

культура. Науковий вісник / [гол. ред. О. В. Сокол]. — Одеса : АСТРОПРИНТ, 2000. — Вип. 1. — С. 59–67.

12. Рощенко (Аверьянова) Е. Г. Фрагменты Данте и Лист (от сравнительных жизнеописаний к биографии-мифу) Ч. 1. Обоснование / Е. Г. Рощенко // Теория і практика формування професійної компетентності суб'єктів педагогічного процесу // Проблеми сучасного мистецтва і культури : [зб. наук. пр. / гол. ред. Г. Є. Гребенюк]. — Х. : Каравела, 2000. — С. 96–105.

13. Санктис Де Ф. История итальянской литературы: в 2 т. / Д. Ф. Санктис. — М., 1963. — Т. 1. — 535 с.

*Лі Фанюань. Музично-естетичні погляди Ф. Ліста (Ліст і «Божественна комедія» Данте).* У статті йдеться про естетичні погляди Ференца Ліста і їх втілення у творчості, а також про ставлення композитора до «Божественної комедії» Данте.

**Ключові слова:** естетичні погляди, міфологізм, синтез мистецтв, творчість Данте.

*Li Fanyuan. Musical and aesthetic views of Franz Liszt (Liszt and the «Divine Comedy» by Dante).* The article focuses on the aesthetic views of Franz Liszt, and they relate to the work, as well as the attitude of the composer to the «Divine Comedy» by Dante.

Key words: aesthetic views, mifologizm, synthesis of the arts, creativityDante.

УДК 781.68

*А. Сапсович*

## ПРОБЛЕМЫ ФРАЗИРОВКИ И АРТИКУЛЯЦИИ В ФОРТЕПИАННОМ ЦИКЛЕ С. СЛОНИМСКОГО 24 ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ

*Статья посвящена проблеме фразировки в ее широком понимании, как действий музыканта, направленных на создание единой целостности (термин А. Сокола) звукового потока. Материалом анализа послужил фортепианный цикл С. Слонимского 24 прелюдии и фуги.*

**Ключевые слова:** фразировка, фраза, артикуляция, прелюдия и fuga, ХТК, исполнительский стиль.

Фразировка — важнейшая категория в теории музыкального исполнительства, стоящая в одном ряду с такими основополагающими понятиями, как артикуляция, агогика и динамика. Центральное положение данной категории целиком оправдано тем, что в практике исполнения музыки фразировка выступает мощным средством вы-

разительности, способом обнаружения «живого» смысла, заключенного в композиторском музыкальном тексте.

Одной из первостепенных методологических и методических задач, решаемых в отношении музыкальной фразировки в той или иной степени в работах И. Браудо, Р. Донингтона, Г. Келлера, К. Маттеи, А. Сокола, А. Швейцера, Б. Яворского и др., является разграничение понятий «фразировка», «фраза» и «артикуляция». Обобщая изложенные учеными положения, в самом общем теоретическом смысле под *музыкальной фразой*, на наш взгляд, следует понимать структурный элемент музыкальной художественно-интонационной речи, имеющий грамматическую (системно-языковую) и образно-выразительную функции. Фраза — необходимый элемент музыкальной речи. Она обнаруживает себя в любой музыкальной форме, поскольку любая музыкальная форма интонируется, воплощается в членораздельный звуковой поток. Из этого следует, что *музыкальная фразировка* есть интонационное воплощение фразовой структуры интонационно-художественного текста в процессе исполнительской деятельности. Тогда как, следуя подходу Б. Яворского и А. Сокола, *музыкальная артикуляция* предстает как «способ исполнительского произношения, сообщающий каждому моменту музыкального интонирования образность» [10, с. 14].

К базовым положениям теории музыкальной фразировки относится утверждение зависимости фразового строения музыкальной речи от исторической эпохи, от стиля, жанра, звукового материала произведения. Другими словами, музыкальная фраза не имеет какого-то абсолютного вневременного характера, универсального для всей музыки принципа построения, стандартного структурного вида. По представлениям Б. Яворского, она бесконечно пластична.

