

ВОКАЛЬНОЕ ИНТОНИРОВАНИЕ В ФОРТЕПИАННОМ ВОСПРОИЗВЕДЕНИИ: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ ДИСКУРС

784:781.62]:780.616.432.071.2
<http://doi.org/10.5281/zenodo.1807069>

Сетьян Г. Г. Вокальное интонирование в фортепианном воспроизведении: методологический дискурс. Статья посвящена обоснованию специфики явления, определяемого метафорой «поющее фортепиано». Отмечено, что данная метафора имеет под собой глубокие историко-стилевые корни, прорастающие из природы музыки как искусства интонируемого смысла (Б. Асафьев), в котором первичен звук (Ф. Шопен), а слово и музыка являются лишь его различными векторами. В процессе эволюции музыкального мышления вокальное и инструментальное начало сложно и разнообразно взаимодействовали, попеременно занимали ведущие позиции в практике общественного музицирования. Отражением этих процессов было искусство фортепианной игры, где сам «образ» инструмента (Л. Гаккель) выступает как универсальный не только в плане возможности воспроизведения качеств ансамбля или оркестра (Ф. Лист), но и в области соединения вокально-речевого и «чистого» инструментального начал. Достижение вокальной по качеству звукообраза (Н. Рябуха) звучности инструмента — задача исполнителей, реализуемая через комплекс соответствующих приемов, определяемых понятием *cantabile*, которое корреспондирует с *ritmico* как отражением ударно-клавишной природы инструмента.

Ключевые слова: фортепиано, интонация, вокальная и инструментальная интонации, инструментальное пение, принцип *cantabile* в фортепианном воспроизведении.

Сет'ян Г. Г. Вокальне інтонування у фортепіанному відтворенні: методологічний дискурс. Статтю присвячено обґрунтуванню специфіки явища, яке визначається метафорою «співоче фортепіано». Зазначено, що дана метафора має під собою глибоке історико-стильове коріння, котре проростає з природи музики як мистецтва «інтонованого змісту» (Б. Асаф'єв), у якому первинним є звук (Ф. Шопен), а слово і музика є лише його різними векторами. У процесі еволюції музичного мислення вокальне та інструментальне начала складно та різноманітно взаємодіяли, попеременно займаючи провідні позиції у практиці суспільного музикування. Відображенням цих процесів було мистецтво фортепіанної гри, де сам «образ» інструмента (Л. Гаккель) виступає як універсальний у плані не лише можливості відтворення якостей ансамблю чи оркестру (Ф. Ліст), але й поєднання вокально-мовного та «чистого» інструментального начал. Досягнення вокальної за якістю звукообразу (Н. Рябуха) звучності інструмента — завдання виконавців, яке реалізується через комплекс відповідних прийомів, що визначаються поняттям *cantabile*, котре кореспондує з *ritmico* як відображенням ударно-клавішної природи інструмента.

Ключові слова: фортепіано, інтонація, вокальна та інструментальна інтонації, інструментальний спів, принцип *cantabile* у фортепіанному відтворенні.

Setyan G. Vocal intoning in piano playing: methodology course. The article is devoted to the substantiation of the specificity of the phenomenon defined by the metaphor “singing piano”. It is noted that this metaphor has deep historical and stylistic roots, stemming from the nature of music as the art of an intoned sense (B. Asafyev), in which the sound is primary (F. Chopin), and the word and music are only various vectors of this art. In the process of the evolution of musical thinking, the vocal and instrumental elements interacted in a complex and varied manner, alternately occupied leading positions in the practice of public music-making. Reflection of these processes was the art of piano playing, where the very “image” of the instrument (L. Gakkel) appears as universal not only in terms of the ability to reproduce the qualities of an ensemble or orchestra (F. Liszt), but also in the field of combining vocal-and-speech and “pure” instrumental principles. Achieving of the instrument sound similar to the vocal sound quality (M. Riabukha) is the task of performers, implemented through a whole set of appropriate techniques, defined by the concept of

cantabile, which corresponds with *ritmico* as a reflection of the percussion-and-keyboard nature of the instrument. It is noted, in particular, that the issue of “singing piano”, on the one hand, is quite obvious for practicing pianists, and on the other hand, its methodology and technique have not been sufficiently developed to date. Being a universal instrument, the piano incorporates the timbre qualities inherent in vocal and instrumental ensembles, chorus and orchestra, but implements these qualities through specific forms of sound producing and sound carrying. The introduction of the mechanism of double rehearsal allowed the piano as though to sing, that is, it became possible to reproduce unfolded melodic lines and polyphonic combinations on it, based initially on the vocal intonations of different sources and semantics.

Two sources and two principles, characterized as rhythmic-and-melodic intonation (sound speech coming from vocal prototypes) and “mute” intonation, coming from the plasticity of the human body movements (B. Asafyev), are highlighted in a musical intonation. In piano music, these two kinds of intonation thinking are combined in a special way, represented through the texture — the spatial configuration of the musical weave (Ye. Nazaikinsky) acting primarily as a carrier of genre manner.

It is through the texture, through the parameters of its vertical and depth that the meanings of the piano intoning are revealed in the form of polyphony types, each of which contains different types of converting the idea of the timbre-and-texture set of the instrument, in which the leading role belongs to the timbre as the “body” of music. In this regard, it is noted that the piano texture in music appears as a composer-and-performer phenomenon, within which the role of the sound component, born as the performance sound image (M. Riabukha), grows. Acting in this sense as the “structure of sounding” of a musical composition (V. Moskalenko), the piano texture has a “voice” as its main component of the vertical — a melodic line, or a texture layer of different intonation content, but denoted by this term by analogy with the art of singing.

