

Бежан Намгладзе

**Вопросы методики обучения
игры на фортепиано**

2019

Рецензенты: Эдишер Русишвили
Моисей Борода

Редактор: Реваз Такидзе

Лит. редакторы: Манана Табидзе
Тамар Намгладзе

Дизайн обложки: Нестан Неидзе

© Бежан Намгладзе, 2017

© Тбилисская Государственная консерватория им. В. Сараджишвили, 2017

ISBN 978-9941-9464-6-2

Авторский перевод с грузинского.

Посадка

Выбор посадки зависит как от физической природы пианиста, так и от стиля игры. Физические факторы это: рост; длина корпуса, рук и ног. Исходя из этого, можно сказать, что не существует единой посадки за инструментом. Главным условием можно считать возможность свободного движения как рук, так и всего корпуса относительно клавиатуры. Расстояние от клавиатуры должно соответствовать длине рук. Если оно велико, то пианисту трудно будет регулировать давление рук на клавиши. Слишком близкая посадка ведёт к тому, что локти заходят за корпус. Это ограничивает подвижность плечевой части руки, а следовательно и всей руки. Плечо ведёт руку при всех её движениях – и горизонтальных и вертикальных. Этот фактор особенно важен при игре перекрещенными руками. Посадка должна быть удобной и для педализации. Ноги должны опираться на пятки, а ступня и носок должны быть свободны.

Стилистический фактор зависит от произведения. Когда необходимо полное, насыщенное звучание, используется взаимодействие верхней части руки и корпуса. В этом случае более удобна высокая посадка и приближение корпуса к инструменту, что делает возможным наклон вперёд и увеличение опоры на клавиатуру. Хорошим примером использования корпуса является игра Артура Рубинштейна. При исполнении полонеза *fis-moll* Шопена в Большом зале Московской консерватории, в репризе Рубинштейн приподнимается со стула и всей массой опирается на клавиши.

Для достижения воздушного, графического звучания необходимо уменьшить нагрузку на верхнюю часть руки и в основном использовать мышцы кисти и пальцев. В этом случае удобнее более низкая посадка. Клавесинисты во время занятий клали на руку монету для достижения максимальной независимости пальцев.

Исходя из вышесказанного, высокая посадка способствует опоре корпуса на клавиатуру, низкая – активизации пальцев.

Антитезой посадке А. Рубинштейна является посадка Г. Гульда. Его пример особенно ясно выявляет связь между посадкой и звуком. В его случае клавиатура располагалась на уровне груди, что хорошо видно и в фильмографии. Гульд предпочитал клавесинообразное звучание, что отчётливо видно при исполнении Баха. Но присущая ему звукопись, четкая артикуляция каждого звука

проявляется при исполнении и других авторов.

Также различны глубина посадки и угол наклона корпуса к инструменту. На изображениях Листа ясно видно, что он сидел высоко, хотя расположение корпуса было разным по глубине и наклону. Антон Рубинштейн сидел на кончике стула, сильно наклоняясь к клавиатуре. Схожая посадка была у Гофмана и Гилельса. Что касается Рихтера, то он пересаживался во время игры в зависимости от исполняемой музыки.

Совершенно уникальна посадка Горовица. Он сидел довольно низко, локти располагались ниже клавиатуры и близко к корпусу; кисть была очень подвижной, в пальцевых пассажах опускалась вниз, максимально высвобождая пальцы, которые постоянно меняли позицию: совершенно прямые, плоские при исполнении кантилены, согнутые – в пассажах. Это особенно касается четвёртого и пятого пальцев. А первый палец правой руки мог вообще опуститься ниже клавиатуры и упираться в неё. Всё это наглядно видно при исполнении 23 концерта Моцарта (Horowitz plays Mozart; 1987, HQ audio, DVD; Peter Gelb Film).

В заключение ещё раз отметим, что посадка за инструментом индивидуальна и вместе с тем зависит от исполняемого произведения.

В реальности, даже с учётом активнейшего рубато, заключительный отрезок исполняют ненамного быстрее, чем вначале. Видимо, закон жанра (экспромт) здесь превалирует над формальной точностью. Те же законы жанра – на этот раз сонатное аллегро – позволяют, опираясь на однотипные построения, выстроить логичный ритмический стержень даже в крайне индивидуализированной музыке Скрябина позднего периода. Проблема целостности как нигде важна в таком масштабном одночастном произведении, как соната си минор Листа. Анализ и проигрывание параллельных метроритмических структур в сопоставлении будут способствовать объединению формы.