Будучи чрезвычайно пластичной единицей речи, фраза обуславливается различными сторонами интонирования. С одной стороны, фразовая структура интонирования зависит от всех прочих сторон организации музыкальной формы, от всего комплекса средств музыкальной выразительности. Но более всего и в первую очередь фраза (а следовательно, и приемы фразировки) связана с артикуляцией, динамикой, ритмом и темпом. Свое принципиальное влияние на фразировку оказывает также ладотональный план интонирования, фактура, гармония, тембр.

Не менее важным для представления о фразировке в музыке представляется предопределенность фразового построения музыкальной

ткани и фразировочных действий исполнителя содержательными факторами: музыкальной драматургией (структурой тематического построения), семантикой интонационных единиц, вовлеченных в процесс формообразования, иногда программностью композиторского замысла, интонационно-художественной целостностью.

Обращение к циклу 24 прелюдии и фуги С. Слонимского (1994) со стороны фразировки и артикуляции является необходимым, прежде всего, по причине открытости вопроса об «исполнительских маркерах» этого, пока что не часто исполняемого на постсоветском пространстве, произведения, вопреки замыслу самого композитора, который, создавая данное сочинение, стремился пополнить репертуар учеников и студентов средних и высших учебных заведений, «...чтобы пьесы стали *доступны учащимся*, чтобы это было не длинной псевдополифонией, а живой естественной музыкой» (курсив наш. — А. С.) [5, с. 459]. (Существует несколько известных нам российских исполнений этого цикла: Т. Загорской (С.-Петербург), студентов училища при Петербургской консерватории (класс Э. Грудиновой), Магнитогорской консерватории (класс Г. Глазуновой), МГИМ им. А. Шнитке (класс Э. Печерской). Мы посчитали целесообразным ориентироваться на версию Седмары Закарян, пианистки, по мнению Т. Зайцевой, продолжающей «высокие традиции петербургской школы» [3], поскольку ярким представителем последней является сам С. Слонимский).

Известно, что подобную — дидактическую цель имел и ХТК И. С. Баха, о чем справедливо упоминает Е. Найденова [4]. В целом, влияние Баха и цикла ХТК (конкретнее — первого тома) на рассматриваемое сочинение Слонимского можно считать определяющим по ряду признаков:

- 1) по принципу построения тонального плана цикла, охватывающего все двадцать четыре тональности квинтового круга, расположенные в хроматической последовательности;
- 2) по соответствию, с незначительным расхождением, распределения фуг в цикле ХТК по количеству голосов;
- 3) по близости полифонических и фактурных приемов;
- 4) по использованию монограммы ВАСН в фугах ре минор (в скрытом виде) и ми-бемоль мажор;
- 5) по мотивным, метrorитмическим, структурным, фактурным параллелям между открывающей цикл фугой и баховской фугой до мажор из первого тома ХТК;

б) по многочисленным параллелям и аллюзиям фуги си минор рассматриваемого цикла к фуге си минор ХТК (подробно об этом см. [4]).

Смысловым остовом цикла прелюдий и фуг Слонимского являются, по признанию самого композитора, хроматические фуги: ми-бемоль минор, фа-диез минор, си минор, отчасти си-бемоль минор и ми-бемоль мажор [5, с. 463]. Две из них, согласно хроматической последовательности — ми-бемоль мажор и ми-бемоль минор приходятся на первую тетрадь цикла, три оставшихся — на вторую. Фуга си-бемоль мажор является своеобразной подготовкой к кульминации цикла — фуге си минор (последняя, как и предшествующая ей прелюдия си минор «написаны на одну и ту же двенадцатиступенную тему крестного шествия на Голгофу» [5, с. 463]) и усиливает баховскую, одновременно, слонимсковскую «хроматическую» авторско-монологическую линию.

Таким образом, можно предположить, что фразировка и артикуляция в цикле будет складываться в рамках баховского, обобщенно-барочного, в терминологии О. Потоцкой — риторизованного фортепианно-исполнительского стиля [6]. Действительно, в пользу такого исполнительски-стилевого ориентира говорят и четкие динамические градации *f* и *p*, и характер движения во многих микроциклах, имеющий часто танцевально-моторную или словесную природу, и «воссоздание мелодической орнаментики», близкой баховской, и принцип «ритмической динамики» [6, с. 72].

