

Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургский государственный институт культуры

КАФЕДРА ФОРТЕПИАНО
ИССЛЕДОВАНИЯ И
МАТЕРИАЛЫ

Сборник статей

Под общей редакцией
доктора педагогических наук, профессора
Д. В. Щирина

Санкт-Петербург
2018

УДК 780.616.432(082)

ББК 85.315.42-7я43

К30

Издается по решению совета по научной и творческой работе
Санкт-Петербургского государственного института культуры
Протокол № 62 от 12.09.2018

Под общей редакцией Д. В. Щирина
доктора педагогических наук, профессора,
заведующего кафедрой фортепиано
Санкт-Петербургского государственного института культуры

Рецензенты:

Мальцев С. М. доктор искусствоведения,
профессор кафедры специального фортепиано
Санкт-Петербургской государственной консерватории
им. Н. А. Римского-Корсакова
Ровнер В. Е. кандидат искусствоведения,
профессор кафедры академического хора
Санкт-Петербургского государственного института культуры

К30 Кафедра фортепиано: исследования и материалы : сб. ст /
М-во культуры РФ, С.-Петерб. гос. ин-т культуры, фак. ис-
кусств, каф. фортепиано ; под общ. ред. Д. В. Щирина. – Санкт-
Петербург : Издательство «КультИнформПресс», 2018. – 156 с.
ISBN

Сборник статей посвящен различным аспектам преподава-
ния фортепиано в вузе культуры.

Может быть использован в качестве вспомогательного
материала в учебном процессе высших и средних учебных
заведений, а также при изучении музыкально-исторических,
методологических и методических вопросов современной фор-
тепианной педагогики.

УДК 780.616.432(082)

ББК 85.315.42-7я43

ISBN

© Федеральное государственное
бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Санкт-
Петербургский государственный
институт культуры», 2018

Содержание

Введение	5
Брижанева Т. В. «Пан» и другие фортепианные сочинения Витезслава Новака в концертном репертуаре (Tatiana Brizhaneva «Pan» and other solo piano compositions by Vítězslav Novák in the concert repertoire).	7
Гладкова О. И. Пламенеющий рояль: фортепианные сонаты Г. Уствольской (Olga Gladkova. Flaming piano. Piano sonatas by G. Ustvol'skaya).	15
Заборин С. В. Сравнение интерпретаций ноктюрна Шопена op. 15 № 2 Fis-dur (Semen Zaborin Comparison of interpretations of the Chopin Nocturne op. 15 No. 2 Fis-dur)	23
Лелеко В. В. Игра упражнений на фортепиано в курсе «Гармония» для пианистов (Vera Leleko. Playing piano exercises in the course of “Harmony” for pianists)	36
Лупкина Т. Е. Некоторые способы снятия излишнего мышечного напряжения в игре на фортепиано (Tatiana Lupikina. Some ways to relieve excessive muscle tension playing the piano)	46
Михайлова Е. А. К вопросу о методе Альберта Швейцера в осмыслении клавирного творчества Иоганна Себастьяна Баха (Elena Mikhailova. On the question of Albert Schweitzer’s method in understanding Johann Sebastian Bach’s clavier works)	60

Молзинский В. В. Инновационные формы подготовки педагогов музыкальных историко-теоретических дисциплин в системе дополнительного образования (Vladimir Molzinskii. Innovative forms of training teachersmusical historical-theoretical disciplines supplementary education)	67
Онегина О. В. Работа над фортепианными миниатюрами С. М. Ляпунова (Olga Onegina. Work on the piano miniatures by S. M. Lyapunov)	79
Шляпников В. А. Левая педаль фортепиано в произведениях Бетховена	100
Щирин Д. В. О развитии восприятия музыкального языка произведений в педагогическом процессе на кафедре фортепиано (Dmitrii Shchirin On the development of the perception of the musical language of works in the pedagogical process at the Piano Department)	123
Щирина К. Ю. О воссоздании творческого облика В. И. Сафонова как пианиста-ансамблиста и концертмейстера (Karine Shchirina. On the reconstruction of the creative image of V. I. Safonov as a pianist-ensemble player and accompanist)	133
Сведения об авторах	149
Summary	151
Information about authors	153

Введение

Предлагаемый Вашему вниманию второй сборник статей преподавателей кафедры фортепиано – попытка обобщить предшествующие этапы развития научных исследований преподавателей кафедры и показать основные направления их работы в настоящее время. В сборнике размещены статьи преподавателей, работающих в настоящее время на кафедре фортепиано, хотя, к сожалению, и не всех.

Первый выпуск научных и научно-методических работ преподавателей кафедры фортепиано Санкт-Петербургского государственного института культуры был издан в 2016 году под названием «Вопросы теории и практики преподавания фортепиано в вузе культуры».

К настоящему времени произошел целый ряд существенных изменений в преподавательском составе кафедры: к «традиционной» кафедре фортепиано, существовавшей в нашем вузе более 50 лет, добавилась в качестве секции бывшая кафедра теории и истории музыки. Поэтому сфера научных интересов кафедры в целом значительно расширилась. Изменилась направленность статей, представленных в настоящем сборнике: помимо статей, связанных с чисто «фортепианной» направленностью, добавились работы, посвященные преподаванию музыкальных историко-теоретических дисциплин студентам-пианистам. Мы убеждены, что всех преподавателей кафедры фортепиано в ее нынешнем виде объединяет желание своими научными и методическими работами, а также практической деятельностью способствовать формированию современной музыкальной культуры и профессиональному становлению молодых музыкантов – будущих педагогов и исполнителей: ансамблистов и концертмейстеров.

Научная и научно-методическая работа преподавателей, как известно, является одной из важнейших составляющих профессиональной деятельности современных педагогов. Каждый преподаватель в своей исследовательской деятельности выбирает именно тот ракурс, который, с его точки зрения, наиболее интересен и полезен как для современной музыкальной культуры и музыкаль-

Введение

ной педагогики в целом, так и для его практической педагогической работы со студентами. Поэтому круг вопросов, рассматриваемый в этом сборнике достаточно широк. Он касается историко-педагогических и научно-методических, музыкально-теоретических и музыкально-исторических направлений, показывающих новые аспекты в подходе к педагогическому процессу на кафедре фортепиано. Это связано и с осмыслением процессов в музыкальной культуре и педагогике, и с тем, что круг дисциплин, преподаваемых на кафедре в настоящее время достаточно широк. В настоящее время на кафедре преподаются циклы фортепианных, музыкально-теоретических и музыкально-исторических дисциплин для студентов очной и заочной форм обучения направлений бакалавриата и магистратуры «Музыкально-инструментальное искусство» (профили «Фортепиано», «Оркестровые духовые и ударные инструменты», «Баян, аккордеон и струнные щипковые инструменты»), «Искусство народного пения» (профили «Хоровое народное пение», «Сольное народное пение»), «Дирижирование академическим хором». Кафедра фортепиано также ведет подготовку аспирантов по направлению 13. 00. 02 – «Теория и методика обучения и воспитания (музыка).

Таким образом, кафедра фортепиано сегодня – это не только «системообразующий фактор» музыкального образования в нашем вузе и созвучие ярких творческих музыкантов-исследователей, но и своего рода символ того, что кафедра фортепиано Санкт-Петербургского государственного института культуры бережно сохраняет, продолжает и развивает все лучшее, что было создано в нашем вузе, в Санкт-Петербурге, в России и в мире в сфере музыкального искусства и музыкальной педагогики.

Д. В. Щирин

Брижанева Т. В.
«Пан» и другие фортепианные сочинения
Витезслава Новака в концертном репертуаре

Целью данной статьи является краткая презентация фортепианного творчества выдающегося чешского композитора Витезслава Новака (1870–1949). В то время как целый ряд его сочинений представляет собой вершину чешского фортепианного репертуара, очень немногие пианисты включали пьесы Новака в свои программы по разным причинам. Среди них можно выделить, прежде всего, общую неосведомленность о творчестве Новака, но также большую продолжительность звучания и значительные технические трудности некоторых из его произведений. Тем не менее, благодаря своей самобытности, богатству гармонических и мелодических ресурсов и качеству проработки деталей, фортепианная музыка Витезслава Новака достойна гораздо более частого исполнения на концертных площадках. В данной работе автор опиралась в основном на чешские печатные источники, например, монографии и сборники статей о Новаке, его биографические заметки.

Ключевые слова: Витезслав Новак, чешские композиторы, звуковая поэма «Пан», чешская фортепианная музыка,

Имя Витезслава Новака принадлежит к ряду самых известных имен деятелей чешской музыкальной культуры. Крупнейший чешский композитор конца XIX – первой половины XX века получил основательное разностороннее образование, он учился одновременно в пражской консерватории в классе теории композиции великого Антонина Дворжака и на философском факультете в Карловом Университете. Самостоятельное и сильное композиторское дарование проявилось уже в самом начале творческого пути Новака. В его лучших сочинениях нашли отражение глубокое и чуткое восприятие природы, любовь художника к своему народу, его быту, фольклору, сказкам и легендам. Более тридцати лет Новак был профессором Пражской консерватории и воспитал в своем классе десятки композиторов Чехии и Словакии, таких как Ярослав Кржичка, Вацлав Добиаш, Отакар Йеремиаш, Карел Болеслав Йирак, Алоис Хаба, Илья Гурник и многих других, а также целый ряд зарубежных музыкантов. На

всю жизнь сохранил Новак любовь к фортепиано. Сочинения для фортепиано занимают значительную часть наследия композитора и представляют собой различные циклы небольших пьес, такие как «Воспоминания», «Эклоги», «Песни зимних ночей», «Экзотикон» среди прочих, а также сочинения крупной формы, такие как, например, Соната «Эроика» и Звуковая поэма «Пан».

Если не брать во внимание несколько мелких пьес для фортепиано, носивших ощутимые черты подражания творчеству Шопена и Листа, некоторые из которых были утрачены или сознательно уничтожены композитором, первым относительно удачным фортепианным сочинением Новака можно считать Вариации на тему Шумана (в оригинале «Импровизация в форме вариаций на тему Шумана» соч. 4, тема взята из шумановского «Альбома для юношества» соч. 68, №34). Их вторую версию Новак посвятил Йозефу Йиранку, своему профессору фортепиано в пражской консерватории, Йиранек же их впервые исполнил в 1893 году. Эта пьеса даже удостоилась государственной награды в 1894 году. Затем в течение шести лет появлялись на свет программные циклы небольших пьес романтического склада, в которых, однако, уже проявилось в полной мере самостоятельное мышление композитора, появился особенный, только Новаку присущий, музыкальный язык. «Воспоминания» соч. 6, Серенады соч. 9, Баркаролы соч. 10, Эклоги соч. 11, «В сумерках» соч. 13, «Мой май» соч. 20, Багатели соч. 5 – все эти циклы состоят, как правило, из четырех пьес и часто имеют поэтический эпиграф. Новак использует здесь музыкальную форму, аналогичную той, которую встречаем в «Песнях без слов» Мендельсона.

Идею закончить Консерваторию своим собственным Фортепианным Концертом, подал Новаку профессор Йиранек, и эта идея, поданная извне, не была успешно претворена в жизнь. Набросав первые эскизы Концерта в начале 1895 года, Новак оставил работу на несколько месяцев и только к концу года завершил партитуру. Однако, он долго противился публичному исполнению своего сочинения, чувствуя его слабые стороны, стилевые несоответствия и слишком патетическую ориентацию на внешние эффекты. Первоначально соч. 10, Концерт был впервые исполнен в 1915 году, а издан только в 1949. И гораздо позже, уже после триумфа всеохватыва-

ющего «Пана», Новак возвращался к фортепианным миниатюрам, также сделав свой вклад в детский репертуар, создав программные циклы «Экзотикон» соч. 45, Шесть Сонатин соч. 54, «Юность» соч. 55.

Удивительно то, что до «Пана» Новак только однажды взялся за сочинение сольной фортепианной пьесы крупной формы. Соната «Эроика» соч. 24 была написана в октябре-ноябре 1900 года и свое название получила только на последнем этапе сочинения. Автор предложил это свое произведение под лозунгом «Независимость!» на Конкурсе Чешского общества камерной музыки, который проходил в 1901 году, и получил за нее поощрительную премию (в тот год главная премия удивительным образом не была присуждена никому). Соната длительностью около 23 минут представляет собой лучшее сочинение «моравско-словацкого» периода. Программное содержание «Эроики» – это рассказ о славе и неволе словацкого народа, это гимн героям, защищающим свою Родину. Со слов самого Новака эта Соната – «скрытая политическая демонстрация». При прослушивании складывается впечатление, что пьеса была создана на одном дыхании, в неожиданном приливе вдохновения, хотя в действительности, это плод композиторского мастерства, когда продумана каждая деталь, каждая мелочь приведена в соответствие с целым. Новак использует в «Эроике» монотематизм, который позволяет ощутить единую крепкую конструкцию всей пьесы. Вся музыкальная ткань до последней подробности происходит из главной темы первой части, которая очень напоминает тему моравской народной песни «Около Говоран». Однако обвинить Новака в плагиате нельзя, его Главная тема имеет абсолютно самостоятельное содержание, иную форму и виртуозно полифоничное сложное развитие. Таким образом уже в 1900 году в «Эроике» проявился интерес композитора к мощному разнообразному развитию одного музыкального «зерна», поиску небольшого построения, из которого вырастает величественное здание всего произведения, такого как впоследствии созданный «Пан».

Что же касается «Пана», еще никогда в своем творчестве не достигал Витезслав Новак такого искусного и изобретательного владения фортепианной фактурой. В тоже время в пяти частях этой звуковой поэмы он как будто бы подытожил впечатления всей своей

жизни и сумел вложить в музыку композиторский опыт всех своих предыдущих сочинений не только фортепианных, но и симфонических, камерных и вокальных. Основная идея пьесы заключается в том, чтобы свое видение мира, свою философию жизни, размышления о себе и о других передать в музыке исключительно с помощью одного инструмента – фортепиано. Это была невероятно трудная задача, но Новаку удалось найти все необходимые исполнительские средства, создать такую гигантскую звуковую палитру красок, что при надлежащем исполнении «Пан» представляет собой совершенно уникальное по содержанию, глубине, красоте и масштабу творение.

За несколько месяцев, исключая время летнего отпуска, с мая по декабрь 1910 года появился на свет «Пан». Сам композитор вспоминал: «В этом своем сочинении я представил синтез своих самых сокровенных переживаний, пробужденных в моей душе величием Гор и Моря, интимностью Леса и мечтой по Женщине-любвице, родительнице новой жизни». Новак пишет о своей большой схожести в обожествлении Природы с главным персонажем повести «Пан» Кнута Гамсуна. Эта повесть о величии и красоте природы и трагедии неразделенной любви, появившаяся на свет в 1894 году, считается одним из лучших лирических литературных работ.

Другим источником вдохновения для композитора во время работы над своим «Паном» стала картина Клода Лоррена «Пейзаж с Ацисом и Галатеей» (другое название – «Вечер») из Дрезденской картинной галереи, цветную репродукцию которой, он хранил у себя дома. Эта картина, написанная в 1657 году, представляет собой морской пейзаж, оживленный мифологическим сюжетом из «Метаморфоз» Овидия, на ней находим сразу несколько античных образов и символов этой истории. Галатеея, влюбленная в прекрасного юношу Ациса, приплыла к нему на свидание в своей лодке. Художник изобразил Ациса и Галатеею, предающихся любовным утехам в шатре на переднем плане картины. Рядом с шатром маленький Эрос – символ любви, играет с парой голубков, олицетворяющих взаимную любовь. Ужасный одноглазый великан Полифем, страстно влюбленный в Галатеею, изображен справа вверху, сидящий на скале и играющий на своей флейте-сиринкс. Как и всякая флейта, сиринкс

является символом вождения. Пейзаж, изображающий морскую бухту с поросшими лесом горами вокруг нее, построен на плавных переходах от света к тени, являясь примером классического идеализма в живописи. Лоррену свойственно было особенное мастерство в изображении воздуха и света, он мог передавать неуловимые краски рассеянного света, исчезающего в желтой дымке, призванные создавать уникальную атмосферу. Вдохновляемый живописным полотном Лоррена, Новак пытался найти подобные краски в некоторых моментах своей музыкальной поэмы. Зденек Нейедлый в связи с «Паном» писал о «концентрации импрессионистического искусства Новака на меньшей, но как раз из-за этого и более выразительной и сжатой поверхности». Он как будто вложил всю свою жизнь в эти несколько частей, и все его предшествующее творчество в них повторяется.

Средняя продолжительность звучания «Пана» – пятьдесят четыре минуты, рекордная для сочинения, исполняемого на сольном инструменте, которая может сравниться только с большим симфоническим произведением. Пожалуй, только Соната для фортепиано № 2 «Конкорд Массачусетс. 1840–1860» Чарльза Айвза, которая длится в зависимости от темпа исполнения от сорока трех до сорока девяти минут, приближается по длительности к новаковскому шедевру. Большие романтические сонаты Шуберга, Листа, Шумана, Шопена, Брамса, Чайковского, Рахманинова длятся меньше в среднем на десять минут.

Цикл состоит из четырех частей с Прологом, в котором экспонируются все основные темы, включая «ядро» поэмы – тоническое трезвучие *фа-ля-до* с двумя дополнительными тонами *ре* и *соль*, которые представляют собой скрытую пентатонику, объединяющую все три тональные функции (тонику-субдоминанту и доминанту), что создает своего рода гармонический микрокосмос. Горы из «Пана» – это горы из его моравского периода, из его симфонической поэмы «В Татрах». Море появлялось в «О вечной мечте» и в «Буре», лес можем встретить в «Томане и лесной панне» и других сочинениях, а женщина – во всех существующих новаковских произведениях вместе. При этом взгляд на природу в «Пане», по мнению Нейедлого, у Новака именно импрессионистический, это взгляд со стороны, без человеческого взаимодействия с ней, а поэтому конкретнее может

быть передана ее красота и мощь. «Горы» Новак рисует в форме интимной повести о них, впечатление от них более спокойное, возвышенное, позитивное. Мы слышим, как пастух играет на свирели (а может быть, это звучит флейта – сиринокс бога Пана), и поэт всходит все выше и выше до недоступных горных высот (вспомним здесь, как Новак описывал свои восхождения на горные вершины в своих воспоминаниях), когда грудь его расширяется от восхищения, и сердце замирает от любви к этим прекрасным местам.

То же происходит и с «Морем», нет здесь штормового Северного моря из «Бури», нет и болезненной символики с описанием Адриатического моря из «О вечной мечте», в «Пане» создается образ моря покойной радости, простоты и естественности. «Море» здесь звучит как веселый и всегда танцующий Атлантический океан «жилище бёклиновских наяд и кентавров, место живости и сверкания», с которым Новак познакомился во время своего летнего путешествия в 1909 году.

«Лес» очень отличается от леса из «Томана», здесь все списано с личных переживаний композитора, из его внутренней жизни. Эта часть также очень сильно контрастирует предшествующей части цикла, воздушной, летящей, игривой, капризной и бурлящей бравуре моря. Волшебными звуками нарисованы здесь все оттенки спокойного настроения леса: от полнейшей тишины, от таинственных, как во сне, едва слышимых шевелений до мощнейших шумов крон деревьев и дождя, всеобъемлющих звучностей природы, поющих сильным хором. И после опьяняющего восторга гармонии возвращается состояние полного умиротворения, райского покоя, когда голос кукушки звучит колыбельной, являясь тем естественным звуком природы, который волшебным образом завершает сказочную часть.

И, наконец, «Женщина». Новак представляет здесь, прежде всего, чувственный образ, позволяет раскалиться страсти до крайних пределов, почти до иронической усмешки. Но тем прекрасней потом получается у него образ женщины-матери, образ, который намного благородней и выше любого накала страстей. У Новака, в конечном счете, идея преобладает над звуком, над фактурой и над чувствами. Эта последняя часть построена в вариационной форме, как какая-нибудь широко развитая чакона или пассакалия, и сложнейшая полифония

отлично служит здесь композитору для передачи целого мира настроений, чувств и страсти, которыми наполнена душа женщины.

Исполнение такого мощного, масштабного и в то же самое время очень детально проработанного композитором сочинения ставит перед интерпретатором задачу трансцендентального уровня. Кроме совершенного преодоления трудностей технического порядка, «Пан» требует к себе особенного отношения с точки зрения музыкальной. Пианист, который берется за его исполнение должен обладать и надлежащей физической выносливостью, и быть абсолютно зрелым опытным музыкантом, уже сыгравшим на сцене все или несколько основных крупных фортепианных романтических сонат и вариаций. Таких, например, как требующие недюжинного мастерства и силы Соната си минор Ференца Листа, Сонаты си-бемоль минор соч. 35 и си минор соч. 58 Фредерика Шопена, Сонаты фа диес минор соч. 2 и фа минор соч. 5 Йоганнеса Брамса, брамсовские Вариации на тему Генделя соч. 24, Вторая Соната си-бемоль минор соч. 36 Сергея Рахманинова или Большая Соната соль мажор соч. 37а Петра Чайковского.

Структура музыкального языка Новака всегда очень полифонична, вкупе со сложными гармониями, широким расположением аккордов и быстрыми темпами, которые Новак порой требует от исполнителя, это обуславливает повышенную трудность его сочинений. Склонность писать для виртуозного фортепиано проявилась у Новака еще со времен школьной скамьи. Он заканчивал консерваторию Рапсодией Листа, как многие другие молодые музыканты того времени, находясь под сильным влиянием листовской музыки и его невероятного дарования пианиста. Первое сочинение Новака для фортепиано под опусом, Баллада «Манфред», носит отчетливые черты листовского пианизма. В «Пане» эта виртуозность, причем касающаяся не только беглости пальцев, головокружительных пассажей, октав и аккордов, но прежде всего полифоническая, проявилась сильнее всего.

Я искренне верю, что музыка Новака достойна гораздо большего внимания со стороны музыкантов-исполнителей, в частности, пианистов, так как именно для рояля Новак оставил довольно обширное наследие. Слушателей – любителей музыки сочинения Новака могут привлечь глубоким содержанием, новизной гармонического языка,

Брижанева Т. В.

мелодической свежестью. «Пан» Новака действительно представляет собой монументальное по своему замыслу и реализации уникальное сочинение, написанное специально для рояля. Оно может сравниться по масштабу с большими симфоническими поэмами, но при этом сохраняет ту интимность звуковой атмосферы, которая возникает на концерте исполнителя-солиста. В искусстве Витезслава Новака отражены вечные идеи о красоте и величии природы, естественных человеческих чувствах и творчестве.

Литература

1. Бэлза И. Ф. Витезслав Новак / И. Ф. Бэлза. – Москва : Музгиз, 1957. – 136 с.
2. Lébl, Vladimír. Vítězslav Novák : život a dílo. Vyd. 1. – Praha: 1964, Československá akademie věd. – 463 s. : obr. příl., rodokmen.
3. Nejedlý Zdeněk. Vítězslav Novák : studie a kritiky. – Praha : 1921, Melantrich. – 239 s.
4. Novák, Vítězslav. O sobě a o jiných. 1. vyd. – Praha: 1970, Supraphon. – 433 s. : fot. v textu.
5. Vítězslav Novák: studie a vzpomínky. 1. vyd. – Praha: 1932, Osvětový klub v Praze. : 443 s · noty, obr.

Tatiana Brizhaneva

«Pan» and other solo piano compositions by Vítězslav Novák in the concert repertoire

The purpose of this article is a brief presentation of the pieces written for piano by the outstanding Czech composer Vítězslav Novák (1870–1949). While a number of his piano compositions represent the pinnacle of the Czech piano repertoire, very few pianists included Novák's pieces in their concert programs for various reasons. First of all, we can cite general ignorance of Novak's art, but also long duration and considerable technical difficulties in some of his works. Nevertheless, due to its originality, the richness of harmonic and melodic resources and the quality of the details, the piano music of Vítězslav Novák deserves much more frequent performances at concert venues. In the article, the author relied mainly on Czech printed sources, such as monographs and collections of articles on Vítězslav Novák, as well as Novák's biographical notes. Keywords: Vítězslav Novák, Czech Composers, Tone Poem, «Pan», Czech Piano Music

Гладкова О. И.
Пламенеющий рояль
Фортепианные сонаты Г. Уствольской

Статья посвящена ведущему жанру фортепианного наследия одного из крупнейших композиторов авангарда – Галины Уствольской (1919–2006). Ее сонаты, широко исполняемые за рубежом, по-прежнему остаются почти не известными в России. Их оригинальный язык, уникальный стиль и далекие от стереотипов формы рассматриваются в статье, содержащей, помимо теоретического анализа, любопытные, а порой и эпатажные высказывания западных музыкантов, включающих сочинения Уствольской в свои концертные программы.

Ключевые слова: кластер, сонористика, контрастно-составные формы, фактура, приемы звукоизвлечения, остинато, неопримитивизм.

Если бы поднимался дым из рояля, никто не
не удивился бы... Эта музыка имеет запах:
палящая музыка, которая повышает температуру.

Э. Вермелен

«Искусствоведы, критики, музыковеды по старинке судят об искусстве в целом и о музыке в частности. Они не входят в суть самого сочинения. Это очень плохо. Я много раз говорила и очень прошу: лучше ничего не писать о моей музыке, чем писать одно и тоже – камерная, камерная, религиозная и еще раз камерная... И дело не в количестве исполнителей, а в сути самой музыки... Даже все мои Сонаты – не камерные!» [1, с. 3].

С момента, когда Галиной Уствольской были написаны эти строки, прошло свыше двадцати лет, но по-прежнему ее фортепианная музыка, широко известная за рубежом, почти не исполняется в России, и по-прежнему ее сочинения называют сакральными и камерными. Говорить о творчестве Уствольской нелегко – этой музыке почти невозможно подобрать словесный эквивалент, и попытаться приблизиться к ней – значит не столько анализировать средства выразительности и принципы соединения звуков, сколько осмыслить

особенное впечатление, рождаемое ими. Композиции Уствольской оставляют ощущение предела не только в эстетико-стилевом плане; это «край» во всем: в максимальной содержательной насыщенности каждого мотива, каждого звука; в обжигающем эмоциональном накале; в интеллектуальном наполнении и мощном энергетическом излучении. «Предельно допустимой» кажется и техника использования традиционных музыкальных инструментов: одновременное звучание очень высокого и максимально низкого регистров, едва охватываемое слухом, настойчивые удары кулаком по клавишам фортепиано, «обвалы» кластеров, ffff или rrrr, предписываемые для исполнения солисту.

Характеризуя музыку Уствольской, к ней нередко подбирали параллели и сравнения из областей, далеких от искусства – физики, техники, химии, говорили о «сверхплотной звуковой материи» и «космическом, марсианском удельном весе каждой ноты», «высоковольтном напряжении» и «мощном силовом поле» музыкальных тем; сопоставляли стиль композитора с новыми, открытыми в двадцатом веке видами энергии, обладающей колоссальной созидательностью и разрушительной силой; уподобляли музыку «лучу лазера, способному резать металл» [1 с. 11] Ассоциации эти особенно показательны в применении к творчеству автора, избежавшего главной болезни современного искусства – тяги к изобретательству и звуковому конструированию, возникшей под влиянием мощной научно-технической революции и разъедающей, подобно вирусу, различные музыкальные направления и жанры.

Не увлечением чрезмерной техничностью, но иной стороной соприкасается искусство Уствольской с немusicalными сферами века космоса и сверхзвуковых скоростей. Подобно современной науке, подошедшей к пределам допустимого и перешагнувшей их – в клонировании человека или опасных экспериментах с новыми, неуправляемыми видами энергии – музыка Уствольской погранична. Ее сонаты – нечто большее, чем музыка; предельная психологическая достоверность разрушает ощущение искусства. «У того, кто слушает музыку Уствольской или пытается сыграть на рояле ее «Двенадцать прелюдий» и шесть сонат, не возникает

ощущения чего-то художественного», – написал о ней один из зарубежных исполнителей [2]. «Кажется, что эта музыка возникла под принуждением и против воли увлекает слушателя или слушательницу», – добавлял другой [3, с. 4].

«Уствольская создала, наверное, самый чистый в советской музыке вариант экспрессионизма... абсолютно самобытный, духовно независимый. В его генетической основе ощущается речевое начало, истовое произнесение-скандирование, энергия которого слышна даже в тихих эпизодах», – отметила московский музыковед С. Савенко [1, с. 10].

Ведущим принципом творчества Уствольской всегда оставался строжайший отбор выразительных средств. Соната, звучащая несколько минут, создавалась годами. Продумана любая деталь – вплоть до одежды исполнителей-солистов. Суровый, черно-белый колорит, огромное, нечеловеческое напряжение и внутренняя собранность, немногословность – только о главном! – каждая нота значима, каждый штрих необходим. Эта музыка трагедийна по сути, ее нельзя только прослушать, ее нужно прожить, и она обжигает экспрессией и болью. Удивительно ли, что после исполнения сочинений Уствольской аплодисменты кажутся не вполне уместными? Как после исповеди.

«Сбросьте статую с горы – что отколется, то лишнее», – считал Микельанжело, и этот афоризм мог бы стать эпиграфом к любой из фортепианных сонат композитора.

Их шесть, и создавались они в течение более чем сорока лет: Соната №1 – 1947; Соната №2 – 1949; Соната №3 – 1952; Соната №4 – 1957; Соната №5 – 1986; Соната №6 – 1988. Сравнения дат указывают на два сонатных блока – ранний (с Первой по Четвертую) и поздний (Пятая и Шестая). Разделенные десятилетиями сочинения 40–50-х и 80-х годов близки по манере. В ранних сонатах (как и других сочинениях) Уствольская обрела свой стиль, которому не найти аналогий и который практически не эволюционировал.

«Соната № 5 напоминает о чем угодно, кроме сочинения для фортепиано: в высоком регистре слышны колокола, в низком – мощное гудение духовых, а между ними – ритуальное пение хора, причем

простой унисон обретает силу кластера», – замечал один из западных рецензентов [4, с. 38] Действительно, шесть сонат Уствольской для рояля соло трудно отнести к фортепианному жанру: фактура и приемы звукоизвлечения в них совершенно не пианистичны, а общий тембровый колорит близок оригинальным инструментальным составам Композиций и Симфоний.

Рояль у композитора – не мелодический, не струнный и даже не ударный инструмент; резкие кластеры «ощерившегося» диссонансами фортепиано, игра кулаком и ребром ладони, сухие, гулкие, предельно низкие басы подобны, как говорила сама Г. Уствольская, «стuku молотка по деревянному гробу». Темброво родственным фортепиано в трактовке Уствольской кажется ее авторский инструмент «куб деревянный», используемый композитором дважды: в Симфонии №5 «Amen» и Композиции №2 «Dies irae».

Музыкальное изложение сонат, а особенно, поздних – Пятой и Шестой – вероятно, приближается к пределу, за которым следует самоуничтожение инструмента. Уникальна (и достаточно отлична от ранних опусов) и сама запись текста последних сонат.

По содержанию и структуре ни одна из сонат не повторяет другую. Относительно традиционный цикл Первой сонаты сменяется своеобразной двухчастностью Второй и крупной одночастной формой Третьей. Слитно-контрастная композиция Четвертой сонаты, состоящей из четырех разнотемповых частей, соединенных *attassa*, не похожа на уникальную структуру Пятой, десятичастной. Сквозная форма Шестой построена по принципу драматургического крещендо, представляя масштабный, сурово-мрачный эпилог цикла.

Напротив, Первая соната – вполне законченная и самодостаточная – кажется прологом к последующему. Ее музыка эмоциональна, но без открытой, кричащей экспрессии, ее сфера – сосредоточенное раздумье, меланхолия, горькие предчувствия.

Лирическая Вторая соната мелодична. Высказывание *sotto voce*, приглушенные краски, прозрачное, родниковое пианиссимо... тихие, глубинные кульминации не успокаивают маниакального четвертного движения. Это музыка одного состояния. В основе Третьей, напро-

тив, лежат яркие, непримиримые контрасты; впервые фортепиано у Уствольской звучит жестко, нервно, агрессивно. Цикл ранних сонат завершает Четвертая; фактурное решение – «объемные» трели и многозвучные секундо-септимовые кластеры, «расползающиеся» в пространстве, – приближает ее к языку трех инструментальных Композиций 1970-х годов.

«Конец фортепиано» особенно заметен в единокровных Пятой и Шестой с музыкой безжалостной, мрачно-экспрессивной. Этой варварской силе, потрясающей и отталкивающей реальностью выражения злого начала, трудно отыскать аналог в фортепианной литературе. Стихия фортиссимо и ультрафортиссимо, давящих, «разбивающих» слух кластеров, назойливо стучащих, роковых в своей неодолимой равномерности ударов вызывающе немзыкальна. Огромное внутреннее напряжение оборачивается неожиданным затишьем – его странная, безжизненная неподвижность страшнее самых громогласных кульминаций...

«Как происходит, что композитор отнюдь не богатырского здоровья создает столь мощную облик, железную музыку?» – удивлялся видный немецкий критик [4, с. 39].

«Неодолимая устрашающая сила, с которой Уствольская атакует своих слушателей, такова, что они поставлены перед выбором: либо принять на себя энергетический поток, либо воздвигнуть защитный «панцирь», сдерживающий давление», – писал один из пианистов – почитателей музыки Уствольской [5, с. 26]. О сочинениях «закрытого композитора», их жесткой духовности и музыкальном мистицизме спорят; исполнительски сложные, физически истощающие композиции все чаще включают в концертные программы музыканты-практики, к сожалению, в основном, зарубежные.

