



УДК 780.616.432.071.2 : 781.22
ORCID 0000-0001-9909-1464

Наталья Кучма

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского*

«ЗВУКОВОЙ ОБРАЗ ИНСТРУМЕНТА» КАК ПРОБЛЕМА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Кучма Н. А. «Звуковой образ инструмента» как проблема исполнительской интерпретации. Изучено влияние «звукового образа инструмента» исполнителя на реализацию художественных и технических задач музыкального произведения композитора. С этой точки зрения проанализированы этюдные циклы Р. Шумана и Ф. Листа по капризам Н. Паганини, в частности, драматургия циклов и аспекты воплощения в нотном тексте произведений «звукового образа фортепиано» каждого композитора. В ходе работы изучены записи Г. Гинзбурга, в репертуаре которого есть несколько этюдов Р. Шумана и Ф. Листа, а именно, этюд № 1 и этюд «Охота». Выявлено, что



исполнительские версии Г. Гинзбурга основаны на его индивидуальном слышании фортепиано, что существенно влияет на коррекцию авторского замысла. Так, листовские этюды практически утрачивают характерную для творчества композитора масштабность и динамическую мощь.

Ключевые слова: фортепианное искусство, «звуковой образ инструмента», фортепианный этюд, фортепианная транскрипция.

Кучма Н. А. «Звуковий образ інструмента» як проблема виконавської інтерпретації. Вивчено вплив «звукового образу інструмента» виконавця на реалізацію художніх і технічних завдань музичного твору композитора. З цієї точки зору проаналізовані етюдні цикли Р. Шумана і Ф. Ліста на капризи Н. Паганіні, зокрема, драматургія циклів і аспекти втілення в нотному тексті творів «звукового образу фортепіано» кожного композитора. В ході роботи вивчені записи Г. Гінзбурга, в репертуарі якого є кілька етюдів Р. Шумана і Ф. Ліста, а саме, етюд № 1 і етюд «Полювання». Виявлено, що виконавські версії Г. Гінзбурга засновані на його індивідуальному слуховому сприйнятті фортепіано, що істотно впливає на корекцію авторського задуму. Так, етюди Ф. Ліста практично втрачають характерну для творчості композитора масштабність і динамічну міць.

Ключові слова: фортепіанне мистецтво, «звуковий образ інструмента», фортепіанный етюд, фортепіанна транскрипція.

Kuchma N. «The sound image of the instrument» in the performance concept of a music piece».

Background. Modern musicology pays great attention to the problems of performing art, its style classification and definition of parameters that determine the principles of the work of a particular performer with the author's sheet music. However, one often overlooks the fact that, as an art of sounds, musical performance calls for a number of specific abilities and skills, in particular, the skill of forehearing which ensures the perception of the graphics of a musical text in pitch and metro-rhythmic parameters before the moment of sound realization.

Objectives. The piano culture shaped in the nineteenth century is today an artistic phenomenon in which historical and national styles, personal experience of professional and amateur musicians, a huge audience of listeners are united around a musical instrument whose sound capabilities can be treated quite vari-



ously. Piano literature features a huge number of works, a significant part of which has long been familiar to everyone. So, a performer has a natural wish to offer a different concept based on the individual intonational model.

The intonational model of the performer is formed and developed in close connection with their technique, and the image of the instrument in this pair is primary: desire to achieve a certain sound makes up the performance technique, and then this technique influences the artistic intentions of the performer.

The purpose of the research is to analyze how the composer's and performer's «sound images of instruments» interact; to find out how the specificity of the personal «sound image of the instrument» affects the artistic and technical components of the composer's music piece; to consider how the performer tries to reconcile the author's concept and his own intonational world.

Methods. To study the influence of the «sound image of the instrument» of the performer on the realization of the artistic and technical tasks of the composition, the etude cycles by R. Schumann and F. Liszt based on N. Paganini's caprices were analyzed, in particular, the dramaturgy of cycles and aspects of the «sound image of the piano» embodiment in the works of each composer. While researching this subject we have studied records of G. Ginzburg, whose repertoire includes several etudes by R. Schumann and F. Liszt, in particular, etude No. 1 and the etude «Hunting». Performance versions of J. Demus and E. Kisin have been considered, too.

