Низами и его творчеством.

Естественно, что пианисту, начинающему работу над Фантазией, необходимо ознакомиться с поэзией Низами и стихотворением, взятым в основу своего романса Узеиром Гаджибековым, проникнуться в основу своего романса Узеиром Гаджибековым, проникнуться любовными переживаниями поэта, ощутить тоску разлуки, жажду свидания, радость встречи. Все эти разнообразные эмоциональные

¹ Гизекинг В. Мысли художника. “Советская музыка”, 1970, №7, с. 77-78.

состояния влюблённого поэта получили адекватное выражение в музыке Фантазии, проникнутой поэтичностью вдохновенного лирического образа.

Фантазия А.Хашимова имеет цельную, компактную форму, близкую строфической структуре романса "Сансиз" У.Гаджибекова. Творчески развивая традиции листовского пианизма, композитор создал яркое, виртуозное сочинение, воспевающее красоту жизни и любви. Произведение А.Хашимова привлекает, прежде всего, романтическим пафосом, богатой эмоциональной палитрой, лирической экспрессией проявления чувств. Это ощущается буквально с первых тактов пьесы, открывающейся страстным лирическим апофеозом, выплёскивающимся наружу любовных излиятий поэта.

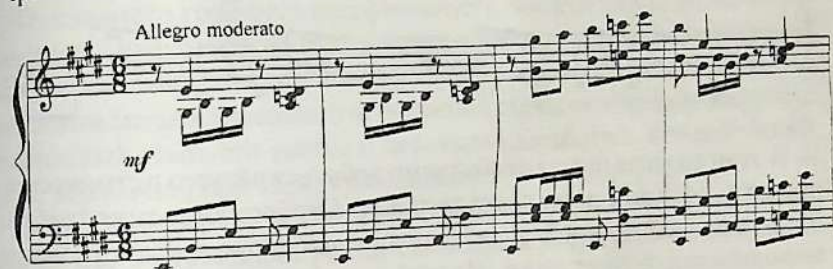
Непринуждённо развивающаяся импровизационная музыка вступления вводит слушателей в романтически возвышенный поэтический мир лирических образов:

Andante ad libitum



Исполнение вступления требует яркости звуковых красок рояля, совершенной свободы, раскованности и широты дыхания, фрескового стиля. Во вступлении отсутствует обозначение размера, поэтому пианисту предоставляется полная свобода в метrorитмическом плане. Главным критерием в метrorитмической организации материала вступления является чувство художественного вкуса исполнителя и понимание стиля исполняемой музыки. Вступление построено на сопоставлении контрастных элементов: колокольных аккордов, речитативно-декламационных возгласов, виртуозных пассажей, интонаций lamento. Исполняя вступление, следует проникнуться поэтическим настроением, возвышенной одухотворённостью лирического образа. Особой проникновенности требует нисходящая фраза, завершающая вступление. Её трехкратный повтор в разных регистрах: вначале в верхнем, затем в среднем и в нижнем необходимо сыграть в разных тембровых освещенных, постепенно сгущая краски, замедляя темп.

Последующее за вступлением Allegro moderato выражает всю глубину и нежность любящего сердца поэта. Композитор вырисовывает музыкальный материал этого раздела на развитии интонаций романса У.Гаджибекова. Хрупкая, нежная музыка придаёт настроение любовной тоски, жажды свидания с любимой. В ажурной ткани фортепианной фактуры выделяется утончённая, изысканная мелодия. Неповторимая прелесть музыки заключается в напряжённой динамике восходящих полутоновых интонаций в мелодии, капризных синкопах, гармонических фигурациях шестнадцатых, передающих трепет любящего сердца:



Фигурации шестнадцатых в среднем голосе требуют особого внимания. Они образуют своеобразный фон-тремоло, создающий особый эффект звуковой вибрации, воздушности. Такое тембровое решение данного элемента фактуры придаёт звучанию неповторимую трепетность, скрытую встревоженность и соответствует общей колористической палитре пьесы.