Однако следует подчеркнуть, что в цикле Слонимского взаимодействуют по принципу контраста несколько образно-смысловых сфер — монологическая, рефлексирующая (апеллирующая к И. С. Баху) (1) и — обобщенно-танцевальная, чаще — скерцозного характера (2); тональная, но ладово и модально переменчивая, основа еще одной устойчивой эмоционально-образной составляющей поэтики композитора — песенно-вокальной — объективной, крестьянско-фольклорной (3) — позволяет говорить о промежуточном положении ряда прелюдий и фуг (например, фуги до-диез минор) между тональным и хроматическим полюсами.

(Два мира: внешний, условно-объективный, репрезентированный в первом, отчасти, в третьем случае; внутренний, индивидуально-личностный, представленный во втором и, опять же, третьем вариантах. Они имеют, соответственно, тональный и хроматический модусы практически во всех произведениях композитора. Наиболее яркими примерами такого концепционного и

образно-интонационного решения являются Седьмая симфония, Десятая симфония, опера «Гамлет».)

Следовательно, избираемая интерпретатором рассматриваемого цикла исполнительская манера находится не только под непосредственным баховским влиянием, но и зависит от жанрово-стилевого облика прелюдий и фуг, охватывающего широкий историко-стилевой диапазон — от русского фольклора и инструментальной западно-европейской музыки XVI века вплоть до образцов современной, изысканно-сложной, хроматической полифонии рубежа XX — XXI веков. Протожанры прелюдий и фуг Слонимского разнообразны, включают сарабанду (прелюдия ре минор), жигу (фуга ре минор), ренессансный хорал (прелюдия ля-бемоль мажор), крестьянскую песню (фуга фа минор, фуга соль минор), шотландский народный танец кейли (фуга фа-диез мажор), токкату эпохи барокко (ля-бемоль минор), клавирную инвенцию И. С. Баха (фуга соль-диез мажор) и др.

«Многие фуги Слонимского, — согласимся с Е. Найденовой, — оригинальны с точки зрения их *ладового строения*— либо с постепенным его усложнением, либо с трансформацией — возвратом к ренессансным ладам. Особое значение в данном цикле имеет обращение Слонимского к ладам народной музыки. Преимущественно он их применяет в ответных проведениях тем, которые звучат в миксолидийском, фригийском, дорийском, лидийском, локрийском и др. ладах» [4]. При работе над фразировкой прелюдий и фуг, на наш взгляд, необходимо учитывать ладово-гармоническую переменность, столь свойственную стилю Слонимского, нашедшую здесь отражение как на уровне формы так и в непрерывных сменах гармонических устоев и полутоновых заменах отдельных аккордовых звуков «по ходу» развития музыкального материала. На уровне формы данные смены ограничиваются тональной логикой цикла и каждого микроцикла в отдельности, например: мажорно-минорные «колебания» создают иллюзию мажорности (прелюдия ре минор), и, наоборот, придают минорную окраску звучанию (прелюдия ми-бемоль мажор, средний раздел).

Тембровая сторона не ограничивается в цикле предполагаемыми клавирными «баховскими» оттенками и даже органной разнотембровой сферой, а предполагает включение (исходя из возможностей фортепиано) всей многообразной оркестровой звуковой палитры. Предположение о влиянии оркестрового стиля Слонимского и симфонического слонимсковского артикуляционного спектра на музыку

24 прелюдий и фуг отчасти подтверждается высказываниями самого композитора о возможной инструментовке цикла силами симфонического оркестра. (Согласно представлениям Слонимского, в тех или иных эпизодах допустимо звучание tutti, а также ансамблевые и сольные проведения отдельных инструментов.) [5, с. 461–462].

Метро-ритмической основой отдельных микроциклов становится иногда буквально потактовое чередование четных и нечетных ритмов. Данный прием, с одной стороны, усиливает впечатление «текучести», континуальности, вместе с тем импровизационности в музыкальном материале народно-вокального (близкого крестьянской песне — С. Слонимский [5, с. 464]) типа и требует соответствующих агогических отклонений. С другой стороны, в танцевально-моторных пьесах подобная ритмоинтонационная особенность диктует необходимость подчеркнутого акцентирования сильных, «опорных» в танце, долей.