И в классике и в романтике нередки случаи, когда в коде темп ускоряется – в 21-й и 23-й сонатах Бетховена, в фа минорной сонате Брамса и т.д. Поэтому при выборе темпа всей части надо учитывать темп коды.

Вообще предел скорости можно установить по движению самых мелких длительностей, пока они находятся в контексте содержания. Это легко проследить на примере 15-й вариации «Maggiore» из «15 вариаций с фугой» соч.35 Бетховена.

С.Фейнберг так формулирует метроритмическую обусловленность: «(...)интерпретация ритма не может быть верной, если в своём отклонении от нотного текста она превышает меру, возможную для данной записи, если ритм исполнителя может быть записан другими нотными знаками.»¹¹

Метрономические указания могут быть полезными в коротких моторных пьесах, но малопродуктивны в остальных случаях. Шнабелевская редакция сонат Бетховена тому пример.

¹¹ Фейнберг С. стр.404.

Если в начале произведения нет чётких ориентиров скорости движения, то надо внутренне представить самые быстрые отрезки. Например, начало «Аппассионаты» согласовать со скоростью пассажи шестнадцатыми.

При исполнении сложных ритмических фигур – триолей, квинтолей, септолей – нужно их представить как единое целое, без дробления, и поучить одной рукой, пока не придёт ощущение метрической устойчивости. Только после этого начать соединять с другой рукой.

Когда полиритмия усложняется паузами, то для устойчивой ровности можно поучить, заполняя промежутки равными длительностями.

Прим. №6 – Шопен, этюд №12, соч.10, т.55.



Заполнить восьмую паузу на третьей четверти тем же аккордом, а последний аккорд сыграть как восьмую, аннулируя шестнадцатую паузу, т.е. сыграть ровно две полные триоли.

Педаль

Педаль является важнейшим элементом звукообразования. «По мнению Рубинштейна⁴⁰, хорошая педализация составляет три четверти искусства фортепианной игры».⁴¹

От характера прикосновения ноги к педали звук так же зависит, как от прикосновения пальца к клавише. Комбинируя эти элементы, можно добиться бесчисленного разнообразия звучностей. Сложность фиксации педали в нотной записи в том, что в большинстве случаев она зависит от конкретных акустических условий. Поэтому, зафиксированная в нотах педаль, если она авторская, может быть лишь моделью желательного звучания, для достижения которой исполнителю, возможно, придётся её корректировать. Знаменитый речитатив из 17-ой сонаты Бетховена тому пример:

Прим. №36.

The image shows a musical score for a recitative from the 17th Sonata by Beethoven. The score is in G major and 3/4 time. It starts with 'Adagio' and 'sf' dynamics, then changes to 'Largo' and 'pp' dynamics. The piece is marked 'con espressione e semplice'. The score shows a complex pedal point in the bass line, with various fingerings and dynamics indicated. There are asterisks and a box labeled 'Ped.' under the bass line, indicating specific pedal points or techniques.

Гольденвейзер в своей редакции указывает, что на современных роялях бетховенская сплошная педаль звучит грязно и предлагает играть, как указано, придерживая секстаккорд в басу почти до конца. Но в таком случае мелодия, обогащённая обертонами в первом такте, со второго звучит сухо, к тому же бетховенская педаль предполагает весь комплекс гармонии, а не только нижний секстаккорд, а главное – теряется тот «гул под сводами» о котором говорит Г. Нейгауз.⁴²

Решение вопроса в том, что, сохраняя бетховенскую мысль, надо так регулировать педаль, чтобы не было той «грязи», которая

⁴⁰ Имеется в виду Антон Рубинштейн.

⁴¹ Мартинсен К. стр.66.

⁴² Нейгауз Г. стр. 193.

Логика этого четырёхтакта в противопоставлении динамики двух первых и двух последующих тактов. Педаль Бетховена, которую приводит Гольденвейзер, подчёркивает этот контраст. Добавленная редактором педаль, очевидно, имеет в виду подчёркивание модуляции. В следующем проведении модуляции уже нет, но педаль осталась, хотя её назначение неочевидно, видимо для симметрии.