В процессе развития лирический образ пьесы раскрывается многогранно и обогащается, получая новое смысловое и динамическое освещение. В этом процессе велика роль гармонии, сочетающей элементы диатоники и хроматики, выразительных возможностей гармонического мажора, одноименного и параллельного ладов. Кульминационная зона в произведении ассоциируется с ауджем, в котором на первый план выдвигается основная тема вокальной партии романса "Сансиз" как открытое выражение лирических чувств героя. Звучание в данном случае - полное, насыщенное.

Появление шестнадцатых придаёт музыке взволнованный, трепетный характер звучания. Ладотональное развитие от ми мажора к до-диез минору производит впечатление свежести и воодушевления, приводя к динамической кульминации рассматриваемого раздела пьесы. После кульминации наступает спад напряжения. Фортепианная фактура становится более утончённой, прозрачной. Изысканные фигурации обыгрывают затаённые мелодические изгибы, красочно

обогащаемые аккордами гармонического ля минора.

Следующий раздел пьесы Allegro представляет собой новую фазу развития лирического образа. В нём на смену нежной лирике приходит горячая эмоциональность, яркая темпераментность, динамизм. В музыке зримо выражено жанрово-танцевальное начало:



В этом разделе пьесы необходимо добиться чёткого ритмического рисунка, плотного и крепкого звучания. Особого внимания требуют октавы правой и левой руки, дополняющие друг друга в развитии мелодического движения. Изложенные октавы пианист должен тщательно отработать, добиваясь ясности и отчётливости игры, свободы кисти. Октавы важно сыграть гибко, естественно и плавно, избегая зажатия рук.

Динамический подъём приводит к коде, на которую приходится генеральная кульминация произведения. Яркие фанфарно-колокольные звучности завершают произведение в жизнеутверждающем, оптимистическом плане. При изучении Фантазии следует обратить внимание на многоплановость фортепианной фактуры, её колористичность. Функции мелодического голоса и фона в пьесе достаточно чётко разграничены, что важно учесть исполнителю, находя разнообразные приёмы прикосновения к клавишам, применяя для различных пластов фактуры иную силу движения пальцев. Тем самым достигается эффект взаимодействия вокального и инструментального начал, поэтического и музыкального компонентов, восходящих к природе вокального прообраза – романа У.Гаджибекова. Естественно, что фон в пьесе А.Хашимова выходит за рамки сопровождения: его ритмическая организация, красочный гармонический язык (применение VI низкой ступени, уменьшённые септаккорды) усиливают страстный лирический пафос музыки.

В работе над Фантазией специальное внимание необходимо уделять мелодии, которая довольно сложна для исполнения. Чрезвычайно важно ощутить её вокальную природу, привнести живое дыхание в закруглённые фразы, передать изысканный восточный

характер. Следует добиваться красивого, певучего легато, плавного звуковедения. При повторении мотивов и фраз требуется постепенное усиление эмоционального тонуса музыкальной речи, привнося черты воодушевлённости, взволнованности, но вместе с тем, не нарушать единство линии развития образа.

Исполнение Фантазии обязывает к большой гибкости метроритма. Партия левой руки играет здесь основную формообразующую роль. Изучая её, важно обратить внимание на наличие дополнительного голоса, обогащающего линию баса, придающего ей мелодическую насыщенность и колористичность.

От пианиста требуется продуманность общего плана исполнения Фантазии, поскольку большая протяжённость пьесы и отсутствие контрастных тем создают опасность однообразного исполнения. Во избежание механистического исполнения пьесы необходимо наметить правильный темп, его смены и детально разработать динамический план, обозначив, при этом, кульминации.

Важнейшую роль в Фантазии играет педаль, обогащающая тембровые возможности рояля. На педали удерживаются басовые ноты, которые должны звучать на протяжении нескольких гармонических фигураций в правой руке, служить гармонической опорой для целого такта, а иногда для нескольких тактов. Педаль придаёт мелодии большую певучесть и красочность, обогащает, смягчает и углубляет звучание. Рекомендуется частая смена педали, способствующая прозрачности фактуры, ясности мелодической линии. Желательно использовать возможности полупедали, оттеняющей гармонические колористические детали нотного текста.