Results. The virtuosity of N. Paganini, which changed the understanding of sound production abilities of the violin, prompted many composers to create works on his themes. The beginning of this tradition was laid by F. List and R. Schumann, whose «Etudes on Paganini» clearly show the differences between «piano sound images».

Despite the fact that R. Schumann's and F. Liszt's cycles demonstrate different approaches of composers to the understanding of the piano, they have a number of common features. Both composers turned twice to the caprice material, modifying it, because, in our opinion, the transcribed material in some way coincided with the individual creative search of each of the composers. Also in both cases, the composers strived to create a cycle. Having a choice of 24 caprices, R. Schumann and F. Liszt not only partially coincided in the choice of musical material, but they even open the cycle with the same caprice. This concludes the dramatic similarity. F. Liszt builds «Grandes études de Paganini» on the principle of whipping up emo-



tions closer to the final, and R. Schuman tends to use the suite principle, typical for his creativity.

As a practical musician, R. Schumann understood the importance of improving the piano technique for achieving a new, romantic piano sound; he twice turned to the work of the outstanding virtuoso and created two books of «Études de Paganini» *op.* 3 (1832) and *op.* 10 (1833). R. Schumann avoids transparency of the texture, musical development of his works is rich in polyphonic techniques, intersratal layers, hidden voices with considerable intonational and rhythmic independence.

Unlike R. Schumann, who created etudes for the improvement of technique, Liszt defines his works as «Bravura Etudes of Extreme Performance Difficulty after N. Paganini» in the first edition and «Grand Etudes after N. Paganini» in the second one. Thus he pointed not only to the stage, concert destination of the cycle, but also to its unprecedented technical complexity.

The realization of the author's intention of a music piece largely depends on the «sound image of the instrument» of the performer. The paper analyzes the records of Gregory Ginzburg, whose repertoire includes several etudes from «Paganini» cycles by R. Schumann and F. Liszt.

The approach declared by the pianist – «to treat with extreme clarity» – is perceived as the basic one in the analysis of Ginzburg's versions of etudes. Thus, the bravura episode of the introduction and the exhibiting function of the etude, as well as its obvious technical complexity, provokes the performer to display a virtuosic beginning in their romantic understanding – the power of sound and orientation to an extremely fast tempo. However, G. Ginzburg interprets the etude, without coming into conflict with Schumann's «sound image of the instrument» and the violin genesis of the piece.

We also analyzed the etude «Hunting» by F. Liszt, which is a typical example of Liszt's compositional style characterized by dynamic power, a broad brush-stroke, a fresco style of writing. Despite this, Ginzburg avoids all these elements, characteristic of F. List's «sound image of the piano.» G. Ginzburg plays both F. Liszt's «Hunting» and R. Schumann's «Hunting» slowly and carefully, interpreting them as a sketch «from life.»

Conclusions. Research materials can be used in the practical work of pianists, lecture courses on the Theory of Piano Performance, Methods of Piano Teaching, History of Piano Art, Musical Interpretation.



Key words: piano art, «sound image of the instrument», piano etude, piano transcription.

Постановка проблеми. Современное музыковедение огромное внимание уделяет проблемам исполнительского искусства, его стилевой классификации и определению параметров, обуславливающих принципы работы конкретного исполнителя с авторским нотным текстом. В частности, очевидна важность таких факторов, как принадлежность исполнителя к эпохальному и национальному стилю, возраст музыканта, характерные особенности его личности. Исследователи справедливо отмечают, что все вышеперечисленное влияет на репертуарную политику артиста и алгоритм его работы. Однако зачастую упускается из виду тот факт, что, будучи искусством звуков, музыкальное исполнительство требует ряда специфических умений и навыков, в частности, навыка предслышания, обеспечивающего восприятие графики нотного текста и его претворения в звуковысотных и метроритмических параметрах еще до момента звуковой реализации. Представляется, что, будучи воплощением музыкального мышления конкретной личности, это предслышание во многом отражает не столько то, что написано в нотах, сколько то, как *данный* исполнитель ощущает мир. Это ощущение формирует «звуковой образ инструмента» и целью данного исследования является определение того влияния, которое этот образ оказывает на звуковую реализацию произведения композитора.