Из этих примеров видно, что даже авторские указания не всегда учитываются редактором. По мнению Г. Нейгауза: *«Педаль правильная никогда не пишется (...) никакие труды не помогут без слуха»*.⁴³

Все выдающиеся музыканты едины в том, что, искусство педализации есть прежде всего умение играть без педали. Зилоти в своих воспоминаниях о Листе рассказывает о потрясении, которое он испытал, слушая исполнение Листом «Лунной» сонаты. Лист объяснил ему, что долго учил её без педали.

Известный пианист А. Боровский отмечает: *«Чем «старше» музыка, тем меньше можно употреблять правую педаль. (...) надо уметь владеть средней педалью в музыке всех эпох. Особенно важна эта средняя педаль в музыке Дебюсси»*.⁴⁴

Барток в своей редакции сонат Моцарта предлагает вместо использования педали придерживать басовые звуки для поддержки гармонии. С точки зрения прозрачности фактуры этот приём вполне оправдан.

Проблемы педализации и её фиксации чётко обозначены Падеревским в его редакции произведений Шопена. Хотя речь идёт о Шопене, в конечном счёте это вообще касается педализации как таковой: *«Там, где педализация Шопеном не обозначена, она либо так проста, что подразумевается сама собой, либо, наоборот, столь утончённа, что её обозначение было бы невозможным, или требовало бы слишком сложной записи. Впрочем, педализация – это область весьма индивидуальной и тонкой трактовки(...)»*.⁴⁵

⁴³ «Генрих Нейгауз». Воспоминания. Письма. Материалы. Сост. Е.Рихтер. Издательство «Музыка», М., 1992. стр.373.

⁴⁴ «Пианисты рассказывают». стр. 51-52.

⁴⁵ Шопен. Полное собрание сочинений. Редакция – Падеревский. Первый том. Прелюдии. Институт Фридерика Шопена. Польское музыкальное издательство, 1961, стр. 69.

Продолжая эту мысль, приведём цитату Г. Нейгауза: *«Вопросы художественной педали совершенно неотделимы от вопросов звукового образа. Вот почему так несовершенна всякая, хотя бы и утончённая до предела, запись педали в нотах».*⁴⁶

Искусство педализации напрямую зависит от уровня музыкальной и общей культуры исполнителя, знания и понимания стиля композитора.

Что касается чисто технологической стороны педализации. При полном нажатии на педаль демпферы настолько удалены от струны, что она вибрирует беспрепятственно и долго угасает. При меньшей глубине нажатия вибрирующая струна начинает касаться демпфера и её энергия угасает быстрее, т.е. звук укорачивается. Комбинируя глубину нажатия, получаем разные эффекты звучания, в особенности это касается нижнего регистра, где длина и масса струн максимальная и продолжительность вибрации наибольшая. В верхнем регистре струны короткие и, соответственно, долгота звука небольшая и необходимость в демпферах отпадает.

Исходя из этого, глубина нажатия педали находится в прямой зависимости от скорости движения и регистра. Чем ниже регистр и выше скорость, тем меньше должна быть глубина педали.

Для тренажа можно, начиная с медленного движения, внезапно остановиться и, не отпуская педали, проанализировать звучание. После коррекции прибавить темп и постепенно довести до нужной скорости. В идеале наилучшая педаль та, которая «не слышна».

⁴⁶ Нейгауз Г. «Об искусстве фортепианной игры». Музгиз, М., стр. 186.

Содержание произведения

Конечной целью музыкального исполнения является передача содержания исполняемого произведения. В связи с этим возникает вопрос об определении этого содержания.

В программной музыке автор сам объясняет его. Творчество Листа ярчайший тому пример. Сам Лист писал: *«(...) далеко не излишне и во всяком случае не «смешно», как это многие утверждают, если бы композитор в нескольких строках намечал как бы духовный эскиз своего произведения (...)»*⁴⁷.

Дебюсси в деликатной форме указывает содержание своих прелюдий, помещая названия в конце каждой из них с многоточиями. В ряде случаев композитор не пишет названия, но в устной форме высказывается об этом, как Бетховен в связи с 17-ой и 23-ей сонатами, имея в виду «Бурю» Шекспира. Рахманинов назвал свои этюды картинами, подразумевая конкретное содержание.

