

с которой автор демонстрирует здесь числовую символику в ритмической структуре всей композиции, убедительно подтверждает этот вывод. Мистическое значение приобретает даже номер сочинения – оп. 111: три единицы образуют в самом наглядном виде число "3". А номер самой сонаты – 32, состоящий опять же из цифр "3" и "2", – не что иное, как 2^5 – пятая степень числа "2". Или, по-другому: $32=4^2\cdot2$.

Необозримы бездны человеческого духа, заключенные между двумя полюсами: Математики и Музыки!

Наталья СЕЛЯТКИНА

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В
АСПЕКТЕ РУССКОЙ ТРАДИЦИИ НА ПРИМЕРЕ
БАЛЛАДЫ AS-DUR СОЧ. 47 Ф. ШОПЕНА
(опыт сравнительной характеристики)

Вопросы музыкальной интерпретации – проблема далеко не новая в истории и теории музыкального исполнительства. Каждая музыкальная эпоха оставляет свой исполнительский "автограф", а само музыкальное произведение всегда безгранично по отношению к исполнителю. Вплоть до XIX века, композиторское и исполнительское искусство развивалось едино, и неслучайно, что подлинное величие музыканта того времени проявлялось в его универсальности, где исполнительские умения, зачастую даже самого высокого масштаба, являлись лишь составной частью. К середине XIX века происходит разделение роли композитора и исполнителя. Причины обособления искусства интерпретации были следующие:

1. Еще в начале XIX века происходит эволюция нот-

ной записи, композиторы точно и подробно фиксируют в тексте свои намерения – штрихи, динамику, аппликатурные указания, нюансировку.

2. Развитие виртуозности и появление исполнителей-профессионалов, занимающихся концертной деятельностью.

3. К тому времени складывается определенная историческая дистанция. Накапливается огромный опыт различных форм музыкального исполнительства, основанный на передаваемой из поколения в поколение исполнительской традиции.

В России шопеновская исполнительская традиция предстает перед нами чрезвычайно богато и разнообразно. Вокруг интерпретации сочинений Шопена споры ведутся со времен Антона Рубинштейна – выдающегося пианиста XIX века, основоположника русской фортепианной школы, создателя определенной эстетики в национальной пианистской культуре. В репертуар Рубинштейна входили почти все сочинения Шопена. Ему он посвятил два из своих "Исторических концерта", которые в свою очередь стали вехой в интерпретации произведений Шопена на русской сцене. Л. Гакель пишет: "...традиция исполнения возникает не на пустом месте, она вбирает в себя исторически верный, подлинный образ автора, исторически верные понятия о его стиле". И далее: "...традиция всегда права, ибо она есть некая генетическая система, поддерживающая жизнь музыки из поколения в поколение". Выбранные для сравнительного анализа исполнения С. Рихтера и В. Софроницкого – неслучайны, и не только потому, что именно их интерпретации Баллады As-dur особенно и более всего повлияли на мое исполнительское и художественное осознание Шопена, а в связи с тем, что оба артиста являются подлинными носителями русской пианистической традиции, принадлежа при

этом к разным стилистическим направлениям фортепианного исполнительства, прямо противоположным школам пианистического искусства.

Что отличает интерпретацию одного исполнителя от другого?

1. Особенности духовного мира пианиста, склад личности.

2. Эмоционально-психологическое содержание творчества.

3. Индивидуальное прочтение авторского текста.

В. Софроницкий – художник романтического направления, один из самобытнейших шопенистов. Несмотря на то, что он почти современник Рихтера, при прослушивании его записей возникает ощущение, что Софроницкий сохраняет генетическую связь с прошлым. Он выходец из петербургской школы Л. Николаева, его "Исторические концерты" продолжают рубинштейновские традиции. Творчество Софроницкого субъективно, в балладе на передний план выходит "личная тема".

У Рихтера все по-другому. На протяжении исполнения всего сочинения он не отходит от своего творческого кредо – неукоснительного выдерживания художественной объективности. "Классическое начало в исполнении Шопена, достижение прозрачной простоты, гармонии и цельности" (Г. Нейгауз). Многие известные российские педагоги указывали на то, что романтический стиль исполнения, доминировавший в конце XIX – начале XX столетия, исчерпал себя еще в середине прошлого века и что последние концерты В. Софроницкого представлены в ином ракурсе. Это мнение спорно и противоречиво, тем более, что анализируемая запись исполнения Софроницкого была сделана в 1961 году на одном из его последних концертов, а исполнение Рихтера – в 1949-м.