Анализ предыдущих исследований. Впервые термин «звучащий образ» был применен американским композитором и пианистом А. Коплендом. С этого момента понятие «звукового образа инструмента» активно используется в музыкознании, а именно в исследованиях, нацеленных на изучение фортепианного искусства. В частности, И. Сухленко отмечает, что «...слуховые представления исполнителя-инструменталиста априори ориентированы на его инструмент, можно утверждать, что “звучащий образ” инструмента является обязательной составляющей интонационной модели» [7, с. 228]. Эта модель формируется под влиянием эстетических установок определенной эпохи, являясь составной частью «интонационного образа мира»,



который, по мнению Ю. Чекана, есть «осмысленное в индивидуальном опыте, конкретизирующем общественно-культурную норму, аудиальное выражение интонационно организованного пространственно-временного континуума» [10].

Изложение основного материала. Сформировавшаяся в XIX в. фортепианная культура сегодня – это художественный феномен, в котором исторические и национальные стили, личностный опыт музыкантов профессионалов и любителей, огромная слушательская аудитория объединены вокруг музыкального инструмента, чьи звуковые возможности могут трактоваться в достаточно широком диапазоне. Об этом, в частности, пишет В. Сирятский: «фортепиано в культуре Европы занимает особое место. Это главный музыкальный инструмент не только в быту, а и в мышлении. Почти все европейские музыкально-стилевые новации зарождались в недрах именно фортепианного искусства» [6, с. 1]. Таким образом, фортепианная культура является своеобразной точкой пересечения мироощущения множества музыкантов. Наиболее очевидно это когда мы обращаемся к творчеству музыкантов-исполнителей, специфика творческой деятельности которых определяет их постоянный контакт с «чужими» авторскими стилями и версиями музыкальных произведений.

Действительно, современная фортепианная литература насчитывает огромное количество произведений, значительная часть которых давно «на слуху», что обуславливает желание исполнителя предложить свою концепцию. Хотя в академическом искусстве все же очень сильна тенденция, согласнокоторой исполнитель должен лишь тщательно соблюдать указания автора произведения. Вероятно, именно поэтому никогда не перестает быть актуальным жанр транскрипции – пространство свободного диалога эпох, композиторов и исполнителей, получающих здесь «законное основание» на коррекцию заданного в произведении алгоритма воплощения «звукового образа мира».

Отметим, что интонационная модель исполнителя формируется и развивается в тесной связи с его техникой. Более того, многие исследователи считают, что образ инструмента в этой паре первичен: желание добиться определенного звучания формирует исполнительскую технику, а потом уже эта техника влияет на художественные на-



мерения исполнителя. В этой связи особый интерес, на наш взгляд, представляют знаменитые циклы этюдов «по Паганини» Ф. Листа и Р. Шумана. Проанализируем на их примере: 1) как взаимодействуют звуковые образы инструментов композитора и исполнителя; 2) как специфика личного звукового образа инструмента влияет на художественную и техническую составляющие музыкального произведения композитора; 3) каким образом исполнитель добивается примирения авторской концепции и собственного интонационного мира.

Н. Паганини – знаковая фигура в искусстве романтизма, его игра поражала современников небывалой виртуозностью, яркостью образов, драматизмом. Один из первых, он применил растяжку пальцев, скачки, разнообразную технику двойных нот, флажолеты, ударные штрихи, игру на одной струне. Фантастическое мастерство этого скрипача во многом проистекало из глубокого понимания звукообразительных возможностей инструмента и побудило многих композиторов к созданию произведений на темы Н. Паганини. Но начало этой традиции положили Ф. Лист и Р. Шуман, чьи «Этюды по Паганини» наглядно презентуют различия звуковых образов этих композиторов, чья жизнь и творчество неразрывно связаны с искусством игры на фортепиано.