Шкала динамических оттенков в каждом микроцикле определяется его жанрово-стилевой опорой, следованием за логикой жанра и/или отклонением от нее. Например, в ориентированной на баховский жанровый прототип до-мажорной фуге обозначение *p* приводится в первом такте (с дополнением *sempre*), что соответствует исполнительскому барочному принципу «ритмической динамики», заключающемуся в выдерживании в протяженных по звучанию фрагментах или во всем произведении исполнительского приема игры «одним оттенком» [6, с. 72].

Вместе с тем в прелюдии и фуге до минор шуточно-скерцозного характера обобщенная моторно-танцевальная барочная модель подчиняется свойственному поэтике Слонимского принципу игровой логики: целый ряд динамических ремарок сообщает обеим частям микроцикла «крещендирующую форму» (от *p* до *f* в прелюдии и от *p* до усиленного *marcato ff* в фуге). Ту же игровую природу имеет используемый в ре-мажорной первой части микроцикла № 5 эффект «эха», внезапно прерывающий quasi-баховское, но в чрезвычайно быстром темпе проводимое прелюдирование.

Таким образом, раскрывает себя в еще одном эмоционально-смысловом, смеховом, качестве неотъемлемое свойство поэтики Слонимского, распространяющееся на весь цикл в целом — установка на игру. Обыгрывание жанровых моделей прошлого — шуточно-скерцозное или «серьезное» подчеркивает и одновременно сокращает временную и историко-стилевую дистанцию, придавая циклу значение метатекста.

\* \* \*

Одной из важнейших проблем в музыкознании является проблема фразировки. Без теоретического понятия о фразировке невозможно себе представить синтаксическое и композиционное устройство музыкально-интонационной формы, особенности мелодики различных музыкальных стилей и жанров. Специфические возможности фразировки являются важнейшей характеристикой музыкальных инструментов и приемов инструментальной аранжировки, оркестровки.

Дидактическая направленность 24 прелюдий и фуг, шире — фортепианной литературы Слонимского в целом, перекликается, по справедливому замечанию Е. Найденовой, с учебным предназначением баховского ХТК. Стремление композитора пополнить, обновить репертуар учащихся высших и средних музыкальных учебных заведений, в свою очередь, связано с убеждением С. Слонимского, что музыкант должен воспитываться и расти как личность разносторонняя, знакомая как с разными жанрово-стилевыми моделями, так и с различными манерами исполнения.

Если исходить из предложенной О. Потоцкой типологии исполнительских стилей, то стиль исполнения 24 прелюдий и фуг Слонимского можно определить как сложносоставной, вобравший в себя черты риторизованного фортепианно-исполнительского стиля, основанного на контрастах, прежде всего, динамических, рационализированного исполнительского стиля, делающего шаг в сторону расширения относительно предыдущего стиля диапазона динамических и тембровых средств, а также эмоционализированного, дающего краткие, связанные для Слонимского с игровым подходом, выходы в сферу «открытых», эмоциональных проявлений, технической виртуозности и ритмической свободы [6, с. 128–130].

Вместе с тем справедливо говорить о трех жанрово-тематических группах в цикле, предполагающих, соответственно, оперирование определенным исполнительским фразировочным и артикуляционным «набором»:

1) скерцозно-танцевальная (акцентирование сильных долей, чередование объединенных фразировочными лигами различных танцевальных групп-«па», практическое отсутствие пауз, повышенное значение ритма и метра, яркая или контрастная динамика, ориентация на тембровое звучание клавира (клавикорда, клавесина) или оркестровое звучание, быстрые или «убыстренные» темпы;

2) фольклорно-лирическая (континуальность, legato, динамика широкого диапазона, приглушенная в начале произведения, тембровое вокальное «оформление», средние или медленные темпы) и песенно-романсная (сходные средства, но с бóльшим значением кратких, звучащих «на одном дыхании», мотивов);

3) авторская, индивидуально-личностная, монологическая (легатно-песенное, вокальное или нелегатное, речитативно-декламационное, в кульминациях — quasi-органное звучание, экспрессивные динамические и штриховые решения, ритмоинтонационная четкость, определенность, медленные и «замедленные» темпы).