Но большую часть составляют «непрограммные» произведения, и вопросы их трактовки являются главной творческой задачей исполнителя.

Чайковский так говорит о программности: *«Так как мы с Вами не признаём музыки, которая состояла бы из бесцельной игры в звуки, то, с нашей широкой точки зрения, всякая музыка есть программная»*.⁴⁸

Он говорит о своей Четвёртой симфонии: *«В нашей симфонии программа есть, то есть возможность словами изъяснить то, что она пытается выразить (...)»*.⁴⁹

Вопрос интерпретации напрямую связан с знанием содержания произведения, поскольку оно даёт нужное направление и создаёт рамки при индивидуальном подходе к исполнению. Каким бы различным не было видение, например, пьес из «Картинок с выставки» различными исполнителями, в целом они не могут ощутимо отличаться. В случае «непрограммной» музыки разница может быть очень значительной. В таком случае под содержанием обычно подразумеваются чисто музыкальные закономерности,

⁴⁷ Мильштейн Я. «Лист». Том 2. Издательство «Музыка», М., 1971. стр. 73.

⁴⁸ Тюлин Ю. «О программности в произведениях Шопена». Издательство «Музыка», М., 1968. стр. 5.

⁴⁹ Там же.

зафиксированные нотацией: агогика, динамика, артикуляция, фразировка, а также форма, гармония и т.д. и для своего воплощения опирается на творческую интуицию. Это доминирующий взгляд, предполагающий самодостаточность чисто музыкальных средств и неограниченные варианты исполнения.

Такой подход обусловлен в первую очередь признанием невозможности точно определить авторскую идею в непрограммной музыке, а также, в определённой степени, стандартами исторически сложившихся форм, их структур – в частности сонатной. Но, вместе с тем, какие особые «альтернативы» могут быть в трактовке сонаты b-moll Шопена, или сонаты Листа h-moll, когда существует его же симфония «Фауст», не говоря уже о симфонии «Данте» и одноименной сонате. Конечно, любое исполнение индивидуально, но это должно касаться деталей исполнения, но никак не смысла, концепции произведения. А искать этот смысл необходимо совершенно объективно, в меру возможности изучая историю создания произведения, эпоху, стиль, детали биографии автора и т.д. Выдающийся пианист Э. Фишер, говоря об интерпретации, отмечает: «(...) нужно уметь вызвать у себя то состояние, в каком был композитор, задумывая произведение. Помочь могут более детальные сведения о переживаниях автора в тот период, о людях, событиях и книгах, оказавших на него влияние (...)».⁵⁰

Ещё одной, очень важной причиной широкого разнообразия исполнительских подходов является несовершенство нотной записи. Это действительно так и существует множество высказываний по этому поводу.

Бузони: *«Нотная запись никак не может рассматриваться как подлинник музыкального произведения»*.⁵¹ *«Очищая их [произведения] от пыли традиции, я стараюсь сделать их юными – такими, какими они воспринимались в тот момент, когда они вышли из головы и из-под пера композитора»*.⁵²

П. Казальс: *«Как много превосходных артистов находятся ещё во власти нотного текста, тогда как этот нотный текст – всегда лишь очень несовершенный способ выражения музыкальной мысли (...) вместо того, чтобы следовать букве текста, ре-*

⁵⁰ «Исполнительское искусство зарубежных стран». Выпуск 8. «Эдвин Фишер». Издательство «Музыка», М., 1977. стр. 209-210.

⁵¹ Коган Г. «Ф.Бузони». Издательство «Музыка», М., 1964. стр.59.

⁵² Там же, стр. 64.