The texture of the voices is the source and the main “configurator” in the sound weave of the piano composition. As far as in the sources of claviers intoning, one of the main requirements for playing was the quality of *cantabile*, etymologically related to singing. Coherent and intonation-capacious playing (not only on piano, but also on other instruments) was highly valued in the art of the Baroque, from which the historical-and-style “arch” to Romanticism lies. The sound quality of the instrument becomes crucial in such a master of piano culture as F. Chopin, who considered the sound as the source of both words and music.

In piano music (wider — the claviers music), the vocal intonation manner penetrates in the form of three stylistic principles — declamation, recitative and narrative. In semantic aspect, the first (declamation) means the penetration of music into speech, and the second (recitative) is the reverse process of speech penetration into music (Ye. Nazaikinsky). Narrative as the third stylistic principle in quasi-vocal piano intoning means monologue, solo-part, within which a dialogue is present as the basis of any concerting process, in this case, it is a piano. In addition, narrative gives rise to a reliance on the program, which manifests itself on a specific-plot and generalized levels.

In the aesthetic sense, “piano singing” means the reflection of the anthropocentric idea of a human as the center of the universe. In its aesthetics, all academic music, starting from its origins in the XII century, contained the lofty style as leading, coming from Christian conciliarity and implemented through the transfer of vocal specifics to the instrumental sphere. The thesis “a voice is a person” (Ye. Nazaikinsky) is also projected to the instruments that also appear in this function and represent the social person reflected in the mirror of one or another epoch.

It is emphasized that in the basis of the “singing” piano playing lies the fusion of wholeness and flexibility. The first means the implementation of the “fastening” moments presented in the composer’s

text in the organization of the melody and texture (and through them – the stylistic) horizontals. The second is implemented in the plasticity of performance movements, in the organization of which it is necessary to avoid “clamps” and excessive tension, to ensure the freedom of the motor skills of the entire performing apparatus, including the entire complex of work of the performer’s body.

Thus, the matter of “singing piano” is multifaceted and covers a wide range of phenomena related to the aesthetics and poetics of musical creativity. Further study of this issue will be related to the specific styles of composers and performers that gravitate towards the embodiment of the sound idea considered in this article.

Keywords: piano, intonation, vocal and instrumental intonations, instrumental singing, the principle of *cantabile* in piano playing.

Постановка проблемы. В современном исполнительском музыкознании одной из основных проблем можно назвать выявление специфики стиля того «орудия», на котором осуществляется реализация творческих замыслов композитора и исполнителя, — в данном случае фортепиано. А среди достаточно большого количества исследований, посвященных фортепианной музыке, можно выделить области, которые на сегодняшний день являются наименее изученными. Это, в частности, проблема, формулируемая метафорой «поющее фортепиано», что требует соответствующей расшифровки в методологическом дискурсе, чему и посвящена данная статья.

Связь с научными и практическими задачами. В исследовательском плане изучение основ претворения на фортепиано вокальной интонации означает комплекс вопросов, требующих решения. Это, например, выведение глобальной соотношенности вокального и инструментального начал в музыкальном интонировании, определение самой технологии достижения данного звукового качества в фортепианной игре. Последнее означает и практическое значение заявленной в данной статье темы, поскольку в методике фортепианного исполнительства «пение на фортепиано» (Г. Нейгауз [18]), является одной из главных проблем.

Анализ последних исследований и публикаций. Вопросы, связанные с воспроизведением вокального интонирования на фортепиано, в последнее время начинают подниматься на новом методико-теоретическом уровне. Основу здесь составляют труды по музыкальной органологии как относительно новой отрасли музыкознания (Е. Назайкинский [15]), а также уже ставшие классическими работы по искусству фортепианной игры (Г. Нейгауз [18], М. Друскин [7]). К числу новых разработок исследуемой темы относятся статьи А. Грешниковой [5] и Е. Мустафаевой [14], где намечены перспективы возможного будущего изучения данного вопроса в рамках современной исполнительской интерпретологии. Однако, как представляется, в них преобладает сугубо методический «уклон», в связи с чем предлагаемый в данной статье подход является инновационным в теоретическом плане.

Цель статьи — выявить специфику и типологические особенности претворения вокального интонирования на фортепиано, очертить круг проблем, необходимых для теоретической разработки данного вопроса в свете современной интерпретологии.

Изложение основного материала исследования. Вокальное происхождение фортепианного интонирования достаточно хорошо известно, но, во-первых, сведения об этом разбросаны во многих источниках, во-вторых, «поющее фортепиано» составляет лишь один из «образов» этого уникального инструмента, соединяющего в себе множество органологических свойств.

Универсальность фортепиано выступает как результат углубления и преодоления его специфики (Е. Назайкинский) [17, с. 91]. В отличие от собственно мелодических инструментов, приспособленных преимущественно к воспроизведению одноголосной звуковой линии, фортепиано — инструмент синтетического фактурного «устройства», на котором в равной степени возможна игра и вертикалями (гармониями — аккордами, созвучиями), и горизонталями (полифоническими голосами-линиями и даже «точками» — ударами по отдельным клавишам инструмента).

В разные исторические эпохи, в связи с разными эстетическими потребностями и национально-культурными традициями, фортепиано демонстрировало либо все вместе, либо одно из своих генетических качеств, выделяемое как приоритетное. В этой связи, если рассматривать воспроизведение на фортепиано вокальной интонационности, следует иметь в виду более глубокие корни соотношения вокальной и инструментальной сфер музицирования, о которых Б. Асафьев писал следующее: «Процесс интонирования, чтобы стать не речью, а музыкой, или сливается с речевой интонацией и превращается в единство, в ритмо-интонацию слова-тона, в новое, богатое выразительными возможностями качество, и надолго определяется в устойчивых формах и в разнообразной практике тысячелетий. Или, обходя слово (в инструментализме), но ощущая влияние “немой интонации”, пластику и движения человека (включая “язык” руки), становится “музыкальной речью”, “музыкальной интонацией”» [2, с. 211–212].