«В своей бескомпромиссности Уствольская из авторов второй половины нашего века может быть сравнима, пожалуй, только с Луиджи Ноно: произведения обоих истинно правдивы» [5, с. 25] Имя российского композитора все чаще ставят в один ряд с крупнейшими современными мастерами: Бенжамином Бриттеном, Лючано Берно, Янисом Ксенакисом, Пьером Булезом, Маурицио

Кагелем и другими. Нередко имя Уствольской упоминают вместе с другим композитором-женщиной из бывшего Советского Союза – Софьей Губайдуллиной; их произведения не раз звучали в одних концертах и на тех же сценах. Голос из Петербурга звучит смелее и громче знакомого западной публике «русского музыкального зарубежья». Автора, который еще несколько лет назад был фактически неизвестен слушателю (Галина Уствольская обрела известность на Западе в середине 90-х годов), считают наследником отечественных композиторов-классиков, «великим трагиком русской музыки» [1, с. 145].

«Многие называют фортепиано моим главным инструментом, но это не так» – сказала однажды Галина Уствольская. 13 Предпочтение это, однако, заметно на всех этапах творческого пути. Для рояля написан ее ранний фортепианный Концерт (1946), открывающий составленный самим композитором Каталог ее сочинений; фортепиано – неперемный участник ансамблей (Соната и Дуэт для скрипки и фортепиано – 1952 и 1964, Трио и Октет – 1949 и 1950, Большой дуэт для виолончели и фортепиано – 1959). В каждой из трех Композиций автора (№1 «Dona nobis pacem» – 1971, №2 «Dies irae» – 1973, №3 «Benedictus, qui venit» – 1975) присутствует тембр фортепиано, как и во всех Симфониях, кроме Пятой. Весьма оригинальным сочинением для фортепиано соло является Двенадцать вариаций (1953), дополняющих ряд фортепианных сонат.

Фортепианная музыка Галины Уствольской привлекает внимание многих зарубежных исполнителей – от Райнберта де Леу до Франка Денъера. Не часто, но все же звучат ее сонаты и в интерпретации российских пианистов – Алексея Любимова, Галины Сандовской, Олега Малова, Юрия Лакунина.

Примечания

1. Гладкова О. Галина Уствольская. Музыка как наваждение. Санкт-Петербург, Музыка, 1999. С. 117.
2. Там же. С. 3.
3. Там же. С. 11.

4. Цитата из статьи, подписанной Ф. Е. в газете «Kurier», Цюрих, 17 августа 1995 года.
5. Майер Т. Музыка должна звучать, только если она подлинная и яркая // Tages- Anzeiger, Цюрих, 4 ноября 1992 года. С. 4.
6. Цит. по: Гладкова О. Галина Уствольская. Музыка как наваждение. Санкт-Петербург, Музыка, 1999. С. 10.
7. Автор высказывания – М. Зибер. Цит. по буклету «Wien modern-98». С. 38.
8. В кавычках – высказывание самой Г. Уствольской.
9. См. прим 7. С. 39.
10. Цит. по буклету XXXI Фестиваля современной музыки, проводимого под эгидой Университета штата Индиана (США), октябрь 1997 года, С. 26.
11. Там же. С. 25
12. Цит. по: Гладкова О. Галина Уствольская. Музыка как наваждение, Санкт-Петербург, Музыка, 1999. С. 145.
13. Из интервью композитора автору этой статьи 3 октября 1998 года.

Литература

1. Цит. по: Гладкова О. Галина Уствольская. Музыка как наваждение / О. Гладкова. – Санкт-Петербург ; Музыка, 1999. – С. 117.
2. Статья, в газете «Kurier», подписанной Ф. Е., Цюрих, 17 августа 1995 года.
3. Майер Т. Музыка должна звучать, только если она подлинная и яркая // Tages-Anzeiger, Цюрих, 4 ноября 1992 года. С. 4.
4. Зибер М. Wien modern-98 // буклет фестиваля. С. 38.
5. Буклет XXXI Фестиваля современной музыки /Университет штата Индиана (США), октябрь 1997 года – С. 26.
6. Интервью Г. Уствольской О. Гладковой 3 октября 1998 года.

Olga Gladkova
Flaming piano. Piano sonatas by G. Ustvol'skaya

The article is devoted to the leading genre of piano heritage of one of the greatest avant – garde composers-Galina Ustvol'skaya (1919–2006). Her sonatas, which are widely performed abroad, remain almost unknown in Russia. Their original language, unique style and forms far from stereotypes are considered in the article, which contains, in addition to theoretical analysis, interesting and sometimes shocking statements of Western musicians, including Ustvol'skaya's compositions in their concert programs.

Key words: cluster, sonoristics, contrast-compound forms, texture, sound-making techniques, ostinato, neo-primitivism.

Заборин С. В.
Сравнение интерпретаций ноктюрна Шопена
op. 15 № 2 Fis-dur

В статье сопоставляется шесть интерпретаций Ноктюрна Ф. Шопена op. 15 № 2. Материалами для анализа послужили звукозаписи пианистов, представляющих разные исполнительские школы, а также различные издания шопеновского Ноктюрна.

Ключевые слова: фортепиано, интерпретация, исполнительский стиль, ноктюрн, Ф. Шопен, В. Софроницкий, С. Рахманинов, Ф. Бузони, И. Падеревский, А. Корто, Р. Эткин.

На рубеже XIX–XX веков к музыке Шопена обращались пианисты разных исполнительских традиций, национальных школ, музыкально-эстетических направлений (романтического, антиромантического, виртуозного, салонного и др.). Рамки шопеновского стиля тогда, вероятно, были еще достаточно широки, что видно из большого разнообразия трактовок, среди которых встречались совсем несхожие концепции одного и того же сочинения. Сравним шопеновский стиль пианистов рубежа веков на примере ноктюрна Шопена op. 15 № 2. Материалом для анализа послужат записи В. Софроницкого, С. Рахманинова, Ф. Бузони, И. Падеревского, А. Корто, Р. Эткин.

При анализе интерпретаций произведений Шопена мы сталкиваемся с известными трудностями, связанными с различием нотных источников. Определить, к какой же редакции обращался пианист в работе над сочинением, довольно сложно. Рассмотренные нами редакции обнаруживают, однако, сходства, которые следует считать авторской волей [2]. Из них важнейшие – это темпы разделов: *Larghetto* (четверть равна 40) в начале, *doppio movimento* в середине. Во всех редакциях мы найдем указания *sostenuto* в теме ноктюрна, *sotto voce* в середине, *dolce* в репризе и *smorzando* или *morendo* в завершении пьесы, в предпоследнем такте. О некоторых других указаниях, принятых во всех редакциях, мы скажем в ходе анализа.

Исполнение В. Софроницкого отличает концертный характер подачи, крупное насыщенное звучание. Начальный раздел пьесы

пианист интонирует ярче, эмоциональнее привычного, а кульминация перед серединой звучит *forte*. Тему и весь первый раздел В. Софроницкий стремится «собрать», охватить целиком, устремить к кульминации: общий темп чуть быстрее принятого метронома, четверть равна 43, пианист игнорирует *sostenuto* темы.

Фразы отделены глубокими «вокальными» цезурами. Пианист словно лепит, создает рельеф мелодии в большом концертном пространстве. Нельзя, однако, сказать, что эти цезуры останавливают движение, поскольку пианист избегает замедлений и не ослабляет эмоциональный тонус игры. Так, виртуозную колоратуру (орнаментированный вариант второй фразы во втором предложении первого раздела) *leggiere* В. Софроницкий, вопреки ожиданию, играет ритмически ровно, без замедления.

Пианист почти приравняет темпы крайних разделов и середины, игнорируя ремарку *doppio movimento*. Фактура в середине, как и в начале, значительно насыщена динамически, вместо авторского *sotto voce* исполняется *mf*. Очевидно последовательное движение к кульминации, звучащей почти *fortissimo*, причем, в процессе достижения этой кульминации, завершая каждую фразу, Софроницкий существенно расширяет ее последний такт, где происходит ритмическая остановка. Тем самым он придает фразе тяжеловесность и вместе с тем драматизм: этот последний такт интонируется подробно, тяжело, мучительно.

Совсем в ином ключе строит свою интерпретацию С. Рахманинов. Он избирает спокойный, величавый характер движения, подчеркивает авторское *sostenuto* темы. Его темп чуть медленнее метронома, заявленного в редакциях, четверть = 37. Пианист как будто созерцает картину, осматривает даль с высоты птичьего полета: широкая фразировка, подчеркивающая структуру суммирования в предложении (сперва фраза исполнителя охватывает дважды по два такта, а затем четыре) сочетается в игре Рахманинова с подробным произнесением фактурной ткани.

В исполнении темы Рахманинов использует прием *tempo rubato*. Пианист старается преодолеть ритмическую ровность повторяющихся звуков *до-диез*, находящихся в лакуне между спадом и

подъемом мелодической волны. Первый же *до-диез*, замыкающий группу из четырех шестнадцатых, вступает раньше положенного, а за ним и две восьмые, репетирующие на том же звуке опережают ровный аккомпанемент. Возникает синкопа, привносящая в шопеновскую мелодию едва уловимую джазовую ноту. Для сравнения: И. Падеревский и Ф. Бузони играют эти четыре шестнадцатые, перетягивая третью ноту в завершении нисходящего мелодического хода, как бы с пунктиром – так, как выписано автором в репризе. Оба пианиста унифицируют ритмический рисунок, выбирая «вариант» мелодии с пунктирным ритмом. Тем самым они тоже преодолевают ритмическую мерность повторяющихся звуков *до-диез*. Такой выбор может быть объяснен вокальным характером фразы, – дополнительная ритмическая остановка нужна, чтобы протянуть, пропеть звук *ми-диез*, так же, как и в начальном затактовом мотиве, пропеваётся, длится звук *ля-диез*. Такого рода исполнительский «произвол» основан на стремлении продлить звучание инструмента, насладиться его красотой, остановить мгновенье. Рахманиновская синкопа на *до-диез*, напротив – скорее явление не вокальной, а инструментальной природы. Здесь исполнитель стремится подчеркнуть ритмическую остроту, терпкость ритма.

Не противоречит авторской воле темп среднего раздела – *doppio movimento*. Легко и виртуозно исполняя шелестящие квинтоли, Рахманинов будто любит переливами цвета. И если у Софроницкого здесь бушевала стихия, то рахманиновская трактовка – взгляд со стороны, наслаждение пейзажем. Кульминация середины не преувеличена динамически. Это сужает круг редакций, которыми мог пользоваться пианист. *Forte* в середине отсутствует в редакциях Телефсена, Корто, Падеревского, *The Century Library of Music*.

Рахманиновская индивидуальная манера игры проявляется в репризе Ноктюрна, перед кодой. Нисходящий хроматический ход, возникающий в расширении периода, после прерванного оборота, пианист исполняет, используя связанное *tempo rubato*, при котором мелодия опережает равномерную ритмическую пульсацию. Затем, во время нисходящего ломанного хроматического движения, темп мелодии замедляется. При этом вторая половина такта почти цели-

ком исполняется сухим стаккато и без педали. Острая отрывистая беспедальная звучность – характерный прием, который нередко используется Рахманиновым в собственных сочинениях.

Ф. Бузони своим исполнением существенно преобразует шопеновский ноктюрн. Пианист избирает подчеркнуто медленный темп (четверть = 30) и едва ли не в каждом такте первого периода отклоняется от него. Частые остановки, «зависания» (например, в девятом такте на мелодической вершине *fa-duez*, достигнутой скачком) чередуются с неожиданными *acellerandi*. Резкие перепады метро-ритмической пульсации приводят в движение калейдоскоп характеров, настроений. Уже в двух первых фразах идиллическое, задумчиво-томное настроение прерывается вспышками внезапной скерцозности, а в суммирующей первое предложение фразе активное *con moto* сменяется большим расширением, которое приводит к благородному широкому *maestoso*. В смене противоположных эмоций заложен вопросо-ответный принцип, диалогичность. Ф. Бузони создает оперный театр-*buffa*: спектакль открывает прекрасная «каватина», вольготно льющаяся мелодия контральто, но, на середине первой же фразы ее подхватывает и увлекает скерцозным *acellerando* стремительный струнный оркестр.

Часто по собственной воле Ф. Бузони добавляет акценты, артикуляционные лиги, «лишние» звуки. Так в десятом такте в «тексте» появляется «дополнительный слог» – форшлаг перед септолю.



Пример 1. Ф. Шопен. Ноктюрн ор. 15 №2, т. 10–11

Тот же прием, имеющий под собой оперную вокальную основу, Ф. Бузони повторяет в тактах 23 и 50.

Вместе с тем, выписанные в тактах 9–10 *arpeggiato*, сопровождающие начальные интонации второго предложения, пианист исполняет по-оркестровому: все звуки берутся вместе, собираются в аккорд.

В исполнении середины следует отметить характерную для Ф. Бузони террасообразную динамику. Существенно изменяется тембровая палитра, пианист добивается волшебного, хрустального *pianissimo*, шелеста фактуры на *sotto voce*. Линия развития середины устремлена к кульминации, приходящейся, как в редакции Шольца, на 41-й такт. О том, что пианист предположительно играет по данной редакции, говорят короткие артикуляционные лиги, обрамляющие кульминацию и звучащие вплоть до репризы. В редакции Падеревского, например, таких лиг нет, а широкая фразировка дробится только перед самой репризой, трижды подчеркивая вздыхающие секундовые мотивы.

А. Корто исполняет тему ноктюрна тяжело, тягуче, как бы нехотя, *molto sostenuto* (четверть = 38). На затактовых нотах с точкой в двух первых фразах пианист каждый раз немного останавливается, как будто раздумывает, импровизирует. Третья фраза восполняет «украденное» время – затактовый пунктир устремляется к сильной доле. Подобные ферматы на затактовых нотах, на первом звуке ямба, открывающего произведение, можно услышать в шопеновских записях И. Падеревского (этюды Шопена *f-moll*, *F-dur* из оп. 25). Пунктиры в затактах первых двух фраз А. Корто играет немного увеличивая длительность шестнадцатой. Это придает им мягкий, убаюкивающий характер.

А. Корто, как и уже упомянутые пианисты, варьирует нисходящую квартоль шестнадцатых – на последних двух нотах возникает подобие пунктира. Такой же пунктир звучит в квинтоли во второй фразе и в квартоли в третьей, он придает исполнению декламационность, даже некоторую патетичность.

Вершину *fa-diez* в шестом такте в записи А. Корто (как и в исполнении И. Падеревского) предвосхищает аккорд в левой руке, взятый *arpeggiato*. После этого суммирующая фраза устремляется к

серединной каденции. Точно также запаздывает первый звук мелодии в коде ноктюрна: секста в левой руке на долю секунды опережает вступление мелодии.

Середину ноктюрна А. Корто играет с большой драматической кульминацией. Кстати, его редакция как раз напротив, предлагает середину без *f* – только *cresc.* и *decresc.*

В отличие от Ф. Бузони и А. Корто, И. Падеревский играет ноктюрн в темпе, чуть превышающем авторское *Larghetto* (четверть в его исполнении равна 45). Пианист исполняет тему без *sostenuto*, просто и выразительно, активно, но в то же время непринужденно, как будто прогуливаясь налегке. Всю интерпретацию Падеревского пронизывает *tempo rubato*. В основном пианист использует связанный тип, в котором аккомпанемент предшествует мелодии.

Как уже отмечалось, И. Падеревский преодолевает ровность четырех нисходящих шестнадцатых в теме, «заостряя» последние две из них, исполняя их как пунктир. Еще раз подчеркнем, что такой вариант исполнения композитор дает в репризе.

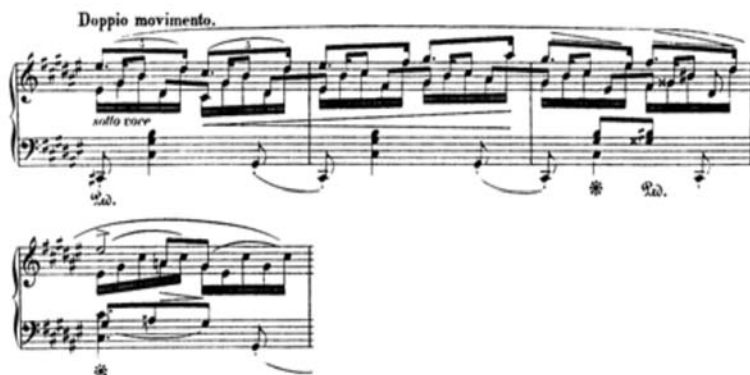
Пунктирный ритм в интерпретации И. Падеревского неоднократно появляется в мелодии Ноктюрна перед ритмическими остановками. Разнообразные оттенки настроений вкладывает пианист в эти пунктиры, соответственно чему различается протяженность ноты с точкой и шестнадцатой. В пунктирах, которыми И. Падеревский насыщает шопеновский текст, есть легкость, полетность, горделивость, настойчивость, нерешительность. Едва ли не каждый такой пунктир звучит у Падеревского по-своему: возникает ощущение, что пианист «раскрашивает» воображаемое полотно ноктюрна разными эмоциональными красками.

Середину И. Падеревский исполняет камерно, без динамически крупной кульминации, согласно редакциям самого музыканта: *The Century Library of Music u Dzieła wszystkie*, редакции Телефсена, редакции Корто. Тема, состоящая из коротких пунктиров, прослушивается в записи отчетливо; в исполнении чувствуется легкость, активное движение, но, вместе с тем, присутствует и речевая выразительность. Возможно, такое звучание достигается специфической аппликатурой, записанной в редакции *The Century*

Сравнение интерпретаций ноктюрна Шопена оп. 15 № 2 Fis-dur

Library of Music, а также карандашом в рабочем экземпляре редакции Падеревского (речь идет об экземпляре редакции Э. Ганша, хранящемся в Музее Ф. Шопена в Варшаве, в котором рукой Падеревского проставлена аппликатура не принятая полностью в издании «*Dziela wszystkie*»).

Рассмотрим аппликатуру, которой исполняется мелодия первой фразы указанной темы, сравнив разные редакции¹. Шесть пунктирных ритмических групп приходят к ритмической остановке на половинной ноте (Пример 2).



Пример 2. Ф. Шопен. Ноктюрн оп. 15 № 2, т. 25–28

Схема 1

Сравнение аппликатуры в редакциях Ноктюрна Ф. Шопена оп. 15 № 2

Микули	5	5	4	4	5	4	5	5	5	4	5	4	5
Падеревский	5	5	4	4	5	4	5	5	5	4	5	4	5
Корто	5	5	4	4	5	4	5	5	5	5	5	4	5
Куллак	5	5	4	4	5	4	5	5	5	5	5	4	5
Йошеффи	5	5	4-5	4	5	4	5	5	5	4	5	4	5
Клиндворт	5	4	5	4	5	4	5	4	5	4	5	4	5
The Century Library of Music	5	4	5	4	5	4	5	4	5	4	5	4	5

¹ В некоторых изданиях, например Т. Телефсена, Б. Баргеля аппликатура отсутствует.

Из схемы видно, что в выборе аппликатуры для этой фразы можно руководствоваться одним из двух соображений – стремлением достичь автоматизма, инерции в исполнении ямбов между шестнадцатой нотой и последующей нотой с точкой или стремлением к речевой выразительности и артикуляционной вариантности. В первом случае все ямбы, возникающие между разными ритмическими группами, соединяются одной аппликатурной позицией – 5 и 4 или 4 и 5 пальцами (ред. Микули, Падеревского). Во втором случае становится возможным унифицировать аппликатуру и сыграть все построение, последовательно чередуя 5 и 4 пальцы, благодаря чему подчеркивается неоднозначность мотивного строения фразы – внутри пунктира выявляется хорей, который станет затем мотивом кульминации; ямба между ритмическими группами выделяется с помощью внутримотивной цезуры (ред. Клиндворта, *The Century Library of Music*).

В звукозаписи исполнений С. Рахманинова и Ф. Бузони слышно, что шестнадцатая даже немного сокращена, невесома и, кажется, максимально слитна с последующей нотой с точкой. Такого исполнения пунктирного ритма, вероятно, следует добиваться от оркестра: по сравнению с сольной игрой, в оркестре повышается значение инерционного ритмического движения.

У И. Падеревского и В. Софроницкого шестнадцатая в пунктире звучит по-разному, а иногда заметны внутримотивные цезуры. Несовпадение артикуляции исполнителя с логикой мотивного строения темы в данном случае выявляет скрытый интонационный потенциал музыкального материала, сообщает ему нерегулярность, выразительность речи. Как уже отмечалось, интерпретации В. Софроницкого и И. Падеревского различаются по темпу и динамике. У В. Софроницкого середина звучит тяжело, массивно, величественно, у Падеревского – легко, прозрачно, исполняется как бы шутя.

Характер пунктирного ритма у А. Корго различается по функции и положению в форме: в теме пунктир исполняется с разной протяженностью шестнадцатой, что придает речевую выразительность, а в кульминации шестнадцатая уже максимально приближена к следующей ноте с точкой и звучит по-оркестровому, как кульминация симфонии.

Польская пианистка Роза Эткин в точности соблюдает авторский темп ноктюрна – *Larghetto* (четверть = 40). В ее исполнении пьеса звучит классически стройно, выразительно, без агогических преувеличений. Чуть преувеличена, «адаптирована» под современный концертный рояль динамика исполнения.

Пианистка изысканно пользуется агогическими отклонениями и *tempo rubato*. В теме очевидно ее стремление преодолеть ровность повторяющихся звуков *do-diez*. В первом такте это достигается агогической нюансировкой, первый *do-diez* звучит немного раньше положенного, а последний уже едва опаздывает за басом. В третьем такте ритмически точно исполняется авторская квинтоль и последующие восьмые. В пятом такте в секвенционно повторенной фразе появляется пунктир. Так, оказывается, что ни одна из репетиций на низком тоне не похожа на другую. В шестом такте вершина *fa-diez*, достигнутая скачком на дециму, звучит после аккорда в левой руке, как будто аккомпаниатор не смотря на цезуру певицы пожелал сохранить ритмическую пульсацию. Как и Падеревский, Р. Эткин в 14 такте завершает ниспадающий колоратурный пассаж декламационным пунктиром, отсутствующим в нотном тексте.

В середине следует отметить разную протяженность шестнадцатой в пунктире. Динамика здесь, как и в крайних разделах, в целом повышена по отношению к авторской (*mp* вместо *sotto voce*), но при этом в исполнении нет большой драматической кульминации (в отличие от трактовок В. Софроницкого и А. Корто).

Итак, еще раз кратко охарактеризуем каждое исполнение. В. Софроницкий трактует ноктюрн как драматическое сочинение, наполненное искренним, глубоким чувством. Напряжение первого раздела, возникающее из-за мучительных тяжелых цезур между фразами мелодии, реализуется в середине, исполняемой медленно, глубоким туше, крупным звуком, с большой кульминацией.

Исполнение С. Рахманинова можно назвать салонным. Он эмоционально безучастен к картине, которую «рисует» прекрасными красками – своим особенным певучим звуком и крупной фразировкой. Рахманинов агогически варьирует шопеновский ритм, в результате чего внутри ровных ритмических фигур возникают характерные для

ритма Рахманинова-композитора синкопы. Характер пьесы в исполнении Рахманинова получается несколько условным – в нем есть красота, изысканность, шарм, но нет лирического высказывания, которое предполагает жанр ноктюрна – «ночная песнь». Внимание исполнителя сосредоточено на пианистических средствах, Рахманинов будто наслаждается удобством, с которым он играет, любуется качеством звука, подголосками, подробностями фактуры.

Игра Ф. Бузони полна агогическими преувеличениями – внезапными ускорениями, замедлениями, ферматами на отдельных звуках. Пианист создает на подмостках ноктюрна оперную сцену. При этом вокальный, оперный характер исполнения мелодии сочетается с «антивокальным», сухим виртуозным исполнением колоратурных пассажей. Его трактовка больше подошла бы для исполнения листовской рапсодии или транскрипции на темы из оперы. Такая «театральная» манера характерна для данного периода творчества Бузони, ее предпосылки изучены и описаны Г. М. Коганом в эссе о двух интерпретациях «Риголетто» Ф. Листа – А. Есиповой и Ф. Бузони [1; с. 86–98].

В исполнении А. Корто ноктюрн предстает яркой концертной пьесой. Пианист немного нарочито произносит, скандирует тему, как будто преувеличивая ее рельеф для концертного зала. В своей игре он претворяет традиции пианистов XIX века (собственный пунктирный ритм, *tempo rubato*), однако виртуозное начало в его игре все же находится в тени интеллектуального, а это черта музыкантов XX века. А. Корто разумно выбирает средства для создания трактовки, уравновешивает агогические нюансы, выстраивает динамику на пути к кульминации. При всей драматичности, исполнение, в отличие, например, от трактовки В. Софроницкого, не оставляет впечатление личного высказывания, в нем есть определенная рассудочность, «объективность».

Исполнение И. Падеревского характеризуют две, казалось бы, несовместные составляющие – это салонный стиль и лирическое высказывание. *Tempo rubato*, имманентно присутствующее в игре И. Падеревского, придает исполнению импровизационность, шарм, непринужденность, свойственные салонному стилю. Светлый, полет-

ный, теплый звук, а также простота, безыскусность произнесения позволяют исполнителю высказываться искренне от первого лица, а не создавать условный художественный образ.

В отличие от Ф. Бузони, В. Софроницкого, А. Корто, И. Падеревский не так часто использует свободный тип *tempo rubato* (при котором ускорение или замедление охватывает партии обеих рук), поэтому в целом его исполнение вызывает чувство ритмической соразмерности. Virtuозность его игры скрыта лирическим началом. На наш взгляд такая интерпретация наиболее соответствует жанру и стилю данного произведения.

В игре Р. Эткин восхищает баланс между ритмической ровностью и свободой. Агогические отклонения присутствуют в той мере, в какой это нужно для выразительности мелодии при плавном течении темпа. В ее игре нет своееравия художника, крупного артиста. Личность исполнителя не заслоняет задумку автора. Можно сказать, что такая игра отвечает эталону выступления на конкурсе, даже если принимать во внимание собственный пунктирный ритм, который пианистка вносит в шопеновскую мелодию. Подобное ритмическое варьирование генетически связано с исполнительской традицией XIX века (мы слышали пунктир в игре Ф. Бузони, И. Падеревского, А. Корто) и отвечает вариантной природе самого шопеновского текста.

Представим себе схему, в которой названные музыканты различаются по типам исполнения (Схема 2). Возникает система координат, в которую по вертикали входят два типа передачи содержания – лирический и драматический [3]. По горизонтали следует разделить типы бытования интерпретации, ее ориентированность на салон или концерт и театральность содержания.

Схема 2. Типы исполнения

	Салон	Концерт	Театр
<i>Лирический</i>	И. Падеревский	Р. Эткин	В. Софроницкий
<i>Драматический</i>	С. Рахманинов	А. Корто	Ф. Бузони

Как мы увидели, в ноктюрне Шопена возможны разные варианты интерпретации. Все же, наиболее убедительными, наиболее соответствующими стилю и жанру сочинения следует признать трактовки польских пианистов И. Падеревского и Р. Эткин.

Примечания

1. Использованные звукозаписи: Выдающиеся российские исполнители / Владимир Софроницкий (1901–1961) / кассета 2 / Фридерик Шопен. Ноктюрн фа диез мажор, соч. 15 № 2. Записи из Малого зала Московской консерватории 13 мая 1960 г. Росмэн-Аудио, 2004. Сергей Рахманинов. Полное собрание записей выступлений с 1919 по 1942 год / MP3 CD-1396/CD2/ Chopin. Nocturne, Op. 15, No. 2 in *F-Sharp*. RMG Records, 2004. Busoni and his Legacy / Piano recordings by Busoni, Ley, Petri / Ferruccio Busoni (1868–1924): the complete 1922 recordings. Chopin: Nocturne in *F sharp*. Op. 15/2 (76703-3; L 1432). Arbiter of cultural traditions inc., 2002. Paderewski / His earliest recordings / The complete European recordings 1911–1912. Compact disc 1. Morges, Switzerland, July 1911. Chopin. Nocturne in *F sharp*. Op. 15 №2. APR 6006. Alfred Cortot – The Anniversary Edition 1919–1959 / CD 21 / Nocturne No, 5 in *F sharp major/en fa diese majeure*, Op. 15 №. 2. HMV DA 1923 (OEA 12932–1) rec. London, No. 3 Studio, Abbey Road, 20 IV 1948. Ze złotych kart pianistyki polskiej / Roza Etkinowa. Chopin. Nocturne in *F sharp*. Op. 15 № 2. „Muza” XL 0159.

2. В ходе анализа были рассмотрены редакции: Chopin F. Oeuvres pour le pianoforte / Th. D. A. Tellefsen. Paris: Richault [1860]. Vol. 1. Chopin F. Sämtliche Klavierwerke / Kritisch revidiert und mit Fingersatz versehen von Hermann Scholtz. Leipzig: Peters [1879]. Bde. 1. Chopin F. Werke / Erste kritisch durchgehene Gesamtausgabe herausgegeben von Woldemar Bargiel, Johannes Brahms, Auguste Franck, Franz Liszt, Carl Reinecke, Ernst Rudorff. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1878–1880. Bd. IV. Chopin F. Klavierwerke. Instructive Ausgabe mit erläuternden Anmerkungen und Fingersatz von Dr. Theodor Kullak. Berlin: Schlesinger'sche Buch und Musikhandlung, 1881. Vol. V. Chopin F. Compositions pour le Piano / Seul edition authentique d'après les notices de l'auteur par Ch. Mikuli. S. -Petersbourg: Bessel [ca. 1890–1900]. Vol. IV. The Century Library of Music. Edited by Ignace Jan Paderewski. Co-edited by Fanny Morris Smith and Barnard Boekelman. New York: The Century Co., 1900–1902. vol. XVII. Chopin F. Complete works for the pianoforte / Newly Edited Revised and Fingering by Rafael Jaseffy. New York: G. Schirmer; Boston: The Boston Music Co., 1915.

Т. 7. Chopin F. Nocturnes. Edition de travail per Alfred Cortot. Paris: M. Senart, 1945. Шопен Ф. Полное собрание сочинений под редакцией И. Падеревского, Л. Бронарского, Ю Турчиньского. Краков, PWM, 1969. Т. VII. Шопен Ф. Полное собрание сочинений / ред. Г. Г. Нейгауза, Л. Н. Оборина и Я. И. Мильштейна. М. – Л. : Музгиз, 1950–1962. Т. 4.

В некоторых изданиях, например Т. Телефсена, Б. Баргеля аппликатура отсутствует.

3. Вариантами здесь также могут быть противоположности: непосредственный и сторонний, искренний и условный, личный и внеличный, рассказчик и наблюдатель.

Литература

Коган, Г. М. Ферруччо Бузони / Г. М. Коган. – Москва : Музыка, 1964. – 192 с.

Zaborin S. V. Comparison of interpretations of the Chopin Nocturne op. 15 No. 2 Fis-dur.

The article compares six interpretations of Nocturne by F. Chopin op. 15 №2. The materials for analysis were sound recordings of pianists representing different performing schools, as well as various publications of Chopin's Nocturne.

Key words: piano, interpretation, performing style, nocturne, F. Chopin, V. Sofronitsky, S. Rachmaninoff, F. Busoni, I. Paderewsky, A. Cortot, R. Etkinowa.

Лелеко В. В.
Игра упражнений на фортепиано в курсе
«Гармония» для пианистов

В статье говорится о том, что упражнения для фортепиано являются важнейшей формой практической работы для студентов-пианистов. Подчеркивается важность регулярности работы в игре цифровок, модуляций и секвенций. Практическая направленность игры в курсе гармонии для пианистов ведет к развитию двух навыков: навык импровизации и навык чтения с листа. Практическая работа игры упражнений за фортепиано в курсе гармонии имеет непосредственную связь также со смежными дисциплинами – аккомпанементом и сольфеджио. Форма такого комплексного подхода очень важна для будущих (возможно) музыкальных работников детских садов, специфика деятельности которых требует свободного владения гармонией. Успешное выполнение на фортепиано гармонических заданий является показателем не только овладения теоретическими основами гармонии, но и высокого уровня художественно-слухового сознания студента.

Ключевые слова: гармония, цифровка, секвенция, модуляция, студент-пианист, упражнения на фортепиано.

Упражнения на фортепиано – наиболее важная форма практической работы, важнейшее средство воспитания слуха на основе типичных гармонических последований и чистого голосоведения. К тому же при игре на рояле вырабатывается реальная ощутимость голосоведения и удвоений через пальцевое движение, особенно важное и дающее наилучшие результаты для студентов-пианистов. Эти упражнения оказывают помощь основной специальности, особенно при чтении нот с листа и транспонировании.

Опыт показывает, что студентам гораздо проще быстро гармонизовать задачу (потому что это можно сделать без инструмента), но необходимо настойчиво повторять, что игра упражнений за фортепиано чрезвычайно важна для их специализации, и им следует тщательно готовить домашнее задание к каждому занятию. Важна

Игра упражнений на фортепиано в курсе «Гармония» для пианистов

именно *регулярность* работы по игре. Важность ее заключается, прежде всего, в слуховом постижении законов гармонии, что, с одной стороны, ценно само по себе для любого музыканта, а с другой стороны – ценно своей чисто практической направленностью. Эта направленность ведет к развитию двух навыков: навыком *импровизации* и навыком *чтения с листа*. «Последнее обеспечивается координацией «читающего глаза», «слышащего уха» и играющих рук, координацией, которая вырабатывается при регулярных упражнениях в игре на фортепиано в курсе гармонии» [1, с. 4].

На всем протяжении курса, необходимо требовать от студентов-пианистов построения и разрешения изучаемых аккордов и их обращений в заданных тональностях, расположении, мелодическом положении. Эти упражнения способствуют развитию быстрой ориентировки студентов в тональностях, а также и на клавиатуре.