На мой взгляд, нельзя искать различия лишь только в исполнительском толковании произведения. Само сочинение, его жанр, предполагает собой тот или иной тип интерпретации. В данном случае баллада – жанр, зародившийся на романтической почве. Сама Баллада As-dur ассоциируется с поэмой "Свitezь" А.Мицкевича, явно прослеживается связь с отдельными образами, виден ряд соответствий в сюжетной линии. Интерпретация Софроницкого, в некотором смысле, исходит из подобного прочтения. Его концепция баллады совершенно иная, отличная не только от прямо противоположной интерпретации Рихтера, но и от его современников, представителей романтического направления Г. Нейгауза, А. Курто, Ар. Рубинштейна, В. Горовица. Исполнение баллады несет в своей основе трагедийный подтекст. Следует отметить, что в этом сочинении отсутствуют резкие контрасты между образами, вследствие этого и нет авторских указаний изменений темпа. Это выделяет соч. 47 от других баллад. Софроницкий находит здесь во всем острый психологический конфликт, и это видно не только в кульминации эпизода cis-moll, а также в последующем за ним разработочном материале, где сама драматургия сюжетной линии подсказывает трагедийность развязки – юноша, обольщенный русалкой, бросается в озеро, стремится найти ее в волнах озера Свitezь, и когда находит, узнает в ней свою прежнюю возлюбленную; она же, проклиная, губит его, погибая вместе с ним. Интереснее всего Софроницкий делает это в эпизоде F-dur (т.52 – т.88) и в эпизоде As-dur (т.116 – т.144), все пронизано неистовостью, огромной экспрессией, в то время как в интерпретации Рихтера подобное звучит как элегическая лиричность. Софроницкий играет это сочинение в точно указанном автором темпе allegretto, нигде не изменения его. Рихтер, которому свойственно точное, неукоснительное прочтение текста,

меняет темпы 3 раза. Он достаточно медленно играет первый раздел (вообще ему свойственно играть в более замедленных темпах). Затем в несколько более подвижном темпе он играет эпизод F-dur. Далее он резко меняет темп - раздел As-dur, особенно т.124 – т.133, и этот же темп он сохраняет в эпизоде cis-moll, с т.157 делая большое ускорение в кульминации.

У Софроницкого отступления от текста в основном связаны с педалью. В эпизоде F-dur т.52 он сразу берет новую педаль, укрупняет ее – употребляя на полтакта. В эпизоде As-dur – т.116 – начиная с "вальсового" элемента т.124–т.133 просматривается следующее: 2 такта без педали, 2 такта на одной педали, и так же в следующем проведении. Подобные изменения связаны с тем, что педаль играет важную роль в формообразовании. А форма баллады представляет собой весьма сложную картину. В ней есть черты:

1. концентрической формы – А ВСВ А;
2. зеркальной репризы с эпизодом в центре – АВ С ВА;
3. элементы циклической формы, так как разделы А и В особо замкнуты и резко ограничены;
4. все пронизано вариационным преобразованием тем, их многочисленными повторениями в разных масштабах. При повторениях эти изменения имеют огромное значение для развития "постепенного напряжения, для драматизации музыки".¹

Для исполнения Софроницкого характерен метод вариационного развития. В трактовке Рихтера прослеживаются явные черты концентрической формы. Он проводит арку между темой вступления А и этой же темой, но уже преобразованной в коде А, а разделы ВСВ получаются как раз теми, в которых он меняет темпы.

Исполнительской концепции Софроницкого прису-

ща еще одна деталь, основанная на высказываниях Антона Рубинштейна. Он в своих "Лекциях по истории фортепианной литературы" пишет: "Op.47, третья баллада; ее можно было бы назвать итальянской, так как ее мотив имеет итальянский характер".² И действительно, она имеет черты баркарольности – трехдольную ритмическую основу, и Софроницкий особенно подчеркивает это. Кроме того, основная ритмическая фигура в правой руке в эпизоде F-dur как бы покачивается. Софроницкий потрясающе пользуется звукоизобразительными средствами: слышится колыхание и мерцание волн, которые ассоциируются с озером Свитезь, его зыбкой гладью. Эпизод С (As-dur) – волшебный, так и ощущается манящий, обольстительный облик русалки. Исполнение удивляет изысканностью звуковой палитры, акварельностью туше.