Фантазия А.Хашимова предоставляет пианисту богатый материал для воплощения поэтического содержания, передачи лирических чувств и настроений, в осуществлении которых можно найти неповторимо яркие индивидуальные интерпретаторские решения.

Д.Янов-Яновский. Каденция

Одним из самых оригинальных фортепианных сочинений свободной формы является Каденция Д.Янов-Яновского, созданная в 1988 году. Само название произведения – Каденция предполагает импровизационную структуру и характер солирования, демонстрации исполнителем виртуозных возможностей инструмента. Композиция этого довольно масштабного сочинения представляет собой свободные вариации, в процессе которых происходит непрерывное обновление тематического материала путём его гармонических, мелодических, фактурных преобразований. Звуковая организация

Каденции восходит к традициям додекафонии и поствебернианства. Опираясь на достижения классиков западноевропейского музыкального авангарда А.Пуссера, Э.Вареца, П.Булеза, Д.Янов-Яновский использует такие современные приёмы как пермутация, ротация, селекция. Они заключаются в разнообразных перестановках, пропусках, добавлениях звуков, в перемешивании групп звуков, в соединении групп из разных серий. В результате подобных перестановок и преобразований структурная идея серии оказывается разрушенной и неуловимой для слухового сознания, воспринимающего звучащую музыку как некое звуковое поле, характеризующееся многомерностью звукового пространства, основанного на многослойности музыкальной ткани. Это находит своё выражение в партитурной четырёхстрочной записи, применяемой композитором:

Molto tranquillo (♩ = 69)

2

H

2

p

S.

p

C.

mp

A.

una corda

Обратим внимание на то, что пьеса начинается с паузы, выдерживаемой в течение одного такта и лишь затем, в глубоких басах звучит “ля” контроктавы, на которую постепенно наслаиваются следующие звуки серии. Согласно авторской ремарке *velato* звучание должно быть приглушённым, завуалированным как бы засурдиненным. Рекомендуется применение левой педали. Серия включает в себя

четыре звука, образующие тему – монограмму ASCH, являющуюся смысловым штрихом к раскрытию содержания. Она восходит к нескольким координатам: Р.Шуману, А.Шёнбергу и А.Шнитке как символам двух эпох. Главная мысль сочинения – идея непреходящей эстетической ценности творчества великих художников как этических эталонов, воплощённых в этих личностях.

В Каденции серийная техника письма свободно синтезируется с недodeкафонными элементами. В результате, в серийную композицию привнесены разнообразные стилистические элементы как развитие шумановской карнавальности: импрессионистическая звукопись, джазовые обороты, романтическая вальсовость, скерцоность, этюдность, включающаяся в свободное импровизационное развитие.

Сложная звуковая ткань пьесы Д.Янов-Яновского ставит перед пианистом особые задачи, даже сверхзадачи. Она требует от исполнителя активного динамического и тембрового слуха. Как отмечает Н.Гарбузов: “Тембр – сложное качество звука. Он зависит от многих компонентов: гармонических и негармонических частичных тонов, атаки звука, вибрации и других”. Слух пианиста должен охватывать многослойную фактуру пьесы во всех её составляющих элементах: выдержанных долгих педальных звуков, кратких мотивов-реплик, колокольных звучностей, рапидных пассажей.

Музыкальное развитие в Каденции основано на обновлении фактуры, в которой обнаруживаются разнообразные архетипы. Так, в эпизоде *roso a roso con moto* ощущается ноктюрновость, вызывающая ассоциации с аллюзиями на стилистику Ф.Шопена:

roso a roso con moto

p

poco

В исполнении этого раздела требуется хорошее легато, гибкость и пластичность в ведении мелодических линий и тонкая чуткая педализация. Последующий за ноктюрном эпизод *Lento* исполняется приглушённым звуком. Алеаторическая фигурация приближается в

¹ “Н.А.Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог”. М., 1980, с. 256.