Ярким примером артикуляционного «заказа» исполнителю является высказывание С. Слонимского о фуге № 16, в теме которой «желательно подчеркнуть ладовую переливчатость VI ступени — то бекарную, то бемольную. И это может идти в одном динамическом ключе до введения дизизной тональности в середине. В дизизном каноне — другая краска. Это одна из тех фуг <...>, где, как в органе, каждая октава имеет свой тембр — как и хоре или оркестровом диапазоне» (курсив наш. — А. С.) [5, с. 464].

Этот комментарий считаем **ключевым** для понимания сути фразировки и артикуляции цикла. Лад, динамика, тональность, тембр становятся маяками, помогающими интерпретатору в вычленении смысловых единиц звукового потока, в выборе того или иного исполнительского приема — степени и характера нажатия клавиши, легатной или нонлегатной (обобщенно, по А. Соколу) подачи, принципа паузирования, характера ритмоинтонаций и т. д. Фразировка при этом, имманентно обусловленная разными типами музыкального выражения — песенным, речитативно-декламационным, танцевально-моторным, — имеет в каждом случае конкретную жанровую и стилистическую адресованность.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Браудо И. Артикуляция : О произношении мелодии / И. Браудо. — Л. : Музыка, 1973. — 198 с.
2. Браудо И. Об органной и клавирной музыке / И. Браудо / [Общ. ред. М. Друскина]. — Л. : Музыка, 1976. — 152 с.
3. Зайцева Т. Аннотация к CD «С. Слонимский. «24 прелюдии и фуги». С. Закарян» / Т. Зайцева // CD «С. Слонимский. «24 прелюдии и фуги» С. Закарян». — СПб. : Композитор Санкт-Петербурга, 2002.
4. Найденова Е. Заметки о цикле «24 прелюдии и фуги» С. Слонимского / Е. Найденова. — <http://www.21israel-music.com/Slonimsky.htm>



5. Печерская Э. 24 прелюдии и фуги С. Слонимского / Э. Печерская. Вольные мысли. К юбилею С. Слонимского. — СПб. : Композитор–Санкт-Петербург, 2003. — С. 109–114.
6. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17. 00. 03 / Ольга Вікторівна Потоцька. — Одеса, 2012. — 239 с.
7. Слонимский С. 24 прелюдии и фуги для фортепиано / С. Слонимский. — СПб. : Композитор, 1995. — Тетрадь 1. — 64 с.
8. Слонимский С. 24 прелюдии и фуги для фортепиано / С. Слонимский. — СПб. : Композитор, 1995. — Тетрадь 2. — 64 с.
9. Сокол А. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль : Монография / А. В. Сокол. — Одесса : Моряк, 2007. — 276 с.
10. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции / А. Сокол. — Одесса : ОКФА, 1995. — 208 с.
11. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер ; [пер. с нем. М. Друскина]. — М. : Музыка, 1964. — 725 с.
12. Яворский Б. Избранные труды / Б. Яворский. — М. : Советский композитор, 1987. — Т. II. — 366 с.
13. Яворский Б. Статьи, воспоминания, переписка / Б. Яворский / [Общ ред. Д. Шостаковича] — М. : Сов. композитор, 1972. — Том 1. — Второе изд., исправл. и дополн. — 711 с.
14. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. Носина В. О символике «Французский сюит» И. С. Баха / Б. Яворский, В. Носина. — М. : Издательский дом «Классика — XXI», 2009. — 156 с.

**Сапсович О. Проблеми фразування та артикуляції у фортепіанному циклі С. Слонимського 24 прелюдії та фуги.** Стаття присвячена проблемам фразування, в її широкому розумінні, як дій музиканта, спрямованих на створення єдинораздельної цілісності (термін О. Сокола) звукового потоку. Матеріалом аналізу послужив фортепіанний цикл С. Слонимського 24 прелюдії та фуги.

Ключові слова: фразування, фраза, артикуляція, прелюдія та fuga, ДТК, виконавський стиль.

**Sapsovich A. Problems of phrasing and articulation in S. Slonimsky piano cycle 24 preludes and fugues.** The article deals with phrasing, in the broad sense — as a musician actions aimed at creating single-separate integrity (the term of A. Sokol) audio stream). Material analysis was S. Slonimsky 24 preludes and fugues piano cycle.

Key words: phrasing, phrase, articulation, Prelude and Fugue, WTC, performing style.