При выполнении упражнений на фортепиано необходимо требовать от студентов правильного (чистого) голосоведения, так как в противном случае их слух будет привыкать к «грязному» голосоведению, что, вероятно, скажется и на письменных работах.

«Упражнения на фортепиано нужно выполнять в умеренном и обязательно *ровном* темпе, повторяя их многократно, пока не будет достигнуто совершенно свободное исполнение в разных тональностях» [2, с. 3]. Для пианистов особенно важно играть все упражнения в тональностях с большим количеством знаков, чтобы не «бояться» и не теряться, разбирая произведения по специальности. Слух должен постоянно предвосхищать звучание следующего аккорда, а пальцы – находить его звуки автоматически. Четкое знание гармонии разучиваемого произведения может быть хорошим подспорьем во время его исполнения. Это может исключить ошибки, остановки и т. д., так как пальцы будут сами «проситься» на нужные звуки той или иной гармонии.

Упражнения на фортепиано для пианистов делятся на три категории:

- 1) игра цифровок;
- 2) игра модуляций;
- 3) игра секвенций.

Рассмотрим каждую из них.

Для студентов-пианистов обязательным видом упражнений на фортепиано является игра *цифровок*. Весьма полезно использовать для этой цели те же цифровки, что даются и для написания. Приступать к игре этих цифровок следует на одно занятие позже, чем к их написанию, то есть после проверки их преподавателем. Это позволяет обеспечить правильное голосоведение при игре.

Авторы «Пособия по игре на фортепиано в курсе гармонии» придают большое значение роли метроритма в освоении гармонических цифровок. Игра в заданном ритме важна с многих точек зрения. Во-первых, «ритм «омузыкаливает» схему аккордов, что делает ее лучше воспринимаемой слухом» [1, с. 5]. Во-вторых, ритмическая организация необходима, так как далеко не все аккорды «безразличны» к своему метроритмическому положению (кадансовый квартсектаккорд – на сильной доле, проходящие аккорды – на слабых и т. п.). В-третьих, ритмическая организация требует при игре особого внимания и сосредоточенности, она не дает долго думать над каждым аккордом. Если студент не успевает вовремя обдумать каждый аккорд, надо снизить темп, но не менять ритмической организации. Например:

а) $\frac{2}{4}$
 б) $\frac{3}{4}$
 в) $\frac{4}{4}$

От студентов фортепианного отделения необходимо требовать самостоятельного сочинения за роялем *модулирующих* (модулирующих построений) в форме восьмитактового периода. Если студент плохо

Игра упражнений на фортепиано в курсе «Гармония» для пианистов

ощущает восьмитакт, ему можно помочь, предложив выучить наизусть данный четырехтакт с остановкой на доминанте в серединном кадансе, и потом доводить его до полного периода с переходом в различные тональности. Следует предостеречь от обычной в этом случае ошибки – резкого различия в темпе заученной и вновь сочиняемой части. Необходимо требовать равномерного спокойного темпа. Следует также подсказать студенту, что перед началом игры модуляции, необходимо посидеть пару минут, хорошо продумать вторую половину восьмитакта, особенно приравнивание и модулирующий аккорд.

Игра *секвенций* для студентов-пианистов особенно важна, в связи с тем, что без секвенции не обходится практически ни одно музыкальное произведение, входящее в репертуар пианистов-исполнителей. Следует задавать на самостоятельную работу 2–3 секвенции к каждому занятию. При работе над игрой секвенции особенно важно добиваться точного знания тонального плана секвенции, то есть последования тех тональностей, по которым проходит секвенция. Необходимо также предварительное твердое запоминание самого данного звена. Данное звено студент должен проанализировать не только с точки зрения последования аккордов, но и с точки зрения мелодического положения (особенно первого аккорда) и расположения. Очень важно определить и запомнить мелодические ступени лада, которыми начинаются сопрано и бас секвенции. Это поможет быстрее найти правильное положение начального аккорда в каждой следующей тональности секвенции. Необходимо обратить внимание на то, какие тоны остаются на месте, как при движении внутри звена, так и особенно при переходе от одного звена к другому. Перед тем как играть секвенцию целиком, рекомендуется по несколько раз проигрывать сначала первое звено, затем первое и второе, обратив особое внимание на движение голосов в момент соединения соседних звеньев. Только после этого следует перейти к проигрыванию секвенции полностью. При этом нельзя допускать неравномерность пауз между звеньями. Необходимо добиваться от студентов ощущения слитности секвентного движения, «музыкального единства и целостности всей секвенции» [3, с. 32].

На фортепианном отделении необходимо требовать транспонирования несложных по фактуре произведений (аккомпанементов к

романсам, к произведениям для других инструментов). Перед тем, как играть аккомпанемент, нужно, чтобы студент проанализировал гармонию, а затем уже начал транспонировать. Это задание учит анализировать гармонические последовательности в играемых произведениях по специальности.

The image shows a musical score for piano accompaniment, consisting of eight numbered measures (1-8) in two systems. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. Each measure shows a specific chord progression in the right hand and a corresponding bass line in the left hand. The key signature and time signature change between measures.

При игре на фортепиано всех описанных выше упражнений, необходимо добиваться музыкального, осмысленного их исполнения. Не следует играть их ни слишком громко (тем более резко), ни слишком быстро, так как быстрый темп противоречит их аккордовому хоральному складу. Самое же главное, чтобы гармоническая последовательность при исполнении не превращалась в ряд отдельных, может быть, и верно построенных, но не осознанных как связное целое аккордов, ибо в этом случае одна из основных задач упражнений на рояле – логика гармонического развития и связи созвучий – не будет достигнута. Следует добиваться, чтобы играемое построение оставалось в памяти студента целиком, чтобы при игре данного аккорда слух уже подсказывал звучание следующего.

В гармонии существует немало аккордовых оборотов, которые должны быть «в пальцах», то есть хорошо осознанными на мышечном уровне, и выучены наизусть. Это поможет во всех формах работы, перечисленных выше. Например, все проходящие и вспомогательные обороты. А так же следующие типовые гармонизации отдельных мелодических оборотов:

Игра упражнений на фортепиано в курсе «Гармония» для пианистов

1) Гармонизация верхнего тетра хорда:

а) в мелодии

б) в басу

2) Гармонизация мажорной и минорной гамм:

Мажор

Минор

I V₆ V_{2/IV} IV₆ I₆ V_{7/V} V₇ I I V_{7/VI} VI V_{4/3/II} II K_{6/4} V₇ I
 I VII_{II} III₆ IV₆ I₆ V_{7/V} V₇ I I V_{7/VI} VI V_{2/IV} IV₆ K_{6/4} V₇ I

Игра упражнений на фортепиано в курсе «Гармония» для пианистов

мелодической линией, которая должна быть по возможности гибкой и разнообразной.

При игре упражнений на фортепиано пианисты должны использовать все возможные тональности, включая тональности с семью ключевыми знаками. Соответственно, педагог должен спрашивать игру различных упражнений в тональностях с большим количеством знаком (наряду с более простыми).

Вместе с тем надо систематически добиваться от студентов сочинения и исполнения на фортепиано собственных последовательностей (в форме периода) с использованием определенных пройденных гармонических средств и умения свободно транспонировать их в любые тональности соответствующего ладового наклонения.

Студенты должны уметь сами свободно сочинять однотональные и модулирующие периоды, «которые затем будут постепенно усложняться за счет введения в них различных неаккордовых звуков, альтерированных аккордов, мажоро-минорных средств, модуляций в более далекие тональности и т. д.» [4, с. 201–202]. Студентам следует дать всевозможные схемы четырехтактовых модуляций. Они должны прекрасно ориентироваться в трех составляющих подобных модуляций:

показ тональности

непосредственно модуляция

кадансовая зона, закрепление новой тональности.

Например, схемы могут быть следующими:

$$I V_{65} | I = VI IV_{65}^{+8} | K_{64} V_7 | I$$
$$I V_{65} | I = III_{(H)} II_6 | K_{64} V_7 | I$$

и т. п.

Практическая работа игры упражнений за фортепиано в курсе гармонии имеет непосредственную связь не только с педагогической практикой, но и со смежными дисциплинами – аккомпанементом, сольфеджио. Форма такого комплексного подхода очень важна для будущих (возможно) музыкальных работников детских садов, «специфика деятельности которых нередко бывает связана с необходимостью обходиться без нотного материала и требует свободного владения гармонией» [5, с. 4].

В заключение необходимо подчеркнуть, что выполнение гармонических упражнений на фортепиано преследует две цели:

практическое закрепление теоретических положений гармонии;
освоение гармонических явлений слухом.

Пианист, уже достаточно владеющий техникой игры на своем инструменте, зачастую затрудняется выполнить на фортепиано самые простые гармонические задания. Это указывает прежде всего на то, что вся его тренировочно-академическая работа по специальности фактически протекала без осознания гармонических основ музыкальных явлений.

Между тем, самое сложное музыкальное произведение покоится на объективно существующих законах музыкальной теории. Ясно, что основы гармонии органически присущи художественным явлениям музыки и, следовательно, уже простейшие гармонические упражнения непосредственно направлены к тем художественным произведениям, с которыми пианист имеет дело.

Значение игры упражнений на фортепиано для музыкального образования пианистов очень велико. Несомненно, что работа пианиста – как тренировочная, так и артистическая – зависит от совершенства его внутреннего слуха. «Таким образом, задания по гармонии, выполняемые на фортепиано, являются в такой же мере упражнениями музыкального слуха, как и тренировкой теоретического сознания студента» [6, с. 152].

Успешное выполнение на фортепиано гармонических заданий будет, следовательно, показателем не только овладения теоретическими основами гармонии, но и высокого уровня художественно-слухового сознания студента.

Литература

1. Мясоедова Н., Мясоедов А. Пособие по игре на фортепиано в курсе гармонии / Н. Мясоедова, А. Мясоедов. Москва: Музыка, 1986. 128 с.
2. Браиловский М. М. Учебные задания по гармонии для студентов заочного отделения. Ленинград, 1976. 40 с.

Игра упражнений на фортепиано в курсе «Гармония» для пианистов

3. Бершадская Т. О методике преподавания гармонии в музыкальных училищах. Методическое пособие. Ленинград: Музыка, 1969. 39 с.

4. Алексеев Б. Задачи по гармонии. Москва: Музыка, 1976. 248 с.

5. Добкина Ю. А. Конспекты по гармонии: учебно-методическое пособие с практическим приложением. Санкт-Петербург: Композитор, 2017. 144 с.

6. Максимов С. Упражнения по гармонии на фортепиано. Часть III. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1954. 155 с.

7. Абызова Е. А. Гармония: учебник. Москва: Музыка, 2008. 383 с.

Vera Leleko Playing piano exercises in the course of “Harmony” for pianists

Abstract: The article States that piano exercises are the most important form of practical work for piano students. The importance of regular work in the game of digitizers, modulations and sequences is emphasized. The practical orientation of the game in the harmony course for pianists leads to the development of two skills: improvisation skills and reading skills from the sheet. The practical work of the game of piano exercises in the course of harmony also has a direct connection with related disciplines – accompaniment and solfeggio. The form of such an integrated approach is very important for future (perhaps) kindergarten music workers, whose specific activities require the free possession of harmony. The successful performance of harmonic tasks on the piano is an indicator not only of mastering the theoretical foundations of harmony, but also of the high level of artistic and auditory consciousness of the student.

Key words: harmony, digitization, sequence, modulation, student-pianist, piano exercises.

Лупкина Т. Е.
Некоторые способы снятия
излишнего мышечного напряжения
в игре на фортепиано

Работа посвящена методам избавления от излишних мышечных напряжений в игре на фортепиано, часто встречающихся в практике, коррекции исполнительских навыков пианистов, даны советы по освобождению их «зажатого» игрового аппарата. Публикация адресована студентам и преподавателям фортепиано в музыкальных учебных заведениях.

Ключевые слова: музыкальная педагогика; фортепиано; фортепианная техника; слухо-двигательные принципы; пианизм; снятие игровых напряжений, кафедра фортепиано СПбГИК.

Педагогам в области музыкального исполнительства известно, что главным тормозом в техническом развитии ученика, на каком бы инструменте он не занимался и на какой стадии обучения не находился, является частичная или глобальная скованность его, так называемого, игрового аппарата.

Причины недостаточной свободы в игре на музыкальном инструменте различны. В моей статье «О культуре пианизма, фортепианной технике и слухо-двигательных принципах» [4], опубликованной в сборнике научно-методических трудов кафедры фортепиано Санкт-Петербургского института культуры, подробно описывались принципы, по которым, на взгляд автора, осуществляется правильный, научно обоснованный процесс игры на музыкальном инструменте, в частности, на фортепиано. В ней подчёркивается приоритет содержательных задач в работе над произведением, определяющих способы их воплощения на инструменте. Иначе говоря, фортепианная техника рассматривается здесь не только и не столько как обладание неким набором игровых навыков, исполнительских приёмов и ряда определённых игровых движений, обеспечивающих приспособляемость к инструменту и к воспроизведению фактурных элементов музыкаль-

ного материала; не только и не столько как наличие силы и беглости пальцев, точности их «удара», двигательной мобильности – то есть, в основном, как *двигательный* процесс игры, что в рядовой педагогической практике обычно и соотносится с понятием «техники», служа содержанием занятий на уроке фортепиано. Сам двигательный процесс исполнения видится мною под другим углом зрения.

Преподавателю игры на музыкальном инструменте, необходимо понимать, что любое наше действие на инструменте, как и любое наше действие в жизни, есть результат работы психики, функции мозга, управляющего нервными импульсами, благодаря системе нейронных связей. В наше время это доказано наукой. Для нас, музыкальных педагогов, важно осознавать, что чем яснее мы, вместе с нашим студентом, будем представлять, каковы наши цели в исполнительском акте – в самом общем значении, и какова цель каждого нашего игрового движения – в сиюминутном его существовании, тем скорее и точнее воплотятся они в конкретном действии.

Об этом говорили ещё на рубеже XIX–XX веков учёные, изучавшие механизмы человеческой психики, а позднее – также представители психофизиологического направления в искусстве, в частности, – музыкальном. К. С. Станиславский выстроил на их достижениях свою систему театрального искусства, систему жизни актёра на сцене [7]. В области фортепианного искусства на этом делал акцент и Г. Г. Нейгауз [6].

При всей значимости перечисленных выше пианистических качеств, их присутствие в арсенале исполнительских средств недостаточно, если трактовать технику пианиста шире, а именно: как художественное исполнительское мастерство [1].

Поскольку мы имеем дело с музыкальной материей, зафиксированной в авторском тексте, с одной стороны, и с инструментом, посредством которого нам предстоит его озвучить – с другой, мы должны не только представить звуковую картину исполняемого произведения во всей его возможной сложности, но и владеть тем конкретным инструментом, для которого оно написано. В каждый данный момент времени нам приходится играть на разных инструментах. Поэтому мы должны знать, прежде всего, какова природа

фортепианного звука в принципе и какие существуют возможности для его звукоизвлечения в конкретных условиях. Понятно отсюда, сколь велика роль музыкального слуха и звукового представления, которые в своих определённых проявлениях, вместе с эмоционально-образными и структурно-смысловыми представлениями, являются тем нервным импульсом, который в конечном итоге и формирует художественную фортепианную технику.

Таким образом, было определено, что двигательный процесс игры на фортепиано есть, прежде всего, процесс *слухо-двигательный*. В эту исполнительскую конструкцию включены также иные компоненты, связанные с другими представлениями, необходимыми для правильной фортепианной игры. Сделан обобщающий вывод о том, что существует некое *единое слухо-двигательное*, а точнее, «*энерго-эмоционально-структурно-зрительно-ритмо-слухо-двигательно-осознательное представление*» музыкального образа, лежащее в основе исполнения произведения.

Нарушение названных слухо-моторных связей по причине непонимания указанных исполнительских закономерностей, недостаточно развитое мышечное чувство, приводит к неверным ощущениям за инструментом, к созданию ошибочных двигательных стереотипов, неправильным действиям во время игры и в результате, при заучивании и многократных повторениях – к закреплению неестественных, ложных навыков. Последние не только сказываются на качестве звучания и исполнения в целом, не только мешают свободе творческих проявлений, но довольно часто сковывают мышечный аппарат, тормозя пианистическое развитие и становясь проблемой, приводящей подчас к невозможности заниматься любимой профессией – игрой на фортепиано. И если умение слышать – первооснова любого вида музыкального искусства, то умение управлять звуком – основа собственно исполнительского искусства. По качеству звука, его жизни в пространстве, резонансу, степени его акустической свободы, можно судить о «проводимости» нервного импульса, о степени давления на клавиши, о физических фиксациях, а в ряде случаев – и об определении места зажима, которым сопровождается игра.

Некоторые способы снятия излишнего мышечного напряжения в игре на фортепиано

Исходя из всего сказанного, становится очевидным несколько задач, стоящих перед фортепианным педагогом в ракурсе поднятой темы технического совершенствования обучающегося.

Прежде всего, это работа со звуком фортепиано, над овладением всеми параметрами звучащей струны, слышанием обертоновых звуковых взаимодействий, что создаёт условия для выработки умений управлять различным спектром возможностей звукоизвлечения (не двумя-тремя устоявшимися приёмами!), исходя из понимания природы инструмента.

Во-вторых, это работа с текстом, над осознанием структуры и смысла изучаемого произведения. От задач, вытекающих из постижения образно-смыслового содержания сочинения, напрямую зависят способы инструментального их воплощения.

Одновременно занятия преподавателя должны быть направлены на то, чтобы избавить студента от неправильных игровых навыков и нарушенных слухо-моторных связей. Напротив, педагог должен позаботиться о культивации естественного игрового процесса. Учитель должен также помочь ученику справиться с пианистическими неудобствами, излишними мышечными напряжениями, а в случае необходимости – с физическими и психологическими зажимами, что взаимосвязано. Прокхождение нервных импульсов невозможно, когда нет взаимодействия между отдельными частями тела и звеньями пианистического аппарата, оно недостижимо при отсутствии ощущения мышечной свободы. Чем свободнее игровой аппарат, тем быстрее передаётся нервный импульс и «приказ мозга» достигает цели, тем виртуознее становится исполнение, тем больше возможностей обретает играющий для своих творческих задач. Высвобождение мышечной энергии влияет на творческое состояние исполнителя и вообще – на его настроение: занятия становятся удовольствием, а не тяжёлой обязанностью.

Существует ряд способов, помогающих обучающемуся снять лишние напряжения, почувствовать себя свободным, научиться управлять своим телом. Имеются и методы воздействия педагога на исполнительский аппарат ученика в целях избавления его от ненужных фиксаций и коррекции пианистических движений и ощущений. Автору принадлежит целый комплекс упражнений, иллюстрирующий

исполнительские принципы, о которых подробно рассказывается в указанной выше статье. Но в данной публикации речь пойдёт только некоторых предварительных упражнениях и полезных советах. Предлагаю их вашему вниманию.

Но прежде, чем они будут рассмотрены, заметим следующее: учитель сможет эффективно передать нужные ощущения ученику, если сам владеет подобными ощущениями. Поэтому желательно, чтобы преподаватель сам проделал рекомендуемые упражнения. Они являются, на мой взгляд, базовыми условиями правильного двигательного процесса игры.

Методы коррекции пианистического аппарата

Метод 1 «Неваляшка»

Встаньте прямо. Ноги на ширине плеч. Руки свободно опущены. Спина прямая, но не напряжённая. Чтобы убедиться, насколько свободна спина, сделайте несколько лёгких поворотов вокруг оси позвоночника в разные стороны, не сдвигая стопы ног с места и не отрывая их от пола. Выдохните ртом оставшийся в лёгких воздух до конца и дождитесь, когда они – сами, без вашей помощи, рефлекторно, начнут набирать воздух – вдох через нос. Вы заметите, что работает нижний отдел лёгких. Прodelайте это несколько раз, затем предоставьте организму самому регулировать дыхательный процесс. Закройте глаза. Постарайтесь ни о чём не думать. Перед началом можете включить спокойную, приятную вам музыку. Расслабьтесь, опустите плечи, отпустите себя в свободный полёт, но не теряйте тонуса и не сгибайтесь. Тело начнёт слегка раскачиваться. Оно будет двигаться как маятник, от пола. Не бойтесь упасть – ваш организм не даст вам это сделать. Есть такая игрушка, «Неваляшка». Как её не раскачивай, она всё не падает, не валится. Добейтесь состояния лёгкости. Как будто вы летите. Если не удаётся достичь состояния полёта, представьте, что вы танцуете вальс, особенно в момент 2-й и 3-й долей такта. Голова лёгкая, как будто кем-то слегка поддерживаемая. Состояние, близкое медитативному. Слушайте тишину. Если её нет, то попробуйте и научитесь абстрагироваться от окружающего вас шума или посторонних звуков. Это важное умение, позволяющее находить нужное состояние в любых условиях.

Упражнение способствует культивированию психологического состояния покоя, лёгкости, внутренней сосредоточенности, погру-

Некоторые способы снятия излишнего мышечного напряжения в игре на фортепиано

жению в себя, а также выработке умения расслабляться, но не «размягчаться», и «слушать» тишину – всё это предпосылки хорошего самочувствия за инструментом и хорошего исполнения.

Метод 2 «Коппелия»

Теперь, продолжая находиться в положении первого упражнения, поднимите свободно вытянутые руки наверх. Посмотрите на потолок. После этого полностью расслабляйте поочередно сначала пальцы от их основания, потом кисти рук, затем предплечья и, наконец, руки целиком, как будто у заводной куклы постепенно заканчивается завод (как у Коппелии в балете А. Адана «Коппелия» или Олимпии в комической опере Ж. Оффенбаха «Сказки Гофмана»). Нагнитесь вперёд и поболтайте свободными, повисшими руками перед собой. Голову расслабьте и тоже повесьте.

Упражнение способствует дифференцированному владению разными частями рук и тела, ощущению общей свободы.

Метод 3 «Невесомость»

То же психологическое состояние покоя, что в первом упражнении, но в отличие от него – в положении сидя. Сядьте на край стула, но устойчиво. Руки свободно положите на колени. Почувствуйте тяжесть в ладонях. Ноги слегка расставлены, как удобно. Глаза закрыты. Спина прямая, без напряжения. Сделайте несколько поворотов туловища вокруг оси. Затем, не прогибая спины, вперёд-назад. Потом наклонитесь слегка влево и вправо. «Отпустите» себя. Теперь «мятник» качается от сиденья. Голова как будто подвешена.

Упражнение помогает почувствовать своё тело, осознать, где именно находится напряжение, обрести лёгкость.

Метод 4 «Падение коршуна» или «Стопор»

Поскольку излишнее физическое напряжение – как общее, так и частичное – является фактором, серьезно мешающим нормальному процессу игры на фортепиано, очень важно, чтобы играющий умел снимать это напряжение во время игры, пользуясь любой возможностью, предоставляемой музыкальным текстом, например, в паузах. С этой целью необходимо научить его расслабляться мгновенно.

Попросите студента свободно поднять обе руки высоко вверх и затем, быстро расслабив, уронить их на колени. Это упражнение

нужно делать до тех пор, пока обучающийся не почувствует полное расслабление и не увидит, что его руки падают, как «мертвые», и что он владеет этим процессом. Первоначальная неуверенность должна исчезнуть.

Теперь попросите, чтобы его рука упала на клавиши, «подставив под удар» основание ладони руки в районе запястья. Пальцы находятся при этом в естественном для них свободно-собранном состоянии.

Затем то же можно проделать, «падая» на пальцы, поддержанные сводом ладони.

Метод 5 «Китайский император» или «Да-да-да, нет-нет-нет, ай-ай-ай»

Часто чувствуя удобства за фортепиано мешают «зажимы» в области шеи.

Была такая китайская фарфоровая цветная игрушка: «Китайский император». Император сидит на корточках, а голова его подвешена на горизонтальном штифте. От прикосновения голова начинает качаться туда-сюда.

Попросите играющего сделать несколько плавных наклонов головы вперед-назад (как бы сказав: «да-да-да»), поворотов её влево-вправо («нет-нет-нет»), наклоняйте голову в стороны («ай-ай-ай»). Студенту, у которого имеется напряжение в области шеи, нелегко и не сразу даются эти упражнения. Тем радостнее будет восприниматься им момент «освобождения».

Освобождению от мышечных фиксаций шейных отделов позвоночника помогает совет ученику менять положение головы и во время игры.

Следующие советы касаются некоторых осторожных манипуляций преподавателя во время игры студента.

Метод 6 «Прикоснись ко мне»

Если вы видите небольшое локальное напряжение в руке студента, прикоснитесь во время его игры к той части руки, где это напряжение имеется. Так вы привлечете внимание студента к причине его неудобства – такой способ воздействия часто оказывается достаточным, чтобы устранить ее.

Некоторые способы снятия излишнего мышечного напряжения в игре на фортепиано

Предложите тот же метод самому студенту: свободной от игры рукой он дотрагивается до напряженных мышц играющей руки (тех, на которые вы ему указали) и таким образом получает возможность управлять работой данной группы мышц. Прodelайте это сначала сами на своей руке в качестве проверки собственных ощущений для адекватной их передачи студенту.

Упражнение помогает дифференцировать разные участки рабочих мышц, управлять ими.

Метод 7 «Мобильность»

Чтобы избавить студента от различного рода фиксаций и общей физической скованности, необходимо достичь мобильности его пианистического аппарата. Мобильность важна для готовности руки к любому действию на инструменте, включая смену аппликатурных позиций, свободное перемещение в разные регистры клавиатуры, смену артикуляционных приемов, иначе говоря – для свободного владения игровым движением.

С этой целью плавно отводите локтевой сустав играющего в разные положения по отношению к туловищу. Меняйте также положение запястья, пальцев (особенно большого). Играющий не должен ни прижимать локтевой сустав к туловищу, ни сильно отводить его в сторону, оставаясь в этом состоянии во время игры. Такое положение рук учащихся можно повсеместно наблюдать среди учеников музыкальных школ. Так же часто можно видеть зафиксированное в излишне высоком либо слишком низком положении запястье руки играющего.

Как только студент научится достигать нужной звуковой результат при разных положениях руки, обратите его внимание на то, чтобы мобильность как можно меньше проявлялась во внешних движениях, а находилась бы в плоскости внутренних ощущений. То есть способность к передвижению была бы скорее состоянием готовности к действию, чем активным проявлением действительности – «разболтанность» игрового аппарата так же вредна для него, как и статика.

Метод 8 Упражнение «Ванька-встанька»

Снять излишние фиксации помогает метод, при котором студент периодически встает со стула и садится, не прекращая играть. Такие

действия за инструментом способствуют, кроме того, лучшей опоре в клавиатуру, перемещению центра тяжести руки в пальцы.

Метод 9 «Качели»

Те же цели преследуются и изменением положения корпуса по отношению к клавиатуре (вперед-назад, вправо-влево). Делается это во время игры, в отличие от Упражнения № 3.

Благодаря этому методу освобождаются мышцы спины и приобретает возможность ощутить бóльшую исполнительскую свободу. Необходимо предупредить студента, что злоупотребление данным методом из-за излишних движений за инструментом может помешать ему как исполнителю (а вслед за ним и слушателю) сосредоточиться на звуковом образе. Слишком большие раскачивания во время игры способны также разбалансировать ориентировку в пространстве.

Метод 10 «Помогай-ка»

Чувство свободы за инструментом часто мешают фиксации в плечевом суставе, недостаточное ощущение веса руки, неумение регулировать его в пределах от тяжести всей руки до ее легкости.

Попробуйте подложить свою руку под руку вашего студента так, чтобы предплечья, запястья, пясти ваших рук – от локтевого сустава до кончиков пальцев «слились» в одно целое. При этом рука студента свободно и пассивно опирается на вашу руку, находящуюся в «рабочем» состоянии. Покачайте немного ваши руки в таком положении – вы дадите студенту возможность снять напряжение в плечевом суставе, ощутить отдых во всей руке, ее свободный вес.

Теперь осторожно уберите свою руку. Рука студента, чтобы удержаться на клавишах, вынуждена, не теряя найденного чувства свободы искать необходимый мышечный тонус.

Метод 11 «Пружинка»

Умение придавать руке определенный тонус опирается на способность её быть упругой.

С этой целью поменяйтесь со студентом положением рук, которое описывалось в предыдущем способе. Теперь ваша рука находится на руке играющего. Рука ученика, испытывая давление дозирован-

Некоторые способы снятия излишнего мышечного напряжения в игре на фортепиано

ного веса руки педагога, вынуждена сопротивляться и приобретает нужную упругость.

Этот метод способствует также умению регулировать вес руки.

Метод 12 «Висячий мостик»

Ощущение свободного веса руки, её упругость, опора в клавиатуру – всё это может быть достигнуто и ещё одним способом, в продолжение предыдущих упражнений.

Подложите свой кулак под ладонь играющей руки ученика. Эта весьма неудобная для его руки ситуация «стимулирует» её искать опору в пальцах. Рука как бы подвешена с двух сторон – от плечевого сустава до кончиков пальца.

Этот способ помогает культивировать правильное ощущение концентрации мышечной энергии в своде ладони, укрепляет её мышцы.

Метод 13 «Мост»

Упругости руки и ощущению её целостности поможет и совет поиграть с вытянутыми руками.

Попросите студента слегка откинуться назад – настолько, насколько позволяет длина вытянутой руки, чтобы не потерять контакт пальцев с клавиатурой. Студент почувствует опору в пальцах. Надавливайте с разной степенью нажима на разные участки руки ученика – она должна «сопротивляться» (но не продавливаться). Одновременно студенту необходимо ощутить образовавшуюся под его рукой «воздушную подушку», на которую она как бы опирается. Послушайте вместе с учеником извлекаемый им звук – он возвращается к вам откуда-то сверху, а не непосредственно из рояля.

Этот способ позволяет научиться распределять «рабочие» напряжения по всей руке, а также усилить тактильное ощущение играющего.

Метод 14 «Поиграй на мне»

Добиться требуемого тактильного ощущения у студента можно, «поиграв» на его руке своими пальцами, «вливая» таким способом в него свои ощущения осязания клавиши. Этот, давно культивируемый фортепианными педагогами метод дает ученику прочувствовать степень необходимых для сиюминутной звуковой задачи напряжений

в концах пальцев. Благодаря данному способу, ученик сравнивает переданные ему педагогом тактильные ощущения со своими и корректирует последние.

Метод 15 «Играю – и разговариваю»

Любые, даже незначительные, на первый взгляд, и не имеющие, казалось бы, отношения к игровому процессу на фортепиано, «зажимы» могут помешать свободному поведению за инструментом. Часто педагоги имеют возможность наблюдать такие зажимы на лице ученика – он сдвигает брови, кривит рот, сжимает зубы и тому подобное. Одна ученица Станиславского описывает случай на репетиции. У актрисы «не шла» роль. И тогда Константин Сергеевич обратил её внимание на опущенную бровь. Напряжение было снято и роль «пошла».

Но не всегда совет учителя обратить внимание ученика на такие «несовершенства» приводят к избавлению от них.

Попробуйте попросить студента вам о чем-нибудь рассказать, не переставая играть. Умение разговаривать во время игры, без потери контроля своих действий даётся учащемуся чрезвычайно трудно – тем труднее, чем менее свободен он в своих действиях за фортепиано. По мере преодоления трудности привычная для человека, нормальная координация речи снимает естественным образом напряжение лицевых органов и одновременно оказывает влияние на другие координационные механизмы, в том числе и те из них, которые управляют процессом игры на фортепиано.

Упражнение тренирует дифференцированное внимание ученика и раскрепощает как речевой, так и игровой его аппарат.

Метод 16 «Играю – и смотрю по сторонам»

А теперь добейтесь того, чтобы не смотреть на клавиатуру, пока играете. Чем более скованы мышцы различных частей тела, чем напряжённее внимание к процессу «перебирания клавиш», тем труднее оторваться взором от клавиатуры. Вместе с тем, именно свободное перемещение взгляда в пространстве помещения, в котором вы находитесь, и за его пределами, помогает вам, не снимая рук с клавиш, управлять своим телом, координировать свои движения, овладеть полифонией своего внимания, создать симфонию своих

образов и, к стати сказать, сосредоточить внимание на слуховой сфере. И вообще – намного раскрепощённое себя чувствовать, как и после предыдущих упражнений.

Метод 17 «Посижу-ка на диване»

Следующий, рекомендуемый нами прием, с нашей точки зрения, наиболее продуктивен и универсален. С его помощью можно освободить исполнительский аппарат от всевозможных напряжений одновременно и вместе с этим – наладить правильный слухо-двигательный процесс игры на фортепиано. Предложите играющему пододвинуть стул как можно ближе к роялю, сесть вплотную к спинке стула, полностью откинуться на нее – и в таком положении играть разучиваемое произведение в среднем, удобном темпе.

Этот прием помогает освободить, прежде всего, мышцы спины и плечевого пояса; снять излишние фиксации в области шеи, плечевого и локтевого суставов, запястья, тыльной и внутренней стороны ладони, пальцев. Кроме того, он позволяет почувствовать руку как целостный организм, её упругость и эластичность, её вес и невесомость, её опору на «свод» ладони и пальцы, одновременную независимость последних от руки и друг от друга; развить тактильные ощущения и улучшить цепкость пальцев, их «сцепление» с клавишами.

Благодаря предлагаемому методу появляется чувство комфортности в игре на фортепиано, создаются условия для более внимательного вслушивания в звуковой материал. Так высвобождается энергия не только для устранения физического неудобства или преодоления уже имеющихся технических трудностей, но и осознания открывающихся перед исполнителем новых перспектив, для решения более высоких художественных задач, требующих более сложного технического воплощения.