В прочтении Рихтера совсем иное. Он сам говорил, что "когда играешь их (баллады. – Разрядка моя – Н.С.) подряд, чувство, что поднимаешься в воздух, в какие-то слои атмосферы. Четыре баллады – четыре неба. Третье небо в As-dur'e. Девственные духи! Очень внимательные, трепетные... и сказать о них, в общем, нечего. Но в кульминации, когда они на что-то обиделись, становится не по себе, даже опасно".³ Духи – бездушны, быть может, поэтому исполнению не хватает теплоты, трепетности, "человечности" (Г. Нейгауз), поэтому в ряде эпизодов преобладает не *mp*, а *p* и даже *pp*, в кульминации не *f* и *ff*, а *fff*. Проанализировав исполнение Рихтера, приходим к выводу, что именно при интерпретации сочинений Шопена не только он, но и многие выдающиеся исполнители, отличающиеся скрупулезным и педантичным прочтением авторского текста, не только не следуют авторским указаниям, но, наоборот, часто отклоняются в противоположную сторону. Может быть, поэтому многие великие исполнители не вошли в историю

фортепианного искусства как "шопенисты" – С.Рихтер, Э.Гилельс, А.Микеланджели, С.Рахманинов, Ф.Бузони?

Игра Софроницкого вдохновенна и импровизационна. Его импровизационность предстает перед слушателями как один из индивидуальных элементов в построении интерпретации этого исполнителя, причем импровизационное начало следует рассматривать не как способ романтического высказывания, присущий искусству XIX века, а также не как анархию, свободное самовыражение, иногда сопровождающееся такими обозначениями как *ad libitum*, *a piacere*, а как важную сторону музыкального мышления, музыкальной формы и характера исполнительского процесса.

В завершение постараемся ответить на вопрос: "В чем же заключается сложность интерпретации шопеновских сочинений, в чем трудность попадания в стиль?". Я считаю, что в послебетховенскую эпоху стиль Шопена следует считать единственным *принципиально новым фортепианным стилем*. В сочинениях Листа, Шумана, Мендельсона способ изложения фортепианной фактуры перекликается с барочными традициями, во многом видна реминисценция некоторых приемов предшествующей эпохи. Фейнберг точно отмечает, что "Шопен нигде не отступает от законов фортепианного благополучия. Его стиль антиоркестрален".⁴ Шопен был выдающимся исполнителем своего времени, о чём самое серьезное представление нам дают исполнительские указания и авторские ремарки в тексте его собственных сочинений. Ограничив себя в композиторском творчестве средствами одного лишь фортепиано, Шопен не только обогатил музыку новыми идеями, но и утвердил новые романтические жанры, раздвинул бытовавшие в ту пору представления о музыкальной технике.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Мазель Л. Некоторые черты композиции в свободных формах // "Венок Шопену". М., 1989. С. 146.
- ² Рубинштейн А. Лекции по истории фортепианной литературы. М., 1974. С. 81.
- ³ Борисов Ю. По направлению к Рихтеру. М., . С. 160-161.
- ⁴ Фейнберг С. Пианизм как искусство. М., 1965. С. 91.

Екатерина СИВУХИНА

К ПРОБЛЕМЕ ВКУСА В ВЫСШЕМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

Среди проблем высшего музыкального образования можно назвать проблему повышения культуры профессионализма как одну из актуальных. Она обусловлена самыми разнообразными причинами, в том числе и изменением статуса творческих профессий в современном обществе. Проблема является сложной и многоаспектной, и пути её разрешения лежат, как нам представляется, в русле личностного развития музыканта-профессионала. Ставка на достижение высоких художественных целей, формирование собственной эстетической программы, стремление к эстетическим идеалам позволяют музыканту находиться в состоянии постоянного творческого поиска, а не замыкаться в рамках развития лишь узкопрофессиональных навыков.

Одним из критериев уровня профессиональной подготовки музыканта может считаться формирование художественного вкуса как одного из проявлений личностного начала. Художественный вкус обусловлен многими составляющими. Это эстетический идеал, эстетическая потребность, эстетическая установка, эстетическое содержание и многие другие. Все перечисленные составляющие находят-