Самые яркие, любимые исполнителями и публикой произведения Р. Шумана были созданы для фортепиано, которое в творчестве этого композитора предстает как инструмент поэтический, отражающий тончайшие движения человеческой души. Возможно, поэтому жанровая палитра фортепианного творчества Р. Шумана представлена циклами миниатюр, вариациями, сюитами. При этом, словно следуя собственному высказыванию «Мелодия – боевой клич дилетантов» [11, с. 21] Р. Шуман избегает прозрачности фактуры, музыкальное развитие его произведений изобилует полифоническими приемами и, межпластовыми наслоениями, скрытыми голосами, обладающими значительной интонационной и ритмической самостоятельностью. Не случайно, С. Я. Фейнберг в книге «Пианизм как искусство» писал, что ритм шумановской музыкальной фактуры так тонок и бестелесен, что появление эпизодов с привычными приемами метроритмической фактуры нарушают единства стиля. Также, исследователи отмечают,



что музыкальному мышлению композитора присуща некая «калейдоскопичность», выражающая многообразие впечатлений и ассоциаций человека: «...Шуман велик в лирике субъективных настроений, в сжатых, стиснутых записях, своего рода экспрессионистских заметках и очерках-реакциях на давление окружающей жизни» [1, с. 3].

Но, говоря о звуковом образе шумановского фортепиано, необходимо вспомнить и о том, что Р. Шуман начинал свою творческую карьеру как исполнитель. Только трагические обстоятельства не позволили ему реализоваться в этом направлении. Однако, как музыкант-практик, Р. Шуман понимал важность усовершенствования фортепианной техники для реализации нового, романтического звучания фортепиано. В связи с этим в 1832 году после посещения концертов Н. Паганини в Париже Р. Шуман дважды обращается к творчеству выдающегося виртуоза, создав две тетради «Этюдov по Паганини» *op. 3* (1832 г.) и *op. 10* (1833 г.). Композитор поставил перед собой нелегкую задачу – ему предстояло не просто гармонизовать капризы Н. Паганини, а осуществить их «перевод» на «язык» фортепианной техники. Результатом стало создание двух тетрадей этюдov, сгруппированных по шесть. Причем первая тетрадь выступает скорее как своеобразная «проба пера», о чем писал и сам Р. Шуман, отмечая, что в ней он «копировал точно нота в ноту» текст Н. Паганини. И только во второй Р. Шуману удалось «отказаться от педантизма буквальнoй передачи» в пользу создания пьес, которые, «не утрачивали поэтической идеи, производили впечатление самостоятельных фортепианных произведений» [4, с. 344]. Несмотря на то, что тетради имеют разный опус, представляется, что вместе они образуют единый мета-цикл.

В шумановской трактовке фактура этюдov Н. Паганини значительно усложняется, что вызвано не только спецификой инструментовки, но и характерным для авторского стиля стремлением к полифонизации. Так, в первой тетради во втором этюде, основанном на Капризе № 9, средний голос подчеркивается не только интонационно, но и за счет ритма, а во второй тетради в этюде № 6 фактура имеет преимущественно полифонический характер. В ряде случаев композитор вводит новые голоса, отсутствующие в оригинале. В этюде № 2 из второй тетради появляется выразительный мелодизированный бас,



а в среднем разделе этюда № 4 той же тетради, основанном на капризе № 4, новая мелодическая линия даже оттесняет на второй план музыкальный материал оригинала. Композитор отмечал, что особая сложность этого каприза заключается в остром, «колющем» исполнении одних звуков в сочетании со связностью других, и эту дифференциацию фактуры он подчеркнул в своей фортепианной транскрипции. Такая же многоплановость наблюдается в пятом этюде из первой тетради, написанном на основе каприза № 19: один из элементов фактуры, излагаемый в правой руке, играет в нюансе *p*, другой – *ff*, а партия левой руки – *pp*.