Данный способ занятий может быть рекомендован для довольно длительного применения (некоторые концертирующие пианисты используют подобную посадку за инструментом даже во время концертных выступлений).

В представленной публикации осуществлена попытка помочь играющему на фортепиано молодому музыканту скорректировать свои пианистические навыки, избавиться, по возможности, от

неприятных ощущений, связанных с избыточной работой задействованных в игре мышц. Описанные рекомендации призваны обеспечить базовые условия правильного поведения за инструментом, благодаря чему открывается путь к свободному творческому волеизъявлению, овладению фортепиано, совершенствованию в музыкально-исполнительском искусстве.

Одного-двух из названных методов бывает достаточно, чтобы студент, подключив свое сознание к собственным ощущениям смог избавиться от того, что ему мешает. Тем не менее, нередко этого оказывается мало – слишком сильны прежние привычки и старые приёмы домашней работы над освоением текста и фактуры произведения, как правило, механические. В таких случаях необходимы специальные меры, нацеленные на перестройку всего игрового аппарата (вне зависимости от степени продвинутости обучающегося). Время такой перестройки, естественно, неодинаково для разных студентов.

Иногда необходима длительная работа. А иногда – это доступно очень способным, музыкально одарённым студентам – требуется совсем немного времени, чтобы студент «схватил» самое главное, «встал на рельсы – и поехал». В моей педагогической практике был не один случай, когда метаморфоза происходила прямо на глазах. Мною разработан специальный комплекс игровых установок. Показать его – задача следующей работы.

Литература

1. Бирмак А. О художественной технике пианиста / А. Бирмак. – «Музыка», 1973 г.
2. Бернштейн Н. А. Очерки о физиологии движений и физиологии активности / Н. А. Бернштейн. – Москва : Медицина, 1966.
3. Брейтгаупт Р. М. Естественная фортепианная техника / Р. М. Брейтгаупт. – Москва, 1927. 105 с. : ил., 5 л.
4. Лупкина Т. Е. «О культуре пианизма, фортепианной технике и слухо-двигательных принципах» // Вопросы теории и практики преподавания фортепиано в вузе культуры : сб. ст. / М-во культуры РФ, С.-Петербург. гос. ин-т культуры, фак. искусств, каф. фортепиано ; под

Некоторые способы снятия излишнего мышечного напряжения в игре на фортепиано

общ. ред. Д. В. Щирина. – Санкт-Петербург : «КультИформПресс», 2016. – 174 с.

5. Мартинсен К. Адольф. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли: [пер. с нем. /В. Л. Михелис. ред., примеч. и вступ. ст. Г. М. Когана]. Москва: Музыка. 1966. – 220 с. : схем., нот. ил.

6. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры : записки педагога / Г. Г. Нейгауз; [послесл. Я. И. Мильштейна, с. 263–309]. – Изд. 3-е. – Москва : Музыка, 1967. – 310 с., 7 ил. : ил.

7. Станиславский К. С. Работа актёра над собой / [примеч. Г. В. Кристи] / К. С. Станиславский. – Москва : Искусство, 1985.

Tatiana Lupikina

Some ways to relieve excessive muscle tension playing the piano

The article describes methods of getting rid of excessive muscle tension in the piano, frequently encountered in practice, the correction performance skills of pianists, the tips to free their trapped in the slot. The publication is addressed to students and teachers of piano music schools.

Key words: musical pedagogy; piano; piano technique; auditory-motor principles; the piano; the removal of game stresses.

Михайлова Е. А.
К вопросу о методе Альберта Швейцера
в осмыслении клавирного творчества
Иоганна Себастьяна Баха

Метод осмысления клавирного творчества Баха всегда имел актуальную позицию. В данной работе дается еще один взгляд на эту проблему, а именно метод осмысления Альберта Швейцера. Мотивная символика и ее взаимосвязь с христианской культурой, анализ биографии и самой личности Баха- основные составляющие этого метода.

Ключевые слова: мотивы, богословие, клавирная музыка, живописная и «чистая» музыка, символы.

В настоящий момент исследователи творчества И. С. Баха пришли к некоему общему знаменателю. В методологии суждений о произведениях гениального немецкого композитора присутствует не только анализ общемузыкальных структур, таких как форма, фразировка, некое эмоциональное настроение, полифонические механизмы, но и анализ мотивно-символического содержания этой музыки. А было ли так всегда? И какую лепту внес Швейцер в осмысление творческих музыкальных манифестов И. С. Баха?

Швейцер явился новатором в этом вопросе, он опроверг представление о том, что музыка Баха является только «чистой» музыкой, лишенной живописания и программности, особенно такие точки зрения касались клавирной части творчества Баха. Давайте вспомним, что музыка великого немецкого полифониста была больше века в забвении, и только благодаря титаническим усилиям романтиков эти сокровища творения духа человеческого предстали перед нами вновь. Шуман, Мендельсон, Шпитта (один из биографов Баха) пребывали в мистическом трепете перед звучащими и пока незвучащими сочинениями Иоганна Себастьяна. Основная составляющая их восприятия этой музыки была эмоциональной. Безусловно, творения Иоганна Себастьяна Баха имели сильнейшее эмоциональное воздействие, но было непонятно романтикам, как их трактовать иначе, чем в

романтической манере. Отсюда изобилие обработок сочинений Баха в романтическом духе (Лист, Брамс) для рояля, отсюда странные для сегодняшнего музыканта романтические редакции баховских произведений Черни и др. Романтики видели в Бахе красоту мистической глубины, красоту гармонии, даже отдавали дань его интеллектуальной изысканности, но основного смысла высказывания, а главное суть этой манеры высказывания Баха они не смогли понять.

Причин этому довольно много: это отдаленность исторической баховской эпохи, утеря исполнительской традиции, отсутствие авторских указаний, скудность методического материала по Баху и методических обобщений самого композитора, и много других. В данном случае нужен был комплексный подход, углубленное изучение творческих принципов Баха- такой метод предложил Швейцер!

Чтобы говорить об этом методе, необходимо знать, как минимум две биографии: биографию Швейцера и самого Баха. Альберт Швейцер родился в семье пастора, в городе Кайзерсберге (Эльзас) в 1875 году. Он стал лауреатом Нобелевской премии мира! За свою жизнь приобрел множество профессий: богослов, врач, музыкант-органист, музыковед, мыслитель.

С 5 лет Альберт Швейцер играл на рояле, в 9 лет уже выступал с концертами и озвучивал церковные службы, как органист. Закончив Мюльхаузенскую гимназию (кстати, известен Мюльхаузенский период в творчестве раннего Баха) в 1893 году Швейцер был зачислен в Страсбургский университет, где на философском факультете изучал и теологию, и теорию музыки. В 1898 году он перебрался в Париж чтобы изучать философию в Сорбонне. В 1899 году после защиты диссертации он становится доктором философских наук. А в следующем году лицензиатом теологии. Блестящая карьера на теологическом поприще привела Швейцера на кафедру в тот же Страсбургский университет, но уже в качестве преподавателя. В 1906 выходит в свет богословский труд Швейцера «Вопрос об историческом Иисусе».

Параллельно Альберт Швейцер продолжает свое развитие на поприще музыки. Он занимается в Парижской Консерватории у Видора на органе, берет частные уроки игры на фортепиано у Мари

Жазль, блестящего фортепианного педагога того времени. В 1911 году Швейцер становится доктором музыковедения. Удивительно, как Швейцер мог совмещать столько разных видов интеллектуальной и артистической деятельности, но именно это объёмное многоуровневое образование даст в дальнейшем исключительный результат, создаст *метод постижения творчества* И. С. Баха. Главное понимать, что чисто артистический подход к изучению музыки Баха недостаточен, такой потрясающей эрудиции в вопросах богословия и музыкознания одновременно, которой обладал Швейцер не было ни у кого из предшествующих ему исследователей Баха, ни у Шумана, ни у Мендельсона, ни у Шпитта, ни другие. Очень важно, что сам Швейцер был из пасторской семьи, с детства он впитал звучание протестантских хоралов, понимал Священное писание, искал сокровенный смысл баховской музыки.

Всю жизнь Альберт Швейцер изучал творчество Баха, он написал замечательное крупное исследование на эту тему «Иоганн Себастьян Бах». Такой взгляд на творчество немецкого композитора перевернуло сознание музыкантов, Альберт Швейцер назвал свой метод поиском мотивов-символов христианского содержания! Романтики, и даже Вагнер считали музыку Баха «чистой» музыкой, лишенной живописности. Вагнер, отмечая все же музыкальные достоинства баховских произведений, считал невообразимо скучной форму, в которой писал Иоганн Себастьян. Он удивлялся, как этот злосчастный контрапункт смог выразить такую палитру звуковых красот баховской музыки! В своей монографии Швейцер не просто опровергает это заключение, а идет дальше он находит параллели между вагнеровским и баховским творчеством. Так он объявляет музыку Баха живописной, причем не только сферу программной музыки- оратории, кантаты, страсти, но и его клавирную музыку. Так получив ключ в программной сфере, где Бах живописал на разные евангельские события: будь то Рождество, Пасха, Крещение, Распятие, Швейцер смог открыть содержание большого пласта клавирной музыки, до этого момента считавшейся чистой музыкой, не нуждающейся в программе... Почему это стало таким важным событием в музыкальном мире? Ответ ясен: такой метод способствовал популяризации клавирного

К вопросу о методе Альберта Швейцера в осмыслении клавирного творчества Баха

творчества Баха, понимание содержания этой музыки стало более доступным, а исполнение стало гораздо глубже и содержательней.

Мотивы- символы по Швейцеру составляют целый словарь основных смыслов музыки Баха. Приведу лишь некоторые из них.

Мотив *Унижения*, грехопадения. *Крушения*.

Это широкий нисходящий интервал, может быть малая септима, другие интервалы, но не октава. Примером может служить тема фуги ля минор из ХТК 1 том, 2 том.

Мотивы *облаков*, *волн* часто Бах изображает с помощью ровных «колышущихся» триолей, либо ровными восьмыми в размере $\frac{3}{4}$. Вспомним прелюдию ми мажор из 1 тома ХТК.

Мотивы *похоронного звона* или *стук Господа в дверь* – это остинатные одиночные аккорды в басу, или одиночные квартные басовые ходы. Такова прелюдия ми-бемоль минор из 1 тома ХТК.

Поступенное восхождение изображает *Воскресение* либо *утверждение веры*. Тема фуги до мажор из 2 тома ХТК. Если в этом восхождении используются синкопы – это может обозначать неуверенность, слабость, утомление.

Мотивы *дьявола* изображаются Бахом с помощью витиеватых, как бы оплетающих интонаций, передающих движение змеи. Вспомним инвенцию ре минор 2ух голосную.

Мотивы *ангелов* часто изображаются полетными ритмами. Швейцер даже расслышал в этих образах «мощные удары крыльев». Неплохим примером может послужить прелюдия си-бемоль мажор из 1 тома ХТК.

Мотив *тревоги* – это повторяющиеся ритмы шестнадцатыми или восьмыми в быстром темпе. Такой мотив может быть использован для изображения ожидания сражения (стук копыт), либо просто тревожное ожидание некоего, события- например, -распятия. Прелюдия до минор из 2 тома ХТК.

Мотивы *скорби* существуют в нескольких вариантах: либо хроматический ход обязательно нисходящий, чаще в basso ostinato; либо по две восьмых под лигой, изображающие трагические вздохи, жалобы, стоны (вспомним мистическую колыбельную из «Actus tragicus»)

Мотивы *утомления* изображаются синкопированными ритмами. Это может быть просто спотыкающийся человек, или изображение

неустойчивости самой веры, или показ блаженной смертельной истомы, например, колыбельная Баха «Закройтесь усталые очи».

Мотивы *Радости* базируются на ритмах 2 шестнадцатых – восьмая; или восьмая – 2 шестнадцатых. Часто Бах с помощью таких ритмов отражал Рождественскую радость в кантатах и ораториях (например, 3 голосные инвенции Ля мажор, Соль мажор, Ре мажор).

Помимо мотивов-символов Швейцер сформулировал понятие *ритмов-символов*.

Ритм Сицилианы: восьмая с точкой – шестнадцатая – восьмая в размерах 6/8, 9/8, 12/8 – излюбленный ритм Баха. Ни один композитор так часто его не использовал в своих сочинениях, как Бах. С помощью этого ритма Бах создает самые пластичные периоды (Сицилиана – 2 часть сонаты для флейты и клавира соль минор, ария контральто из «Страстей по Матфею»). Эта ритмическая фигура достаточно скорбная в представлении Баха. Именно усиление последней восьмой, ее утяжеление и создает необходимый *скорбный пафос* в данном случае.

Ритмы – символы очень важны в творчестве Баха. В Увертюре партиты ре мажор *пунктирный* ритм отражает торжественность, и тот же *пунктирный* ритм может изображать бичевание Христа, удары хлыста. Как в прелюдии соль минор из 2 тома ХТК. От контекста зависит исполнение шестнадцатой в пунктирном ритме баховских сочинений! Шестнадцатую в данном случае надо исполнять тяжело, так как поверхностное или легковесное ее исполнение приведет к искажению смысла, а вы помните, что *полетные пунктирные* ритмы являются мотивами-символами ангелов.

Как вы видите метод Швейцера универсален в подходе к клавирной музыке Баха, так, зная основные мотивы-символы баховской музыки, можно дать глубокое грамотное толкование тому или иному произведению.

Сделав глубокий анализ мотивной структуры композиторской техники Иоганна Себастьяна Баха, Швейцер не оставил без внимания анализ личностной составляющей творчества немецкого гения. Швейцер постарался нарисовать достоверную картину событий из жизни Иоганна Себастьяна, ссылаясь на разные исторические источники. Сравнивая источники Форкеля и Шпитты, Швейцер дает представ-

К вопросу о методе Альберта Швейцера в осмыслении клавирного творчества Баха

ление о противоречивой фигуре Баха, доброго семьянина с одной стороны и конфликтного, неуживчивого кантора собора св. Фомы. Часто в решении сложных ситуаций Баху приходилось прибегать к помощи своих высочайших покровителей, так что Бах был волевым, твердым и сложным человеком. Особенно значительным считает Швейцер любимое наставление Баха своим ученикам: «Делать во славу Божию». Это высказывание выражает основной смысл всего творчества Иоганна Себастьяна Баха, Швейцер постоянно говорит о мистическом религиозном чувстве, которое пронизывает большую часть сочинений Баха.

В заключение можно сформулировать основные составляющие метода Альберта Швейцера в осмыслении клавирного творчества И. С. Баха: анализ мотивной техники в композиции Баха и ее взаимосвязь с духовным, христианским содержанием; анализ биографии великого немецкого композитора и осмысление влияния его личности на творчество. Швейцер не смог бы достичь такого потрясающего результата, если бы сам не был глубоко верующим человеком и знающим тайны богословия, великолепным музыкантом и культурологом. Известно, что Швейцер оказал огромное влияние на дальнейший путь в исследовании клавирной музыки Баха. Яворский и Носина и другие продолжили искания в сфере мотивной баховской символики.

Литература

Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. – Москва: Классика XXI, 2011. – 804с.

Медушевский В. В. Интонационная форма музыки / В. В. Медушевский. – Москва: Композитор, 1993. – 262с.

Бодки Э. Интерпретация клавирных сочинений И. С. Баха / Э. Бодки, пер. с англ. Майкапар. – Москва: Музыка, 1989. – 388с.

Баренбойм Л. М. Музыкальная педагогика и исполнительство / Л. М. Баренбойм. – Ленинград: Музыка, 1974. – 335с.

Тимакин Е. М. Воспитание пианиста / Е. М. Тимакин. – Москва: Советский композитор, 1984. – 125с.

Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. / Г. Г. Нейгауз. – Москва: Музыка, 1988. – 239с

Elena Mikhailova
On the question of Albert Schweitzer's method
in understanding Johann Sebastian Bach's
clavier works

The method of understanding Bach's clavier works has always had an actual position. This paper gives another look at this problem, namely Albert Schweitzer's method of understanding. Motive symbolism and its relationship with Christian culture, analysis of the biography and personality of Bach – the main components of this method.

Key words: motives, theology, piano music, pictorial and “pure” music, symbols.

Молзинский В. В.
Инновационные формы подготовки
педагогов музыкальных
историко-теоретических дисциплин
в системе дополнительного образования

В статье рассматриваются вопросы подготовки педагогов музыкальных историко-теоретических дисциплин в системе дополнительного образования. Программа содержит четыре модуля: 1. Современные технологии в музыкальном образовании; 2. Методика преподавания истории музыки; 3. Методика преподавания музыкально-теоретических дисциплин; 4. Основы музыкальной этнопедагогике. Программа рассчитана на учащихся, имеющих музыкальное образование, но недостаточно владеющих основами педагогики предметов музыковедческого цикла.

Ключевые слова: Современные компьютерные технологии, музыкальная педагогика.

За многие годы работы мы многократно сталкивались с неоспоримым фактом некачественной подготовки специалистов-музыкантов, поступивших в наш вуз из отдаленных (и не очень) уголков России, где имеют место музыкально-образовательные учреждения среднего звена, но отсутствуют кадры профессиональных педагогов музыкальных историко-теоретических дисциплин, а следовательно, неосуществима качественная подготовка студентов – наших потенциальных и реальных абитуриентов – по предметам данного цикла.

Отдавая себе отчет в невозможности полной замены многолетнего обучения музыковедов-педагогов краткосрочными курсами в системе ЦДПО, мы все-таки попытались сделать пусть и скромные, но позитивные шаги в этом направлении.

Опираясь на методические наработки прошлых лет, представилось целесообразным предложить новые («инновационные», как это модно говорить) формы обучения музыкантов, в целом профессионально подготовленных, но не имеющих базового музыковедческого

образования, основам преподавания истории музыки и музыкально-теоретических предметов.

Компоновка курса определена его целями и задачами, главная из которых – обучение основам методики преподаваемых музыкальных историко-теоретических дисциплин в системе среднего звена.

В итоге в курсе нашего обучения четыре блока или модуля: 1. «Современные технологии в музыкальном образовании», 2. «Методика преподавания истории музыки и музыкальной литературы», 3. «Методика преподавания музыкально-теоретических дисциплин», 4. «Музыкальная этнопедагогика».

Содержание первого модуля обусловлено давно назревшей необходимостью обучения музыкантов-педагогов использованием современными компьютерными технологиями. Таковым не учили педагогов старших поколений, для которых магнитофонная лента была пределом совершенства при подготовке лекционного материала. А фрагментарное использование CD-диска и сегодня затруднительно для выпускников многих (если не всех) музыкальных вузов. Непреодолимым для многих оказывается и использование на занятиях фрагментов музыкальных произведений, найденных в интернете. Но без этого крайне трудно работать. Привлечь профессионалов-техников? Таковые никогда не найдут нужный фрагмент симфонии или оперы. Остается искать людей-профессионалов, одинаково сведущими в компьютерной технике и в истории музыки. Значит, необходимо учить техников профессии квалифицированного музыканта, что требует примерно 17 лет напряженной учебы, или учить музыкантов работе с компьютерными программами, что оказалось реальным делом в пределах 72 часов занятий.

Модуль 1. Современные технологии в музыкальном образовании.

Актуальность. Музыкальные вузы страны готовят музыковедов, преподавателей музыкальных историко-теоретических дисциплин глубоко и всесторонне. Отечественное музыкальное образование признано за рубежом как передовое и качественное. Выпускники музыкальных вузов имеют необходимый уровень знаний и навыков работы по своей профессии. Однако имеют место объективные трудности с работой над подбором музыкальных записей в интернете, а

главное над вычленением и записью на современные носители фрагментов необходимых для показа в учебном классе. Возникает вопрос, привлечь технических работников, готовых ориентироваться в потоке музыкального материала для выбора необходимых отрывков музыкальных произведений, или научить музыковедов основам использования технических средств? Второе представляется единственно возможным, определяющим *цель данной образовательной программы* – обучить педагогов музыкальных историко-теоретических циклов преподаваемых ими дисциплин работе с техническими каналами информации.

Задачи образовательной программы:

- обучить слушателей программы основам информационного поиска в интернете;
- обучить работе с техникой аудиомонтажа;
- обучить навыкам обращения с современными системами аудио- и видеотехнологий.

Процесс обучения направлен на совершенствование следующих компетенций, необходимых для профессиональной деятельности:

- способности ориентироваться в современном потоке художественной информации;
- способности технического творчества в области аудио- и видеопоказа;
- умения работать со специальной техникой музыкальных аудио и видеозаписей;
- способности приобретать с большой степенью самостоятельности новые знания, используя современные образовательные и информационные технологии;
- профессиональной готовности к музыкально-просветительской деятельности с целью просветительства, популяризации и пропаганды достижений музыкальной культуры, искусства и педагогики, участвовать в проведении пресс-конференций, других PR-акций;
- способности самостоятельно осваивать технические особенности современных музыкальных аудио- и видеотехнологий.

Более привычный круг задач возникает в вопросах методики преподавания истории музыки, музыкально-теоретических дисциплин и

музыкальной этнопедагогике, составляющих материал второго, третьего и четвертого модулей.

Модуль 2 – «История музыки: методические основы преподавания».

Целью изучения данного модуля является всесторонняя музыкальная подготовка педагога и музыканта-исполнителя, формирование четкого представления об исторических этапах эволюции музыкального искусства во взаимосвязи с общим культурным процессом; о различных музыкальных стилях, ведущих жанрах, формах и средствах выразительности; о конкретных явлениях композиторского творчества в общем контексте смены эстетики, художественного мышления и языка, критериев интерпретации и исполнительской практики.

Задачами освоения учебной дисциплины «история музыки» являются: расширение музыкального кругозора и общей эрудиции; накопление необходимого слухового опыта; формирование стилевого чутья и четких оценочных критериев; владение основной музыковедческой терминологией; формирование знаний и навыков в области целостного анализа музыкальных произведений.

Содержание учебной дисциплины предполагает лекционный курс, но также широкое использование интерактивных форм обучения и большое разнообразие образовательных технологий.

Модуль 3 – «Дисциплины музыкально-теоретического цикла».

Таковых несколько, в частности, «Сольфеджио: методика преподавания». Цель изучения данного раздела – максимально возможное развитие и совершенствование музыкального слуха, являющееся предпосылкой и основой любой музыкальной профессиональной деятельности, как в области исполнительства, так и в области музыкально-просветительской. В данном случае речь идет о формировании навыков обучения слушателя основам работы в классе сольфеджио, способствующей обучению учащегося анализировать на слух развернутые гармонические последовательности, петь цифровую аккордовую последовательность, сольфеджировать сложные в интонационном и ритмическом отношении мелодии сольфеджирование с листа, развивать чувство слухового восприятия формы, формировать и развивать чувство ритма.

Далее – «Хоровое сольфеджио: методика преподавания». *Целями прохождения данной учебной дисциплины* являются воспитание способности к использованию механизмов музыкальной памяти; воспитание высокой активности музыкального слуха, являющегося необходимым условием и предпосылкой в деле формирования профессиональных качеств музыканта. Наряду с этим, в процессе изучения дисциплины преследуются цели формирования художественного вкуса, понимания содержания музыки, обогащения музыкальной памяти студентов значительным запасом образцов народной, классической и современной музыки.

Содержанием дисциплины «Хоровое сольфеджио» является организация и совершенствование активного музыкального слуха, развитие музыкальной памяти (в том числе и темповой), навыка осмысленного и чистого интонирования. Профессиональный музыкальный слух, включающий все его компоненты (мелодический, гармонический, тембровый) является необходимым инструментом в деятельности будущего дирижера-хоровика. В процессе занятий по хоровому сольфеджио активизируется такая область деятельности сознания как музыкальное мышление, основу которого составляют музыкально-слуховые представления.

Неотъемлемым компонентом третьего модуля оказывается предмет «Гармоническое сольфеджио: методика преподавания». Содержание предмета предполагает широкое использование интерактивных форм обучения (пение гармонических последовательностей, пение модуляций, слуховой анализ и музыкальный диктант), большое разнообразие образовательных технологий.

Далее – «Гармония: методика преподавания».

Цель изучения данного раздела модуля 3 образовательной программы профессиональной переподготовки – изучение данной дисциплины направлено на понимание роли гармонии в процессе становления и развития музыкального искусства, средств музыкального языка. Одной из важнейших целей изучения дисциплины является воспитание музыкальной профессиональной культуры, творческого подхода к изучаемому наследию классиков музыкального искусства,

формирование у студента аналитических и практических профессиональных навыков.

Основными задачами курса являются воспитание специальных знаний и навыков, основанных на понимании принципов звуковысотной организации музыкальной ткани, взаимосвязи временных и пространственных факторов в музыкальном искусстве, взаимосвязи гармонии и других средств музыкального выражения: ритма, формы и т. д., приобретение определенного опыта аналитического мышления. Студент должен получить ясное представление об основных исторических типах звуковысотной организации музыки. Изучение курса предполагает теоретическое рассмотрение гармонии как эстетического понятия и понятия музыкальной теории в процессе прохождения лекционного материала, а также практические формы занятий в виде выполнения упражнений, творческих заданий (игра на фортепиано, письменные задания), заданий на гармонический и общетеоретический анализ. При прохождении материала особое внимание уделяется изучению стилевых особенностей эпохи барокко, классицизма и романтизма, проявляющихся в системах музыкального мышления, а также типичных композиционных схемах. Ознакомление с системами звуковысотной организации в музыке XX века направлено на понимание значения гармонии в совокупности выразительных средств, глубокое понимание авторского замысла музыкального произведения.

Следующий – 5-й раздел модуля 3 – «Стилевая гармония: методика преподавания».

Содержание данной учебной дисциплины предполагает широкое использование интерактивных форм обучения, большое разнообразие образовательных технологий, тестирование, викторины, семинары самостоятельных работы включая ролевую игру и проектирование.

Разделы 6 и 7 модуля 3 – «полифония строгого и свободного стиля (методика преподавания)».

В итоге прохождения курса полифонии строгого стиля предполагается овладение знаниями и навыками, способствующими

углублению профессионализма музыканта любой специализации; формирование знаний об основах теории и истории полифонии с целью постижения её важнейших художественно-выразительных функций в музыке разных эпох; формирование навыка анализа различных видов полифонической фактуры; формирование знаний о приёмах развития и композиционных особенностях полифонических произведений различных стилей и жанров эпохи Возрождения; формирование и развитие практических навыков в области полифонического письма строгого стиля.

Целями освоения учебной дисциплины «Полифония свободного письма» (одного из звеньев музыкально-теоретического образования студентов) являются овладение знаниями и навыками, способствующими углублению профессионализма музыканта любой специализации; формирование знаний об основах теории и истории полифонии с целью постижения её важнейших художественно-выразительных функций в музыке разных эпох с XVII века до наших дней; формирование навыков анализа различных видов полифонической фактуры в хоровых, инструментальных и вокально-инструментальных произведениях; формирование знаний о приёмах развития и композиционных особенностях полифонических произведений различных стилей и жанров.

Последний – 8 раздел третьего модуля – «Музыкальная форма: форма в музыке гомофонно-гармонического склада (методика преподавания)».

Цель изучения данного раздела модуля является: формирование навыков профессионального анализа музыкального произведения; умения анализа основных сторон музыкального материала – мелодии, гармонии, метро-ритма, структуры и фактуры в их связи с целостной формой произведения; воспроизведения основных элементов предложенного музыкального материала на фортепиано (оркестровых произведений по партитуре или по клавиру); владения специальной терминологией, необходимой для анализа формы предложенного произведения; развитие навыка установления тесной связи основных элементов музыкальной формы с содержанием произведения,. обусловленности формы содержанием.

Наконец, модуль 4 – «Музыкальная этнопедагогика».

Музыкальная этнопедагогика определяется как наука, изучающая народную музыкальную культуру и народную музыкальную педагогику с целью выявления общих закономерностей, их становления и развития, а также возможностей использования в современных учебно-воспитательных системах. Музыкально-педагогические явления народной жизни. Народное музыкальное воспитание и преемственность поколений. Локальные этномузыкальные традиции как социальное и культурное наследие, механизм их передачи. Преемственность как условие непрерывного развития народной музыкальной культуры. Многожанровость фольклора и его дидактические возможности.

Целями освоения учебной дисциплины являются: изучение народной музыкальной педагогики, формирование профессиональных свойств и качеств, умений и навыков самостоятельной научно-исследовательской и научно-педагогической деятельности аспиранта по возрождению, сохранению, развитию прогрессивных народных музыкальных педагогических традиций, всех направлений самобытной народной музыкальной культуры.

Задачами освоения курса являются: выявление социального назначения музыкальной этнопедагогики в современном обществе; изучение методологических и теоретических основ, дидактики музыкальной этнопедагогики; обучение сопоставлению и оценке прогрессивных традиций этномузыкального воспитания; обучение применения методов и приемов народной музыкальной педагогики в учебно-воспитательном процессе; формирование понятия об этнопедагогическом опыте как необходимом компоненте содержания профессиональной подготовки педагогов-музыкантов; формирование профессиональных знаний, умений и навыков в области диагностики этномузыкального воспитания; формирование понимания ценности народной музыкальной педагогики.

Каждый из них в отдельности может быть ограничен вопросами повышения квалификации, систематичность которой обязательна сегодня в музыкально-образовательных учреждениях всех уровней. Целостное же освоение программы, заявленной в титуле данной ста-

ты предполагает возможность выпускника воспользоваться правом образовательной деятельности в области музыкальной педагогики.

Основанием служит система профессиональных компетенций, полученных в процессе освоения программы профессиональной переподготовки «Преподавание музыкальных историко-теоретических дисциплин», которая соответствует требованиям по направлению подготовки «Музыкальное, музыкально-прикладное искусство».

Организация учебного процесса предполагает широкое использование теоретических и практических форм обучения, включая практику проведения занятий со студентами музыкально-исполнительских специальностей. Формой итогового контроля изучения учебной дисциплины является выпускная аттестационная работа. Предлагаемая и уже реализуемая программа разрабатывалась исходя из назревающих давно потребностей практики музыкального образования, а также из задач его реформирования, выдвинутых министерством культуры и министерством образования РФ на период 2015–2020 годов.

Программа позволяет получить профессиональную переподготовку в области музыкальной педагогики высшей школы представителям творческих профессий, педагогам музыкальных историко-теоретических дисциплин детских школ искусств, музыкальных и музыкально-педагогических колледжей, всем интересующимся вопросами теории и истории музыкального искусства при наличии высшего образования, а также студентам старших курсов, предполагающих касаться вопросов преподавания теории музыки, сольфеджио, гармонии, полифонии, анализа музыкальных форм, музыкальной литературы и истории музыки в грядущей профессиональной деятельности.

Целями освоения программы являются: приобретение слушателями знаний и умений, овладение навыками, позволяющими осуществлять профессиональную деятельность в области преподавания музыкально-теоретических и музыкально-исторических дисциплин в образовательном процессе современных ВУЗов, СУЗов и ДШИ-ДМШ в условиях формирования новой модели музыкаль-

ного образования, формирующейся на основе задач проводимой ныне реформы музыкального образования, проводимой на основе программных документов министерств образования и культуры РФ. Подобные цели определяют и следующие конкретные задачи обучения: освоение теории и практики преподавания учебных дисциплин по направлению «Музыказнание, музыкально-прикладное искусство»; овладение навыками проведения музыкально-теоретических занятий и лекционных курсов музыкально-исторического цикла, компетенциями музыкально-педагогической работы в условиях современного музыкально-образовательного процесса; ознакомление с перспективными методиками профессионального музыкально-теоретического обучения и массового музыкального образования, с практическими достижениями педагогов – теоретиков и историков музыки – образовательных учреждений Санкт-Петербурга.

В результате освоения программы обучающейся должен *знать* основные достижения музыкально-педагогической науки в области теоретических и исторических изысканий, основные теоретические подходы к анализу музыкальных достижений прошлого и настоящего; основные идеи и научные труды ведущих отечественных и зарубежных педагогов-практиков, а также ученых, разрабатывающих наиболее значимые вопросы исторического и теоретического музыкального знания; *уметь* применять методы проведения занятий по учебным музыкально-теоретическим и музыкально-историческим дисциплинам, включая методы использования современные технологии музыкального образования; *владеть* предметом преподаваемых отраслей музыкально-теоретических и музыкально-исторических знаний; навыками построения учебных курсов и форм проведения занятий с учетом возможностей учащихся различных уровней начальной подготовки и профиля основной специальности.

При этом готовность специалиста к профессиональной деятельности предполагает, по нашему мнению, наличие комплекса составляющих компонентов, в ряду которых, в частности: способность совершенствования культуры музыкального интонирования, мастерство в использовании комплекса художественных средств исполнения в соответствии со стилем музыкального произведения; способность

ориентирования в специальной литературе, как в сфере музыкального искусства, образования и науки, так и в смежных областях (видах искусства); способность работы со специальной литературой в области музыкального искусства и науки, пользоваться профессиональными понятиями и методами; способность приобретения новых знаний, с использованием современных образовательных и информационных технологий; способность анализировать и подвергать критическому разбору процесс создания музыкального произведения, его концепции и драматургии; способность осмысления и развития музыкального искусства и образования в историческом контексте; способность свободного владения литературой, деловой письменной и устной речью, навыками публичного выступления; проявления личностного отношения к современным процессам в различных видах искусства; способность участия в формировании общего мирового научного, образовательного и культурно-информационного пространства, к транслированию и сохранению в нем культурного наследия народов России, достижений в различных видах музыкального творчества; способность получения, обобщения и анализа эмпирической информации о современных процессах, явлениях и тенденциях развития музыкальной культуры; способность осуществления консультаций при подготовке творческих проектов в области музыкального искусства и культуры (программ фестивалей, творческих конкурсов, мастер-классов); способность к обобщению, анализу музыкального материала; методами научного, музыковедческого анализа художественных произведений и др.