звуковым воплощении к трели, где необходимо тщательно распределить динамику звучания от *p* к *f* и к *pp*:

Весьма выразительны звуковые вибрации в последующих тремоло в высоком регистре рояля. Динамические колебания от *pp* к *mf* и к *mp* создают восходящий пассаж, исполняющийся штрихом *marcato*, отчётливо подчёркивая каждый звук пассажа, завершающийся вопросом. Следующий за этим многозначным вопросом эпизод *con moto*, в котором ощущается вальсовость, и основан он на плавно кружащихся мелодических фигурациях:

Движение неуклонно, устремлённое вверх, убыстряется с постепенным усилением звучности, доходящей до *ff* и обрывающейся в глубоких басах. После одноктовой паузы начинается новая фаза развития, — драматический раздел *Sostenuto* с затаённым тремоло, трелями и мистически звучащими октавами с форшлагами. Нарастание драматического напряжения приводит к стремительному и порывистому потоку шестнадцатых, звучащему как бы издалека:

Данный эпизод обнаруживает признаки скрытого двухголосия, подчиняющегося логике триольного движения. Волнообразная динамика усиливает впечатление удаления и приближения звукового потока.

Следующий раздел Каденции, *Maestoso*, обнаруживает новую драматическую ступень композиции на пути к главной кульминации всей пьесы. Звучание в *Maestoso* скандированное: каждый звук исполняется глубокой значимостью и оттеняется акцентом. В развитии тематического материала преобладает графичность линий, широкие скачки охватывают широкий диапазон, большое звуковое пространство. После небольшого замедления темпа музыкальное развитие перемещается в нижний регистр и сосредотачивается в напряжённых колокольных звучностях. Затем возобновляется поток фигураций шестнадцатых в темпе *Allegro assai*, приводящий к колоссальной, динамически напряжённой кульминационной фазе пьесы. Этот раздел Каденции требует физического напряжения исполнителя, активной энергии и мощного темперамента. Он воспринимается, как катастрофа.

Завершающее произведение *Largo e molto* производит впечатление трагического послесловия. Репарка *con tristezza* указывает на характер неизбывной печали. Возобновляющийся основной тематический материал звучит здесь как отголосок, как воспоминание о будущем, истаивая в далёкой космической дали, в лёгкой воздушной трели на звуке "ре" третьей октавы.

Каденция Д. Янов-Яновского – произведение, требующее от исполнителя богатого творческого воображения, художественной фантазии наряду с совершенным владением всеми ресурсами современного пианизма. Исполнителю данного сочинения необходим гибкий технический аппарат с хорошо развитой координацией движений, чутким динамическим и тембровым слухом, свободным владением фортепианным интонированием.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Работа пианиста над одночастным произведением крупной формы представляет сложный многоступенчатый процесс, включающий несколько этапов в освоении изучаемого произведения. Естественно, что она содержит ряд общих моментов, обязательных и необходимых исполнителю в разучивании любого сочинения. Это, прежде всего, понимание стиля исполняемой музыки, содержания и формы, выбор исполнительских средств, инструментальных красок, агогических приёмов. Наряду с этим работа над одночастным произведением крупной формы имеет и целый ряд специфических акцентов, на которые исполнитель должен обратить внимание. Основным является наличие программы – скрытой и явной, но определяющей характер образов и драматургии целого. Поэтому одночастное произведение крупной формы требует активного выявления творческой инициативы, фантазии и богатого художественного воображения, которые, однако, не должны иметь характер беспочвенного фантазирования. Для глубокого понимания содержания, идеи произведения, раскрытия формы, стиля и авторского замысла исполнителю не следует доверять только собственному вкусу, фантазии и эмоциональному восприятию музыки, необходим поиск решения задач в объективно-исторической сфере. В данном случае пианисту важны конкретные знания, касающиеся особенностей стиля и музыкального языка композитора и его произведения, эстетических представлений исторической эпохи, в которой было создано произведение. Задача подчинения стихийности творческого процесса аналитическому мышлению и строгому самоконтролю весьма сложна и её решение на материале сочинений свободной формы может дать достаточно успешные результаты. Перевести в область знаний и обобщений творческий порыв, артистический темперамент, вдохновение удаётся в процессе сознательного и целенаправленного труда.