Две родовые сферы музыкального интонирования, а через него — музыкальной жанровости, как раз и соответствуют «речевому» и «немому» началам, выделяемым Б. Асафьевым. Это представлено и в историческом образе фортепиано, являющегося со времени своего возникновения инструментом, в равной степени пригодным для репрезентации как «песни» (в широком смысле — как «пения»), так и «танца» (в широком смысле — жестовой моторики и связанной с ней ударности). При этом если «танцы», по определению О. Соколова, стилистически мобильны и изменчивы (каждая эпоха рождает свою группу танцевальных жанров, не говоря уже об их национальной специфике), то «песня» — жанр более «консервативный» и сохраняется в своих основных признаках в любых исторических и даже «географических» условиях [22, с. 13].

Истоки музыкального интонирования не лежат собственно в речи, а также связанной с ней вокализацией. Эти истоки многообразны, а поэтому, наряду с речевой интонацией, в них включаются

«интонация жеста» (выражение Б. Асафьева) [1], а также «чистая» инструментальная интонация, получаемая через игру на музыкальных инструментах. Весь этот комплекс реализуется в музыкальной ткани, которая в контексте произведения «конфигурируется» фактурно (из определения фактуры, предложенного Е. Назайкинским [16, с. 73]). В области музыкальной ткани и ее фактурного устройства всегда присутствует и тембровый фактор, что может быть выражено через формулу метафорического смысла, где тембр предстает как «тело музыки», а фактура — как внешний облик, «абрис» (Л. Касьяненко) [10], конфигурация этого тела.

В музыкальном искусстве, где действуют две основные творческие «силы» — композиторская и исполнительская, сложилось разное отношение к звуковой фактуре. Для композиторского (и музыковедческого) понимания фактуры характерно ее рассмотрение, отображающее свойства нотного текста, как правило, без учета (или специального учета) исполнительской атрибутики. Неслучайно, рассматривая художественную функцию музыкальной фактуры, В. Москаленко включает в ее дефиницию понятие «звучание»: «Фактура — художественная целостность в строении звучания музыкальной ткани, образуемая взаимодействием ее элементов» [13, с. 58].

Звуковая организация фактуры в качестве основного компонента ее вертикали содержит явление и понятие «голос», что указывает:

а) на голосовую организацию музыкальной ткани, идущую от принципиального одноголосия (монодия) через дублировочную гетерофонную ткань (органум, фобурдон в вокальном воплощении) к полифонии разных видов (имитационная, контрастная, подголосочная, «пластовая») и гомофонно-гармоническому изложению, где на уровне фактуры реально воплощается единство «голоса» (ведущая гомофонная тема-мелодия) и сопровождения, предполагающего инструментальный генезис (фоновые, аккомпанирующие элементы фактурной вертикали);

б) комплексную природу фортепианного многоголосия, которое, постепенно отходя от своих вокально-голосовых основ, приобретало черты оркестральности (или камерно-инструментальной ансамблевости), то есть перешло от отображения « хора » на воплощение « оркестра » (именно «инструментом-оркестром» называл фортепиано Ф. Лист).

Композиторы и исполнители, специализировавшиеся в области фортепианной музыки и хорошо знавшие ресурсы своего инструмента, давно уже обратили внимание на единство «вокального» и «инструментального» начал в его фактуре. Ряд мыслей по этому поводу высказывал в набросках своей «Методы», а также в своих отдельных замечаниях по поводу происхождения музыки такой знаток фортепианной фактуры, как Ф. Шопен, от которого идет (после И. С. Баха, считавшего основой клавирной игры принцип «cantabile») линия «кантиленного», «плюющего» фортепиано в последующих фортепианных стилях. Основой

музыкального и речевого начал Ф. Шопен считал единую, целостную категорию «звук». Отмечая первичность «звука», Шопен как композитор-исполнитель видел ее отражение в фортепианном звучании, которое, в силу универсальных качеств этого инструмента, способно объединить «речевое», «певческое», а также «инструментальное», «моторное», «ударное».

Как отмечается в работе Л. Касьяненко, суть шопеновской трактовки «образа» фортепиано заключается в том, что «...молоточковый клавишный инструмент как бы “заговорил”. (...Его звучание приобрело гибкую, соответствующую выразительности человеческой речи пластичность, изменчивость, широчайшую амплитуду возможностей для передачи тончайших эмоциональных оттенков)» [10]. Ф. Шопен мог, по словам Ф. Листа, «превращать фортепиано “в совершенно иной инструмент”» (цит. по: [6, с. 24]). Речь идет о принципиально новом качестве шопеновской фортепианной фактуры, которая лишь внешне содержит традиционную гомофонную диспозицию «рельеф — фон».

Под рельефом здесь понимается в первую очередь сама тема-мелодия, истоки которой восходят к опере, к творчеству Дж. Каччини, впервые обратившего внимание на соотношение мелодии и гармонии (ведущего голоса и аккомпанемента) в стиле *recitativo*. Раздельное существование мелодии, оформленной как законченная тема, и гармонии в виде аккордовых последовательностей нашло свое отражение и в исполнительской стилистике, сначала вокальной, а затем и инструментальной. В эпоху Барокко в связи с бурным расцветом инструментальных жанров в рамках «стиля-симфоний» (так именовалась любая инструментальная музыка) главным требованием к исполнителям-инструменталистам было воспроизведение «живой речи». «Вы плохо слушаете живую речь», — так говорил А. Корелли своим музыкантам, исполнявшим его *concerti grossi* (Н. Харнонкурт) [24]. В инструментальном исполнении возникает целое стилистическое направление, определяемое как «речевая игра» (*spreghen de spiele*), идея которой содержится еще у Дж. Каччини, называвшего такую манеру исполнения *sprezzatura*.