В процессе преподавания данной программы в различных сочетаниях применяются следующие методы: объяснительно-иллюстративный, репродуктивный, проблемно-поисковый, исследовательский. В результате изучения данной программы слушатели приобретают знания и умения, овладевают навыками, необходимыми для успешного осуществления профессиональной работы в области преподавания музыкальных историко-теоретических дисциплин. Разнообразные формы и методы обучения, предлагаемые в процессе освоения программы, создают возможности для обретения слушателями основ методологии обучения теории и истории музыки.

Vladimir Molzinskii
Innovative forms of training teachers musical
historical-theoretical disciplines supplementary
education

This article discusses the issues of preparation of teachers of musical historical-theoretical disciplines in the system of supplementary education. The program contains four modules: 1. modern technologies in music education, 2. Methods of teaching music history, 3. Methods of teaching music-theoretical subjects, 4. fundamentals of musical ethnopedagogy. The program is designed for students who have a musical education, but not owning the fundamentals of pedagogy items musicological cycle.

Keywords: modern computer technology, music education.

Онегина О. В.
Работа над фортепианными миниатюрами
С. М. Ляпунова

В воспитании музыканта, в формировании его творческой индивидуальности решающую роль играет тот репертуар, над которым он работает в процессе обучения в классе фортепиано. Исключительное богатство и разнообразие музыкальной литературы открывает перед педагогами-пианистами широкие возможности для полноценного обучения и воспитания студентов. С целью практического применения в фортепианной подготовке учащихся музыкальных вузов в настоящей статье в хронологическом порядке проанализированы пьесы малых форм средней трудности известного русского композитора, пианиста и педагога С. М. Ляпунова.

Ключевые слова: С. М. Ляпунов, фортепианные произведения, фортепианная педагогика.

Фортепианные произведения малых форм С. М. Ляпунова, чрезвычайно разнообразные по художественным замыслам, в полной мере отразили широкий круг музыкальных впечатлений композитора в разные периоды его творческой биографии. Ляпунов создавал небольшие пьесы для рояля на протяжении трех с половиной десятилетий и прошел интересный путь овладения разными жанрами фортепианной миниатюры, испробовав свои силы в сочинении этюдов, прелюдий, ноктюрнов, вальсов, мазурок, интермеццо, экспромта, новеллетты, тарантеллы, скерцо, баркаролы, элегии, юморески, канона, токкаты, фуги, фортепианных транскрипций.

В композиционном плане фортепианные миниатюры Ляпунова чаще всего представляют собой образцы простой трехчастности: экспозиция основной темы; средняя часть либо разработочного характера, либо содержащая новый контрастный тематический материал; динамическая реприза, где главная тема обычно проводится в сокращенном виде; кода, органично завершающая форму и представляющая собой итог всего музыкального развития. В трех-

частной форме, которая не требует интенсивной тематической разработки, Ляпунов в полной мере нашел ответ на свои творческие устремления, направленные, в первую очередь, на тональные, фактурные, регистровые и ладо-гармонические изменения музыкального материала. Подобным строением отличается подавляющее большинство фортепианных миниатюр Ляпунова, например, пьесы соч. 1, Прелюдии соч. 6 № 1, 2, 5 и 6, Ноктюрн соч. 8, мазурки и вальсы. Внутри отдельных эпизодов и частей Ляпунов обычно придерживался несложных типов построения – законченного квадратного периода или нескольких, дополняющих друг друга вариационным развитием темы, периодов.

Существенная роль в плане создания конструкции произведения у Ляпунова отводится использованию выразительных средств разных регистров фортепиано, раскрытию их динамических и тембровых особенностей. Выделение кульминационных зон композитор, прежде всего, связывал именно со сменой регистра, обычно используя более высокий. Спуск вниз или остановка на месте часто сопутствовали торможению развития, переходным и заключительным разделам формы. Последовательный переход проведений темы в более высокий регистр способствовал накоплению напряжения в мелодии и приобретал особое значение в формообразовании (например, в Прелюдии соч. 6 № 3).

Решив включить в учебную программу одну из пьес Ляпунова, педагогу необходимо иметь в виду, что огромная роль в сочинениях композитора принадлежит педализации, которая является важнейшим средством фортепианной выразительности и играет значимую роль в формировании музыкально-художественного образа. Вместе с тем, владение педалью у студентов исполнительских факультетов часто находится на крайне низком уровне, даже несмотря на достаточно хорошее владение остальными пианистическими приемами.

Среди типичных студенческих недостатков, связанных с употреблением педали, наиболее часто встречаются:

- недостаточно быстрая и ловкая смена педали, отчего все гармонии «плывут», звучание смазывается, становится «грязным» и неотчетливым;

- нога поднимается над педалью слишком высоко, поэтому нажатие происходит не плавно, а резким ударом сверху;
- нога находится или слишком далеко от закругленного конца педальной лапки, или, наоборот, на самом ее краю, что часто приводит к соскальзыванию ноги;
- вместо «запаздывающей» берется «прямая» педаль, что приводит к гармонической «грязи»;
- во время исполнения нога стоит на полу и переносится на лапку только в момент нажатия педали, что приводит студентов к необходимости искать педаль ногой.

К сожалению, в период довузовского обучения педализации зачастую не уделяется должного внимания, так как в процессе работы педагогу приходится одновременно решать множество других сложных задач, таких, как правильная посадка за инструментом, постановка рук, освоение разных видов штрихов, работа над динамикой, овладение основами фортепианной техники и других. Так что вопросы, связанные с педализацией, отодвигаются на второй план, и нужные навыки не приобретаются. В дальнейшем, в связи с усложнением репертуара, исполнение произведения без педали становится практически невозможным, но к этому времени педаль уже воспринимается учащимся лишь как ненужная помеха при игре на фортепиано. Тем не менее, известно, что никакой другой музыкальный инструмент не обладает таким специфическим богатством звучания музыкальной ткани на педали, как рояль. Только тот, кто обладает настоящим музыкальным вкусом, хорошо знает природу своего инструмента и грамотно владеет педалью, сумеет передать все красочные нюансы фортепианного произведения.

Обучение педализации, включающее в себя целый комплекс задач, должно стать составной частью всего педагогического процесса и непрестанно находиться в поле зрения педагога. Студентам следует осознать, что педаль является одним из необходимых средств выразительности при игре на фортепиано. При этом нужно различать, например, педализацию в кантатной пьесе (более продолжительную или «густую») и в моторной или танцевальной

музыке. Эти первоначальные, весьма обобщенные понятия должны развиваться в четкие представления об особенностях звукового облика произведений разных стилей и, следовательно, о различной роли педали в них.

Освоение навыков педализации во многом сходно, например, с работой над звуком, когда педагог обращается к музыкальному слуху учащегося, одновременно показывая нужные движения пальцев и добиваясь ощущения их слитности с клавиатурой, чтобы при исполнении студент уже не фиксировал внимание на механических средствах достижения нужного звучания. Та же направленность нужна и в работе над педализацией: адресоваться к слуху, попутно показывая движение и вызывая ощущение слитности ноги с педалью, чтобы в итоге у студента пропала необходимость думать о педали специально. Очень важным является воспитание мгновенной реакции ноги на требование слуха: в одном месте требуется связать несколько мелодических звуков на большом расстоянии, в другом – показать гармоническую краску, в третьем – усилить звучание гулких органных басов. Накапливается такое умение в процессе слухового и художественного познания каждого приема педализации, каждого найденного педального эффекта в песне.

В фортепианных пьесах Ляпунова педаль составляет неотъемлемую часть фактуры, включается в музыкальную ткань и обеспечивает продление звука, когда руки вынуждены отпустить клавиши. В своей не менее важной колористической функции правая педаль используется как средство воздействия на качество фортепианного звука, его силу и, главное – на тембровую краску. Для кантиленных пьес также особенно характерно использование «запаздывающей» (или связующей) педали, способствующей плавному соединению отдельных тонов и аккордов.

Первые фортепианные опусы Ляпунова вышли в свет в период с 1888 по 1898 год. Различные по образному содержанию и многообразные по жанровому составу, они оказались весьма неравноценными в художественном отношении. Тем не менее, в первых опубликованных сочинениях Ляпунова уже встречаются многие фактурные

и гармонические приемы, характерные для зрелого фортепианного стиля композитора.

Три пьесы соч. 1 были опубликованы в Лейпциге издательством М. П. Беляева в 1888 году. Точная дата их сочинения осталась неизвестной, однако архивные данные позволяют предположить, что эти произведения были написаны незадолго до выхода в свет, скорее всего, в том же году. В контрастных музыкальных образах, положенных Ляпуновым в основу его первого опуса, уже достаточно ясны жанровые связи, вызывающие у слушателя вполне определенные смысловые ассоциации.

Интермеццо es-moll, наиболее интересное и оригинальное произведение из трех пьес первого опуса Ляпунова, написано в трехчастной форме. Интермеццо практически не содержит активных драматических построений, представляя собой лирическое музыкальное повествование. Крайние части основаны на развитии одной темы, которая проходит в мерном, неторопливом движении монолитно выдержанной аккордовой фактуры. Роль левой руки не сводится к простому гармоническому фону, а приобретает значение активного подголоска:

Основная тема Интермеццо проходит три раза с динамическим усилением и переносом в более высокий регистр. Каждое проведение заканчивается небольшой интерлюдией. Кроме того, между вторым и кульминационным третьим проведением находится небольшой раздел разработки основной интонационной формулы с отклонениями в далекие тональности *h-moll*, *e-moll* и *E-dur*. Ляпунов обнаруживает пристрастие к сложным тональным сопоставлениям и энгармоническим модуляциям. Третий раз тема проводится двумя октавами выше в динамике *ff* с октавными удвоениями мелодии и аккомпанирующего голоса в левой руке, что вносит значительное напряжение в развитие музыкального материала.

Средняя часть Интермеццо тонально, тематически и фактурно резко отграничена от крайних частей. Изящный мелодический рисунок, прозрачность гармоний и фортепианной фактуры обогащает музыку интермеццо новыми красками. Особый колорит придает тональность средней части – *H-dur*. Ляпунов избегает четких кадан-

сов, используя цепи побочных доминант без разрешения. Сохраняя спокойный лирический тон, композитор свободно развивает новое тематическое «зерно». Фактура насыщена подголосками, которые переплетаются с основной мелодией и придают ей особую выразительность и пластичность.

Реприза Интермеццо повторяет первую часть без существенных изменений. Завершается пьеса кодой, построенной на материале основной темы.

Главная задача в пианистическом освоении пьесы заключается в непрерывном ведении аккордов и выявлении в монолитной фактуре скрытых мелодических голосов. Особое внимание в основной теме следует уделить левой руке, дополняющей мелодическую линию. Большое значение в Интермеццо имеют интересные и выразительные тонально-гармонические сдвиги. Исполнение произведения невозможно без использования «запаздывающей» педали, которая выполняет красочную и связующую роль. Чтобы пьеса прозвучала как законченное произведение, студент должен постоянно ощущать исполнительский пульс ровного движения восьмыми и осознать выразительную роль кульминаций.

В 1903 году Ляпунов переделал свой юношеский Ноктюрн и издал его под названием «*Вечерние грезы*» соч. 3. Произведения под этим опусом у Ляпунова не существовало. Балакирев неоднократно указывал на необходимость восполнить этот пробел в нумерации опусов, и Ляпунов решил, наконец, последовать совету своего учителя.

Неторопливое движение, близость к народным истокам, максимальное смягчение контрастов и отсутствие резких переходов, чуткое следование сопровождения за всеми интонационными изгибами мелодии придают этой пьесе черты жанровой общности с баркаролой. Рукопись Ноктюрна, который лег в основу «Вечерних грез», не сохранилась. Это обстоятельство сделало невозможным сравнение двух пьес и выявление тех исправлений, которые композитор счел необходимым внести в свое юношеское сочинение. Некоторые сведения об этом были обнаружены в архивных источниках. «Материал для моей “*Réverie*” оказался настолько наивен

и незначителен, что в пьесе всего лучше вышло вступление принадлежащее к теперешнему, а не тогдашнему творчеству»¹, – писал Ляпунов Балакиреву.

Действительно, пьеса «Вечерние грезы» имеет пространный вступительный раздел, который точно повторен перед репризой. Он вводит в общий характер предстоящего лирического повествования. Мечтательно звучат замирающие в высоком регистре неторопливые пассажи, которые напоминают переборы струн народных инструментов. В мягких выразительных интонациях преимущественно двухголосной фактуры постепенно вырисовываются очертания главной темы. Ее мелодия, звучащая как протяжная народная песня, появляется на фоне плавного покачивающегося аккомпанемента. Особую выразительность мечтательной лирике основного тематизма пьесы придает чередование двухголосного «дуэтного пения» и сольных фраз. Песенный характер темы Ляпунов подчеркнул тщательной расстановкой лиг, указывающих на требуемую легатную фразировку мелодии.

Средняя часть «Вечерних грез» содержит немало интересных колористических находок. Этот раздел имеет разработочный характер и состоит из двух построений, основанных на интонациях главной темы. Композитор значительно усилил здесь красочный, изобразительный элемент основного музыкального образа, прежде всего, благодаря смелому вторжению бемольных тональностей. Изменения, внесенные Ляпуновым в динамику, гармонизацию и фактурное изложение темы, придали ее звучанию особую выразительность. Основная тональность *h-moll* изменена на *B-dur* в первом построении и *Des-dur* во втором, что, по сравнению с сумрачным минорным началом пьесы, вносит новый, светлый и яркий колорит. Оба мажорных проведения темы в средней части «Вечерних грез» звучат в динамике *f* (в отличие от *p dolce* начальных проведений). Ляпунов использовал разные типы фортепианной фактуры, заменяя гомофонное изложение поли-

¹ Письмо Ляпунова к Балакиреву от 01. 08 1903 года. Цит. по: ОР РНБ, ф. 1141, ед. хр. 88. Карготека А. С. Ляпуновой. Карточка от 1903 01. 08.

Онегина О. В.

фоническим. Композитор выделил контрастную линию среднего голоса, которая сопровождает основную мелодию и имеет важное образное значение. В процессе развития роль этого голоса возрастает. Он активно вступает в контрапунктические сплетения с главной темой, перерастая рамки простого сопровождения. Средняя часть завершается подготовкой основной тональности *h-moll*, и затем повторяется вступительный раздел.

В репризе тема переносится в левую руку и звучит в среднем голосе в сопровождении легких ажурных пассажей правой руки. Интересно отметить сходство такого изложения с фактурой среднего раздела *b-moll*'ного «Музыкального момента» Рахманинова соч. 16 № 1:

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It begins with the instruction 'leggierissimo' and contains a rapid, ascending melodic line with a 'cresc.' marking. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a slower, more rhythmic accompaniment with the instruction 'marcato il canto'. The second system also has two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system, with fingering numbers (2, 4, 3, 5, 1) indicated above the notes. The lower staff continues the accompaniment. Both systems include dynamic markings such as 'p' and 'f'.

Пример 1

Ляпунов. «Вечерние грезы» соч. 3 (реприза)



Пример 2

Рахманинов. Музыкальный момент соч. 16 № 1 (средняя часть)

Завершаются «Вечерние грезы» небольшой кодой, основанной на материале главной темы, которая проходит здесь лишь в виде отдельных коротких фраз и отличается большей интонационной свободой, появляются новые интервальные ходы и октавный затакт.

Ярко выраженных контрастов между разделами «Вечерних грез» нет, однако можно заметить некоторые различия в характере изложения тематического материала. Первая часть написана в повествовательной манере неторопливого высказывания. Здесь господствует мерный ритм, диатонические гармонии и плавное голосоведение. В средней части пьесы средства выразительности изменяются, и на первый план выходит колористический элемент, более яркой становится динамика, мелодическая линия оплетается полифоническими голосами. Третий, репризный раздел, возвращаясь к первоначальному созерцательному настроению и основной тональности, предлагает совершенно иное фактурное решение и активизирует общее движение музыкальной

ткани. Кода расцвечивает интонации темы более светлыми красками и подготавливает завершение пьесы в одноименном мажоре.

В «Вечерних грезах» важно сохранить целостность всей композиции. Несмотря на очень подробно выписанные авторские указания, определенную трудность может представить исполнение импровизационного вступления с его постоянными темповыми изменениями. С самых первых тактов пьесы необходимо ясно представить себе мерное движение восьмых в аккомпанементе первого раздела и подготовить вступление основной темы. Чтобы создать в произведении сквозное развитие следует услышать и понять логику и выразительное значение многочисленных ладотональных и гармонических изменений, вариационно-изменчивое изложение мелодии. Ясное исполнение темы в репризе, где она проходит в среднем голосе в окружении подголосков представляет одну из основных сложностей пьесы. Мелодия здесь поручена левой руке, что, как известно, всегда составляет определенную трудность и требует специальной работы. Партию левой руки в этом разделе полезно поиграть двумя руками (как два голоса в полифоническом произведении), чтобы добиться требуемого соотношения звучности и хорошо слышать тему на всем ее протяжении.

В замысле «Задумчивого вальса» *Des-dur* соч. 20 заметна близость к эмоционально насыщенной, лирически выразительной сфере жанров танцевальной музыки. Ляпунов поддержал традицию русских композиторов уточнять образное содержание своих вальсов программным названием (вспомним, например, «Табакерочный вальс» Даргомыжского, «Вальс-каприс», «Вальс-скерцо», «Салонный вальс», «Вальс-шутку», «Сентиментальный вальс» Чайковского, «Большой концертный вальс» Глазунова, «Бравурный вальс», «Меланхолический вальс», «Вальс-экспромт» Балакирева).

Основная тема Вальса Ляпунова звучит на фоне мягких арпеджированных волн в многоплановой, насыщенной полифонией фактуре. Вместе с тем, Ляпунов смог здесь избежать перегруженности фортепианного изложения и остаться в рамках ясного и соразмерного звучания. Еще бо́льшая экономия средств в изложении темы средней части вальса стала для композитора одним из аспектов раскрытия

музыкального содержания и особой выразительности формы произведения: в средних разделах многих вальсов встречаются такие плавно замедленные в такт движению танцоров мелодии. Фактура средней части пьесы Ляпунова довольно отчетливо разделяется на несколько линейно движущихся пластов и насыщается имитациями:

Интонации мелодии, сами по себе очень несложные, переходят в разные голоса, переплетаются друг с другом и образуют единое развитие тематического материала. Выразительные средства, которые использует композитор, направлены на сохранение мелодической цельности раздела.

Реприза несколько сокращена, тема переносится в средний регистр и звучит в сопровождении прихотливо изломанных арпеджио и легких пассажей правой руки (сходный принцип изложения Ляпунов использовал в репризе «Вечерних грез»). Звучность приобретает все более камерный оттенок и постепенно истает в коде (авторские ремарки *poco più lento*, *poco ritenuto*, *ppp*, *perdendosi*).

Значительную роль в интонировании мелодии Вальса играет гармония, которая подчеркивает значение каждого оборота. Формированию фраз в немалой степени способствует динамический план произведения, который через сопоставление нескольких кульминаций дает возможность организации формы произведения. Особенно велико эмоциональное воздействие динамики в нагнетании напряженности и драматизма в среднем разделе с последующим уходом от них вплоть до растворения и покоя в конце пьесы.

«Сумеречная песнь» *b-moll* соч. 22 интересна свободными, импровизационными сменами преимущественно полифонической фактуры с развитой системой имитаций и подголосков. Переплетаясь самым причудливым образом, они образуют целые пласты свободного мелодического и гармонического развития. Частично фортепианное изложение здесь было подсказано Ляпунову Балакиревым.

В музыке этой пьесы получило яркое выражение живописное лирическое начало, проявившееся в богатстве многослойной фортепианной фактуры и широком использовании композитором колоритных возможностей инструмента.

Определенную трудность в этой пьесе может представлять исполнительское воссоздание сквозного развития в одночастной форме. Большой художественный смысл несет постепенное разрастание фактуры от сравнительно прозрачного в начале пьесы до насыщенного многоголосного изложения завершающих разделов. Тематический материал постоянно варьируется путем усложнения ритма, что требует особенно тщательной проработки. Для осуществления целостности композиции «Сумеречной песни» необходимо правильно выстроить динамическое развитие, услышать и понять логику и выразительное значение многочисленных ладотональных и гармонических изменений.

Линию лирических миниатюр Ляпунова продолжает «*Осенняя песнь*» *fis-moll* соч. 26. В этом сочинении композитор опирался на четкие образные представления, в полной мере продемонстрировав хороший вкус и мастерство в тщательной отделке всех деталей фортепианного изложения.

Тема «Осенней песни» выделяется рельефностью и характерностью. Спокойное течение музыки, связанная артикуляция помогают воссоздать музыкальный пейзаж безмятежного состояния природы. Динамический план произведения не выходит за пределы *mf*. Композитор предпочел оставить на первом плане картинно-изобразительную функцию пьесы с прозрачной и ясно дифференцированной фактурой, богатством гармонических красок, особой сдержанностью и, вместе с тем, эмоциональной насыщенностью в передаче чувств и настроений.

«Осенняя песнь» является хорошим материалом для совершенствования навыков кантиленой игры, педализации, для развития тембрового гармонического слуха. Внимание студента должно быть направлено на осознание посредством слухового контроля выразительной роли гармонических красок. Следует очень внимательно отнестись к проставленным в тексте авторским исполнительским указаниям (особенно это касается лиг), которые подскажут мотивную структуру аккомпанемента и помогут правильно фразировать верхний голос. Непрерывность мелодического потока, отличающегося отсутствием острых контрастов и насыщенного красивыми гармониями, является основой в развитии «Осенней песни». Исполнение

тематического материала в этом произведении требует красивого глубокого звука, свободы интонирования, педального легато и, прежде всего, включения внутреннего слуха.

Вопрос выразительного исполнения кантиленных пьес тесно связан с осмысленной гибкой динамикой. Авторские динамические обозначения в «Осенней песне» носят, скорее, относительный характер и больше указывают не на силу звука, а на общую выразительность. Многое здесь зависит от творческой фантазии и инициативы исполнителя.

Образная сфера *Седьмой мазурки gis-moll соч. 31* рождается из начальной одногласной попевки – смысловой идеи всей пьесы. Эта попевка периодически возникает в разных разделах формы и вносит в традиционные танцевальные ритмы грустные, с оттенком меланхолии интонации в духе напевных славянских мелодий. Имитации и эхообразная динамика восходящих интервалов кварты вызывают ассоциации с пастушьими наигрышами.



Пример 3

Начинаясь простым лирическим высказыванием, Мазурка развивается в постоянных сменах ритмического рисунка и темповых обозначений. Это очень живое и искусно сделанное произведение с выразительными контрастами, простым и ясным мелодическим рисунком, стройным модуляционным планом, тонкостью в отделке всех деталей и ясно выраженной динамикой развития. Композитор также показал себя мастером, владеющим всеми тонкостями и пластикой пианизма в разнообразных импровизационных сменах фактуры.

Основой *Трех пьес для фортепиано соч. 40* послужил музыкальный материал двух ранних неопубликованных прелюдий Ляпунова, переработанных автором. Цикл построен на противопоставлении лирического и задорно-скерцозного начал. Пьесы отличаются сжатостью формы и довольно простым фортепианным изложением. Автор показал себя умелым создателем эмоционально емких образов при максимальной экономии выразительных средств. В учебный репертуар могут быть включены Прелюдия и Элегия, которые продолжают и по-новому раскрывают лирико-психологическую линию в фортепианном творчестве Ляпунова.

Пасторальный оттенок, приданный автором Прелюдии, подчеркнут скромностью фактурного изложения, плавными переходами полифонических линий, неспешным движением аккомпанемента. Хрупкость фортепианной ткани, тонкие переливы гармоний и колышущиеся триоли сопровождения придают этой пьесе особую трепетность. В конце Прелюдии создается своеобразная звуковая перспектива посредством постепенного замирания и растворения звучности в верхнем регистре.

Элегия представляет собой поэтичную пьесу, написанную в тональности *fis-moll*, которая воспринимается как красочный контраст к мажорной бемольной тональности Прелюдии. Тематический материал Элегии отличается созерцательным характером. Несколько изломанный, хроматизированный рисунок мелодии и пульсация прозрачного синкопированного аккомпанемента создает пленительный образ с несколько восточной окраской. Средняя часть пьесы ничем не нарушает единство замысла, лишь дополняя и обогащая его.

К лирической сфере фортепианных произведений Ляпунова относится также «Весенняя песня» *A-dur соч. 57 № 2*. Весьма скромная по художественному замыслу, она содержит ряд выразительных средств, характерных для песенно-романсной лирики, прежде всего, нисходящую секундовую интонацию – «вздых» и плавно колышущееся сопровождение. Небольшое развитие в средней части пьесы достигается путем усложнения фактуры полифоническими приемами и использованием двойных нот. Созерцательное спокойствие музыки «Весенней песни» подчеркнуто народно-песенными мелодическими

и ладовыми элементами, мягкое покачивание аккомпанемента придает сходство с баркаролой.

Одним из самых ярких примеров влияния народного искусства на фортепианный стиль Ляпунова является программный цикл «Святки» соч. 41 (1910 год), который состоит из четырех жанровых сцен в народном духе: «Рождественская ночь», «Шествие волхвов», «Славильщики» и «Коляда». В каждой пьесе можно найти самобытные национальные черты, связанные с образами русской старины, народным эпосом, былинными сказаниями. В тематизме произведений отчетливо различается близость интонациям древнего церковного пения и пастушьих наигрышей, встречаются имитации колокольных звонов.

Особое внимание привлекает «Рождественская ночь». Эта пьеса построена преимущественно на трихордовых попевках и пентатонике. Весь мелодический материал «Рождественской ночи» отличается контрастностью построений и имеет фольклорную основу. Не используя подлинно народных тем, Ляпунов написал оригинальную пьесу, в мелодике которой причудливо сочетаются незатейливый наигрыш пастушьего рожка, играющий роль вступления к разным разделам формы, скерцозная танцевальная основная тема в духе народных плясок и строгий церковный напев. Первые такты «Рождественской ночи» сразу вводят слушателя в круг русских фольклорных образов:



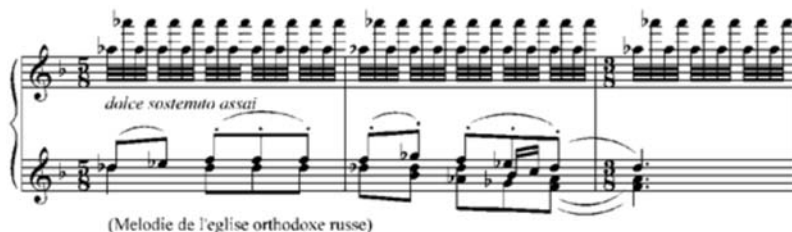
Пример 4.

Короткие попевки главной темы, состоящие всего из трех звуков с форшлагами на основной доле, подвергаются фактурному варьированию. Композитор постепенно усложняет фортепианное изложение,

Онегина О. В.

используя насыщенные гармонические фигурации в сопровождении и полифонические переклички голосов.

В конце пьесы на фоне октавного тремоло в высоком регистре возникает церковная мелодия, которая звучит в среднем регистре в левой руке. В традициях народной музыки композитор пишет эту тему в переменном метре – 5/8 – 3/8.



Пример 5.

Свою связь с эпическими народными образами выявляет тематизм и фактурный склад второй пьесы цикла «Шествие волхвов». Широкая унисонная мелодия в октавном изложении представляет собой поступенное нисходящее и восходящее движение в интервале квинты в низком регистре.



Пример 6.

Нужно отметить особый изобразительный штрих – повторение на протяжении практически всей пьесы остигатный ритмический рисунок: ровная поступь четвертей и триоль восьмыми на второй доле такта. Окончание пьесы отличается поистине богатырским размахом. Насыщенностью аккордовой фактуры, приемами фортепианного изло-

жения, имитацией колокольных звонов, заключительным октавным тремоло в басу «Шествие волхвов» вызывает ассоциации с написанной в той же тональности *Es-dur* пьесой «Богатырские ворота» из «Картинок с выставки» Мусоргского.

«Славильщики» и «Коляда» также построены на фольклорном материале, хотя ни одна из народных мелодий не цитируется композитором. Основываясь на характерных для разных песен и инструментальных наигрышей интонационных оборотах и особенностях ритмики, Ляпунов создал рельефные, яркие музыкальные образы, обладающие целостностью построения и подлинной народностью музыкального языка. Развитие тематического материала, также в духе народных традиций, осуществляется путем варьирования и широкого применения подголосочной полифонии.

В 1913 году Ляпунов впервые (если не считать юношеской неопубликованной фугетты) обратился в своем фортепианном творчестве к полифоническому жанру. «Маленькая фуга» *cis-moll* была включена композитором в серию из трех пьес соч. 57. Как и большинство полифонических произведений имитационного склада, «Маленькая фуга» построена на развитии одного художественного образа – темы, в которой заложен основной интонационный материал всего сочинения. Музыкальный материал Фуги Ляпунова тесно связан с народными истоками. Общее движение первой половины темы связано с постоянным обыгрыванием квинтового тона, а синкопированный ритм с острым стаккато придает музыке танцевально-игровой характер. Вторая половина темы имеет инструментальный склад, ее фигурационное нисходящее движение также устремлено к квинте лада.

Первоочередной задачей в работе над Фугой является тщательное и всесторонне изучение темы. Приступая к ее анализу, студент самостоятельно или с помощью педагога должен определить ее границы, ритмические и интервальные особенности строения, уяснить образно-интонационный характер. Необходимо до начала разбора пьесы проследить развитие и превращение темы в каждом голосе, выявить проведения темы в удвоении, в обращении, в увеличении. Избранная выразительная трактовка темы определяет интерпретацию всего произведения. Вот почему так необходимо уловить все звуко-

вые тонкости исполнения темы, начиная с первого ее проведения. Начинаясь со слабой доли такта, тема фуги свободно «перешагивает» через тактовую черту, заканчиваясь на сильной доле, таким образом, границы такта не совпадают с границами темы, что приводит к смягчению и ослаблению сильных долей, подчиняющихся внутренней жизни мелодии, ее стремлению к смысловым кульминационным вершинам – основным тематическим акцентам.

«Маленькая fuga» Ляпунова отличается интенсивностью развития интермедий, основанных на имитациях и переключках отдельных мотивов темы. В кульминации первая половина темы проводится в обращении с октавным удвоением в обеих руках.

Одним из последних фортепианных произведений Ляпунова стал написанный в 1923 году двухголосный *Канон e moll.* Эта несложная, небольшая по объему пьеса может быть использована в качестве полифонического сочинения при работе со студентами, не имеющими достаточной подготовки по фортепиано. В Каноне важно добиться ясности в поочередном вступлении голосов, четкости их проведения. Окончания мотивов в одном голосе не должны заглушаться вступлением другого. Педагог может помочь студенту найти контрастное динамическое воплощение и разные тембры для каждого голоса.

Изучение фортепианных произведений Ляпунова в немалой степени способствует развитию полифонического мышления, необходимого не только для решения специальных задач на уроках фортепиано, но и обязательного при ознакомлении с оркестровыми и хоровыми партитурами, исполнение которых требует совмещения в партии одной руки нескольких голосов с разным интонационным рисунком, разной артикуляцией, динамикой и инструментовкой.

Пьесы Ляпунова обладают многими ценными качествами, среди которых большое значение имеют верность традициям отечественного музыкального искусства и сохранение народно-песенных основ в инструментальных произведениях. Работа над сочинениями Ляпунова дает хороший опыт соприкосновения с русской фортепианной классикой, обогащает палитру исполнительских навыков студента, активизирует его творческий потенциал.

В своем творчестве Ляпунов использовал целый ряд выразительных приемов, сложившихся у Глинки, Балакирева, Бородина, Мусоргского и др. Существенную роль в фортепианных произведениях Ляпунова играет выработанный русскими композиторами национальный стиль в музыке, характерными чертами которого являются глубокое погружение в сферу фольклора, ярко выраженная программность и запечатление образов русской природы, так глубоко и искренне любимой Ляпуновым.

Исполнительская сложность фортепианных миниатюр Ляпунова находится не столько в моторно-двигательной, технической области, сколько в сфере владения красивым фортепианным звуком, умения выделять разные фактурные пласты в подголосочной полифонии. В некоторых пьесах определенные трудности могут вызвать формообразование и метроритмическая организация (например, переменные и составные размеры, характерные для народной музыки). Большинство проанализированных в настоящей работе сочинений (исключение составляет Канон ми минор) не следует задавать студентам со слабым уровнем подготовки. Однако тем, у кого формирование основных пианистических навыков до начала обучения в вузе проходило успешно, работа над произведениями Ляпунова в классе фортепиано принесет несомненную пользу.

Преподавателю необходимо принимать во внимание не только жанровые особенности, образное содержание и исполнительские трудности изучаемой пьесы, но также способности и уровень подготовки студента. Многие зависят от творческих взглядов и личных качеств педагога. В процессе занятий обычно соблюдается определенная последовательность действий, сочетающих первоначальное знакомство с произведением, постепенное освоение нотного текста, достижение технического мастерства, создание цельного художественного образа. На практике эти суммированные, как бы типовые моменты работы в каждом конкретном случае могут приобретать свои индивидуальные черты и особенности. В большинстве случаев разные этапы изучения пьесы тесно связаны между собой.

Необходимо следить за тем, чтобы студенту осталось достаточно времени для завершающей подготовки пьесы к сценическому вопло-

щению, которое подразумевает способность играть пьесу совершенно уверенно, убедительно, в любой обстановке, на любом инструменте и перед любыми слушателями. Достигнуть этого возможно благодаря неоднократному исполнению произведения в классе целиком, что в какой-то степени приобретает характер публичного выступления. Проигрывание отдельных пьес и всей программы от начала до конца развивает способность концентрации внимания, что положительно сказывается на результатах публичного выступления.