*шитительно отвергнуть все образцы и традиции (...) сознательно и терпеливо доискиваясь своего собственного понимания».*⁵³

Фишер: *«Сам процесс нотной записи – уже своего рода транскрипция».*⁵⁴

Скрябин: *« (...) никогда (...) запись не может ничего выразить точно, она только намекает всегда».*⁵⁵

В редакции Падеревского произведений Шопена в комментариях к каждому тому отмечено: *« (...) рукопись, даже такая, на основании которой был издан первый печатный экземпляр, не всегда являлась окончательной редакцией произведения. Шопен до последней минуты изменял детали в своих сочинениях».*⁵⁶ Более того, Шопен: *«никогда не играл свои сочинения дважды одинаково, а изменял исполнение каждый раз, в соответствии с настроением минуты».*⁵⁷

Ученица Скрябина М. Неменова-Лунц сообщает: *«Почти никогда не следуя напечатанным общепринятым нюансам в сочинениях других авторов, Скрябин меньше всего придерживался этого в отношении собственноручных сделанных указаний в своих сочинениях».*⁵⁸

Несмотря на вышеприведённые примеры, исполнитель стоит перед фактом, что существует авторский нотный текст, который нужно исполнить в тех параметрах, который зафиксирован. Знаменитый дирижёр Ш. Мюнш в своей книге пишет: *« (...) невозможно выразить то, что находится между нотами, если вы не сыграете то, что написано. Одно не исключает другого».*⁵⁹

И. Гофман приводит слова Рубинштейна: *«Сыграйте сперва точно то, что написано; если вы полностью воздали этому должное и затем вам ещё захочется что-нибудь добавить или изме-*

⁵³ Корредор Х.М. «Беседы с Пабло Казальсом». МузГиз, Л., 1960. стр. 251-255.

⁵⁴ Фишер Э. стр. 205.

⁵⁵ Цитировано: «Мастерство музыканта-исполнителя». Выпуск второй. Составитель Я.Мильштейн. Всесоюзное издательство «Советский композитор», М., 1976. стр.43.

⁵⁶ Там же, стр. 77-78.

⁵⁷ Там же, стр. 78-79.

⁵⁸ Там же, стр. 79

⁵⁹ Мюнш Ш. «Я – дирижёр». Издательство «Музыка», М., 1982. стр. 47.

нить, что ж, сделайте это».⁶⁰

М. Лонг очень эмоционально вспоминает: *«Я никогда не забуду полное ужаса лицо Дебюсси, говорившего мне: «Существуют люди, пишущие музыку. Существуют люди её издающие, и существуют пианисты, делающие из музыки всё, что они хотят!» (...)* Конечно, чтобы создать исполнение, недостаточно извлечь все ноты, воспроизвести (...) внешние формы музыки. Тот же Дебюсси, которого я однажды спросила, как играл знакомый пианист, ответил: *«Он не пропустил ни одной ноты, но это было ужасно!»*.⁶¹

С появлением звукозаписи вопросы содержания и исполнения произведений современных авторов упрощаются, благодаря авторскому исполнению, или исполнителей, руководствующимися непосредственными указаниями автора. С этой точки зрения совершенно бесценными являются сведения, предоставленные М. Лонг в своих книгах о Дебюсси и Равеле. Но даже в этих, казалось бы, бесспорных случаях нет единого мнения по этому вопросу.

С. Фейнберг считает: *«Если именно авторское исполнение – основной, незабываемый образец, то любое другое, несовпадающее толкование – искажение и лжеобраз. Автор не всегда одинаково исполняет своё произведение. Фиксируя свой замысел посредством нотной записи, он типизирует звуковые образы. Автор по отношению к записанному им произведению находится в таком же положении, как и каждый другой исполнитель»*⁶²

Таких же взглядов придерживается К. Мартинсен: *«Исполнение художественного произведения самим композитором якобы представляет в известной степени общеобязательный образец, или (...) будто личные указания композитора об исполнении его произведения приобретают безоговорочную непреложность закона (...). Для исполнения настоящего художественного произведения авторская передача и его личная воля никак не могут (...) претендовать на особую авторитетную достоверность (...), [поскольку] подлинно художественное произведение принимает всегда в высокой степени чисто объективную форму»*.⁶³

⁶⁰ Гофман И. стр. 67.

⁶¹ Хентова С. стр. 219.

⁶² Фейнберг С. стр.395-396.

⁶³ Мартинсен К. стр.208.

