

становления в европейской музыке. Стилиевыми ориентирами для композитора служат барочная практика использования инструмента в его аффектных типовых свойствах, а также украинская народная инструментальная культура, национальная композиторская школа, представляющие яркие образцы сольно-концертной и ансамблевой трактовки духовых инструментов, среди которых валторне принадлежит особая роль. Л. Колодуб создаёт функционально разносторонний (сочетание сольных и ансамблевых функций) образ «украинской валторны», в равной мере пригодной для воплощения как мелосно-лирической, инструментально-кантиленной образной сферы, так и эмоционально-игрового начала, что является одной из существенных новаций авторского стиля композитора.

#### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском [Текст] / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1977. — 280 с.
2. Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади) [Текст] // Науковий вісник : зб. ст. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 2006. — Вып. 50. — 312 с.
3. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики [Текст] / М. Лобанова. — М. : Музыка, 1994. — 318 с.
4. Рыжкин И. Научный приоритет. Об Александре Венгрике [Текст] / И. Рыжкин // Советская музыка. — 1981. — № 11. — С. 104–110.

УДК 78/0712 : 786.2

*Евгения Круглова*

### **КЛАССИЧЕСКИЙ РЕПЕТУАР КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ИНДИВИДУАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ В. КРАЙНЕВА**

Говоря о формировании индивидуального стиля музыканта-исполнителя, нельзя не учитывать тех факторов, которые повлияли на этот процесс в период его профессионального обучения. Этот этап связан с накоплением репертуара, обязательной частью которого

в пору ученичества являются классические произведения. Понятие «классический» выступает в искусстве как синоним эталонного – того, что используется в качестве примера. Поэтому, несмотря на то, что в разные времена функцию «образцовых», то есть классических, выполняли различные произведения, основой музыкальной педагогики всегда было обращение к классическому репертуару.

Создатель романтической фортепианной техники Ф. Лист обучал своих учеников на основах классического пианизма: «В свой первый Веймарский период Лист посылал всех недостаточно подвинутых технически учеников на “лечение” к Т. Кулау в Берлин. Разучивание пьес также следовало производить по правилам классической техники» [3, с. 81]. Сегодня к «классическим» в широком, общепотребительном, значении этого понятия можно отнести и сочинения самого венгерского композитора. Однако для музыканта-профессионала с этим определением ассоциируются, прежде всего, произведения представителей венской классической школы XVIII ст. – Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена. Именно о них и формируемых ими эстетических принципах, о «классике музыкальной классики» как основе репертуара музыканта на этапе его обучения, и пойдёт речь в дальнейшем.

**Цель** данной статьи – определить значение классических произведений в репертуаре В. Крайнева с точки зрения их влияния на исполнительский стиль пианиста. **Объект** нашего исследования – индивидуальный исполнительский стиль – в подобном аспекте не рассматривался. **Предмет** – факторы, оказавшие влияние на формирование исполнительского стиля В. Крайнева, и, в частности, значение музыки венских классиков как одного из таких факторов, – до настоящего времени не привлекал внимания исследователей.

В годы ученичества В. Крайнев изучил и исполнил под руководством выдающихся наставников множество классических произведений. Интересно отметить, что педагогические принципы учителей В. Крайнева во многом совпадали, преследуя главную цель – воспитание *классического подхода* к интерпретации музыкальных произведений. Обобщив ключевые принципы педагогов В. Крайнева, можно определить базовые параметры исполнительской школы, повлиявшие на формирование индивидуального стиля пианиста и, шире – на его музыкальное мышление.

Отметим, прежде всего, *соответствие исполнительской стилистики эпохе, к которой принадлежит произведение*, в частности:

- классическую постановку руки и высокую посадку за инструментом;
- акцент на совершенстве пальцевой техники;
- умеренность в выражении эмоций, эмоционально сдержанное исполнение произведения на публике.

Для классического подхода к трактовке музыкального произведения характерно также *стремление минимизировать роль исполнителя, выдвинув на первый план авторский замысел*, и, отсюда,

- уважительное отношение к авторскому тексту, его верное прочтение.

Конечным этапом алгоритма исполнительского труда является постижение и максимально адекватное воспроизведение композиторского замысла сочинения. При этом весь процесс работы над произведением проходит под девизом, сформулированным Г. Нейгаузом: «На службе у композитора» [2, с. 119]. В. Крайнев следовал этому девизу всю жизнь. Описывая работу над музыкальным произведением, пианист вспоминал: «Цель работы над интерпретацией – встать на точку зрения композитора» [2, с. 153].