Особое внимание следует обращать на доступность выбранного музыкального материала, который не должен значительно превышать возможности студента в отношении объема произведения и собственно пианистических трудностей. В классе общего фортепиано педагоги часто сталкиваются с ситуацией, когда произведение, которое студенту очень хочется выучить, явно не соответствует уровню его подготовки. Попытки сыграть на экзамене или публичном концерте слишком сложную программу обычно приводят к целому ряду негативных моментов: вынужденной игре в замедленном темпе, неряшливому исполнению с большим количеством «грязи», текстовым потерям и т. п. Такое выступление не приносит ничего, кроме разочарования и неуверенности в собственных силах.

При выборе учебного репертуара, конечно, очень важно учитывать интерес студента к определенной композиторской школе, стилю, жанру, конкретному сочинению. Нельзя полностью игнорировать желания и стремления молодых исполнителей, лишать их возможности проявлять самостоятельность. Для многих это является хорошим стимулом для занятий и дальнейшего творческого роста. Вместе с тем, чрезмерное завышение трудности произведений обычно приводит к тому, что студент, несмотря на затраченные усилия, не успевает выучить программу, и ее приходится срочно менять на что-то более доступное. В результате на зачетах и экзаменах пьесы исполняются в «сыром» виде, при этом психологически-напряженное состояние испытывает и студент, и преподаватель.

Основой успешного решения всех задач в обучении музыкантов должна стать планомерная и систематическая работа над фортепианными произведениями разных стилистических направле-

ний, жанров и форм. Ставя своей целью воспитание образованного специалиста, педагог класса фортепиано должен заботиться не только о развитии исполнительских качеств, необходимых для дальнейшей самостоятельной профессиональной деятельности студентов, но также способствовать расширению музыкального кругозора учащихся и их общему культурному развитию.

Литература

1. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано / А. Д. Алексеев. – Москва : Музыка, 1978. – 288 с.
2. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство / Л. А. Баренбойм. – Ленинград : Музыка, 1974. – 336 с.
3. Онегина О. В. Фортепианное творчество С. М. Ляпунова / О. В. Онегина. – Санкт-Петербург : Изд-во Политехн. ун-та, 2011.
4. Смирнов М. А. Фортепианные произведения композиторов Могучей кучки / М. А. Смирнов. – Москва : Музыка, 1971. – 115 с.
5. Тимакин Е. М. Воспитание пианиста : метод. пособие. – изд. 2-е / Е. М. Тимакин. – Москва : Советский композитор, 1989. – 144 с.
6. Шифман М. Е. С. М. Ляпунов / М. Е. Шифман. – Москва : Музгиз, 1960. – 142 с.

Olga Onegina

Work on the piano miniatures by S. M. Lyapunov

In the education of a musician, in the formation of his creative individuality, the repertoire over which he works in the process of studying in the piano class plays a decisive role. Exceptional wealth and variety of musical literature opens up wide opportunities for pianist teachers to fully educate and educate students. With the purpose of practical application in the piano preparation of pupils of musical universities in this article in chronological order plays of small forms of average difficulty of the famous Russian composer, pianist and teacher S. M. Lyapunov were analyzed.

Keywords: S. M. Lyapunov, piano works, piano pedagogy

Шляпников В. А. Левая педаль фортепиано в произведениях Бетховена

В статье дается анализ указаний левой педали Бетховеном, рассматриваются различные конструкции механизма левой педали, определяются основные функции левой педали в сочинениях композитора, даются рекомендации по употреблению левой педали.

Ключевые слова: левая педаль фортепиано, фортепианная музыка, интерпретация, использование левой педали, фортепианные произведения Л. Бетховена.

«Левая педаль связана со всем»

(Из письма С. Рихтера

В. А. Шляпникову от 20 июня 1985 г.)

Левая педаль фортепиано – уникальное и специфическое средство фортепианной выразительности. Появившись на первом фортепиано Б. Кристофори, на пятьдесят лет раньше правой-демпферной, она прошла жёсткий «естественный отбор» педальных механизмов и сохранила, и утвердила себя как важное средство выразительности. Именно этот статус позволил одному из величайших пианистов XX столетия Святославу Рихтеру написать: «Роль левой педали – главенствующая»¹.

В настоящей статье мы рассмотрим употребление этого средства Л. В. Бетховеном в его фортепианных сочинениях. Но сначала обозначим основные функции левой педали.

Тембро-динамическая функция предполагает использование левой педали для получения красочных (тембровых) эффектов в сфере *piano*. При этом тембровый эффект важнее, чем динамический. При *динамически-тембровой функции* – равным образом в сфере *piano* – главной целью взятия педали является уменьшение силы звука. Здесь первичен динамический эффект. Постановка того или иного прилагательного на первое место (тембро-динамическая или динамически-тембровая функции) означает преобладание одной из сторон в указанном единстве. Под *тембровой функцией* левой педали

понимается чисто колористический эффект, о чем свидетельствует ее использование при динамике *mf*, *f*, *ff*. Частным случаем употребления левой педали является *лейттембровая функция*. В этом случае она становится неотъемлемой частью того или иного образа на протяжении всего произведения. Кроме того, можно говорить и о *структурной функции* педали, когда с ее помощью проясняется структура музыкальной речи, подчеркиваются грани формы. Такая педаль может быть *связующей и расчленяющей*.

Бетховен – один из первых композиторов, начавших выставлять в своих фортепианных произведениях обозначения левой педали. Углубленный психологизм, философская значимость содержания, возросшая роль лирики в последних опусах (композитор выступил в них предтечей музыкального романтизма) требовали введения в комплекс выразительных средств этого тонкого и специфического средства.

Впервые обозначение левой педали появляется во II части фортепианного концерта ор. 58. Подобные ремарки встречаются также в сонатах ор. 101, ор. 106, ор. 109, ор. 110, и в вариациях ор. 120. Названные произведения создавались с 1806 года (ор. 58) по 1823 год (ор. 120), то есть тогда, когда композитор располагал роялями Эрара, Бродвуда и Графа.

Каждый из этих инструментов был снабжен механизмом левой педали, однако ввиду несхожести в конструкции, получаемый эффект был различным. Таким образом, говоря о влиянии левой педали на звучность в бетховенской музыке, мы вынуждены исходить из представления о самом общем динамическом и тембровом эффектах.

«Бетховен с первых шагов своей музыкальной деятельности вошел в музыкальную атмосферу, в которой уже новый клави́р, а не клави́син играл определяющую эстетическую роль»². На протяжении всей своей творческой жизни композитор пользовался инструментами различных фирм. В его личном пользовании были фортепиано Туфенбруха, Вальтера, Шантца, Якеша, Штрейхера, Бохака, Мозера, Фогеля, Киришбаума. В последний период жизни он владел инструментами Эрара, Бродвуда, Графа. По свидетельству адвоката из Праги И. Канка, Бетховен часто играл на его фортепиано (инстру-

мент этот сохранился и находится в Штутгартском музее), имевшем следующие педали: 1) фэготный регистр, действовавший до ноты ре второй октавы, 2) лютневый регистр, 3) фортепедаль (демпферная), 4) пиано-педаль, 5) копуляция с пиано, 6) «турецкая музыка»³.

Композитор с большим интересом относился ко всем новинкам фортепианостроения, охотно опробовал новые инструменты и давал советы фортепианным мастерам. Особенно тесными были его контакты с фирмой Штрейхер. В 1817 году Бетховен писал: «Большая просьба к Штрейхеру. Просите его от моего имени, чтобы он оказал мне услугу и изготовил один из инструментов, применившись к моему ослабевшему слуху... Быть может, Вы не знаете о том, что начиная с 1809 года я всегда предпочитал Ваши инструменты всем остальным... Только Штрейхер может изготовить такой инструмент, какой мне нужен»⁴.

Необходимо указать на такую особенность бетховенских фортепиано, как разное звучание инструмента в различных регистрах: «Бас – полный, сильный и звучный; средний регистр – звонкий, высокие ноты дисканта жестковатые, а иногда “деревянные”»⁵. Надо отметить также еще следующие три момента: 1) струны на фортепиано композитора были более тонкими, чем на современных инструментах, а следовательно, менее туго натянутыми; 2) головка молоточка была обтянута кожей, а не прессованным фильцем, как на современных роялях; 3) рама – деревянная, а не чугунная (резонансный фактор).

Фортепиано братьев Эрап, которые Бетховен получил от них в дар в 1803 году (хранится в художественно-историческом музее г. Линца), было треххорное, струны изготовлены из латуни, диапазон от F¹ до c⁴, имел четыре деревянные педали, слева направо: 1) Lautenzug, 2) Dämpferpedal, 3) Pianozug, 4) Verschiebung.

Фортепиано фирмы Бродвуд и сыновья, которым Бетховен пользовался с 1818 по 1827 год (инструмент находится в Будапештском национально-историческом музее), было треххорным, струны – стальные, диапазон от C¹ до c⁴, имело две деревянные педали, слева направо: 1) Verschiebung, 2) Dämpferhebung. Последняя имела раздельный подъем демпферов (правая половина управляла дискантом, левая – басами).

Фортепиано К. Графа, специально изготовленное для Бетховена в 1823 году и предоставленное ему в прокат до его смерти (находится в доме-музее Бетховена в Бонне), от C¹-Cis, было треххорное, а от D до f⁴ – четыреххорное, имело три педали, слева направо: 1) Verschiebung, 2) Pianozug, 3) Dämpfung.

У эраровского фортепиано Verschiebung (левая педаль) – четвертая педаль крайняя справа, а на фортепиано Бродвуда и Графа – крайняя слева. При нажмие на эту педаль происходило смещение молоточкового механизма в сторону, и молоточек ударял вместо трех по двум или по одной струне. Нередко Verschiebung представлял собою механизм двойного сдвига, особенно заинтересовавший Бетховена⁶. Механизм двойного сдвига был двух видов. Первая конструкция обеспечивала постепенное (плавное) смещение с трех к двум, одной струне и обратно. Это устройство запатентовано Д. Бродвудом в 1794 году. Вторая конструкция обеспечивала фиксированный (поступенный, скачкообразный) переход от трех к двум, одной струне и обратно (применена в 1810 году на фортепиано Д. Бродвуда и сыновей). Существовала также конструкция Штрейхера, которая давала третий вариант: педаль на две струны и педаль на одну сторону.

На современных роялях приспособления двойного сдвига нет⁷, поэтому трудно сказать какое оно давало это эффект. Об этом можно судить лишь по впечатлению и отзывам тех людей, которые непосредственно пользовались им. Известный немецкий теоретик XIX века А. Б. Маркс отмечает, что сдвиг на одну струну «...придает звукам, особенно в глубоких басах, совершенно своеобразный характер звучаний и отнюдь не является только вспомогательным средством для достижения pp». «Двойной сдвиг важен для создания некоторых звуковых эффектов». «Устройство левой педали с механизмом двойного сдвига давало действительно большие преимущества для создания более тонких степеней pp, а также для изменения качества тона в меньшей степени их басу».

Современный исследователь К. Вегерер, специально занимавшийся изучением эффекта Verschiebung на бетховенских инструментах, следующим образом характеризует его сущность: «Единый тон современного рояля, включаемый в единую звуковую массу, не обладает пластической изолированной формой тона бетховенского рояля, у которого изменение пропорций звучания создает различие огромной художественной выразительной силы. Только

на этой основе становятся понятными утонченные предписания Бетховена в последних сонатах: “nach und nach mehrere Saiten”, “una-corda – tutte le corde”, “una corda mezza voce”»⁸.

Бетховен «взрывает» представление об una corda как по piano-педали, господствовавшие в XVIII столетии, и раскрывает ее возможности как источника тембровой краски. Правда, тембровый эффект он использует пока еще в основном в сфере piano. Всех возможностей una corda он ещё, по-видимому, не осознаёт. И это закономерно: ведь восприятие тембра как музыкальной категории было исторически изменчивым. Так, в эпоху барокко тембр не был, как известно, жестко регламентированным. Одно и то же произведение могло исполняться в разном тембровом воплощении (классический пример – «Искусство фуги» Баха). Постепенно свобода в использовании тембра сменяется точной фиксацией инструментального состава и одновременно возрастает внимание к тембру, к его роли (вплоть до драматургической). Интерес к тембру особенно возрастает в романтическую эпоху, а затем у импрессионистов и в современной музыке.

Характеризуя использование Бетховеном левой педали согласно его собственным указаниям, автор пользуется разработанной им классификацией основных функций левой педали.

Левая педаль употребляется Бетховеном в функциях тембро-динамической (играя при этом нередко роль своеобразного лейттембра) и динамически-тембровой; в некоторых случаях оба эффекта выступают на равных. Левая педаль имеет также структурное значение, действуя либо связующе, либо расчленяюще, как на уровне формы, так и на синтаксическом уровне. Композитор употребляет левую педаль не только художественной целью, но и с узко-практической, «технологической» («корректирующая» функция).

Рассмотрим примеры авторской педализации тембра динамической функции.

Концерт для фортепиано с оркестром оп. 58, ч. II

Здесь у Бетховена впервые появляется обозначение левой педали. Во II части в т. 1 фортепианной партии стоит авторское примечание: «На протяжении всего Andante исполнитель должен непрерывно употреблять левую педаль...», однако в т. 55 Бетховен нарушает свое же предписание – действие левой педали временно прерывается. Вновь указание на

неё появляется в т. 60. На протяжении всей партии солиста встречаются авторские динамические пометки *pp*, *p*, небольшие «вилочки».

В основе II части лежит выразительный диалог между партией оркестра и фортепиано. Печально и задумчиво звучит соло фортепианной партии. Постепенно развитие приводит к эмоционально-смысловой кульминации, затем напряжение спадает. И характер музыки, и динамические условия, при которых используется левая педаль, позволяют говорить о том, что композитор прибегает к ней, прежде всего, как к красочному регистру⁹. Подобно органисту Бетховен делает регистровку, которая помогает «выстроить» определенное психологическое состояние¹⁰. Возникающие при этом образные ассоциации могут быть, разумеется, самыми различными. Применение левой педали помогает яснее обозначить контраст между звучанием оркестрового *tutti* и приглушенным тоном («чувство глубокой меланхолии» – И. Рейхардт) фортепианного соло.

В рассмотренном примере левая педаль используется в тембродинамической функции, когда тембровый эффект, как уже говорилось, важнее собственно динамического. В отличие от эффекта постепенного взятия левой педали (*una-due-tre corde*) здесь новый тембр появляется сразу, подобно включению органного регистра, сохраняясь при этом на протяжении некоторого отрезка музыки.

Сравнивая левую педаль с органным регистром, говоря о ее применении с целью регистровки, подобно органной, необходимо отметить общие и отличительные моменты регистровки на органе и на фортепиано. Точную характеристику органной регистровки дал И. Браудо: «Являясь одним из исполнительских средств, она прежде всего направлена на выявление тембра и динамики (силы звука). Специфическим свойством органа является то, что тембр и сила у него не пересекаются, но связаны. Если дан тембр, то дана и сила, и наоборот – определенная сила требуется столь же определенного тембра. Подобная взаимосвязь основана на постоянстве тембра и силы каждого регистра, что отчасти имеет место и у других инструментов, но нигде она не выражена с такой непреложностью, как в органе»¹¹. Таким образом, сущностью органного регистра является *постоянство в одновременности*.

Левая фортепианная педаль как выразительное средство имеет свою специфику. Она тоже одновременно дает два эффекта – тембровый и динамический, однако динамическая сторона левой педали – величина переменная, исполнитель может изменить динамику по своему усмотрению, изменение же динамики влияет на изменение тембра¹².

В левой педали тембр и динамика пересекаются, но не связаны неизбежно. В этом случае мы можем говорить о *непостоянстве в одновременности*. Органный регистр по своей природе статичен, левая педаль – динамична. Данное ее свойство порождает такое явление, как изменение (плавное или резкое) своего рода “модуляцию” функций левой педали.

Бетховен четко уловил специфику левой педали как фортепианного регистра. Об этом свидетельствуют динамические нюансы, говорящие о подходе композитора к динамике как к гибкому, а не застывшие-однородному, как у органа, процессу. Если говорить об имитации органного регистра с помощью левой педали, в этом случае должны быть соблюдены два условия: 1) постоянство тембра, 2) однородность, статичность динамики. Как бы показано ниже, у Бетховена встречаются примеры подобного употребления левой педали.

Соната оп. 101 ч. III

В т. 1 стоит ремарка *Eine Saite (una corda)*, а в т. 20 – знак постепенного снятия (*nach und nach mehrere Saiten*). На протяжении всей части никаких и динамических обозначений, кроме как в последних тт. 19–20 (*cresc.*, *p < cresc.*), нет. Характер музыки определен самим композитором: *Langsam und sehnsuchtsvoll* (медленно и исполнено томления). Исследователи характеризуют эту музыку следующими словами: «сосредоточенно-скорбное настроение», «сдержанность», «самоуглубленность» «печаль», «возврат грезы к прошлому». Наиболее точно и тонко выражает образ этой музыки, как нам кажется, характеристики, принадлежащие самому Бетховену и Э Фишеру. По свидетельству Шиндлера, которое передает В. Ленц, композитор в своем программном истолковании четырех частей сонаты оп. 101 определял III часть как «возврат мечтательных чувств». Тот же Шиндлер свидетельствует что Бетховен характеризовал музыку I и III частей сонаты как «чувство

сновидения». Э. Фишер прибегает к слову «отрешенность» и пишет, что «Adagio нигде не должно соприкасаться с реальностью». Итак, «возврат мечтательных чувств», «чувство сновидения», «отрешенность». Все эти характеристики помогает раскрыть смысл авторской ремарки, предписывающей взятие левой педали.

Важно отметить, что предписание взять левую педаль не сопровождается динамическими ремарками. Указанный характер музыки подсказывает динамическую дозировку *p*. «Степень силы определяется указанием *sul una corda* и соответствует, как я думаю, обозначению *piuissimo*»¹³. Но обозначение с помощью левой педали динамического уровня не было ни единственной, ни даже, думается, главной целью. Чтобы передать «сновидение», «мечту», «отрешенность», «матово-застывшую однородность звуков» (Ф. Бузони), необходимо было найти и соответствующий звуковой эквивалент – бесплотный, ирреальный, имматериальный. Эта колористическая задача и могла быть решена с помощью левой педали. Это же подмечает и Шнабель – редактор: «"Предписание" на одной струне (левая педаль), без сомнения, относится ко всей части... звук должен все время оставаться как бы бестелесным, нежно приглушенным»¹⁴. «Матово-застывшая однородность звуков», ровность динамического «ландшафта» позволяют в данном случае ассоциировать употребление левой педали с регистровкой на клавишине, органе.

Соната *op. 106 ч. III*

Тт. 1–27

В т. 1 авторская пометка *una corda, mezza voce*; знак снятия (*tutte le corde*) – в т. 27. На протяжении всего действия левой педали встречаются динамические пометки (>, *roco cresc.*, *cresc.*, <, *p*, *cresc.*, *p*). Склад фактуры – хоральный. Характер музыки композитор определяет ремаркой *Appassionato e con molto sentimento*. С. Рихтер замечает об этой музыке: «Третья часть *Hammerklavier* – сонаты – для меня загадка. В ней переплетаются итальянские элементы с глубокой немецкой философией. Мне всегда нелегко найти в ней нужное настроение»¹⁵. Исповедь страдающей души, возвышенная грусть, углубленное созерцание... Приоритет тембрового эффекта над динамическим определяет два следующих момента:

1. Рядом с обозначением *una corda*, через запятую, композитор впервые ставит ремарку *mezza voce*: отсюда следует, что обозначение *mezza voce* указывает на динамический уровень, а обозначение *una corda* – на тембровый эффект. На первый взгляд, *mezza voce* противоречит указанию *Appassionato e con molto sentimento*, но, как отмечает Э. Фишер, это «...противоречие... мнимое, ибо в жизни мы тоже приглушаем голос до шепота, когда хотим сказать что-либо, идущее из самой глубины души»¹⁶. Для Э. Фишера хочешь *mezza voce* – «шепот», то есть уровень *piano*. В бетховенское же время значение термина было иным. В своей «Школе» ор. 500 К. Черни пишет: «*Mezza voce* (m. v.) – нечто среднее между *forte* и *piano*; уподобляется спокойно-повествовательному разговорному тону, когда говорят не шепотом, но и не чрезмерно громко и стремятся возбудить интерес скорее к исполняемому произведению, чем к исполнению»¹⁷. Черни понимают *mezza voce* скорее как *mp* или *mf*, но не *p*. Если взять за исходное *rosso cresc.*, < > и т. д. при экспрессивном ведении мелодии, можно констатировать, что Бетховен в некоторых динамических подъемах («точках») на короткий момент предвосхищает эффекты левой педали, характерные для романтиков.

Показательно в этом смысле сравнение *una corda, mezza voce* (т. 1) с указанием в последнем такте части (т. 187) – *tutte le corde ppp*. В одном случае композитор просит взять аккорд с минимальной силой звука (*ppp*), но без левой педали, а в другом требует исполнять тему *mezza voce*, но с левой педалью. По-видимому, именно такие случаи имел в виду Ф. Бузони, когда писал: «Может даже случиться, что некоторые фразы без левой педали будут исполняться тише, чем другие с ней. Здесь принимается в расчет не степень силы, а своеобразие звучания...»¹⁸.

В отличие от ровного динамического «ландшафта» III части сонаты ор. 101 в данных тактах настоящей сонаты автор дает много детализированных указаний динамической нюансировки, что является показателем первичности тембрального эффекта. Если предположить, что Бетховен хотел использовать левую педаль только для установления определенного динамического уровня, то спрашивается, зачем он ставит динамические «вилочки», нарушающие уровень *p*, «зафиксированный» левой педалью? Мелкие динамиче-

ские нюансы необходимы композитору для пластичной фразировки главной партии, они показывают, как тонко композитор ощущал природу фортепиано (*für das Hammerklavier!*), его выразительный и динамически гибкий, а не застывший, как у клавесина и органа, звук. В данном случае левая педаль предстает уже как чисто фортепианный «регистр» с переменной динамикой.

Тт. 57–58

В т. 57 – пометка *una corda* без динамического знака, а в т. 58 – *cresc.*, затем – *tutte le corde* и в т. 59 – *dimin. pp*. Возвышенный, просветленный характер музыки в тт. 57–58 вызывает ассоциации со строгим и чистым звучанием органа и переключает в другую образную и тембровую сферу. Бюлов замечает: «Это и соответствующие места должны иметь отзвук “как из другого мира”». На наш взгляд, преобладание тембрового эффекта левой педали над динамическим не вызывает сомнения: сопоставив ремарку *una corda* в т. 57 с предполагаемым динамическим уровнем *p, pp* с указанием *tutte le corde dimin. pp* (тт. 58–59), мы при одинаковых динамических уровнях слышим тончайшую игру светотени.

Тт. 60–68

В т. 60 на пятой восьмой стоит обозначение *una corda*, в т. 68 – *tutte le corde cresc.* На протяжении всего действия левой педали нет ни одного динамического знака. Сосредоточенно и значительно звучит музыка этих тактов (склад фактуры – хоральной). «Исполнитель должен глубоко прочувствовать этот короткий эпизод помеченный «*una corda*», звучащий как отголосок хора. Эти такты должны прозвучать ровно и отрешенно, словно на несколько мгновений – в торжественной тишине – приоткрылась дверь старинного собора»¹⁹. Обращает на себя внимание одна важная деталь: на четвертой восьмой в т. 60 перед указанием *una corda* композитор ставит *pp*. Эта динамическая дозировка относится к предыдущему эпизоду, однако она уже определяет и уровень последующего²⁰. Поскольку динамический уровень указан, Бетховен имел здесь в виду в первую очередь тембровый эффект. Регистровка левой педалью вычленяет этот эпизод, он также звучит «как из другого мира», добавим – мира глубоких внутренних созерцаний-чувствований...

Тт. 181–187

Особенно показательно заключительная проведение темы в тт. 181–187. В т. 181 – пометка *una corda*, перед ней, в т. 180, – динамический знак *pp*, а в т. 187 – *tutte le corde ppp*. Сравнить звучание темы на левой педали при динамике *pp* (тт. 181–186) со звучностью заключительного аккорда без левой педали (т. 187) при *ppp*, мы еще раз вслед за Ф. Бузони можем констатировать, что в подобных случаях имеется в виду не динамический уровень, а красочный эффект. Если композитор дает одинаковый динамический уровень с левой педалью и без неё, естественно, что Бетховена интересовал тембр, в противоположном случае «включение» левой педали понизило бы динамическую шкалу до отметки *ppp*.

Примечательно, что пятикратное проведение главной партии в тт. 1–27, 69–71, 154–158, 166–173, 181–187 (правда, не всегда в полном виде) всюду сопровождается пометкой *una corda*, которая становится характеризующим эту тему признаком. В подобных случаях можно говорить о лейттембровой функции левой педали.

Тт. 240–268

В т. 240 – пометка *una corda sempre dolce contabile*, в т. 269 – *tutte le corde pp*. На всём протяжении этого построения нет никаких динамических знаков. Гольденвейзер об этих тактах в своих комментариях пишет: «начинается как-бы новая fuga. Она носит спокойно-созерцательный характер (темп, однако, остается прежний). Исполнять ее нужно очень связно, очень просто, без излишней выразительности, как бы на втором мануале органа»²¹. Действительно, это место напоминает интермедии органных фуг, которые обычно исполняются на побочном мануале в другой регистровой окраске. Замечание Гольденвейзера о втором мануале органа свидетельствует о том, что он ощущал здесь тембровый эффект. При помощи тембра левой педали композитор выделяет эту «фугетту» (Г. Нейгауз) из общего построения.

Соната оп. 110, ч. III

Тт. 131–165

«Сама fuga – это две фазы огромного эмоционального и динамического *crescendo*, симфонического роста, жизнеутверждающего образа»²². В т. 131 – пометка *una corda* без динамических знаков (на

последней шестнадцатой такта стоит *pp*), в т. 130 – *dimin.* Заканчивается первая фаза развития. Всё уходит, сникает, спадает, приглушается и затем постепенно начинается «возрождение надежды и шествие победы над злом» (Ю. Кремлев). Левая педаль помогает, с одной стороны, закончить первую фазу развития, с другой – начать вторую (тема фуги в обращении). В т. 131 динамически-тембровая функция левой педали сменяется тембро-динамической, которая помогает воссоздать образ «возрождения надежды». Подобное явление можно охарактеризовать как «обращение функций». Первичность тембра в т. 131 и далее определяется ремарками *pp* (т. 131), *cresc.* (т. 133), *dimin.* (т. 135).

Специального рассмотрения требуют тт. 133–136 – переход ко второй фазе фуги. Многие исполнители доводит *cresc.* (т. 133) до уровня *f, ff*; редакторские рекомендации, комментарии музыкантов-педагогов также предполагают высокий динамический подъем. Так, А. Шапов пишет: «Она (левая педаль. – *B. III.*) используется при *forte*... Именно такой случай имеется в сонате № 31 Бетховена при переходе от второго ариозо ко второй фуге: по точному смыслу текста этот переход (как и большая часть второй фуги) должен звучать на левой педали: между тем как на повторном соль-мажорном трезвучии делается *crescendo*, доводимое – согласно редакциям Г. Бюлова и Ф. Лямонда – до двойного *forte*»²³. Шнабель-редактор в указанной сонате последней шестнадцатой в т. 131 делает пометку *molto pp*, *una corda*, то есть не забывать о продолжающемся действии *una corda*. *Cresc.* Появляется в т. 133, доводится на левой педали до уровня *f* (на последней шестнадцатой т. 134).

В редакции Бюлова в т. 134 стоит знак *ff* на левой педали. В примечании значится: «*Crescendo* нужно довести до *fortissimo*, при непрерывном удержании левой педали»²⁴.

Ответ на вопрос, в какой мере обосновано предполагаемое редакторами и исполнителями доведение предписанного Бетховеном *crescendo* до уровня *forte* или *fortissimo*, имеет принципиальное значение. Если мы согласимся с этим интерпретационным решением, тогда кажется, что композитор предвосхитил употребление левой педали в музыке романтиков и импрессионистов, где последняя нередко используется при динамике *forte*.

Как мы уже отмечали ранее, левая педаль у Бетховена почти всегда подразумевает определенный динамический уровень (*pp*, *p*), что позволяет композитору не давать обозначений динамики в тех случаях, когда он выставляет левую педаль. Динамический уровень *p* входит у Бетховена в понятие *una corda*. Об этом свидетельствует и следующий факт. Вспоминая об исполнении самим Бетховеном «Лунной сонаты», Черни писал: «В сонате *cis-moll* в первой части от 32 до 35 такта надо сделать большое *crescendo* до *forte*, вновь убывающее с 36-го по 39-й такт, а также *accelerando*... При этом *forte* следует снять левую педаль, которую Бетховен обычно держал нажатой во всех других местах этой части»²⁵. Известно, что Черни был учеником Бетховена и в своей «Школе» оп. 500, отразившей исполнительскую практику своего времени, он писал: левая педаль «... требует легатной манеры исполнения, которая никогда не должна доходить до *forte*».

Следует иметь в виду и еще одно соображение: высокий (*f*, *ff*) динамический уровень в тт. 133–136 вряд ли уместен с точки зрения «режиссуры формы» этой части. Ведь здесь происходит спад первой волны развития, и новый подъем до уровня *f* противоречит смыслу развития музыки. Логичнее предположить, что композитор прибегает все средства для кульминации второй волны. Не случайно обращение фуги, то есть начало этой волны, Бетховен начинает с *una corda*, чтобы дать постепенное (как бы издалека) нарастание, ведущее к кульминации, которая служит итогом смыслового развития финала и сонаты в целом.

Очень образно, с глубоким пониманием закономерностей архитектоники описал эту «психографию души» Бетховена Г. Нейгауз: «Трудно представить себе нечто более выразительное, сильнее захватывающее душу! На этот раз жалобная песня не только *жалобная*, она *больная*, мелодия ее в отличие от первого изложения в *as-moll* стала прерываться, постоянные паузы нарушают ее плавное течение, слышится короткое безболезненное дыхание... затем девять раз подряд в том же ритме повторяется *G-dur*-ное трезвучие («удары пульса», как великолепно пишет Бюлов в своей редакции; я бы добавил: удары больного пульса, сердце отказывается служить); затем

проблеск жизни: начинается второе изложение фуги (в обращении). Вы как будто присутствуете при возрождении жизни, мысль крепнет, осложняется (одновременно проведение темы в увеличении и в уменьшении), наконец, достигает крайнего ускорения (уменьшения). Кажется, что кровь начинает струиться по капиллярам: тема почти утрачивает свой «тематический» характер – и вправду, она становится лишь сопровождением торжественно и победно возвышающейся над ним темы в аккордах и в основном размере неуклонно стремящейся всё выше и выше, достигающей почти пределов высоты и силы фортепианного звука и заканчивающейся ликующим *As-dur*-ом с низвергающимся, как световой поток, пассажем сверху вниз и вновь поднимающимся снизу вверх! Дать на нескольких страницах такую «эмоциональную траекторию»: от бездны скорби, болезни до ликующей радости, победного жизнеутверждения – для этого надо быть только Бетховеном!»²⁶

«Болезнь, «удары больного пульса», «сердце отказывается служить» и... торжественно-мощное *crescendo* до *f* и *ff* у исполнителей и редакторов?! Конечно, и авторская ремарка *cresc.*, и девятикратное повторение одного и того же аккорда, и уплотнение фактуры – это всё, может быть, и провоцирует на *cresc.* до *f*, *ff*, однако в общем замысле произведения роль этого *cresc.*, по нашему мнению, оказывается не столь значительной²⁷.

Предписывая *una corda* в тт. 131–136, композитор, помимо тембрового эффекта, устанавливает, по нашему мнению, определенную динамическую дозировку. Использование звучности *f* на левой педали не было, по-видимому, присуще его стилевой манере²⁸.

33 вариации ор. 120

Вар. №24 (фугетта)

В затакте стоит ремарка *una corda, sempre legato*. Динамический уровень не указан. В тт. 13, 30, 31 – пометки *cresc.*, <>. Темп *Andante*. Предыдущая вариация заканчивается на динамике *f*, вариация №24 напоминает фугетту из сонаты ор. 106. Полифоничность изложения, строгий характер – все наводит на мысль об органном характере звучания. Бюлов замечает: «Фортепиано должно стремиться приблизиться по звучанию к самому мягкому регистру органа...»²⁹.

Применение левой педали придает звучанию вариации специфический колорит.

Особым случаем применения левой педали в ее тембро-динамической функции у Бетховена является использование механизма двойного сдвига. В концерте ор. 58, ч. II, т. 55 – ремарка *due e poi tre corde*, рядом с ней обозначение *cresc. sin al ff*. В т. 60 – *due, poi una corda dim. sin al pp*. В тт. 55–60 сосредоточена эмоциональная и динамическая кульминация всей части. С т. 60 начинается спад развития. В данном контексте эффект двойного сдвига краток (на протяжении одного такта) и использован скорее с тембровой, нежели динамической целью. Кульминация требовала прежде всего нового, открытого звучания, что достигалось изменением колорита при снятии левой педали; динамический эффект – вторичен. Левая педаль поддерживает здесь общее динамическое *cresc.* (т. 55) и способствует выполнению *dimin.* (т. 60). Отметим, что динамические изменения в этом случае происходили постепенно, подобно эффекту швеллера органа.