Изучение произведения обязывает пианиста начать со всестороннего, серьёзного проникновения в авторский текст,

воплощающий в себе все элементы художественной формы: интонацию, ритм, гармонию, полифонию, фактуру. Сознательный охват этих элементов, их детальное рассмотрение с общими, исторически сложившимися чертами стиля произведения, станет для исполнителя ключом к осмыслению исполнительской концепции сочинения. Такой подход к исполняемому произведению раскроет перед пианистом широкие возможности в поисках интересных решений, в раскрытии творческой исполнительской индивидуальности.

В каждом одночастном произведении крупной формы заключено, как правило, концертное начало, которое исполнитель должен ощутить и осознать, определив и систему взаимодействия разноплановых начал – солиста и оркестра, индивидуального и объективного, находя в себе одновременно и артиста, и режиссёра. Совмещение обеих тенденций требует от исполнителя их последовательного соотношения, тембрового решения.

Важнейшей исполнительской проблемой при разучивании одночастных произведений является осмысление формы и музыкальной драматургии. Структура одночастного сочинения всегда имеет какие-то особенности, выразительные отступления от обычной схемы. Она нередко сочетает в себе признаки сонатности и цикличности, вариационности и трёхчастности, рондальности, содержит неожиданные переходы, модуляции, тональные решения, которые исполнителю важно осознать. Огромную роль в произведениях свободной формы играет импровизационность, которая является важнейшим фактором музыкальной драматургии. Выявление всех аспектов формы и умение их отразить в пианизме является гарантом убедительной интерпретации сочинения. Работая над пьесой, необходимо определить в ней основные этапы драматургического развития, моменты экспозиции, развития, репризности, обозначить кульминационные фазы, найти верное истолкование всех структурных элементов.

Произведение свободной формы всегда имеет ряд темповых особенностей, которые не должны ускользнуть от внимания исполнителя. Проблема темпа в нём усложняется тем, что темп довольно часто меняется и содержит множество агогических оттенков. В связи с этим исполнитель обязан определить в произведении общий, так называемый стержневой темп, коего необходимо придерживаться и внутренне ощущать. В таком случае отдельные выразительные отклонения от стержневого темпа будут художественно оправданы.

В области динамических оттенков также необходим общий уровень силы звука. Распределяя силу громкостной динамики в масштабе всего

произведения, следует найти среднюю динамическую равнодействующую, характерную для исполняемой пьесы. Тогда отдельные динамические оттенки приобретут точную выразительность. Следует отметить, что в произведениях свободной формы важное художественное значение имеет не только степень усиления или ослабления уровня звука, но и неожиданность их изменения. Довольно часты применения *sforzando* и *fortissimo*, *pianissimo*, достигающие крайних пределов. Исполнителю следует освоить метод сознательного накопления силы звучности в *crecendo* и планомерного её расходования в *diminuendo*.

Касаясь вопроса аппликатурных указаний, важно учитывать индивидуальное строение рук пианиста и ориентироваться на удобство и целесообразность выбранных приёмов. В работе над произведением запас аппликатурных приёмов расширяется в сторону большей свободы и творческой инициативы. Полезно в трудных разделах пьесы применять аппликатурные варианты, предпочитая в итоге наиболее оправданные и позиционно удобные, наиболее рациональные.

Создавая в процессе изучения произведения художественный образ целого, пианисту целесообразно сочетать разнообразные формы освоения нотного текста. Наряду с целостным восприятием концепции сочинения в целом, необходима тщательная и кропотливая работа над отдельными его фрагментами, шлифовкой деталей. Важно проследить, чтобы каждая деталь нашла своё место в общем художественном решении. Ни одно искусство не требует столь тщательно выверенной, безукоризненной отшлифованности, виртуозности воспроизведения как музыкальное исполнительство. Поэтому раскрытие составляющих компонентов формы, освоение технических приёмов является одним из необходимых условий в работе над произведением. Этот путь поисков заключается в том, чтобы свести сложное к простому: следует разбить сложный пассаж на линии, и, если, необходимо, то ещё мельче, на удобные для исполнения позиции. При этом, исполнитель всегда должен ощущать деталь как часть целого, художественно осмысленного образа. Работая над отдельными эпизодами, тактами, мотивами, пианист обязан проследить, чтобы произведение не распалось на цепь фрагментов, спаянных воедино с помощью отдельных мнемонических усилий.