Безусловно, высокая степень обобщения является обязательным условием общезначимости художественного произведения, но это вовсе не отменяет авторского приоритета в интерпретации произведения, поскольку кто, как не автор знает и чувствует лучше, чем кто либо все внутренние закономерности и смысл своего творения, тем более, когда автор гениальный исполнитель как Лист или Рахманинов. Вот как оценивает авторское исполнение Г. Нейгауз: *«Всегда надо признать, что авторское исполнение – если автор большой композитор и конгениальный исполнитель – есть лучшее, единственное, неповторимое в мире исполнительства, (...) высший критерий исполнения вообще (...) [В авторском исполнении] всё составляет единое целое: содержание и форма, мысль, художественный образ и средства его воплощения – всё согласовано, всё гармонично»*.⁶⁴

Ещё один, забавный пример о роли композитора и исполнителя. Говоря об изучении произведения, исполняемого впервые Ш. Мюнш пишет: *«Если это возможно то именно с участием автора должна пройти вся ваша подготовительная работа; но не забывайте, что автор мог вложить в партитуру нечто такое, о чём он даже не подозревает; открыть это – обязанность исполнителя. Дебюсси, слушая впервые свой струнный квартет, сказал исполнителям: «Третью часть вы играете вдвое быстрее, чем я написал». Затем подождал немного, чтобы насладиться вызванным им замешательством, и добавил: « Но так, как у вас, гораздо лучше»*.⁶⁵

В заключение приводим несколько примеров анализа содержания музыкального произведения, точнее схем, на основе которых можно провести такой анализ.

31 соната Бетховена.

Для раскрытия содержания этого произведения может помочь следующее высказывание Бетховена: *«Дух должен подняться над землёй, куда на мгновение была заброшена искра божья, и, подобно полю, которому землепашец доверил драгоценное семя, он должен цвести и принести много плодов. И, так обогащённый, он должен вернуться к источнику, из которого вышел (...)»*⁶⁶

⁶⁴ Хентова С. стр.92.

⁶⁵ Мюнш Ш. Стр.35.

⁶⁶ Роллан Р. «Последние квартеты Бетховена». Издательство «Музыка», М., 1976. стр.67.

Главная тема, которой начинается соната, определяет всё дальнейшее развитие. Она представляет собой единство двух противостоящих начал. Первое из них – «небесное» - состоит из двух элементов: терции ля бемоль-до (1), как символа божественного начала и кварты (2), как пути к нему ведущему. К ним примыкает восходящий ход (5). Второе – «земное» - представлено тремя элементами: хроматическим (3) и диатоническим (6) нисходящими ходами, а также трелью (4).

Прим. № 39.

**** Moderato cantabile molto espressivo**

p con amabilità

p

Противостояние этих начал происходит в течение всей сонаты и завершается в конце исходной терцией ля бемоль – до.

Прим. №40.

a)

sf *p* *cresc.* *dim.* *p*

b)

p *cresc. 2* *f* *p*

б¹⁻²) II часть.

Musical score for the second part of section б, measures 6-7. The music is in 3/4 time and G major. Measure 6 starts with a half note G4. Measure 7 contains a triplet of eighth notes (A4, B4, C5) with a first ending bracket above it, followed by a quarter rest. The bass line consists of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

Musical score for the second part of section б, measures 63-65. The music is in 3/4 time and G major. Measure 63 starts with a half note G4. Measure 64 contains a triplet of eighth notes (A4, B4, C5) with a first ending bracket above it, followed by a quarter rest. Measure 65 contains a triplet of eighth notes (D5, E5, F6) with a first ending bracket above it, followed by a quarter rest. The bass line consists of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The dynamic marking *pp* is present.

в) III часть

Scherzo
Allegro vivace con delicatezza

Musical score for the third part of section в, measures 8-10. The music is in 3/4 time and G major. Measure 8 starts with a half note G4. Measure 9 contains a triplet of eighth notes (A4, B4, C5) with a first ending bracket above it, followed by a quarter rest. Measure 10 contains a triplet of eighth notes (D5, E5, F6) with a first ending bracket above it, followed by a quarter rest. The bass line consists of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The dynamic marking *pp* is present.

Allegro, ma non troppo

«Крейслериана» Шумана.