Речевая игра — лишь один из факторов, связывающий инструментальное звучание с человеческим голосом. В ней речь идет о воспроизведении не собственно певческой (кантиленной) интонации, а о комплексе интонационных начал и прототипов, представленных в «речевом ряде» Б. Асафьева [3]. В трактовке Е. Назайкинского [17, с. 132] этот «ряд» выглядит следующим образом: мелодекламация, скандирование, чтение нараспев, псалмодия, шуточная частушечная скороговорка, оперный речитатив, ариозное пение, кантиленная ария, протяжная народная песня, бытовой романс, цыганское пение и, наконец, камерная вокальная лирика концертного плана.

Все эти начала, которые результируются в концертно-камерной лирике, относятся не только к вокальному интонированию как таковому. Они

претворяются и в инструментальном звучании, которое в историческом аспекте всегда корреспондировало с вокальным, вбирало в себя его признаки и, наоборот, как бы передавало пению свои законы и нормативы.

В процессе взаимовлияния (взаимообмена) вокального и инструментального начал важен фактор видového стиля, касающийся, в частности, инструмента (инструментов), сопровождающих голос в исполнении камерной или оперной музыки. Первоочередное значение еще со времен зарождения академической системы «инструментальное — вокальное» здесь имел клавир в его исторических разновидностях — от клавесина до фортепиано.

Претворение вокальной интонации на инструменте — процесс сложный и неоднозначный. Речь идет, во-первых, о многообразии форм самого вокально-речевого интонирования, которые не являются во многих случаях собственно пением. Весь этот комплекс речевых начал достаточно широко представлен в музыке для мелодических инструментов — струнных и духовых. Если же речь идет о многоголосных гармонических инструментах, подобных клавире или органу, то здесь господствует принцип объединения по вертикали таких компонентов, как мелодические линии или пласты. Они могут быть дифференцированными по функциям и делиться на ведущие и сопровождающие, а могут быть и не дифференцированными, равнопотенциальными (М. Тиц) [23].

Такую особенность инструментального интонирования подмечает и Е. Назайкинский, выделяя в нем «копирование» не собственно речевой интонации, а интонации «распетого текста» [17, с. 132]. Вместе с тем «распетый текст» (имеется в виду вокальная музыка с текстовой основой, а также вокализ) внутри себя содержит генетически первичные стилистические наклонения, определяющие в конечном итоге сумму вокальных интонаций как таковых, которые, в свою очередь, адаптируются в инструментальном звучании под эгидой «образа» конкретного инструмента.

Как в вокальном, так и в связанном с ним инструментальном интонировании выделяются три стилистических наклонения: декламационность, речитативность, повествовательность. Характеризуя первое из них, декламационность, следует отметить неоднозначность толкования самого этого термина, под которым, с одной стороны, понимается любое вокальное (или «квазивокальное», представленное инструментально) интонирование (С. Скребков) [20], с другой стороны, лишь определенная музыкальная стилистика, идущая в своих истоках от мелодекламации — чтения нараспев литературного текста (В. Васина-Гроссман) [4].

Под речитацией понимается нечто противоположное декламации, причем как в эстетическом смысле, так и по музыкальной стилистике. Если декламация основывается на «внесении музыки в речь (в мелодекламации даже в прямом смысле)», то «речитация же, наоборот, есть внедрение рече-

вого оттенка в исполнение». [17, с. 160]. Оба эти стилистических наклонения относятся не только к вокальной музыке, но и к инструментальной, в частности к фортепианной. Например, Е. Назайкинский находит проявление декламационности в «Тайне» (ор. 57 № 4) из шестой тетради «Лирических пьес» Э. Грига, а образцом речитативности считает его же «Ариетту» (ор. 12 № 1) из первой тетради [17, с. 161].

Третьим стилистическим наклонением, реализуемым в музыке, причем не только в вокальной, но и в инструментальной, выступает повествовательность. Ее генетической основой является эпос — эпика в широком значении этого понятия, как родовой категории художественного мышления, выделенной еще в аристотелевской триаде «эпос, лирика, драма». С точки зрения претворения эпического стилистического начала Е. Назайкинский выделяет следующие его музыкальные свойства: 1) генетическую основанность на синкретических литературно-песенных жанрах эпического наклонения; 2) особую напевность повествовательной речи, ее размеренность, монологичность, а также изображение в монологе диалогической речи; 3) богатство и разнообразие форм музыкального воплощения эпического (повествовательного) начала в музыке — от вокальной баллады до симфонической поэмы [17, с. 161].