Важно найти аппликатуру, дающую возможность сохранять концентрацию руки, удобные связи позиций, точки опоры для руки и внимания. Всё должно быть направлено на то, чтобы освободить руку от напряжения, а внимание - от резких переключений и торможений. Внимание следует мобилизовать на трудные моменты, а мышление -

на охват единиц большего объёма. Далее начинается процесс приспособления руки к уже осмысленному в уме заданию и, наконец, автоматизация найденных целесообразных исполнительских приёмов путём повторений. При этом, важно не лишить тренировочные занятия творческого характера. Бесцельная муштровка приносит вред исполнению, превращая его в механическое. Отчётливо осознавая, что мастерство рождается путём повторений, пианист обязан соблюдать творческий самоконтроль. Ему необходимо пользоваться своим кинетическим мастерством на основе разумно организованных занятий, сохраняя творческую власть над движением.

После того, как произведение освоено, его исполнительская концепция сложилась, художественный замысел выкристаллизовался, начинается новый этап работы, связанный с более глубоким постижением идеи и стиля пьесы, более совершенного выполнения деталей. Критическое чувство и интуиция подсказывают исполнителю, над каким фрагментом следует поработать, какие эпизоды, пассажи, фигурации требуют особой, тщательной шлифовки. Трудноисполнимые места рекомендуются проиграть в медленном темпе, анализируя и осекая детали звукового образа. Преодоление трудностей достигается подчас путём небольших изменений прежних выразительных средств. Весьма полезно здесь прибегнуть к вариантам, которые могут способствовать достижению отличных результатов. Изобретая несколько модификаций трудного эпизода и многократно проигрывая их, пианист прочно овладеет данным эпизодом. Модификации могут быть ритмические, фактурные, аппликатурные, динамические. Ряд новых найденных приёмов может оказаться близким общему характеру технической оснащённости исполнителя.

В работе над крупной одночастной формой возможны чередования периодов повседневного изучения произведения и промежутков времени, когда освоение пьесы приходится отложить. Отметим, что возвращаясь к пьесе после определённого промежутка времени необходимо с полным творческим вниманием. Можно попытаться сыграть всё сочинение наизусть, а затем перейти к работе по нотам, чтобы отшлифовать замеченные несовершенства. Вновь приходится пройти путь преодоления трудностей, по которому прошёл исполнитель, изучая произведение, но уже на новом, более высоком уровне.

Перед концертным выступлением желательно сократить число часов занятий над пьесой. Нецелесообразно перед самым концертом проигрывать трудноисполнимые места произведения, чтобы избежать провалов памяти, случающихся на эстраде, пианист во время

исполнения должен ясно представлять общую конструкцию крупной одночастной формы, осознавать, в каком именно месте произведения он находится в данный момент. Чувство целого повлияет не только на прочность памяти, но и, одновременно, на стройность исполнительской концепции.

Выученное одночастное сочинение крупной формы, исполненное с концертной эстрады, должно навсегда остаться в концертном репертуаре пианиста и не уйти из его памяти. Важнейшей задачей исполнителя является сохранение в памяти освоенного масштабного сочинения и дальнейшее совершенствование его интерпретации. Необходимо развивать умение непрерывно ставить перед собой большие и малые задачи, вглядываться и вслушиваться в изученное произведение с разных сторон, искать и находить в нём новое и сопоставлять его со старым.