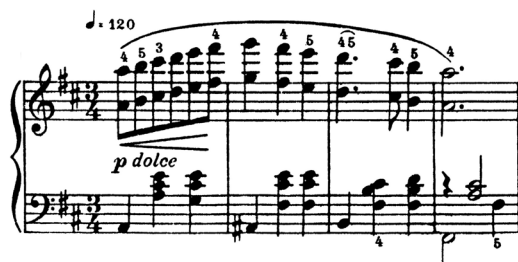
Название произведения Шуман позаимствовал у Т.Э. Гофмана, хотя в нём нет прямой связи с гофмановской «Крейслерианой». С этой точки зрения «Кот Мурр», в котором Гофман в лице капельмейстера Крейсlera отобразил самого себя, предоставляет больше аналогий. Автобиографичность образа Крейсlera явственно ощущается, если сравнить взаимоотношения Крейсlera и Юлии Бенцони в романе, а в реальности – Гофмана и Юлии Марк. Будучи в Бамберге, Гофман давал уроки пения этой девушке и был безмерно в неё влюблён. В бамберговском дневнике много записей о встречах Гофмана с Юлией и её матерью, которая прекратила уроки, когда чувство Гофмана стало явным.

Личная драма Гофмана поразительно перекликается с шумановской, как раз с тем периодом, когда он создал «Крейслериану». Борьба за Клару Вик отображена в этом произведении с напряжённейшим драматизмом и трагически заканчивается. Можно также

провести параллели между психотипом Крейсlera и психической болезнью Шумана, которая дала о себе знать впервые в 1833 году после смерти брата Юлиуса.

В «Крейслериане» нет ярко выраженной начальной идеи, хотя все части тематически едины. Этим объединяющим ядром представляется тема из первого номера «Бабочек» (соч.2). Фабула этого произведения общеизвестна и характер темы и её назначение ясны:

Прим. №42.



К этой теме, как олицетворению любовной мечты, Шуман неоднократно обращался в разных произведениях. В «Карнавале» она встречается на каждом шагу:

в №6 «Флорестане»;

Прим. №43.



в №11 «Киарине»;

Прим. №44.

Passionato. d. - 69. r.d. - 60.

f sf

*Ped.**

в №1 «Преамбуле»;

Прим. №45.

ff

*b7 **

и «Карнавал» заканчивается этой темой.

Прим. №46.

Più stretto

rinforzando

sf segue sf

3

В «Танцах Давидсбюндлеров» (соч.6) тема последовательно развивается, начиная с первой пьесы и в полном виде появляется в пятой:

Прим. №47.

Einfach (M. M. $\text{♩} = 96$)
Semplice

A musical score for a piano piece in G major, 2/4 time, marked 'Einfach Semplice' with a tempo of quarter note = 96. The score consists of two staves. The right hand has a melody with fingerings 2, 1, 2, 3 and a dynamic marking of *p*. The left hand has a bass line with fingerings 2, 5 and a dynamic marking of *scd.*

«Новеллетта» №8 прямо начинается с этой темы:

Прим. №48.

Sehr lebhaft¹⁾ (M. M. $\text{♩} = 100$)

A musical score for a piano piece in G major, 2/4 time, marked 'Sehr lebhaft' with a tempo of quarter note = 100. The score consists of two staves. The right hand has a melody with fingerings 2, 3, 4, 5 and a dynamic marking of *f*. The left hand has a complex bass line with fingerings 5, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5 and a dynamic marking of *f*.

A continuation of the musical score for 'Sehr lebhaft', showing the right and left hands in G major, 2/4 time. The right hand has a melody with a dynamic marking of *f*. The left hand has a complex bass line with a dynamic marking of *f*.

Та же тема встречается в средней части третьей пьесы «Крейслерианы»:

Прим. №49.

Etwas langsamer ($\text{♩} = 92$)

A musical score for a piano piece in G major, 2/4 time, marked 'Etwas langsamer' with a tempo of quarter note = 92. The score consists of two staves. The right hand has a melody with fingerings 2, 8, 4, 3, 3, 5 and a dynamic marking of *p*. The left hand has a bass line with fingerings 3, 2 and a dynamic marking of *(m.s.)*. A box number '33' is in the top left corner.

и в шестой:

Прим. №50.

The musical score is for a piano piece, numbered 4. It is written in G major and 3/4 time. The right hand has a melodic line with some grace notes and slurs. The left hand has a more rhythmic accompaniment with triplets and sixteenth notes. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *f* (forte), and performance instructions like *ritard.* (ritardando) and *Im Tempo* (in the tempo). The score is marked with a box containing the number '4' in the top left corner.