Отражение этих трех стилистических наклонений в фортепианной музыке, шире — в фортепианном инструментально-видовом стиле, имеет разнообразные формы и осуществляется через комплекс приемов композиторской и исполнительской техники. Путь к «говорящему» и «поющему» фортепиано исторически был сложным и достаточно «извилистым». Это было связано, во-первых, с акустикой и технологией инструмента, имеющего ударно-клавишную природу, прямо противоположную в логическом плане выявлению связного, вокально-речевого интонирования. Во-вторых, сама по себе фортепианная фактура в плане воспроизведения гомофонно-гармонической диспозиции «ведущий голос — аккомпанемент» долгое время существовала лишь в качестве сопровождения, что представлено в песенно-романсовых жанрах. В них фортепиано содержит лишь гармоническую функцию, а также подчеркивает басами метроритмическую ударность, помогая организации процесса вокального интонирования. Включение в фортепианную фактуру автономной (относительно автономной) мелодической функции происходило на основе сведения всего фактурного потенциала вокально-инструментальных жанров в сферу действия одного инструмента, имеющего свойства универсальности, способного в особом качестве монотембровости, «расцветиваемой» регистрово и артикуляционно, воспроизвести звучание хора, ансамбля или оркестра, а также их различных комбинаций. Проблема, обозначаемая метафорой «поющее фортепиано», в своих истоках уходит в эпоху Ренессанса, когда сформировался «вокальный звук», распеваемые мелодические

фразы большого дыхания, что отразилось затем и в инструментальной сфере интонирования. Пение тогда отождествлялось с человеком как центром мироздания, что отвечало идеалам той эпохи и продолжало свой путь в академическом музыкальном творчестве, центральной идеей которого была и остается мысль о возвышенном, совершенном, вдохновляющем, художественно-прекрасном. В этом смысле, по словам В. Конен, искусство дискантистов школы Нотр-Дам (XI век) и додекафония XX века — «родственники по прямой» [11, с. 119]. Вокальное интонирование как связная музыкальная речь стало образцом и для других видов музицирования, в том числе и фортепианного. Как отмечается в статье Е. Мустафаевой, «на протяжении всей истории развития фортепианного исполнительства и педагогики проблема достижения певучего звукоизвлечения, так называемого “вокального” интонирования на фортепиано сохраняла свою значимость и актуальность» [14].

В области применения «поющего» фортепиано и разработки методики его претворения приоритет всегда принадлежал славянской школе. В Западной Европе пианисты и педагоги склонялись к мысли о том, что фортепиано следует трактовать по его ударно-клавишному предназначению, о чем много писал и говорил Ф. Бузони. Вступая в полемику с ним, Г. Нейгауз отмечал: «Я буду стремиться всеми силами и, несмотря на все препятствия, буду добиваться пения, пения и пения! “Невозможные” потуги приведут к “возможным” достижениям!» [18, с. 121]. Выдающийся фортепианный педагог характеризует далее позицию Ф. Бузони, «не допускавшего смещения области вокала с областью чисто инструментальной. Он как бы рекомендовал забыть о пении при игре на инструменте, так как инструмент (особенно же фортепиано) имеет свою строго ограниченную специфику, свои возможности и требования, великолепно согласованные с написанной для него музыкой и совершенно отличные от специфики и возможностей вокала» [18, с. 121].

Воспроизведение вокальной интонации на фортепиано, как это следует из приведенных высказываний, зависит от того, что написано композитором в тексте произведения, от того, имеются ли в нем предпосылки для подобного интонирования, причем выраженного в определенной форме. Эта форма может быть, как уже отмечалось, весьма различной, включая такие вокально-стилистические наклонения, как речитативность, декламационность, кантиленность, что всегда учитывает композитор, создавая соответствующие голоса фактуры фортепианного произведения.

Употребленное здесь понятие «голос» поясняет многое в области строения музыкальной ткани, сосредоточенной в руках одного исполнителя на таком инструменте, как фортепиано. Во многих имеющихся на сегодняшний день определениях фактуры в музыке, она трактуется как «совокупность голосов и групп голосов», различаемых по функциям в создании целостного «строения зву-

чания» музыкального произведения (из определений) фактуры, предложенных М. Скребковой-Филатовой [21], В. Холоповой [26], В. Москаленко [13]. В широком смысле «голос» обозначает в музыкальной фактуре любую линию, партию в ансамбле, оркестре или хоре, компонент вертикали в многоголосном изложении, представленном на одном инструменте. Происхождение этого понятия от вокального начала не вызывает сомнений, поскольку любой инструмент, даже самый отдаленный от голосовых истоков, всегда содержит глубинные связи с ними.

Для пианиста, находящегося в поисках «вокальной интонации» на своем инструменте, важен опыт, говоря словами Б. Асафьева, «слушания» и «слышания» музыки [2, с. 221–222]. Как это следует из анализа имеющихся работ по исследуемой проблеме, сама методика нахождения образа «вокального» фортепиано до сих пор не описана. Как правило, она постигается каждым пианистом интуитивно, на основе его слуховых представлений, внедряемых в практику исполнительских движений и манипуляций с педалями инструмента. Основной задачей пианиста, желающего продемонстрировать в своей интерпретации принцип «поющего фортепиано», является соединение слуховых представлений с пластикой моторики, всем комплексом артикуляционных движений, включая туше, педализацию, динамические оттенки, работу по агогике в виде микротемповых градаций. Ударно-клавишный инструмент, каковым является фортепиано, как уже отмечалось, сам по себе всячески этому противится. Поэтому указанное здесь соединение «слуха и моторики» следует рассматривать как особенность фортепианного интонирования, которая в свою очередь отражает специфическим образом саму идею инструментального интонирования.

Тот факт, что фортепиано (как и его предшественник — орган) вбирает в себя весь спектр инструментальных звучаний, означает одновременно концентрацию в этих инструментах интонационного комплекса, являющегося по своей природе универсальным. Интонировать на фортепиано — значит «попадать в тон», что вытекает из этимологии самого слова *Intonatio* (от лат. *intono* — произношу нараспев, запеваю, пою первые слова). Трактую интонацию расширительно, Б. Асафьев видел в ней суть музыки, как «искусства интонируемого смысла» [2], то есть выделял содержательную роль интонирования, функция которого раскрывается в исполнительской интерпретации произведения, а также в импровизации как истоке композиции.

Выше уже упоминалось о том, что суть инструментальной интонации раскрывается через два момента: вокально-голосовой прототип и тембр того инструмента (инструментов), на которых данная интонация извлекается.