За годы обучения В. Крайнев накопил достаточно большой классический репертуар: концерты для фортепиано с оркестром Л. Бетховена, В. Моцарта и Й. Гайдна; фортепианные сонаты Л. Бетховена (в том числе «Патетическая», «Лунная», «Аппассионата»), практически все сонаты В. Моцарта и Й. Гайдна. Многие из этих произведений В. Крайнев будет постоянно включать в концертные программы и записет на пластинки.

Отметим, что, подобно многим музыкантам своего поколения, В. Крайнев участвовал в пианистических конкурсах (*II Международный конкурс пианистов им. Вианы да Моты в Лиссабоне; Международный конкурс пианистов в Лидсе, Конкурс им. П. И. Чайковского*), где исполнение классического репертуара является обязательным требованием. Так, в 1963 г., будучи студентом класса Г. Нейгауза, В. Крайнев получил второе место на Международном конкурсе пианистов в Лидсе. Конкурсная программа молодого пианиста выглядела следующим образом:

### **I тур**

И. С. Бах. Прелюдия и fuga  
Л. Бетховен. Соната № 21  
Ф. Шопен. Этюд № 1 C-dur

### **II тур**

Ф. Шопен. Соната № 2 b-moll  
С. Прокофьев. Соната № 3 a-moll

### **III тур**

Ф. Лист. Концерт № 1 Es-dur

Благодаря конкурсной и концертной деятельности репертуарный список В. Крайнева постоянно обогащался классическими произведениями, однако нельзя сказать, что они доминировали в количественном отношении. Пианист исполнял произведения композиторов-романтиков, неоклассиков, импрессионистов. Тем не менее, с возрастом В. Крайнев начинает всё больше и больше тяготеть к классическому репертуару, о чём говорит исполнение пианистом монопрограмм из произведений В. Моцарта и Л. Бетховена. Размышляя о своей творческой деятельности, В. Крайнев назвал «приоритетами всей своей исполнительской жизни» двух композиторов – Ф. Шопена и С. Прокофьева [2, с. 135]. На первый взгляд, такой выбор противоречит нашему заключению о классическом векторе эволюции индивидуального стиля исполнителя. Но вспомним, что во многих научных исследованиях Ф. Шопена называют *классиком романтической эпохи* [7, с. 34]. В исполнении В. Крайнева классические черты шопеновского искусства проступают сквозь привычный романтический флёр (педаль, свободная агогика, непосредственность личностного высказывания): на первый план выходят стройность и симметричность форм, логика развёртывания мысли. И, хотя исполнение В. Крайнева является неординарным и образно наполненным, он аккуратно соблюдает все авторские ремарки. Таким образом, пианист не только отдавал предпочтение произведениям композиторов-классиков, но и рационально подходил к исполнению произведений иной стилистики.

«Классическому» вектору музыкального мышления В. Крайнева соответствовала и фортепианная музыка С. Прокофьева. Свойственные композитору рациональность в организации звучания, прозрачность фактуры, минимальное использование педали, чёткое разделение фактурных планов по функциям, выявляющие связь его творчества с музыкой венских классиков, были близки индивидуальному исполнительскому стилю В. Крайнева.

Как упоминалось выше, в репертуаре В. Крайнева были почти все сонаты В. Моцарта, к которым он возвращался всю жизнь. И это не случайно, ведь многие великие пианисты считают, что нет композитора, более сложного для исполнителя. «Ох, как трудно осилить лёгкость В. Моцарта», – писал Н. Перельман [5, с. 12].

Обратившись к студийной записи сонаты В. Моцарта *KV 311 D-dur*, сделанной В. Крайневым в 1997 г., попытаемся определить характерные черты исполнительской манеры пианиста.

Прежде всего, отметим, что фортепианное творчество В. Моцарта проникнуто театральностью. Музыкальные темы композитора зачастую ассоциируются с характерами его оперных героев, а, соответственно, «очеловечиваются», требуя контраста не только динамического и тембрового, но и образного. Стремительная смена различных музыкально-смысловых ситуаций предполагает способность к мгновенной перестройке внутреннего состояния и пианистического аппарата исполнителя.

Соната *KV 311 D-dur* – яркий пример сонатной формы, характерной для венских классиков. Действенная первая часть (*Allegro*) наполнена типичными для музыки В. Моцарта светлыми оптимистичными образами. Вторая часть – лирический центр произведения – очень выразительна и не требует поспешности (*Andante con espressione*); темповый и образный контраст дополняется тональным (часть написана в тональности субдоминанты). В ней отсутствует яркое тематическое противопоставление, характерное для первой части. Однако явно присутствуют два жанровых знака – песенность (основная певучая тема) и маршевость (аккордовые фрагменты в штрихе *non legato*). Подвижная третья часть (*Allegro*), согласно классическому канону, написана в форме рондо. Основная тема задорная, народного плана, а в эпизодах актуализируется лирическое начало.