Соната ор. 101, ч. III, т. 20

В сонате ор. 101, ч. III, т. 20 стоит авторская пометка *nach und nach mehrere Saiten* (посо а посо tutte le corde), а в т. 21 – *tutto il Cembalo, ma piano, alle Saiten*.

Композитор в данном контексте стремился к достижению тончайшего колористического эффекта – как бы постепенного рассеивания дымки, когда предметы приобретают ясность очертаний, когда наступает пробуждение от «сновидений», «мечты», возврат в светлый, цветущий, весенний мир действительности. «Двойная сурдина (*due et una corda*) становится важным вспомогательным средством бетховенского фортепианного колорита...»³⁰. Об этом же свидетельствует и разнообразие динамических указаний.

После длительного действия *una corda* (тт. 1–20) постепенное прибавление струн просветляет сумрачный колорит *Andante*. Как свежо звучит после этого тема I части в Ми-мажоре (т. 21)! Шнабель указывает: «*Crescendo* в конце части достигает своей кульминации в «*p dolce*», но светлее, чем он был в *Adagio*»³¹. Сходную мысль высказывает Г. Нейгауз, замечая, что левую педаль надо приме-

нять «...только, когда требуется изменение тембра...». Нейгауз добавляет: «...очень высокое представление об этом имел глухой Бетховен – вспомните его тончайшие указания *una corda, due corde, tre corde...*»³².

Аналогичный пример – в сонате *op. 106*, ч. III, начиная с т. 87. В т. 87 – ремарка *poco a poco due e allora tutte le corde*, рядом *pp cresc. espressivo*. Поднимаясь из глухого, «темного», низкого регистра к прозрачным, чистым звучностям верхнего регистра, фигурация тридцатьвторыми постепенно просветляется и «очищается» эффектом двойного сдвига.

В свете сказанного нельзя согласиться с мнением о двойном сдвиге, высказанным А. Гольденвейзером: «Изобретение левой педали современного типа, передвигающей клавиатуру так, что молоточки ударяют не по всем струнам, – пишет он, – явно заинтересовало Бетховена. Он стал часто делать обозначения: *una corda, due corde, tre corde*. Из-за глухоты Бетховен приписывал левой педали более тонкие функции, чем те, которые ей свойственны даже на современных роялях, а тем более на роялях его времени. Эффекты постепенного перехода от трех струн к одной и наоборот, к сожалению, менее заметны, чем хотелось Бетховену»³³. Заметим, что композитор интересовался механизмом, уменьшавшим количество струн в «хоре», еще до того, как в его сочинениях появились первые обозначения левой педали³⁴. Введение ее в комплекс выразительных средств было обусловлено не только интересом к ней Бетховена, но и требованием образного смысла сочинений. На современных Бетховену фортепиано левая педаль давала более тонкие колористические и динамические эффекты, нежели на современных инструментах. Переход от одной к трем струнам и наоборот был достаточно заметным³⁵. «...Из записанных бесед с композитором и из его указаний по игре к исполнению видно, что он придавал большое значение различию игре на одной струне, на двух струнах и на трех и учил этому различию»³⁶.

У Бетховена обнаруживаются также примеры того, как левая педаль употребляется преимущественно в динамических целях. При этом имеются в виду случаи, когда левая педаль способствует

завершению общего процесса ослабления звучания. Динамически-тембровая функция встречается в сонате ор. 110, ч. II, тт. 94–98; в сонате ор. 110, ч. III, т. 131.

Соната, ор. 110, ч. II.

В т. 94 – обозначение *una corda*, в т. 98 – *tutte le corde*. С т. 85 начинается эмоциональный и динамический спад (т. 85 – *p*, т. 86 – *dimin.*, т. 93 – *pp*, тт. 94–97 *una corda*). Здесь явно прослеживается первичность динамического эффекта: левая педаль завершает линию *diminuendo*. Однако следует учесть один важный момент. Фортепиано времен Бетховена, как уже говорилось ранее, отличались разными характеристиками регистров – верхнего, среднего и нижнего. Чтобы в названном фрагменте музыки добиться нужного образа («скользя», «проскальзывая» – Г. Бюлов), необходимо смягчить резкие переходы из одного регистра в другой, которые имели место на инструментах бетховенской поры. На бетховенском фортепиано исполнение указанных тактов приводило, как можно думать, к неровной звучности. Левая педаль могла способствовать выравниванию звучания регистров, помогая добиться естественного, плавного завершения всей линии. Левая педаль выступает здесь в функции, которую мы назвали «*корректирующей*».

В отдельных случаях тембровый и динамический эффекты от применения левой педали выступают на «равных», без заметного преобладания одного эффекта над другим. Примеры подобного рода также можно найти в фортепианных сочинениях Бетховена.

Соната ор. 106, ч. III

Тт. 79–81, 82–86

В указанных тактах стоит ремарка *una corda* без динамических знаков, однако перед ней в тт. 78–79, 81–82 автор проставляет *f*, *sf*. Значит ли это, что тт. 79–81, 82–86 следует играть на левой педали? А. Гольденвейзер, например, замечает по этому поводу: «Очень любопытны его указания – *una corda* при *forte*...»³⁷. На наш взгляд, *una corda* в тт. 79–81, 82–87 предполагает динамическую дозировку *p*. В указанных тактах дана секвенционная последовательность, мотивы которой подчеркиваются разными тембровыми и динамическими характеристиками. Динамический знак *f* касается, по нашему мнению, лишь тт. 78–79, 81–82, кроме последних восьми³⁸. Если

на эти такты посмотреть и с точки зрения логики фиксации рема-рок, возникает вопрос: зачем композитору было вновь проставлять знак *f* в т. 81, если *f* подразумевалось уже в т. 79 при обозначении *una corda*? В этих тактах можно говорить о равенстве двух эффектов левой педали.

Тт. 166–175

Здесь проводится в сжатом виде главная партия. В т. 166 – *una corda* без динамических оттенков, в т. 176 – *tutte le corde cresc.* Тема звучит несколько отрешенно, смиренно, она лишена той экспрессии, которая была ей присуща вначале (динамические нюансы <> во время действия левой педали отсутствуют). Проведение главной партии с ее образностью предусматривает динамический уровень *pp*, *p* (у Шнабеля – *p*), формальное продление знака *f*, выставленного в предыдущем такте, исказило бы образный смысл темы («... тихое, проникновенное повторение первой темы», – замечает С. Фейнберг). Левая педаль устанавливает динамическую градацию *p* и дает новый колорит.

В рассмотренных выше примерах из вариаций ор. 120 левая педаль использовалась Бетховеном как специфический регистр и в целях выделения в цикле 24-й и 30-й вариаций. Пример этот особенно интересен тем, что здесь явно выявляется структурная функция левой педали. Такая функция может выступать как связующая или как расчленяющая, причем как на уровне формы, так и на синтаксическом уровне⁴⁰.

Примером расчленяющей структурной функции на уровне формы служит II часть концерта ор. 58. Использование левой педали на протяжении всей части способствует вычленению последней внутри цикла в целом. Подобную разновидность структурной функции мы также встречаем в сонатах ор. 101 (ч. III), ор. 106 (фугетта из III ч.), в 33 вариациях ор. 120 (№24, №30).

Пример расчленяющей структурной функции на синтаксическом уровне дает соната ор. 106 ч. III (тт. 1–26). Продолжительность действия левой педали равна здесь 26 тактам, то есть соответствует размерам главной партии.

«Регистровка» подчеркивает структурную единицу в пределах одной части. Левая педаль в этой функции встречается также в сона-

тах ор. 106 ч. III (тт. 57–58, 60–68, 79–81, 142–143, 145–152, 154–157, 181–187), ор. 109 ч. II (тт. 83–104).

Связующая структурная функция на уровне формы встречается в сонате ор. 106 ч. III (тт. 69–78). Здесь левая педаль связывает два раздела – экспозицию и разработку. Аналогично – в тт. 81–87: левая педаль способствует соединению разработки с репризой. В сонате ор. 110 ч. III (тт. 106–140) педаль, «пересекая» границы разделов (т. 111, обращение фуги), служит их объединению.

В сонате ор. 106 ч. III (тт. 166–175) педаль объединяет главную партию со связующей. В этом случае можно говорить о связующей структурной функции на синтаксическом уровне. Та же функция – в сонате ор. 110 ч. II (тт. 94–98), где левая педаль помогает объединить четыре заключительные мотива.

Левая педаль в основном употребляется Бетховеном в медленных, певучих частях или же в связи с замедлением ритмического шага (отдельные случаи употребления левой педали в быстрых темпах лишь подтверждают эту закономерность); чаще при артикуляции легато. Продолжительность действия левой педали у Бетховена колеблется от мотивов и фраз до целых частей. Композитор точно указывает взятие и снятие левой педали. При этом снятие может быть либо точно определенным по времени (*una corda – tutte le corda*), либо постепенным (*una corda, poco a poco due e allora tutte le corde*).

Бетховен почти нигде (кроме концерта ор. 58 ч. II и сонаты ор. 106 ч. III, такт I) не дает рядом с ремаркой левой педали указания на динамический уровень звучания. Однако при этом предполагается динамическая дозировка *pp* и *p*. Отсюда следует, что динамический уровень *p* (как часть эффекта левой педали) входит у Бетховена в понятие *una corda*, он является «константой» этого выразительного средства. Динамический рельеф в пределах указанного уровня может быть либо ровным, либо волнообразным). Использование звучности *f* на левой педали не было, по-видимому, присуще стилевой манере композитора. Это подтверждается и отношением Бетховена к «левой педали» оркестра – игре с сурдиной, которую он на *f* у всего оркестра не применяет (как впоследствии это будут делать Григ, Чайковский, Шостакович).

Примечания

1. Из письма С. Рихтера автору статьи от 20 июня 1985 г.
2. Кузнецов К. Из истории клавирной музыки. Советская музыка, № 1, 1935. С. 57.
3. Harding R. Op. Cit., P. 136–137
4. Цит. по: Фишман Н. Этюды и очерки по бетховениане. М., 1982 С. 192–193.
5. Грундман Г., Мис. П. Как Бетховен пользовался педалью? // Музыкальное исполнительство. Вып. 6. 1970. С. 219.
6. Он был в восторге от изобретения *una-due-tre corde*», – пишет Э. Фишер. (Фишер Э. Фортепианные сонаты Бетховена // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 8. С. 186).
7. Английский пианист П. Донохоу в беседе с автором работы высказал предложение возродить подобную конструкцию левой педали на современных роялях с целью реализации бетховенских ремарок и динамического обогащения инструмента.
8. Wegerer K. Beethovens Hammerflügel und ihre Pedal. Österreichische Musikzeitschrift. Apr. 1965. S. 210.
9. Говоря об употоении правой педали в сочинениях Бетховена. Г. Грундман и П. Мис пишут: «Скорее, речь идет о своего рода регистровке, особенно если еще иметь в виду... левую педаль... » (Грундман Г., Мис П. Указ. соч. С. 228).
10. Стоит напомнить, что в юности композитор обучался игре на органе и даже играл в городской церкви. Увлечение этим инструментом не прошло бесследно. Для органа им написано несколько сочинений. Воспоминание о красочных регистрах инструмента могли сыграть свою роль в трактовке и применении левой педали как регистра.
11. Браудо И. Об органной и клавирной музыке. – Л., 1976. – с. 96.
12. Говоря о влиянии динамики на изменение тембра, мы в конкретном случае имеем в виду не качественное изменение тембровой характеристики звучания, а лишь изменение тех или иных оттенков единой краски. При различных динамических градациях сущность тембровой окраски звучания на левой педали остается неизменной: приглушенной и матовой Современный рояль имеет как бы четыре раз-

личных звуковых «террасы»: 1) беспедальная звучность, 2) звучность на правой педали, 3) звучность на левой педали, 4) звучание от совместного действия правой и левой педалей. Строго индивидуальная характеристика каждой звуковой «террасы» наводит нас на ассоциацию с тембра динамической характеристикой мануалов органа. Таким образом, мы можем отметить, что в нашем инструменте как бы сокрыт невидимый, имеющий свой неповторимый «голос» четырехмануальный орган.

13. Фишер Э. Указ. соч. С. 190.

14. Гольденвейзер А. Тридцать две сонаты Бетховена. Исполнительские комментарии. – М., 1966. С. 210.

15. Бетховен Л. 32 сонаты для фортепиано / ред. А. Шнабеля. М, 1970. Т. 2. С. 676 (сноска а).

16. Мильштейн Я. Вопросы теории и истории исполнительства. М., 1983. С. 179.

17. Фишер Э. Указ. соч. С. 193.

18. Czerny C. Vollständige theoretisch-praktische Piano-forte-Schule von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortsetzend, op. 500. Wien, 1846. S. 7.

19. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве. Избранные высказывания // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 1. М., 1962. С. 157.

20. Фейнберг С. Бетховен, соната op. 106 (исполнительский комментарий) // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 2. М., 1968. С. 48.

21. У Шнабеля рядом с *una corda* стоит знак *pp*, у Бюлова – *ppp*.

22. Гольденвейзер А. Указ. соч. С. 228.

23. Музыка французской революции XVIII века. Бетховен. М., 1967. с. 315.

24. Шапов А. Некоторые вопросы фортепианной техники. М., 1968, С. 145. Заметим, что, делая заключение об употреблении Бетховеном левой педали на *f*, А. Шапов опирается не на авторский текст, а на редакции Г. Бюлова и Ф. Лямонда.

25. Если композитору необходимо ввести другой уровень динамики, он указывает на это (см. соната op. 106, ч. III, т. 1.

26. Czerny C. Op. cit. S. 51.

27. Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. М., 1975. С. 444–445.

28. Перельман метко замечает: «Соль-мажорные аккорды перед второй фугой 31-й сонаты Бетховена удивляются той крещендной чести, которой их часто и, по их мнению, незаслуженно удостоивают» См.: Перельман Н. В классе рояля. Л, 1981. С. 32–33.

29. В связи с вопросом об использовании Бетховеном левой педали на *f* показательное его отношение к «левой педали» оркестра – игре с сурдиной. Во II ч. 6 симфонии, во II ч. фортепианного концерта ор. 73 композитор вводит сурдины при динамике *f*, однако указывая их не для всего оркестра, а лишь у двух солирующих виолончелей (6 симфония) и группы струнных (концерт ор. 73). Эффект левой педали на фортепиано равнозначен в определенном смысле эффекту применения сурдин у всего оркестра в силу одновременного изменения колорита всего звучания по «вертикали», а не отдельных линий или пластов по горизонтали. Сурдину на *f* у всего оркестра Бетховен не применяет. Следовательно, можно с достаточной степенью достоверности утверждать, что в оркестровой, как и в фортепианной, музыке засурдиненная звучность на *f* для бетховенского стиля не характерна.

30. Beethoven's Werke fur Pianoforte Solo von op. 53 AN In Kritischer und instruktiver Ausgabe mit erlauternden Anmerkungen fur Lehrende and Lerhende von Hans von Bulov. Stuttgart, 1872. S. 186(a).

31. Беккер П. Бетховен: Фортепианные произведения. М, 1913. С. 43–44.

32. Бетховен Л. Указ. соч. С. 676.

33. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1967. С. 187.

34. Гольденвейзер А. Указ. соч. С. 225.

35. Так, в письме к Н. Цмескалю в ноябре 1802 года, Бетховен настаивал, чтобы инструмент Вальтера был бы «...снабжен педалью для игры на одной струне». См.: Письма Бетховена. 1787–1811. М., 1970. С. 172.

36. «По сравнению с современным роялем ... акустическое действие регистра-сдвига на бетховенских роялях куда более эффективно», – справедливо замечает К. Вергерер. См.: Wegerer K. Op. cit., S. 210.

37. Sumner W. The pianoforte. London, 1971. P. 150.
38. Гольденвейзер А. Указ. соч. С. 225.
39. Укажем, что Шнабель-редактор в тт. 79–81, 82–87 вписывает р. При исполнении этих тактов А. Шнабель, М. Юдина (см. пластинки: Бетховен. Соната № 29. Мелодия. № М10 45593-94, Аккорд VХII. ЛС НХ № Д-09583-09584, Д-09591-09592), Э. Гилельс (по личному впечатлению от концертного исполнения) дают динамическую дозировку в пределах pp, p.
40. Под уровнем формы мы понимаем членение на части циклической формы (напр. , сонаты, концерта и т. д.), а также членение на разделы сонатного аллегро, сюит, фантазий и т. д. Под синтаксическим уровнем – членение на более мелкие структурные единицы (мотив, фраза, предложение, период и т. д.) в пределах одного раздела или части.

Литература

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: Учебник для фортепиан. фак. муз. вузов. – Москва : Музыка, 1982. – Ч. 3. – 286 с.
2. Беккер П. Бетховен: Фортепианные произведения. – Москва : Изда-во Бетхов. Студия, 1913. – Вып. 2. – 106 с.
3. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве: Избр. Высказывания // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М., 1962. – Вып. I. – С. 141–175.
4. Harding R. E. M. The piano-forte: Its history traced to the Great exhibition of 1851. – Cambridge: Univ. Press, 1933. – 432 p.
5. Marx A. B. Anleitung zum Vortag Beethovenscher Klavierweke. – Berkim: Janke, 1863. – 156 S.

Left piano pedal in Beethoven's works

This article analyzes the instructions of the left pedal by Beethoven, considers various designs of the left pedal mechanism, defines the main functions of the left pedal in the composer's works, and gives recommendations on the use of the left pedal.

Keywords: left pedal of the piano, Beethoven's piano works, principles of using of the left pedal.

Щирин Д. В.
О развитии восприятия
музыкального языка произведений
в педагогическом процессе
на кафедре фортепиано

Недостаточность внимания к вопросам развития музыкального восприятия и понимания особенностей музыкального языка в педагогическом процессе на музыкально-творческих кафедрах заставляет обратить более пристальное внимание к этой теме. Рассмотрение специфики восприятия музыкального произведения во взаимосвязи с особенностями педагогического процесса на кафедре фортепиано определяет актуальность настоящей работы.

В статье рассмотрены предпосылки сложившейся ситуации, намечены пути оптимизации методов формирования музыкального восприятия применительно к учебному процессу в фортепианных классах.

Ключевые слова: музыкальное восприятие, музыкальный язык, педагогический процесс.

Восприятие музыкальных произведений всегда остается в центре музыкальной педагогики, несмотря на то, что в научной литературе последнего времени этому вопросу стало уделяться мало внимания. Из числа всех публикаций, поступивших в Национальную Российскую библиотеку за последние три года, к музыкальному восприятию относится только одна монография С. А. Исаевой [9], две монографии о восприятии произведений искусства [11], в т. ч. одна английского автора [7] и сборник тезисов статей с научной конференции [12].

Между тем, педагогический процесс любого музыкального учебного заведения не может функционировать в отрыве от категории восприятия, к которой мы неоднократно обращались [14,15].

Однако до настоящего времени остается неясным, как задействован музыкальный язык в контексте восприятия? Как воспринимается музыкальное произведение: в целом или возможно восприятие

отдельных его компонентов? Ответ на эти вопросы составляет актуальность и цель данного исследования.

Существует несколько позиций по вопросу о музыкальном языке. Сьюзен Лангер считает, что то, что может быть выражено, выражается в словах, а «музыка – представляет собой модель эмоциональной жизни человека, точнее говоря, структурная организация музыки воплощает структурную архитектонику определенного эмоционального проявления человека» [4].

Д. Штокманн утверждает, что воспринимающий музыку не понимает цепочки акустических сигналов, но извлекает из них специфические музыкальные свойства. Таким образом, проявляются два противоположных подхода. Первый – видит в музыкальном языке только эмоциональную составляющую, второй – специфические музыкальные свойства.

Примираяющая эти стороны позиция обнаруживается у М. Бонфельда, который считает, что любые и немзыкальные, например, природные звуки осмысливаются человеком в соответствии с его жизненным опытом. М. Бонфельд называет это положение универсальной закономерностью [3].

Различные подходы к вопросу о сущности музыкального языка определили два основных направления исследований: «абсолютистов» и «референциалистов».

Первые считают музыкальный смысл полностью автономным. «Референциалисты» связывают смысл музыкального произведения с явлениями внемузыкального мира. Шопенгауэр считает, что «музыка относится к миру как изображение к изображаемому» [3]. По взглядам исследователей этого направления содержание музыки строится на базе моделирования и отражения внемузыкального мира. Музыка специфической форме выражает то, что находится за ее пределами. Такая позиция была сформулирована в трактате «Ши – Цзи» китайского историка Сяма Цяня (I–II век до н. э.). Идущая с древних времен теория референциалистов трактует музыку, как совокупность звуков, откликающихся друг на друга, идущих от сердца, которое особым образом реагирует на внешний мир и события. Нельзя не согласиться с общей правильностью

этой позиции, но нельзя и искать прямой связи между душевным состоянием композитора в определенный период и содержанием созданного им в этот же период музыкального произведения. Мы полностью принимаем определение, данное М. Бонфельдом, по которому музыкальное произведение «есть некий смысл, воплощенный в звучащей (реально или в воображении) музыкальной ткани» [3].

Музыкальный язык нередко связывается с понятием «*музыкальный словарь*». Мы привыкли к выражению «музыкальный словарь», но понимать его можно только в гипотетическом смысле. И в эстетике и в музыковедении такими видными исследователями как А. Н. Сохор, Е. А. Ручьевская, Е. Я. Бурлина полностью отрицается возможность создания словарей такого типа, т. к. *за звуком нельзя закрепить постоянную функцию*. «Элементы текста, заменяющие промежуточную между отдельными элементами и текстами позицию, обладают такой зоной значений, которая конкретизируется только на уровне произведения целого и в его контексте» [3].

Разработка интонационного или музыкально – интонационного словаря не предполагает каталогизации, а включают по выражению Б. В. Асафьева «комплексы излюбленных музыкальных речений» [1, с. 314]. Позднее Б. В. Асафьев, в своем фундаментальном исследовании музыкальной формы говорил, что эти справочники содержат наиболее содержательные звукосочетания той или иной эпохи [2, с. 166–167]. Словаря образов быть не может, и автор каждый раз создает свой словарь заново.

Следовательно, само понятие «язык» в музыке имеет разночтения:

Во-первых, он рассматривается как системы средств музыкальной выразительности. Но и здесь не все однозначно. Одна группа ученых, в числе которых такие разносторонние музыкальные деятели и теоретики как В. В. Медушевский, А. А. Чернов (Пэн-Чернов), В. П. Середа признают знаковую систему музыки, но не настаивают на семиотической ее интерпретации. В противоположность этой позиции М. Г. Арановский настаивает на

однозначности термина «музыкальный язык» и, следовательно, его дискретности. Слушатель воспринимает не отдельные средства музыкальной выразительности, а их взаимосвязанную совокупность, «неизбежно влекущую за собой шлейф некоей типической зоны» [3]. Средства музыкальной выразительности не могут рассматриваться как знаки в строго терминологическом понятии категории «язык».

Во-вторых, «язык» рассматривается как способы организации музыкального материала. Но следует признать, что один и тот же способ в руках различных композиторов может дать противоположный результат и контекст может подчинить себе выразительность отдельного средства. В соответствии с этим изменяется восприятие конкретного контекста.

Музыкальный язык как способ выражения чувств опосредован универсальными смыслами культуры. С такой позицией не следует сопоставлять систему музыкального языка, т. е. контекста, действующего в каждую конкретную эпоху. Слушатель воспринимает совокупность средств музыкальной выразительности контекстной зоны.

А. Л. Готсдинер называет четыре стадии развития восприятия музыкального произведения:

- сенсомоторное научение;
- перцептивные действия;
- образование эстетических моделей;
- творчество или предвидение [8, с. 237–251].

На первой стадии вырабатываются формирующие или приспособительные системы для восприятия звука, через первичные познавательные процессы. Они осуществляются непроизвольно, опираются на слуховой рефлекс и вызывают определенные эмоциональные реакции.

Отличительная черта второй стадии, перцептивных действий, – переход от ощущения к восприятию. Эта стадия характеризуется наличием анализирующей деятельности, запоминанием ладовых, ритмических, тембровых и динамических особенностей, а так же наличием эмоциональной реакции. Продолжительность этой стадии

весьма неопределенна и может охватывать как подростковый или юношеский возраст, так и вполне взрослых людей.

Достижение следующего уровня восприятия, на котором формируются эстетические модели возможно при переходе к активной форме музыкального взаимодействия, при наличии склонности к общению с музыкой. «Характерное для этой стадии различение основных компонентов музыкальной ткани – звуковысотного и ритмического очертания мелодии – не есть еще восприятие. <...>. Для содержательного восприятия необходимо формирование неких элементарных «эталонов», а так же выработка мыслительных операций сличения, сравнения и оценки воспринимаемой музыки» [8, с. 237 – 251]. Таким образом, у А. Л. Готсдинера в качестве главной составляющей восприятия на этом этапе выступает логика и, затем, чувственно – логическое. Сформированные устойчивые стереотипы сопоставляются с реальным звучанием и на этой основе вырабатываются эталонные для узнавания образцы. Эстетические эталоны формируются на базе всего многообразия произведений искусства.

На четвертой стадии восприятия, на эвристической или творческой стадии, слушатель в состоянии предугадывать дальнейшее движение музыкальной ткани. У А. Л. Готсдинера мы не находим чувственной составляющей процесса восприятия.

Процесс восприятия музыки, так же как и всего эстетического восприятия формируется под воздействием ряда условий и факторов, но не самопроизвольно. В условиях пассивного нахождения в среде эстетических объектов не возможно формирование эстетического вкуса и личносно – эмоционального отношения к культуре. Восприятие, как элемент отражения возможно только при активной деятельности самой личности. В сознании человека моделируется звук через обобщенность моделей, способствующих их узнаванию, через сравнение, приводящее к предугадыванию. Для эстетического восприятия является характерным предвосхищение, опирающееся на воображение и фантазию, в силу чего человек, воспринимающий произведение искусства становится соучастником представляемых событий и воспринимает информационные потоки.

А. Моль, анализируя информационные аспекты восприятия [10, с. 198], называет два *типа информации воспринимаемой по-разному*: семантическую и эстетическую. Первая – подчиняется законам логики и переводима на другие языки. Эту информацию А. Моль видит в том, что сохраняется в нотных текстах, что зафиксировано на материальном объекте.

Эстетическая информация представляет собой «набор знаний общих для приемника и передатчика» [10, с. 202–203]. Она формируется и передается благодаря наличию индивидуальности у каждого создателя, слушателя, инструментов, случайностей интерпретации. Эстетическая информация может сохраняться в памяти слушателя в скрытом виде и воспоминание, т. е. возвращение к жизни скрытой информации, по мнению А. Моля, имеет не меньшее эстетическое удовольствие. «Восприятие музыки – хорошая модель «отслеживания» случайных последовательностей и что чувство «сопереживания», сопровождающееся положительной эмоцией, есть результат *хорошего согласования источника сообщений с системой восприятия*» [13, с. 388] (курсив Д. Щ.).

Рассмотрим второй вопрос: музыкальное произведение воспринимается в целом или возможно восприятие отдельных его частей;

Ответ на него связан с другим, не менее важным вопросом: какова взаимосвязь музыки как продукта художественного творчества и как составляющей семиотической науки. М. Бонфельд утверждает: «когда речь заходит о семиотике и теории коммуникации, то музыка в системе этих наук выступает не как вид искусств, но лишь как средство коммуникации, не выделенное в силу своих эстетических свойств в особую группу» [13, с. 388]. С этих позиций строится дальнейшее рассмотрение поставленной в работе проблемы.

Языковая система должна обладать наряду с синтаксисом лексикой, понимаемой как стабильное кодированное собрание значащих единиц, относящихся к окружающей действительности.

При анализе музыкальной ткани обнаруживаются отдельные звуковые элементы в виде звуков и шумов, группы звуков, например, мотивы, связи разных групп в большие части и, наконец,

объединение частей в единое целое. Полнота композиторского замысла содержится только в тексте, как самостоятельной семантической единице. Относительно самостоятельные составляющие целостного музыкального произведения, например, в виде отдельно исполняемой арии или части сонаты, представляют собой «уровень элементов высказывания с неопределенной и неустойчивой семантикой, конкретизирующейся только в контексте» [13, с. 388]. Однако именно наличие членораздельности в музыкальном языке является фактором, способствующим ее восприятию. Даже не весьма подготовленный слушатель в состоянии понять музыкальную мысль через музыкальное ее звучание, т. к. они взаимосвязаны, неделимы, представляют собой единое целое в данном уникальном произведении.

Б. Яворский отмечал, что расчленение и разделение это не синонимы. «Расчленяется все живое, разделяется только мертвое» [16, с. 198–199]. «Музыкальное произведение звучит не все сразу. Это «явление почти вневременное»[3].

Нередко говорят о восприятии отдельного звука особенно при начальной работе с детьми, но при этом преподаватель должен помнить, что за звуком не закреплена конкретная постоянная функция.

Музыкальная ткань *членораздельна*, что позволяет слушателю воспринимать музыкальные фрагменты, как относительно самостоятельные части, как предложения художественной речи с ее членениями на предложения и слова. Именно такое восприятие и способствует формированию музыкального мышления как особой формы мышления.

Семантика отдельных элементов музыкальных произведений носит контекстуальный характер и исчезает при распаде контекста и, следовательно, каждый конкретный элемент получает смысл только в каждом конкретном контексте. Сама семантика структурных единиц представляет собой мобильную систему. Мобильность проявляется как при переходе с уровня мелодии на уровень фактурной цепочки (вертикаль построения), так и в пределах самой мелодии и ее развития (горизонталь построения).

Музыка не оперирует предметными представлениями, т. к. слуховые представления не оперирую явлениями действительности. Она не оперирует и общепринятой системой знаков, создающих основу для общения и передачи информации. Отсюда восприятие музыкальных произведений требует от людей более значительных усилий по сравнению с восприятием живописного, архитектурного или литературного произведения. Однако восприятие возможно в силу того, что звуковой материал формируется не на пустом месте, а такие стадии организации материала, которые и позволяют произведению быть воспринятым. Это процесс приспособления внемusыкального к музыкальному тексту, процесс опосредования и трансформации.

Вывод

Понимание музыкального языка является основой восприятия, т. к. помогает слушателю в определенном порядке понимать текст, построенный на своде определенных правил [6, с. 129]. Само восприятие может оказаться интуитивным, основанном на подсознательной дешифровке, интуитивной «подстройке к соответствующему языку», может в большей степени включать и логическое мышление. В процессе восприятия интуитивно вырабатывается система *ожиданий*, которая реализуется в предсказуемости, как отдельных оборотов, так и целых разделов и установления связей между ними. Реализация ожиданий происходит в ходе противопоставлений. Такой комплекс факторов служит основой и для эстетического восприятия. Степень эстетического восприятия, начиная от смутного осознания дифференциации текста и заканчивая полным владением музыкальным языком, зависит от ряда факторов и, в первую очередь, от степени настроенности слушателя на систему правил построения текста. Восприятие музыки, построенной на своде определенных правил, облегчается тем обстоятельством, что каждый музыкальный элемент оказывается в окружении других, т. е. имеет свою позицию. Тем самым, облегчается процесс предслышания наступающего музыкального момента.

Литература

1. Асафьев Б. В. Избранные труды в 5 тт. Москва : АН СССР. Т. 1 : 1952. – 400 с С. 314.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л. : Музыка, 1971. – 376 с., 166–167.
3. Бонфельд М., Музыка : Язык. Речь. Мышление. (Опыт системного исследования музыкального искусства) : Монография. – Санкт-Петербург : Композитор. Санкт-Петербург, 2006. – 648с Режим доступа: <http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/01.htm>. Дата обращения 25.05.2017.
4. Вариации на тему С Лангер, или о философском обосновании музыкотерапии. Режим доступа <http://aklujev.gu/35.pdf> Дата обращения 13.04.2018.
5. Волкова И. С. Язык как проблема музыкознания // ВИА – С. 63–77, 69; 3 а к с Л. А. О культурологическом подходе к музыке // Музыка. Культура. Человек. Свердловск: УГУ, 1988. С. 9–44.
6. Гаспаров Б. М. О некоторых принципах структурного анализа музыки. В кн. Проблемы музыкального мышления. Сборник статей; сост. и ред. М. Г. Арановский. М., «Музыка», 1974. – 336 с.
7. Горовиц А. Смотреть и видеть: путеводитель по искусству восприятия / Александра Горовиц; перевод с английского Софьи Долотовской. – Москва : CORPU АСТ, 2017. – 313, [1] с.
8. Готсдинер А. Л. О стадиях формирования музыкального восприятия. В кн. Проблемы музыкального мышления. Сборник статей; сост. и ред. М. Г. Арановский. М., «Музыка», 1974. – 336с.
9. Исаева С. А. От восприятия музыки к музыкальному восприятию: историко-культурный контекст: монография / С. А. Исаева; М-во образования и науки Рос. Федерации, Федер. гос. бюджет. образоват. учреждение высш. проф. образования «Морд. гос. ун-т им. Н. П. Огарёва». – Саранск : Изд-во Мордовского университета, 2015. – 121, [2] с
10. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие / Пер. с фр. Б. А. Власюка [и др.]; Под ред., – Москва : Мир, 1966. – 351 с.

Щирин Д. В.

11. Розин В. М. Визуальная культура и восприятие: как человек видит и понимает мир / В. М. Розин. – Изд. 6-е. – Москва : URSS, [2015] (макет 2016). – 269, [1] с. ;

12. СССР и США в XX веке: восприятие «другого»: [сборник статей по результатам одной из международных конференций] / Германский исторический институт в Москве, Дюссельдорфский университет им. Генриха Гейне, Орхусский университет; ответственные составители: Беате Физелер и Роза Магнусдоттир. – Москва: РОССПЭН, 2017. – 255,

13. Художественное восприятие: Сборник. Ред. Мейлах, Б. С. Издательство: Л. : Наука 1971 ;с. 388 .