Еще в истоках клавирного интонирования возникла дилемма относительно того, каким ему необходимо быть: либо сугубо ритмическим, аккомпанементным по фактурной функции, либо мелодическим, вбирающим в себя функцию

рельефа, репрезентируемой темой-мелодией. Первоначально такая тема формировалась в области вокальных жанров, а ее переход в инструментальную фактуру осуществлялся на их основе. Промежуточной формой здесь была танцевальная мелодика, которая, однако, сама по себе двойственна в плане соединения пения и моторики (песне / пляска), по Ю. Холопову [25]. Вокальный голос как основа музыкального интонирования отражался, как уже отмечалось, в инструментах, которые становились его продолжением — иногда близким, непосредственным (духовые инструменты), иногда отдаленным, в большей степени отчужденным (фортепиано).

Нахождение пианистом аналогии между «голосовым» интонированием и ударной природой инструмента предполагает «горизонтальное мышление», сутью которого является «слияние звуков в единый звуковой поток» [5, с. 2]. Поясняя содержание термина «горизонтальное мышление», А. Грешникова далее отмечает, что оно относится не только к «мелким» моментам синтаксиса в виде отдельных фраз, которые необходимо «закруглять» наподобие вокальных, но и к распространению этого принципа на все произведение, при котором «все звенья оказываются во взаимосвязи, вытекают одно из другого» [там же].

Как видим, вокальное интонирование на фортепиано и его основа — «горизонтальное мышление» — организуются в исполняемом произведении на базе сквозного развития фактуры, в котором выделяются запрограммированные самим композитором моменты в виде различных предвосхищений, трансформаций, реминисценции, связывающих фактурный комплекс в единую целостную систему (Г. Игнатченко) [9]. Процессы развития фактурной горизонтали совпадают с ее жанровой стилистикой, которая реализуется в виде своеобразных жанровых модуляций. Например, при смене разных типов фактуры всегда наблюдаются смена жанровости, тесно связанной со способами изложения музыкального материала. Та же песенная (гомофонная) тема-мелодия может пройти через все произведение, но в модифицированном виде, претворяясь и в качестве основы (либо контртемы) инструментально-танцевальных по генезису тематических образований.

Наряду с этим существует особая сфера исполнительского «горизонтального мышления», которое должно следовать за композиторским и отражать при этом особую технику звуковедения, туше и педализации, необходимую для того, чтобы инструмент «запел». Речь идет о технике легато, понимаемой, однако, широко, а не только как артикуляционный штрих. Наряду с «пальцевым» легато существует «слуховое» (А. Грешникова) [5], а несоответствие между ними рождает игру исполнительским «курсивом» (Н. Метнер [8]).

Отсюда вытекают советы выдающихся мастеров играть легато «скользящими движениями» (об этом говорили еще Л. ван Бетховен, К. Черни и Ф. Шопен), а также «забыть о том, что у рояля молоточки» (К. Дебюсси [12]), «вливать пассажи,

как воду из кувшина» (Н. Метнер) [8]. В основе «певучей» игры на фортепиано лежит, таким образом, сплав цельности и гибкости.

Первое означает реализацию представленных в композиторском тексте «скрепляющих» моментов в организации мелодической и фактурной (а через них — стилистической) горизонтали. Второе реализуется в пластике исполнительских движений, в организации которых необходимо избежать «зажимов» и излишнего напряжения, обеспечить свободу моторики всего исполнительского аппарата, включая весь комплекс работы тела исполнителя.

Такие задачи под силу решать лишь высокоодаренным и подготовленным пианистам, большинство из которых действуют сугубо интуитивно, идут от стремления максимально сблизить, образно говоря, «слуховое» с «пальцевым» (А. Грешникова [5, с. 3]). Необходимо также указать на зависимость этих моментов от целостного исполнительского звукообраза, под которым понимается содержательное единство двух составляющих: фонетической (звуковой) и семантической (смысловой) специфики (Н. Рябуха [19, с. 73]).

Выводы из данного исследования. Таким образом, подлинная фортепианная музыка (пианизм), преобразующая монотембровое звучание инструмента, началась с Ф. Листа, мыслившего этот инструмент как оркестр. При этом еще в своих истоках фортепианная музыка была связана с проникновением вокального начала в инструментальное, что на новом витке историко-стилевой спирали, уже у романтиков, возродилось, но уже в обновленном качестве, о чем свидетельствуют, в частности, «песни без слов» как жанр (а не конкретно «Песни без слов» Ф. Мендельсона). Поэтому вокальное качество исполнительского звукообраза фортепиано оказалось актуальным и для представителей национальных школ второй половины XIX века, а также для ряда фортепианных стилей Новейшего времени (от рубежа XIX–XX веков), где наряду с «ударностью» и «оркестровостью» представлена и квазивокальная трактовка инструмента.

Перспективы дальнейших исследований. Одним из истоков рассмотренного в данной статье полисемантического комплекса выступает фортепианный стиль П. Чайковского, изучение которого видится в качестве одной из перспектив дальнейших исследований заявленной темы. Этот стиль синтезирует западноевропейскую, в первую очередь шумановскую, инструментальную песенность с лексемами национального (в широком понимании — славянского) музыкального языка. Разработка данной проблемы в дальнейшем должна строиться на конкретном материале с привлечением исполнительских версий анализируемых образцов, что позволит рассмотреть исследуемый вопрос комплексно, в свете современной интерпретологии как науки о художественной триаде «инструмент — произведение — исполнитель».