В целом, Р. Шуман сохранил все характерные черты творческого облика Н. Паганини – бурный темперамент, и виртуозный блеск, и суровую патетику, и проникновенную лиричность. Всё это было присуще и самому Р. Шуману – не случайно произведения великого итальянца нашли такой живой отклик в его душе. Творчески подойдя к капризам Н. Паганини, он превратил их в живое явление уже не скрипичного, а фортепианного исполнительства.

Переходя к анализу листовского опыта транскрипции капризов Паганини, отметим, что циклы Р. Шумана и Ф. Листа, несмотря на демонстрацию различного подхода композиторов к пониманию фортепиано и техники игры на нем, имеют ряд общих черт. Прежде всего, обращает на себя внимание, что оба композитора дважды обращались к материалу капризов, дорабатывая его, что подчеркивает, на наш взгляд, тот факт, что транскрибируемый материал был очень интересен и в каких-то параметрах совпадал с индивидуальным творческим поиском каждого из композиторов. Также интересно, что и Р. Шуман, и Ф. Лист не удовольствовались одним или несколькими этюдами, их целью было именно создание цикла, что отвечает романтической традиции. Вместе с тем, количество пьес в обоих циклах корреспондирует с барочной традицией, где пьесы объединялись по 6 (при этом цифра шесть могла трактовать по-разному, как тройной повторение мини-цикла из двух пьес, как удвоение числа три и, наконец, шестерка, символизирующая дни Творения).

Также интересно, что имея широкий выбор из 24 капризов, Р. Шуман и Ф. Лист не только частично совпали в выборе музыкального ма-



териала, но даже открывают цикл одним и тем же каприсом. Правда на этом драматургическое сходство заканчивается и если Ф. Лист выстраивает «Большие этюды по Паганини» по принципу нагнетания к финалу (фактически, здесь можно говорить о симфонических принципах развития), то Р. Шуман явно тяготеет к характерному для его творчества сюитному принципу. При этом обращает на себя внимание тот факт, что оба композитора не изменяли исходную тональность и темп паганиниевских каприсов. Композиционная структура циклов отражена в таблице.

Р. ШУМАН		Ф. ЛИСТ
1 Тетрадь (1832 г.)	2 Тетрадь (1833)	1-я ред. 1838 г., 2-я ред. 1851 г.
1. Каприс № 5, Agitato	1. Каприс № 12, Allegro molto	1. Каприс № 6 (интродукция и кода каприс № 5), Andante-Non troppo lento
2. Каприс № 9, Allegretto	2. Каприс № 6, Lento	2. Каприс № 17, Andante capriccioso
3. Каприс № 11, Andante	3. Каприс № 10, Vivace	3. Концерт № 2 in h-moll, Allegretto
4. Каприс № 13, Allegro	4. Каприс № 4, Maestoso	4. Каприс № 1, Vivo
5. Каприс № 19, Lento-Allegro assai	5. Каприс № 2, Moderato	5. Каприс № 9, Allegretto
6. Каприс № 16, Allegro molto	6. Каприс № 3, Sostenuto	6. Каприс № 24, Quasi presto

Рассмотрим более подробно, как каприсы Н. Паганини трансформировались под влиянием «звукового образа фортепиано» Ф. Листа, в понимании которого фортепиано – это инструмент в динамическом и тембровом плане равный симфоническому оркестру. В одном из писем Ф. Лист указывал, что цель его «...приобщить дух пианиста-исполнителя к оркестровым эффектам и в ограниченных пределах фортепиано сделать чувствительными разнообразные инструментальные звуковые эффекты и оттенки» [9, с. 246]. Решение этих задач позволило Ф. Листу небывало расширить выразительные ресурсы пианизма,



выдвинув мощь, блеск и красочность звучания на первый план. В этом Ф. Лист был близок по духу Н. Паганини как никто другой из многочисленных представителей фортепианного романтизма. Их сближали страстный романтический пафос высказывания, поражающая виртуозность и новизна образных контрастов.