Путь художественного творчества бесконечен. Осознание пианистом момента, что произведение требует безукоризненного знания, изучения, поиска, не допускает приблизительности, недосказанности и небрежного отношения, открывает неисчерпаемые возможности дальнейшего совершенствования интерпретации, которой, как известно, нет предела.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Алексеев А.* История фортепианного искусства. Части I-II, М., 1988.
Алексеев А. Интерпретация музыкальных произведений. М., 1984.
Балакирев М.А. Исследования. Статьи. Л., 1961.
Беренбойм Л. Путь к музицированию. Л., 1972.
Барток Б. Автобиография // Зарубежная музыка XX века. М., 1975.
Бэлза И. Ф.Шопен. М., 1968.
Быков В. Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века. Л., 1983.
В классе А.Б.Гольденвейзера. М., 1986.
Ворбс Г.Х. Феликс Мендельсон-Бартольди. М., 1966.
Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Л.-М., 1976.
Гаккель Л. Исполнителю, педагогу, слушателю. Л., 1983.
Н.А.Гарбузов - музыкант-исследователь, педагог. М., 1980.
Гизекинг В. Мысли художника. Советская музыка. 1970, №7.
Головина В. Новое в фортепианной музыке // Узбекская музыка на современном этапе. Т., 1977.
Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Киев, 1973.
Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961.
Дебюсси и музыка XX века. Л., 1983.
Дейч А. Судьбы поэтов. М., 1968.
Екимовский В. Оливье Мессиаен. М., 1987.
Житомирский Д. Роберт Шуман. М., 2000.
История фортепианного, камерного и ансамблевого исполнительства в Узбекистане. Т., 1986.
Калмыкова Г., Красуцкая Л. К вопросу развития интерпретационного мышления у студентов-исполнителей // Вопросы музыкальной педагогики исполнительства. Т., 1993.
Каратыгин В. Скрябин. Петроград, 1915.
Корто А. О фортепианном искусстве. М., 1965.
Кремлёв Ю. Клод Дебюсси. М., 1965.
Лейтес Р. Композиторы Болгарии // Музыка XX века. Часть II, Книга 5-А. М., 1987.
Лист Ф. Ф.Шопен. М., 1956.
Лист Ф. Избранные статьи. М., 1987.
Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1979.
Мазель Л. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена. Статьи и исследования советских музыковедов. М., 1960.
Мазель Л. О мелодии. М., 1952.
Мартынов И. Морис Равель. М., 1987.
Мартынов И. Музыка Испании. М., 1977.
Мильштейн Я. Ф.Лист. Том I. М., 1971.

- Михайлов М. Этюды о стиле и музыке. Л., 1990.
 Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
 Нестьев И. Бела Барток. М., 1939.
 Нестьев И. «Исламей» М. Балакирева. Сов. музыка. 1938, №7.
 Равель М. В зеркале своих писем. Л., 1986.
 Рацкая У. Ференц Лист. Том I. М., 1969.
 Рубцова Е. Александр Николаевич Скрябин. М., 1989.
 Сабанеев Л. Скрябин. М., 1922.
 Савишинский С. Пианист и его работа. Л., 1961.
 Савишинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. М.- Л., 1964.
 Тюлин Ю. О программности в произведениях Шопена. М., 1968.
 Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах. М., 1971.
 Фейнберг С. Мастерство пианиста. М., 1978.
 Хашимова Д. Фортепианные произведения композиторов Узбекистана. Черты стиля и интерпретации. Автореферат кандидатской диссертации. М., 1985.
 Цытин Г. Музыкант и его работа. Проблемы психологии творчества. Книга I. М., 1988.
 Шарипова А. Координаты исполнительского стиля в фортепианной музыке Узбекистана (80-90-е годы). Т., 1999.
 Шнеерсон Т. Французская музыка XX века. М., 1970.
 Шуман Р. Письма (1817-1840). Том I. М., 1970.
 Юровский А. Филипп Эммануил Бах, его биография, фортепианное творчество и система орнаментики. // Филипп Эммануил Бах. Избранные сочинения для фортепиано. М.- Л., 1947.
 Юсупова О., Белага Н. Некоторые аспекты работы в фортепианном классе над произведениями крупной формы композиторов Узбекистана. // Вопросы теории музыки и исполнительства на современном этапе. Т., 1983.
 Яикова Т. Заметки о болгарской фортепианной культуре. // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. М.- Л., 1966.