Література:

- Асафьев Б. В. Книга о Стравинском [Текст] / Б. Асафьев ; [предисл. Б. Ярустовского]. — 2-е изд. — Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1977. — 278 с. : нот. ил.
- Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2 [Текст] / Б. Асафьев (Игорь Глебов) ; под ред. Е. М. Орловой. — 2-е изд. — Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1971. — 376 с.
- Асафьев Б. Речевая интонация [Текст] / Б. Асафьев ; под ред. Е. М. Орловой. — М. ; Л. : Музыка, 1965. — 136 с.
- Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово [Текст]. Ч. 2. Интонация ; Ч. 3. Композиция / В. Васина-Гроссман. — М. : Музыка, 1978. — 367 с.
- Грешникова А. В. Специфика певучего звукоизвлечения в фортепианном исполнении [Текст] / А. Грешникова // Культура и образование. — 2014. — № 12 (16). — С. 6.
- Григорьев В. Ю. Музыкальный романтизм : сущность стиля и проблемы интерпретации [Текст] / В. Ю. Григорьев // Проблемы романтизма в исполнительском искусстве / сост. и ред. С. Т. Тихонов. — М., 1994. — С. 3–26. — (Научные труды Московской гос. консерватории ; сб. 6).
- Друскин М. Новая фортепианная музыка [Текст] : с систематическим обзором современной фортепианной литературы / М. Друскин ; предисл. И. Глебов. — Л. : Тритон, 1928. — 112 с.
- Зетель И. З. Н. К. Метнер — пианист. Творчество. Исполнительство. Педагогика [Текст] / И. З. Зетель. — М. : Музыка, 1981. — 231 с. : ил.
- Игнатченко Г. И. О сквозном развитии в фактуре [Текст] / Г. И. Игнатченко // Тез. докл. респ. научн.-теорет. конф. преп. и асп. вузов культ. и искусства. — Х., 1981. — С. 146–148.
- Касьяненко Л. Работа пианиста над фактурой [Текст] : пособие по изучению исполн. интерпретации фактуры фортепиан. произведения / Л. О. Касьяненко. — К. : НМАУ, 2003. — 168 с.
- Конен В. Третий пласт [Текст] / В. Дж. Конен // Совет. музыка. — 1978. — № 5. — С. 113–118.
- Лонг М. За роялем с Дебюсси [Текст] / Маргерит Лонг ; пер. с фр. Ж. Грушанской. — М. : Советский композитор, 1985. — 158 с.
- Москаленко В. Г. Художня функція фактури (до визначення поняття) / В. Г. Москаленко // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Музикознавство : з XX у XXI століття. — К., 2000. — Вип. 7. — С. 56–65.
- Мустафаева Е. Размышления о сущности вокального интонирования на фортепиано [Электронный ресурс] / Егяна Мустафаева // Звуки надежды : веб-сайт. — Электрон. данные. — 2012. — 13 января. — Режим доступа : http://zvukinadezdy.ucoz.ru/publ/stati/publicistika/razmyshlenija_o_sushhnosti_vokalnogo_intonirovanija_na_fortepiano_egjana_mustafaeva/23-1-0-182 (дата обращения : 03.09.2018). — Заголовок с экрана.
- Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки [Текст] / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 256 с.
- Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции [Текст] / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.
- Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке [Текст] : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. — М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — 248 с. : ноты.
- Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры : Записки педагога [Текст] / Г. Нейгауз. — 5-е изд. — М. : Музыка, 1988. — 240 с. : портр., ил., нот.
- Рябуха Н. Звукообраз в исполнительском искусстве : от метафоры к категории (этимологический дискурс) [Текст] / Наталья Рябуха // Проблемы взаимодействия педагогика и теории и практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст. Вип. 40. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. — Х. : ТОВ «С.А.М.», 2014. — С. 72–84. — ISBN 978-617-7044-61-0.
- Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей [Текст] / С. Скребков. — М. : Музыка, 1973. — 446 с.
- Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке : Художественные возможности. Структура. Функции [Текст] / М. С. Скребкова-Филатова. — М. : Музыка, 1985. — 285 с. : нот., схем.
- Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров [Текст] / О. Соколов // Проблемы музыки XX века : [сборник] / [редкол. : Цендровский В. М. (гл. ред.) и др.]. — Горький, 1977. — С. 12–58.
- Тіц М. Д. Про тематичну і композиційну структуру музичних творів [Текст] / М. Д. Тіц. — К. : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ., 1962. — 260 с. : нот.
- Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики [Текст] / Ніколаус Харнонкурт ; [пер. Г. Курков]. — Суми : Собор, 2002. — 184 с.
- Холопов Ю. Н. Принцип классификации музыкальных форм [Текст] / Ю. Н. Холопов // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров [сб. науч. статей]. — М. : Музыка, 1971. — С. 65–94.
- Холопова В. Н. Фактура [Текст] : очерк / В. Холопова. — М. : Музыка, 1979. — 87 с. : нот. — (Вопросы истории, теории, методики).