Анализируя версию исполнения сонаты В. Крайневым, заметим, что общая для исполнительских решений пианиста рациональная основа обуславливает «эмоциональный градус» трактовки произведения и алгоритм работы с текстом, но не предполагает попытки реконструкции эпохи и стиля. Отметим выбор исполнителем достаточно спокойных темпов: в исполнении В. Крайнева соната длится около 16 минут, тогда как Г. Гульд и С. Рихтер играют это же произведение значительно

быстрее – около 12 минут. Вероятно, выбор темпа связан с желанием В. Крайнева прислушаться к голосу автора, который был противником слишком быстрых темпов: «Моцарт ни на что так сильно не сетовал, как на “порчу” его сочинений при публичном исполнении, главным образом, из-за преувеличенно быстрых темпов» [1, с. 12].

Первая часть сонаты звучит смело, напористо. Исполнение В. Крайнева отличается тенденцией к ускорению, что не только раскрывает эмоциональность пианиста, но и придаёт музыке непрерывность сквозного развития. Светлый моцартовский оптимизм в исполнительской трактовке В. Крайнева, безусловно, сохранён. При этом звучание главной темы несколько «суховато» за счёт частого использования приема *non legato*. Такое исполнение лишено романтической мягкости тона, характерной для других исполнителей, например, В. Горовица. Отметим, что В. Крайневу удалось создать ощущение пространства между партиями правой и левой руки. Таким образом, акцент сделан не столько на театральности образов, сколько на ансамблевом решении прочтения фактуры. Такое исполнение первой части сонаты придаёт ей целостность, не лишая разнообразия. Те же характеристики, касающиеся темпов и образности, можно отнести к исполнительской трактовке третьей части. Танцевальные темы звучат бравурно и активно, и лирические отголоски второй части подчёркиваются не столько сменой темпа, сколько изменением характера исполнения, внутренней содержательной наполненности образа.

Вторая часть сонаты в интерпретации В. Крайнева, несмотря на указанный автором темп (*Andante con espressione*) и лирическую песенность тематизма, воспринимается, тем не менее, как музыка оживлённая. Исполнение отличается простотой и отсутствием сентиментальности. В расшифровке мелизматике В. Крайнев строго придерживается записей XVIII в., демонстрируя бережное отношение к авторскому тексту, усвоенное им в годы ученичества и ставшее неотъемлемой частью его собственных исполнительско-педагогических принципов. Исполнение форшлагов и трелей отличается чёткостью и блеском, трели ритмически организованы и подчинены внутридолевой пульсации.

Характерные исполнительские особенности прочтения музыкального материала можно проследить и на примере других произведе-

ний венских классиков, написанных в разных жанрах. В репертуаре В. Крайнева насчитывалось 27 концертов В. Моцарта и семь – Л. Бетховена (включая тройной и фантазию для фортепиано), пять концертов Й. Гайдна (включая двойной); были представлены циклы из всех сонат В. Моцарта и Л. Бетховена и многое другое.

Качественно новый этап постижения классического репертуара связан для В. Крайнева с началом его педагогической деятельности. В педагогических принципах В. Крайнева мы находим продолжение идей его наставников: предпочтение, отдаваемое классическому репертуару, особенно на ранних стадиях обучения, стремление привить ученикам уважительное отношение к авторскому тексту, понимание необходимости всестороннего развития техники фортепианной игры. При этом нельзя не отметить, что на более поздних этапах освоения профессиональных навыков ученики В. Крайнева получали относительно свободу, как в выборе репертуара, так и в его трактовке.

Так, один из самых успешных учеников В. Крайнева – Игорь Четувей – вспоминает: «Владимир Всеволодович учил в первую очередь правильно читать нотный текст, а лишь потом начинать вносить своё личное отношение» [6, с. 7]. Таким образом, В. Крайнев, как в собственном творчестве, так и в игре своих учеников добивался максимального приближения к стилю эпохи, в которую творил композитор, в данном случае – стилю венских классиков.

Знаменитые ученики В. Крайнева, такие как Игорь Четувей, Динара Наджафова, Михаил Данченко, Екатерина Сканави, Илья Рашковский, Елена Колесниченко и другие, не раз украшали мировые сцены исполнением произведений В. Моцарта, Й. Гайдна, Л. Бетховена. Показательно, что и на Международном конкурсе юных пианистов, основанном самим Владимиром Крайневым, необходимым требованием является исполнение произведений композиторов-классиков. В числе целей конкурса находим следующие.