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКТОРА.....	3
ВВЕДЕНИЕ.....	5
ГЛАВА I. ОДНОЧАСТНЫЕ ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КРУПНОЙ ФОРМЫ В ЭПОХУ РОМАНТИЗМА (XIX в.).....	11
1.1. Ранний романтический стиль.....	11
И.Н. Гуммель. Каприс ор.49, F-dur.....	11
Ф. Шуберт. Фантазия «Скиталец» C-dur op.15.....	16
К.М. Вебер. «Приглашение к танцу» ор.65, Des-dur.....	26
Ф. Мендельсон. Каприччио ор.33, a-moll.....	34
Ф. Мендельсон. Рондо-каприччиозо ор.14, e-moll.....	39
1.2. Зрелый и поздний романтический стиль.....	44
Р. Шуман. Аллегро ор.8, h-moll.....	44
Ф. Шопен. Фантазия ор.49, f-moll.....	50
Ф. Шопен. Четвёртая баллада ор.52, f-moll.....	57
Ф. Лист. «Лорелея» (вторая версия).....	64
Ф. Лист. «Долина Обермана».....	70
М. Балакирев. «Исламей».....	76
Й. Брамс. Рапсодия ор.79, №1, h-moll.....	82
Э. Григ. Баллада ор.24, g-moll.....	86
ГЛАВА II. СТИЛЕВАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЙ КРУПНОЙ ФОРМЫ В XX ВЕКЕ.....	92
2.1. Символизм и импрессионизм.....	92
М. Равель. «Игра воды».....	98
К. Дебюсси. «Остров радости».....	102
2.2. Неофольклоризм.....	107
Б. Барток. Рапсодия, ор.1.....	107
М. де Фалья. Фантазия «Бетика».....	111
О. Мессиаен. Фантазия-бурлеска.....	115

5377с 487

В.Стойнов. Рапсодия.....120
П.Владигеров. Рапсодия «Вардар», ор. 16.....122
А.Бабаджанян. Поэма.....127
С.Буссотти. Brillante.....130

**ГЛАВА III. ОСОБЕННОСТИ СТИЛИСТИКИ ФОРТЕПИАННЫХ
СОЧИНЕНИЙ КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА.....134**

М.Бафоев. Посвящение Хафизу.....138
А.Хашимов. Фантазия на тему У.Гаджибекова «Сансиз».....143
Д.Янов-Яновский. Каденция.....147

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....152

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....157

Наргиз Полатханова

СПЕЦИАЛЬНОЕ ФОРТЕПИАНО
ПРОБЛЕМЫ СТИЛЕВОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННЫХ
ОДНОЧАСТНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КРУПНОЙ ФОРМЫ
Учебное пособие
для высших учебных заведений

На русском языке

Ответственный за выпуск *М.Пулатов*
Редактор *Д.Кабулова*
Технический редактор *В.Барсукова*
Художник *З.Розубаева*
Художественный редактор *Б.Ашуров*
Компьютерный набор и верстка *Д.Сапирова*

Издательство «Musiq», Ташкент, 700027, ул. Б.Закирова, 1

Подписано в печать 08.06.2006г. Формат 60x90 1/16. Гарнитура Таймс.
Офсетная печать Усл. п. л. 10.0. Уч.-изд. лист. 9,5.
Тираж 500 экз. Цена договорная. Заказ № 209

Типография ДП «PATENT-PRESS», Ташкент, ул. Туйтепа, 2а



Наргиз Полатханова известная в Узбекистане пианистка, профессор Государственной консерватории Узбекистана. Наряду с педагогической (подготовила ряд лауреатов международных конкурсов), интенсивной концертной деятельностью (сольные концерты, фондовая запись на радио, телевидении, компакт-диски) Н.Полатханова занимается научно-методической работой. Её перу принадлежат изданные в Узбекистане и за рубежом следующие труды: «Фортепианный цикл Д.Сайдаминовой «Стены древней Бухары» в классе специального фортепиано», «Об образной сфере, фортепианного триптиха М.Равеля «Ночной Гаспар», «Мумтоз опералар режиссёри», «Вопросы интерпретации немецкой фортепианной музыки первой половины XIX века», «Итальянская музыка XX века в классе специального фортепиано», «Об основных типах драматургии в фортепианных произведениях композиторов романтика XIX века», «О специфике воплощения музыкального образа Востока в фортепианных произведениях М.Балакирева, М.Бафоева, Х.Рахимова» и др.