References:

- Asafiev, B. V. (1977). *Kniga o Stravinskoi* [A book about Stravinsky]. (2nd ed.). Leningrad : Muzyka. Leningradskoe otdelenie. (In Russian).
- Asafiev, B. (Glebov, I.). (1971). *Muzikal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. E. M. Orlova, ed. (Books 1–2). (2nd ed.). Leningrad : Muzyka. Leningradskoe otdelenie. (In Russian).
- Asafiev, B. (1965). *Recheyaya intonatsiya* [Speech intonation]. E. M. Orlova, ed. Moscow ; Leningrad : Muzyka. (In Russian).
- Vasina-Grossman, V. (1978). *Muzyka i poeticheskoe slovo* [Music and the Poetic Word]. (Parts 2–3). Moscow : Muzyka. (In Russian).
- Greshnikova, A. V. (2014). Spetsifika pevuchego zvukoizvlecheniya v fortepiannom ispolnitel'stve [Specifics of melodious sound extraction in piano performance]. *Kul'tura i obrazovanie*, 12(16), 6. (In Russian).
- Grigor'ev, V. Yu. (1994). *Muzikal'nyi romantizm : sushchnost' stilya i problemy interpretatsii* [Musical Romanticism : The Essence of Style and Problems of Interpretation]. In S. T. Tikhonov (comp.). *Problemy romantizma v ispolnitel'skom iskusstve : Nauchnye trudy Moskovskoi gos. konservatorii*. (Issue 6), (pp. 3–26). Moscow. (In Russian).
- Druskin, M. (1928). *Novaya fortepiannaya muzyka : s sistematicheskimi obzorom sovremennoi fortepiannoi literatury* [New Piano Music]. Leningrad : Triton. (In Russian).
- Zetel', I. Z. (1981). *N. K. Metner — pianist. Tvorchestvo. Ispolnitel'stvo. Pedagogika* [N. K. Medtner pianist. Creativity. Executions. Pedagogy]. Moscow : Muzyka. (In Russian).
- Ignatchenko, G. I. (1981). O skvoznom razvitii v fature [About the end-to-end development in the invoice]. In proceedings of *Republican scientific-theoretical conference of teachers and graduate students of universities of culture and art*, (pp. 146–148). Kharkov. (In Russian).
- Kas'yanenko, L. (2003). *Rabota pianista nad fakturoi* [Pianist's work on texture]. Kiev : NMAU. (In Russian).
- Konen, V. Dzh. (1994). *Tretiy plast : novye massovye zhanry v muzyke XX veka* [The third stratum : new mass genres in the music of XXth century]. *Sovetskaya muzyka*, 5, 113–118. (In Russian).
- Long, M. (1985). *Za roylem s Debussy* [At the Piano with Debussy]. (Zh. Grushanskaya, trans). Moscow : Sovetskii kompozitor. (In Russian).
- Moskalenko, V. H. (2000). *Khudozhnia funktsiia faktury (do vyznachennia poniattia)* [The artistic function of the texture (to the definition of the concept)]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. Chaikovskoho. Muzykoznavstvo : z XX u XXI stolittia*, 7, 56–65. (In Ukrainian).

14. Mustafaeva, E. (2012, January 3). Razmyshleniya o sushchnosti vokal'nogo intonirovaniya na fortepiano [Reflections on the essence of vocal intonation on the piano]. *Zvuki nadezhdy*. Retrieved from http://zvukinadezdy.ucoz.ru/publ/stati/publicistika/razmyshleniya_o_sushchnosti_vokal'nogo_intonirovaniya_na_fortepiano_egjana_mustafaeva/23-1-0-182. (In Russian).
15. Nazaikinskii, E. V. (1988). *Zvukovoi mir muzyki* [Sound world of music]. Moscow : Muzyka. (In Russian).
16. Nazaikinskii, E. (1982). *Logika muzykal'noi kompozitsii* [Logic of the musical composition]. Moscow : Muzyka. (In Russian).
17. Neigauz, G. G. (1988). *Ob iskusstve fortepiannoii igry : Zapiski pedagoga* [About art of a piano game : Teacher's notes]. (5th ed.). Moscow : Muzyka. (In Russian).
18. Nazaikinskii, E. V. (2003). *Stil'i zhanr v muzyke* [Style and genre in music]. Moscow : Gumanit. izd. tsentr VLADOS. (In Russian).
19. Ryabukha, N. (2014). Zvukoobraz v ispolnitel'skom iskusstve : ot metafory k kategorii (etimologicheskii diskurs) [Sound Images in The Performing Arts : from the Metaphor to Category (etymologically discourse)]. In L. V. Shapovalova (comp.). *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. Kohnityvne muzykoznavstvo*. (Issue 40), (pp. 72–84). Kharkiv : TOV "S.A.M.". (In Ukrainian).
20. Skrebkov, S. (1973). *Khudozhestvennye printsipy muzykal'nykh stilei* [Artistic Principles of Musical Styles]. Moscow : Muzyka. (In Russian).
21. Skrebkova-Filatova, M. S. (1985). *Faktura v muzyke : Khudozhestvennye vozmozhnosti. Struktura. Funktsii* [Texture in music : The artistic possibilities, structure, functions]. Moscow : Muzyka. (In Russian).
22. Sokolov, O. (1977). K probleme tipologii muzykal'nykh zhanrov [To the problem of the typology of musical genres]. In V. M. Tsendrovskii et al, eds. *Problemy muzyki XX veka*, (pp. 12–58). Gorky. (In Russian).
23. Tits, M. D. (1962). *Pro tematychnu i kompozytsiinu strukturu muzychnykh tvoriv* [Thematic and composite structure of musical compositions]. Kyiv : Derzh. vyd-vo obrazotvor. mystetstva i muz. lit. (In Ukrainian).
24. Harnokurt, N. (2002). *Muzyka yak mova zvukiv. Shliakh do novoho rozuminnia muzyky* [Music as it sounds. The way to a new understanding of music]. (H. Kurkov, trans). Sumy : Sobor. (In Ukrainian).
25. Kholopov, Yu. N. (1971). Printsip klassifikatsii muzykal'nykh form [Principle of Classification of Musical Forms]. In *Teoreticheskie problemy muzykal'nykh form i zhanrov — Theoretical Problems of Musical Forms and Genres*, (pp. 65–94). Moscow : Muzyka. (In Russian).
26. Kholopova, V. N. (1979). *Faktura* [Texture]. Moscow : Muzyka. (In Russian).

03.09.2018