В этих номерах эта тема выявляется полностью, но проводится и в других частях в варьированном виде.

Конечно, предложенные примеры представляют лишь возможные варианты интерпретации. Вместе с тем, помимо интуитивного постижения, такой анализ при исследовании «материи» произведения даёт возможность лучше почувствовать его «дух».

Сцена

Выступление перед слушателями – комплексный процесс, составными частями которого являются: память, техническая оснащённость, психологическая и физическая готовность, эмоциональная свежесть...

О памяти и моторике уже упомянули в предыдущих главах. Перейдём к психологическим аспектам.

Смена обстановки влияет на психологию игры. При концертном исполнении рояль открыт и исполнитель видит перед собой всё внутреннее устройство рояля, движение механики; ощущает иную акустику, чем при домашних занятиях с закрытой крышкой и видом нот на пюпитре. Поэтому в предконцертный период необходимо достаточное время уделить игре с открытой крышкой, чтобы не испытывать дискомфорт на сцене. Насколько это может быть в некоторых случаях важным фактором говорит пример, который приводит М. Лонг: *«Упорная тренировка может спасти вас от страха (...) известная пианистка рассказывала мне, что она обычно репетировала свои концертные программы в эстрадном платье – в своей гостиной, с открытым роялем перед рядами украшенных подушечками кресел, в которых не было слушателей, причём она соблюдала весь положенный ритуал (...)»*⁶⁷

И. Гофман, отвечая на вопрос о причинах сценического волнения, говорит: *« (...) вполне ли вы убеждены, что ваша «нервозность» не есть просто другое название самолюбия или, ещё хуже, «нечистой совести» в смысле недостаточной технической уверенности?»*⁶⁸

Игра на эстраде требует определённого «запаса прочности». То что хорошо удаётся дома, не всегда получается в классе и уж совсем иначе может выглядеть на сцене. Набор концертной формы требует определённого времени и в домашних занятиях должен носить целенаправленный характер. Как пишет Г. Нейгауз: *« (...) я его [сочинение] буду непременно много раз исполнять у себя дома, в одиночестве, так, как будто я его играю перед слушателями»*.⁶⁹

Тем не менее даже тщательная подготовка не гарантирует сто-

⁶⁷ Лонг М. стр.37.

⁶⁸ Гофман И. стр. 179.

⁶⁹ Нейгауз Г. стр. 246.

процентного результата. Сцена диктует свои условия и к ним нужно быть внутренне готовым. Вот что советует Гофман: « (...) пока вы не сыграете произведения публично два или три раза не думайте, что каждая его деталь выйдет так, как вы бы хотели. Не удивляйтесь неожиданным маленьким случайностям».⁷⁰

Эстрадное самочувствие напрямую связано с частотой выступлений. Гораздо сложнее сыграть один концерт на протяжении нескольких месяцев, чем выступить несколько раз подряд.

О том, что физическая форма является существенным фактором успешного выступления в особых комментариях не нуждается. Какое значение ей придавал Г. Нейгауз видно из его признания: « (...) самой для меня важной предпосылкой удачного концерта является предварительный отдых (...)».⁷¹

Произведения, которые требуют относительно больших затрат времени, иногда теряют свежесть первоначального ощущения. Рахманинов, как известно, приготовив программу, откладывал её на некоторое время, а затем возвращался к ней и в сжатые сроки выносил на сцену.

Итак, публичное выступление оправдано, когда произведение освоено как умственно, так и в двигательном отношении, смоделированы концертные условия и исполнитель готов физически и эмоционально. Что касается эстрадного волнения, то, за исключением патологических случаев, наилучшим средством являются по возможности частые выступления. Этому должен способствовать и репертуар, который не требует длительной подготовки.

И в заключение хочется повторить прекрасные слова М. Лонг: « Чудо музыки, её подлинное бессмертие в том, что она всегда современница живущих, всегда готова вторгнуться в настоящее, ибо она обогащается – без ведома её собственного творца – столькими образами мира и людей, такой бесконечностью возможностей».⁷²

⁷⁰ Гофман И. стр.53.

⁷¹ Нейгауз Г. стр.242.

⁷² Лонг М.стр. 81.