1) Пропаганда классической фортепианной музыки как важной составляющей духовного воспитания подрастающего поколения.

2) «Возвращение классической музыке одного из главных мест в обществе, усиление культурного влияния Украины в мире и формирование международной репутации Харькова как одного из европейских центров музыкального искусства» [8].

Как видим, именно классический репертуар В. Крайнев считал основным показателем уровня технического, музыкального, духовного развития исполнителя. Не случайно обязательным произведением и в младшей, и в старшей возрастной группах участников конкурса является первая часть классической сонаты.

О высочайшем уровне конкурса В. Крайнева говорят успехи его лауреатов. Одно из последних тому подтверждений – победа Вадима Холоденко на XIV Конкурсе пианистов имени Вана Клиберна. В 2013 г. выступление этого талантливое украинского пианиста произвело фурор в Техасе (Форт-Уорт), в частности, и благодаря безупречно представленной музыке, принадлежащей самому загадочному из венских классиков: «В воскресенье Холоденко покорила жюри и публику блестящим исполнением Концерта № 21 для фортепиано с оркестром До-мажор Вольфганга Амадея Моцарта» [4, с. 2]. Можно смело утверждать, что начало мирового успеха В. Холоденко было положено в 1998 г., когда юный пианист стал обладателем третьей премии на конкурсе В. Крайнева.

**Подведём итоги.** Произведения композиторов-классиков, обязательные для изучения в период профессионального становления исполнителя, в дальнейшем, если они не входят в сферу его стилевых пристрастий, могут быть частично или полностью исключены из его репертуара. Но изучение музыки эпохи классицизма всё же остаётся одним из главных факторов, обуславливающих формирование индивидуального исполнительского стиля.

Подчеркнём, что классический репертуар занимал в творческой жизни В. Крайнева особое место. Он был не только базовой составляющей процесса становления исполнительского стиля пианиста, но и музыкой, максимально точно отражающей его творческие устремления.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Бадура-Скода П. и Е. *Интерпретация Моцарта [Текст]* / Ева Бадура-Скода, Пауль Бадура-Скода. — М. : Музыка, 1972. — 373 с.
2. Крайнев В. В. *Монолог пианиста: Кого помню и люблю [Текст]* / В. В. Крайнев ; послесл. Е. Баранкина. — М. : Музыка, 2011. — 192 с.
3. Мартинсен К. *Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано [Текст]* / К. Мартинсен. — М. : Музыка, 1977. — 469 с.

4. Муравьева И. Музыкальная культура [Текст] / И. Муравьева. — К. : Classic music news, 2013. — 26 с.
5. Перельман Н. В классе рояля [Текст] / Н. Перельман. — Л. : Музыка, 1975. — 63 с.
6. Романов К. Крайнев-меценат [Текст] / К. Романов. — К. : Русские вечера, 2011. — 12 с.
7. Соловцов А. Шопен. Жизнь и творчество [Текст] / А. Соловцов. — М. : Музыка, 1960. — 90 с.
8. XII Международный конкурс юных пианистов Владимира Крайнева : [Электронный ресурс]. — Харьков, 2013. — Режим доступа : <http://www.forumklassika.ru/showthread.phpt=95551>.

УДК 78.03 : 792.54

*Анна Помпеева*

## **ОПЕРНЫЙ СТИЛЬ: ОТ КЛАССИКИ К СОВРЕМЕННОСТИ (временные аспекты построения симультанной оперной сцены в концепции К. Дальхауза)**

Музыка есть искусство звуков во времени. Каким бы способом она ни взаимодействовала с другими видами искусства, в каких бы жанрах её специфика не претворялась, данная аксиома остаётся фундаментальной. Поэтому оперный стиль не является исключением из контекста звуко-временной природы музыки и выступает в тех же параметрах пространственно-временных диспозиций, что и другие виды музыкального творчества.

**Цель** данной статьи – выявление специфических особенностей оперного стиля, которые представлены симультанными (пространственно-временными) оперными сценами. **Объект** исследования – оперный стиль, **предмет** – оперная сцена как его репрезентант.

Как показывают исследования в области теории оперы, с проблемой оперного времени в конечном итоге связана историческая эволюция оперного жанра, доказывающего «свою поистине беспредельную способность к жанровому, стилистическому, тематическому обновлению и расширению»; в этом обновлении существенно сохранение