14. Щирин Д. В. Педагогика восприятия духовной музыки : монография / Д. В. Щирин; М-во культуры и массовых коммуникаций Рос. Федерации, Федер. агентство по культуре и кинематографии, Санкт-Петерб. гос. ун-т культуры и искусств. – Санкт-Петербург : Астерион, 2007. – 315 с.

15. Щирин Д. В. О системности в восприятии музыкального текста // Вопросы теории и практики преподавания фортепиано в вузе культуры : сборник статей / М-во культуры Российской Федерации, Санкт-Петербургский гос. ин-т культуры, Фак. искусств, Каф. фортепиано; [под общ. ред. Д. В. Щирин, д. п. н., проф.]. – Санкт-Петербург : КультИнформПресс, 2016. – С 161–172

16. Яворский Б. [Избр. труды] Т. 1. Статьи, воспоминания, переписка. Москва : Советский композитор, 1972. – 712 с.

Dmitrii Shchirin

**On the development of the perception
of the musical language of works in the
pedagogical process at the Piano Department**

Lack of attention to the development of musical perception and understanding of the features of the musical language in the educational process at the musical and creative departments makes it necessary to pay more attention to this topic. Consideration of the specificity of the perception of a musical work in conjunction with the peculiarities of the

О развитии восприятия музыкального языка произведений...

pedagogical process at the Department of piano determines the relevance of this work.

The article deals with the prerequisites of the situation, outlined ways to optimize the methods of formation of musical perception in relation to the educational process in the piano classes.

Key words. Musical perception, musical language, pedagogical process.

Щирин К. Ю.
О воссоздании творческого облика
В. И. Сафонова как пианиста-ансамблиста
и концертмейстера

В статье рассмотрены некоторые аспекты исполнительской деятельности В. И. Сафонова (1852–1918) – известного педагога, дирижера, общественного деятеля, директора Московской консерватории (1889–1906) – как пианиста-ансамблиста и концертмейстера. Рассмотрены методы совершенствования пианистического мастерства на основе изданной В. И. Сафоновым в 1915 года в Лондоне «Новой формулы».

Ключевые слова: В. И. Сафонов, концертмейстерское мастерство, «Новая формула».

Творческая деятельность Василия Ильича Сафонова раскрывалась по целому ряду направлений: директор консерватории, общественный деятель, дирижер, педагог, пианист-солист и ансамблист (в том числе и концертмейстер). В научной литературе крайне слабо освещена его пианистическая и преподавательская деятельность. Можно предположить, что скромное раскрытие в литературе пианистической деятельности В. И. Сафонова определяется тем, что он преимущественно выступал как пианист в ансамблях со знаменитыми К. Ю. Давыдовым, Л. С. Ауэром, был постоянным участником фортепианных трио, квартетов и квинтетов; аккомпанировал Ф. И. Шаляпину, А. Неждановой и другим вокалистам «мирового уровня». В. И. Сафонов воспитал также плеяду замечательных музыкантов, в числе которых А. Н. Скрябин, Н. К. Метнер, Л. В. Николаев, Е. Ф. Гнесина, К. Н. Игумнов, Е. А. Бекман-Щербина и другие.

Ансамблевое мастерство, концертмейстерское мастерство В. И. Сафонова практически не освещено в научной литературе, что определяет актуальность данного исследования.

Для освещения этого аспекта деятельности В. И. Сафонова мы использовали имеющийся в Российской национальной библиотеке труд Я. Равичера «Василий Иванович Сафонов» [2], в котором широко представлена его разносторонняя пианистическая деятельность. Это

первая крупная монография о В. И. Сафонове на русском языке, изданная в 1959 году. В ней приведено множество первоисточников в виде отзывов, статей и рецензий, среди которых нами были обнаружены факты, относящиеся к анализируемой проблеме. Вторая работа, рассматриваемая нами как первоисточник – это издание, составленное Л. Л. Тумаринсоном, Б. М. Розенфельдом [1], которое столь значимо для нашего исследования, что мы считаем его энциклопедической работой. Достоинство названной работы в том, что ее авторы не комментировали имеющиеся в их распоряжении документы: переписку, отзывы о концертах, программы и многое другое. Они тщательно систематизировали источники, которые мы используем в данном анализе.

Других работ, в которых имелись бы ссылки на пианистическую деятельность В. И. Сафонова как ансамблиста и концертмейстера, нами не было обнаружено.

Творческий путь Сафонова условно делится на три периода: домосковский, московский и послемосковский. Каждый из них связан с именами великих исполнителей и по-разному интенсивен в плане ансамблевого исполнительства. Наивысшая интенсивность – в домосковский период.

Домосковский период жизни Сафонова (до 1885 года).

Знаменитый виолончелист К. Ю. Давыдов, занимавший пост директора Петербургской консерватории (1862–1887 годы) избрал В. И. Сафонова своим партнером для концертных выступлений, и это творческое содружество продолжалось почти десять лет. В этом дуэте практически с первых лет музыканты блистают почти на равных. Давыдов настолько ценил В. И. Сафонова, что посвятил ему свой фортепианный квинтет *соль минор ор. 40*.

В Риге в зале Ремесленного общества 9 февраля дают первый концерт в составе К. Ю. Давыдов, В. И. Сафонова (Варвара Ивановна Вышнеградская – в замужестве Сафонова) и В. И. Сафонов. Здесь Сафонов проявляет себя как блистательный концертмейстер. В программе супругов:

Дж. Россини. Ая из оперы «Семирамида»;

Б. Годар. Романс;

Ш. Гуно. «Миньон»[2, с. 64].

Через день в этом же составе и в этом же зале дают второй концерт, но уже с другой программой. В. И. Сафонов в качестве концертмейстера великолепно аккомпанирует своей супруге арию из оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» и романс, автором которого был сам В. И. Сафонов.

На следующий день вся группа выступает в г. Митава (в настоящее время это г. Елгава, Латвия), и в этот же день в газете “Mitausche Zeitung” появляются следующие слова о Сафонове: “У него такое великолепное туше, что казалось, наш блютнеровский рояль никогда еще не звучал так красиво, как в тот вечер”[1, с. 65]. Позднее, в февральских концертах 1883 года Сафонов как концертмейстер сопровождает исполнение Варварой Ивановной Сафоновой арии «Три дня» Дж. Перголези, «Песни Леля» Н. А. Римского – Корсакова, романсов «Блестит роса» А. Рубинштейна, «Смеркалось» Ц. Кюи, «Шелохнулась занавеска» и «У фонтана» К. Давыдова.

Нельзя не остановиться на чрезвычайных похвалах В. И. Сафонову именно как пианисту-ансамблисту, последовавших после исполнения К. Ю. Давыдовым и В. И. Сафоновым ре минорной токкаты И. С. Баха. Вот что писала «Neue Dorptsche Zeitung» на следующий день, т. е. 21.03.1883: «Мы должны с большой похвалой отозваться об искусстве господина Сафонова – аккомпаниатора: в его игре присутствовали и могучее forte, и безыскусное скромно-подчиненное piano. <...> В последней, где аккомпанемент в оригинале написан для струнных, нам хотелось бы особенно похвалить мастерски переданное виолончельное pizzicato в басу»[1, с. 68].

В декабре 1885 г. в квартетном собрании 2-й серии ИРМО, в присутствии П. И. Чайковского, В. И. Сафонов исполняет партию фортепиано в трио *B-dur* Шуберта. «Русские ведомости» дают следующую оценку этому исполнению: «При исполнении трио Шуберта г. Сафонов дал нам образец того, как надо играть эти вещи»[1, с. 86].

Следующий – *московский период жизни Сафонова (1885–1905)* отличается активной и разнообразной деятельностью. Являясь профессором (с 1885), а затем директором Московской консерватории (1889–1906), Василий Ильич ведет активную исполнительскую, музыкально-общественную и педагогическую деятельность, кото-

рая не ограничивается классом специального фортепиано. Он ведет и хоровой класс, и класс ансамбля [1, с. 187]. В исполнительской деятельности этого периода преобладают сольные концерты и выступления, концерты с оркестром. Совместная концертная деятельность с К. Ю. Давыдовым продолжается. Мастерство В. И. Сафонова как пианиста-ансамблиста и концертмейстера совершенствуется. Так в газете «Одесские новости» было сказано: «Акомпанемент Сафонова – бесподобен. Соната Шопена была исполнена безукоризненно. Сафонов не трудится над клавишами, он свободно садится за рояль и играет; пальцы его непринужденно скользят по клавишам; рояль в его полном распоряжении, он снисходительно ему улыбается и также снисходительно кивает головой восторженной публике» [1, с. 105].

В московский период В. И. Сафонов достаточно много работает с вокалистами. Так в 1893 году, 6 ноября на втором симфоническом собрании МО ИРМО, посвященном памяти П. И. Чайковского, Сафонов аккомпанирует Л. Г. Яковлеву, исполняющему романсы Чайковского «Уж гасли в комнатах огни», «Разочарование», «Страшная минута» [1, с. 185].

В 1901 году в концерте «Общедоступное утро вокальных исполнений», посвященном памяти А. Е. Варламова, Сафонов аккомпанирует учащимся Московской консерватории, исполняющим песни и романсы Варламова.

Самые теплые отношения связывали В. И. Сафонова и Ф. И. Шаляпина. Интересен следующий случай. В декабре 1901 года Ф. И. Шаляпин проводил платную генеральную репетицию в пользу «Фонда» и пел очень тихо. Публика стала высказывать неудовольствие. Тогда Сафонов заявил: «Шаляпин болен, и вообще по утрам петь не может. Желающим предложено взять деньги обратно» [1, с. 185]. На следующий день на экстренном симфоническом собрании в пользу «Фонда» под управлением Сафонова Ф. И. Шаляпин впервые исполняет романсы Ф. Кенемана «Три дороги», «Как король шел на войну», Ю. Сахновского «К родине» (для баса с оркестром). Это были премьерные исполнения.

В. И. Сафонов участливо относился ко многим молодым дарованиям. В их числе Антонина Нежданова, которая, не поступив в Петербургскую консерваторию, приехала в Москву. В Московской

консерватории учебный год уже начался, но В. И. Сафонов и Умберто Мазетти, прослушав Нежданову, увидели в ней огромный талант.

В следующем *послемосковском* периоде жизни (1905–1918) В. И. Сафонова отмечается изданием книги «Новая формула». Мы обращаемся к названной работе, т. к., во-первых, она имеет непосредственное отношение к анализируемой проблеме, во-вторых, имеет непосредственное отношение к фортепианной педагогике и может быть интересна как для преподавателей кафедры и для студентов-пианистов, так и для всех интересующихся фортепианной педагогикой. В нём Сафонов призывал студентов к «честному служению благородному искусству музыки» – принципу, которому следовал сам всю свою сознательную жизнь.

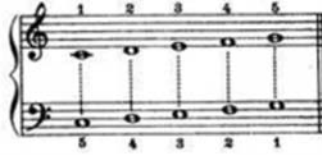
Искусство фортепианного исполнительства как сольного, так и ансамблевого, концертмейстерского формируется всей системой фортепианной педагогики. В этой системе искусство звукоизвлечения, фразировки, «построения» фактуры как сольной фортепианной, так и ансамблевой зависит от степени владения комплексом необходимых приемов и навыков. Для выработки некоторой части этих навыков служат этюды и упражнения. Определенная часть методов «нарабатывания» таких навыков представлена в «Новой формуле». В. И. Сафонов придавал большое значение мелкой технике и беглости пальцев; в основе исполнения В. И. видел «вокальность» и «напевность»; он добивался контрастных звучаний, напоминающих тембровые звучания оркестровых инструментов.

Названная работа содержит комплекс упражнений, предназначенных для достижения перечисленных задач, и состоит из трех частей. Все примеры, приведенные в нашей статье, взяты из книги В. И. Сафонова «Новая формула», изданной в Лондоне в 1915 г. [цит по: 2].

В первой части рассматривается комплекс приемов, нацеленных на выработку независимости пальцев, т. е. способности работать любого пальца правой руки с любым пальцем левой руки. Эта способность развивается с помощью специальной системы упражнений. Предложенная формула сначала используется с выдержкою всех пяти пальцев каждой руки, затем темп постепенно ускоряется, когда пальцы станут независимыми без выдержанных нот. Задача – раскрепостить

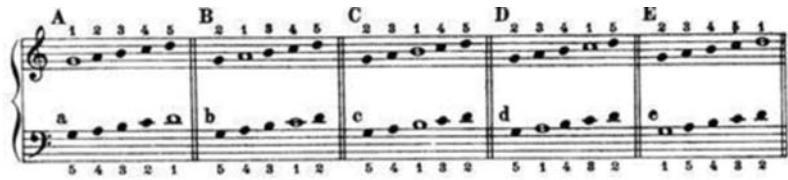
О воссоздании творческого облика В. И. Сафонова...

пальцы и приучить их к уверенному и, главное, к чистому удару. В процессе работы надо следить за большим пальцем, а так же свободой предплечья и кисти. В процессе работы должно создаваться ощущение, что левая рука является ведущей. Именно 'то раскрепостит ее. Сафонов называет эти пассажи «Упражнения без подкладывания первого пальца». Ниже приведен пример для использования такого метода.



Пример 1

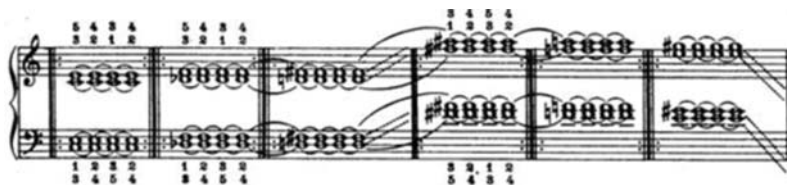
После этого целесообразны упражнения по перемещению большого пальца в каждой руке. Он обозначает позиции правой руки большими буквами, а левой руки – мелкими. Применение выдержанного пальца позволяет свести к минимуму участие руки, высвободить пальцы и выработать индивидуальный удар каждого из них. Важно следующее: большой палец выполняет функцию рычага, на котором держится техника при выполнении гамм, арпеджио и пр. и, следовательно, важно выработать полную свободу его сочетания с другими пальцами. Такие версии размещения первого удержанного пальца к плавным подкладыванием пальцев приведены на примере 2.



Пример 2

Второй раздел «Формулы» называется «Ровность удара» и его упражнения построены на выдержанных больших терциях. Каждую терцию Сафонов рекомендует брать без малейших толчков рукой, углубленным туше. Кисть должна быть предельно гибкой. На следующей стадии упражнения усложняются удвоениями нот и хроматическим ходом.

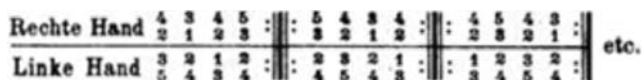
Щирин К. Ю.



Пример 3

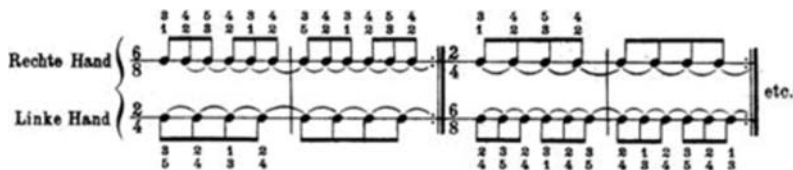
При разминке пальцем начинать надо с медленного темпа с постепенным наращиванием скорости.

Для большего разнообразия предыдущее упражнение (3) можно играть с другой аппликатурой в сочетаниях пальцев, показанных на примере 4.



Пример 4

Особую сложность представляет полиритмия и полиметрия с гибким движением двойных нот по хроматизмам.



Пример 5

Упражнения можно исполнять стакато кистью в темпе от *adagio* до *prestissimo*. Разнообразие в работу вносят и разнообразные оттенки исполнения *piano*, *forte*, *crescendo*, *diminuendo*.

Следующий уровень сложности представлен в разделе «Формулы» Сафонова «Растяжение на выдержанных аккордах».

Эти упражнения (пример 6) следует выполнять очень медленно и осторожно. При неподготовленных руках легко получить повреждение связок, но при «умном» подходе вырабатывается гибкость и эластичность рук, что позволяет брать аккорды при растяжении.



Пример 6

Следующий прием, входящий в «Формулу» это *растяжение на аккордах в движении*.

После того как освоена игра двойных терций, целесообразно обратиться к наиболее полному, совершенному освоению *legato*, т. е. к *legatissimo*, но с выдерживанием среднего голоса (пример 7).



Пример 7

Если руки не устанут в данном режиме, то можно играть *staccato* кистью, без выдерживания средних нот, но вслушиваясь в звучание всех нот, чтобы не «сжевывать» их. С технической стороны главное в игре этих упражнений – прямая линия движения большого пальца обеих рук по черным клавишам. Для достижения этого необходимо, чтобы большой палец располагался ближе к концу клавиш, но не заходил внутрь клавиатуры.

Часть упражнений в этом отделе «Формулы» строится на больших терциях, идущих хроматически по всей или части клавиатуры. Все интервалы этого аккорда равны и, следовательно, звучат мягко, не утомляя ухо. Важно следить за абсолютной ровностью удара в терциях обеих рук

Как выше говорилось *legatissimo* важное условие выполнения этих упражнений. Звук никогда не должен извлекаться толчком руки.

Щирин К. Ю.

Звук извлекаем только мягким падением из корня пальцев, без малейшего напряжения кисти.

«Упражнения на терции» – благодатное поле для воображения играющего: можно работать более чем в двух октавах и с любого места клавиатуры и, следовательно, имеем ежедневные новые вариации. Игра в позиции E – e, без большого пальца. Его место под ладонью, и чтобы крайний сустав находился под четвертым пальцем. Здесь имеется пять позиций, показанных на примере 8.

The image shows five musical exercises labeled A through E, each consisting of a right-hand (RH) and left-hand (LH) part. Each exercise is a triad exercise in E minor, starting with a specific chord and moving through various intervals. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The exercises are:

- A**: RH: 2 1 4 3 4; LH: 1 3 4 1 3 4
- B**: RH: 3 2 5 4; LH: 2 1 3 2
- C**: RH: 4 3 5 4; LH: 3 2 4 3
- D**: RH: 5 4; LH: 4 3
- E**: RH: 5 4; LH: 4 3

{B	Dieselben Terzen ohne den 4. Finger	rechte Hand: 3 2 5 4	linke Hand: 2 1 3 2
{C	Dieselben Terzen ohne den 3. Finger	rechte Hand: 4 3	linke Hand: 3 2
{D	Dieselben Terzen ohne den 2. Finger	rechte Hand: 5 4	linke Hand: 4 3
{E	Dieselben Terzen ohne den Daumen	rechte Hand: 5 4	linke Hand: 4 3

Пример 8.

При исполнении терций необходимо слушать ровное звучание обоих звуков. Однако если они включены в полифоническое произведение, то необходимо выделить один из голосов (пример 9).

О воссоздании творческого облика В. И. Сафонова...



Пример 9

Мелкие ноты рекомендуется играть, по возможности, быстро и легко.

В работах М. Лонг и А. Корто есть похожие рекомендации. У М. Лонга это раздел «Мордент», глава I. У А. Корто – соответственно в главе I «Ровность, независимость пальцев». Названные авторы рекомендуют погрузить все пальцы в клавиатуру, следя за одновременностью и точностью их удара. Далее необходимо опустить кисть как можно ниже уровня клавиатуры, как бы сжимая в кулак все пальцы за исключением одного, который остается в контакте с клавиатурой. Все 5 пальцев попеременно употребляются как опорные. Похожий прием предлагает Р. Йозефи в разделе «Украшения». На ферматах делаются сильные акценты и долгие остановки, с тем, чтобы мягкая кисть была готова к следующему быстрому и легкому движению, что можно репетировать на базе примера 10.



Пример 10

Тот же прием на другом, одиннадцатом примере:



Пример 11

После освоения этих пассажей можно применять аппликатуру трех пальцев вместо четырех. При этом необходимо следить «ухом», чтобы один из голосов в терциях играл *staccato*, а другой – *legato*.

Вначале играть каждой рукой отдельно, очень медленно, следя за точностью исполнения *legato* и *staccato*, и лишь после усвоения этого приема можно играть обеими руками вместе, используя разнообразные аппликатуры *ad libitum*.

Естественно использование аппликатур в группах 1–2–3, 2–3–4, 3–4–5 пальцев. Однако эти пальца предполагают формирование четырех комбинаций на выбор учащегося. Кроме технических новшеств это вносит разнообразие в интеллектуальную работу.

В итоге у Сафонова сформировалась следующая формула, именем которой названа вся книга.

I	{ A B C D E F G H K L und	{ A A A A A A A A A
	{ a a a a a a a a a	{ a b c d e f g h k l
II	{ B C D E F G H K L und	{ B B B B B B B B B
	{ b b b b b b b b b	{ b c d e f g h k l
III	{ C D E F G H K L und	{ C C C C C C C C C
	{ c c c c c c c c c	{ c d e f g h k l
IV	{ D E F G H K L und	{ D D D D D D D D D
	{ d d d d d d d d d	{ d e f g h k l
V	{ E F G H K L und	{ E E E E E E E E E
	{ e e e e e e e e e	{ e f g h k l
VI	{ F G H K L und	{ F F F F F F F F F
	{ f f f f f f f f f	{ f g h k l
VII	{ G H K L und	{ G G G G G G G G G
	{ g g g g g g g g g	{ g h k l
VIII	{ H K L und	{ H H H H H H H H H
	{ h h h h h h h h h	{ h k l
IX	{ K L und	{ K K K K K K K K K
	{ k k k k k k k k k	{ k l
X	{ L und	{ L L L L L L L L L
	{ l l l l l l l l l	{ l

Пример 12
Формула Сафонова.

Автор формулы подчеркивает, что «невозможно переиграть в один прием все сочетания этой формулы. Делать это надо постепенно, усваивая прочно одну комбинацию за другой и переходя к новой лишь после достижения полной свободы исполнения предыдущей» [2, с. 183].

Третий раздел называется «беглость». «Механическая игра гамм, помимо своего утомительного однообразия, мало полезна, ибо внимание играющего гаммы таким способом скоро притупляется. Никакое упражнение, каким бы сухим оно ни казалось, не должно быть играно мертвым, безжизненным тоном. Живость звука – главное условие плодотворного упражнения» [1, с. 183–184]. Игра гамм необходима для приобретения беглости. Задача этих формул постараться уменьшить насколько возможно монотонность обычного способа игры. Это достигается введением живого и интересного ритмического элемента. При таком условии даже многократные повторения гаммы держат внимание играющего настороже, а разнообразные акценты, появляющиеся на различных местах катящегося звукового потока, выравнивают гамму незаметно для самого играющего.

Цель этих занятий – побудить ученика к дальнейшему развитию данных ему указаний, в соответствии с его личной изобретательностью. Поэтому ознакомимся лишь с немногими образцами ритмических мотивов в исполнении гамм. Число таких мотивов бесконечно.

Любая гамма может иметь моменты медленного и скорого движения. Медленное исполнение требуют более глубокого туше и такого же звука, а быстрые, плавно скользят по всей серии нот. Следует следить, чтобы концы пальцев должны несли на себе вес руки, и даже в величайшем *pianissimo* не играли поверхностно. Ухо сидящего за инструментом должно контролировать качество производимого звука.

Пример ритмизованных гамм.



Пример 13

Сафонов обращает внимание, «что акценты, являющиеся результатом ритмического мотива, перемещаются по различным ступеням гаммы, пока, наконец, после известного числа повторений, достигается первоначальный акцент. Это и есть способ исполнения ритмизованных гамм»¹.

Первый палец, являющийся рычагом в гамах, не должен приводить к неровностям или замедлению темпа, он должен скользить по клавиатуре. Ровная по звучанию и временным соотношениям игра зависит от:

- спокойного подкладывания первого пальца при смене позиций;
- текучего легато внутри одной позиции.

Упражнение надо начинать с медленного темпа, постепенно ускоряя темп.

«Упражняйтесь в избранном ритмическом мотиве в продолжение некоторого времени, пока не достигнете совершенного исполнения»[2, с. 183–184] и постоянно контролируйте ровность удара, например:

¹ В. И. Сафонов «Новая формула». Лондон, 1915. Цит. по Равичер Я. Василий Иванович Сафонов: М: Музыкальное издательство, 1959. С.183–184



Пример 14

Играющий может придумывать любые ритмические мотивы.

Особое внимание Сафонов уделял технике исполнения аккордов. В этой связи он советовал: «Никогда аккорд не должен быть играем в приготовленной заранее рукою жесткой позиции. <...> Аккорд должен таиться в мягко сжатой руке, раскрывающейся при падении сверху в требуемую позицию любого обращения трезвучия или септаккорда, в самый момент падения кисти на клавиши» [2, с. 191]².

Последним в «Формуле» являются примеры упражнений в аккордах.

Ниже приведены три упражнения. Первое – построено на одной и той же ноте трезвучий и доминантсептаккордов. Однако оно содержит:

- все обращения;
- уменьшенные септаккорды, обозначенные звездочкой и подготавливающие переход играющего в другую тональность.

Второе и третье упражнение это обращение одного и того же аккорда.

² В. И. Сафонов «Новая формула». Лондон, 1915. Цит. по Равичер Я. Василий Иванович Сафонов: М: Музыкальное издательство, 1959. 365 С. 191

Щирин К. Ю.



Пример 16

Играть необходимо во всевозможных вариантах.

Таким образом, использованные нами первичные источники позволили, во-первых, хотя бы в некоторой степени восстановить практически не освещенную в научной литературе деятельность В. И. Сафонова как пианиста-ансамблиста и аккомпаниатора и, во-вторых, рассмотреть основные технические приемы, предложенные В. И. Сафоновым, которые могут быть использованы в учебном процессе для повышения исполнительского мастерства студентов, как в классе основного фортепиано, так и в классах ансамбля и аккомпанемента.

Литература

1. Летопись жизни и творчества В. И. Сафонова / Регион. обществ. фонд по пропаганде творч. наследия композитора А. Н. Скрябина; [сост. Л. Л. Тумаринсон, Б. М. Розенфельд]. – Москва: Белый берег, 2009. – 765, [2] с.

2. Равичер Я. И. Василий Ильич Сафонов: [Выдающийся пианист, педагог, дирижер. 1852–1918]. – Москва : Музгиз, 1959. – 365 с.

Karine Shchirina

**On the reconstruction of the creative image of
V. I. Safonov as a pianist-ensemble player and
accompanist**

The article considers some aspects of V. I. Safonov's performance (1852–1918) – a famous teacher, conductor, public figure, Director of the Moscow Conservatory (1889–1906) as a pianist-ensemble player and concertmaster. The methods of improving the piano skills on the basis of the “New formula” published by V. I. Safonov are considered.

Key words: V. I. Safonov, concertmaster's skill, “New formula”.

Сведения об авторах

Брижанева Татьяна Викторовна,

преподаватель кафедры фортепиано Санкт-Петербургского государственного института культуры, преподаватель кафедры камерного ансамбля Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, лауреат международных конкурсов.

Заборин Семен Викторович,

кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры фортепиано Санкт-Петербургского государственного института культуры, преподаватель кафедры концертмейстерского мастерства Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, лауреат и дипломант всероссийских и международных конкурсов.

Гладкова Ольга Игоревна,

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано Санкт-Петербургского государственного института культуры, член Союза театральных деятелей РФ (ВТО).

Лелеко Вера Витальевна,

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано Санкт-Петербургского государственного института культуры.

Лупкина Татьяна Евгеньевна,

доцент кафедры фортепиано Санкт-Петербургского государственного института культуры, лауреат международных конкурсов.

Михайлова Елена Алексеевна,

старший преподаватель кафедры фортепиано Санкт-Петербургского государственного института культуры, лауреат международных конкурсов.

Молзинский Владимир Владимирович,

кандидат искусствоведения, доктор исторических наук, профессор кафедры фортепиано Санкт-Петербургского государственного института культуры, Заслуженный работник высшей школы РФ.

Онегина Ольга Владимировна,

кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано Санкт-Петербургского государственного института культуры, доцент кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-

Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского Корсакова.

Шляпников Владимир Алексеевич,

кандидат искусствоведения, профессор кафедры фортепиано Санкт-Петербургского государственного института культуры, Заслуженный работник культуры РФ.

Щирин Дмитрий Валентинович,

доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой фортепиано Санкт-Петербургского государственного института культуры, лауреат Премии правительства Санкт-Петербурга, лауреат международных конкурсов, председатель Санкт-Петербургского отделения Объединения педагогов фортепиано «ЭПТА» («ЕРТА-Russia» European Piano Teachers Association).

Щирин Каринэ Юрьевна,

старший преподаватель кафедры фортепиано, лауреат международных конкурсов, почетный доктор наук Международной академии естествознания (Doctor of Science, honoris causa)

Summary

The second collection of articles by professors of the piano Department is an attempt to summarize the previous stages of development of scientific research works of the Department and to show the main directions of their work at the present time. The collection contains articles by persons currently working at the piano Department, although, unfortunately, not all of them.

The first issue of scientific and methodological works of teachers of the piano Department of the St. Petersburg State Institute of Culture (St. Petersburg State University of Culture) was published in 2016 under the title “Issues of theory and practice of teaching piano at the University of culture (SPb. : Publishing house “Kultinformpress”, 2016 – 174 p).

To date, there have been a number of significant changes in the teaching staff of the Department: the “traditional” piano Department, which existed in our University for more than 50 years, was added as a section of the former Department of theory and history of music. Therefore, the scope of scientific interests of the Department as a whole has expanded significantly. The focus of the articles presented in this collection has changed: in addition to articles related to the “pure piano” orientation, works devoted to the teaching of musical historical and theoretical disciplines to students-pianists have been added. We believe that all teachers of the piano Department, in its current form, combines a desire for its scientific, methodological work, practical activities to promote the creation of modern musical culture, professional development of young musicians, future teachers and performers: ensemble and accompanists.

Scientific and scientific-methodical activity of teachers, as is known, is one of the most important components of professional activity of modern teachers. Each professor in his / her research activity chooses the perspective which, from his / her point of view, is the most interesting and useful both for contemporary music culture and music pedagogy in general, and for his / her practical pedagogical work with students. Therefore, the range of issues discussed in this collection is quite wide. It concerns historical-pedagogical and scientific-methodical, musical-theoretical and musical-historical directions, showing new aspects in the

approach to the pedagogical process at the Piano Department. This is due to the understanding of the processes in musical culture and pedagogy, and the fact that the range of disciplines taught at the Department is currently quite wide. Currently, the Department teaches cycles of piano, musical-theoretical and musical-historical disciplines for full-time and part-time students of undergraduate and graduate “Musical-instrumental art” (profiles “Piano”, “Orchestral wind and percussion instruments”, “Accordion and string plucked instruments”), “the Art of folk singing” (profiles “Choral folk singing”, “Solo folk singing”), “Conducting academic choir”. The piano Department also prepares postgraduates for направлению 13. 00. 02 – «Theory and methodology of training and education (music).

Thus, the piano Department today is not only a system-forming factor in musical education in our University and the harmony of bright creative musicians-researchers, but also a kind of symbol that the piano Department of the St. Petersburg state Institute of culture carefully preserves, continues and develops all the best that was created in our University, in St. Petersburg, in Russia and in the world in the field of music art and music pedagogy.

Information about authors

Brizhaneva Tatyana Viktorovna,

Teacher of the piano department of the St. Petersburg State University of Culture, teacher of the chamber ensemble of the St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, laureate of international competitions.

Zaborin Semen Viktorovich,

Candidate of art criticism (PhD), lecturer of the piano department of the St. University Petersburg Conservatoire named after N. A. Rimsky-Korsakov, laureate of all-Russian and international competitions.

Gladkova Olga Igorevna,

Candidate of art criticism (PhD), associate professor of the piano department of the St. Petersburg State University of Culture, member of the Union of Theater Workers of the Russian Federation.

Leleko Vera Vitalievna,

Candidate of art criticism(PhD), associate professor of the piano department of the St. Petersburg State University of Culture.

Lupikina Tatyana Evgenievna,

Associate professor of the piano department of the St. -Petersburg State University of Culture, the laureate of international competitions.

Mikhailova Elena Alexeevna

senior teacher of the piano department of the St. Petersburg State University of Culture, laureate of international competitions.

Molzinsky Vladimir Vladimirovich,

candidate of art criticism (PhD), doctor of historical sciences, professor of the piano department of the St. Petersburg State Institute of Culture, Honored Worker of the Higher School of Russia.

Onegina Olga Vladimirovna,

Candidate of art criticism (PhD), associate professor of the piano department of the St. Petersburg State University of Culture, associate professor of the department of general course and methods of piano teaching at St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov.

Shlyapnikov Vladimir Alekseevich,

Candidate of art criticism (PhD), professor of the piano department of the St. Petersburg State University of Culture, Honored Worker of Culture of the Russian Federation.

Shchirin Dmitry Valentinovich,

doctor of pedagogical sciences, professor, head of the piano department of the St. Petersburg State University of Culture, winner of the Prize of the Government of St. Petersburg, laureate of international competitions, chairman of the St. Petersburg branch of «EPTA-Russia» (European Piano Teachers Association).

Shchirina Karine Yurievna,

senior teacher of the piano department of the St. Petersburg State University of Culture, laureate of international competitions, honorary doctor of sciences (Doctor of Science, honoris causa) of the International Academy of Natural Sciences

КАФЕДРА ФОРТЕПИАНО ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ

Сборник статей

Выпускающий редактор А. С. Шитова
Верстка А. С. Шитовой

Подписано в печать 04.10.2018. Формат 60×90/16.
Усл. печ. л. 15,5. Уч.-изд. л. 15,5. Тир.