Впервые к творчеству Н. Паганини Ф. Лист обратился в начале 1830-х годов. Покоренный выступлениями Н. Паганини в Париже, он создал Большую бравурную фантазию на тему «Кампанеллы». А спустя несколько лет, Ф. Лист приступает к работе над циклом этюдов по капризам. Первая редакция датируется 1838, вторая – 1851-м годом. Различие концепций Р. Шумана и Ф. Листа в трактовке наследия Н. Паганини становится очевидным уже на уровне жанрового определения. В отличие от Р. Шумана, который создал *этюды* для совершенствования техники, Ф. Лист определяет свои произведения как «Бравурные этюды высшей исполнительской трудности по Н. Паганини» в первой редакции и «Большие этюды по Н. Паганини» во второй. Указав, таким образом, не только на сценическое, концертное предназначение цикла, но и на его беспрецедентную техническую сложность. По этому поводу Р. Шуман писал: «листовское собрание, может быть, самое трудное из того, что написано для фортепиано, так же как оригинал – самое трудное из написанного для скрипки. Н. Паганини хотел это выразить в своем прекрасном кратком посвящении *agli artisti*, что значит “Я доступен лишь для артистов”. Таково и фортепианное переложение Ф. Листа, оно предназначено только для настоящих больших виртуозов» [5, с. 259]. И действительно, исполнение этих этюдов, особенно если речь о всем цикле, требует от музыканта не только технического мастерства, но и постижения секретов воссоздания на фортепиано оркестровой мощи и всего богатства его колористических возможностей.

В целом, по сравнению с шумановским, листовский цикл более масштабен даже количественно. Двенадцать этюдов Р. Шумана – это 38 страниц нотного текста, против 52 страниц шести этюдов Ф. Листа. Также вспомним и о технических задачах, поставленных Ф. Листом – это обилие крупной техники, репетиций, задействование всех регистров инструмента, техника двойных нот и многое другое. Не случай-



но, основой одного из номеров цикла стал не каприс, а концерт № 2 Н. Паганини (знаменитая «Кампанелла»).

Предложенный краткий анализ, на наш взгляд, позволяет утверждать, что на музыкальную идею транскрипций Р. Шумана и Ф. Листа оказал влияние их звуковой образ инструмента¹. Различное его восприятие во многом определяет те сущностные черты конечного музыкального произведения, которые позволяют нам на слух узнавать, кому из двух композиторов принадлежит этюд. Однако, когда музыка из потенциальной формы бытия переходит в актуальную – звучащую, композиторский замысел претерпевает изменения, во многом связанные с тем, что на модель, заложенную в нотном тексте накладывается иной образ мира – исполнительский.

В ходе работы мы проанализировали записи Григория Гинзбурга, в репертуаре которого есть несколько этюдов из циклов по Паганини Р. Шумана и Ф. Лист. Нам удалось найти записи этюдов №№ 1–2 из первой тетради Р. Шумана и этюдов №№ 1, 4, 5 из цикла Ф. Листа. При этом «совпадают» два этюда, открывающие циклы и написанные на материал Каприса № 5 Н. Паганини. Отметим, что в отличие от многих музыкантов, Г. Гинзбург живо интересовался теми возможностями, которые дает качественная звукозапись: «Будущее нашего искусства во многом связано со звукозаписью» [3, с. 96].

Индивидуальный исполнительский стиль Г. Гинзбурга был основан на классическом понимании фортепиано, его концепции от-

¹ Отметим, что вопросы, связанные с жанром транскрипции в его исполнительском и композиторском измерениях достаточно часто становятся предметом научных исследований. А благодаря тому, что специфика транскрипции предполагает максимальную свободу при работе с оригинальным текстом музыкального произведения, полученные результаты достаточно сложно классифицировать, что обуславливает наличие нескольких типологий, основные критерии которых – количественные и качественные изменения авторского текста. Но, есть и общие черты, а именно – признание того, что транскрибирование – это возможность расширения художественного потенциала первоисточника. Об этом, в частности, пишет М. Борисенко, подразумевая под транскрипцией «особый жанр авторского творчества, направленный на создание нового произведения синтетического рода, которое отличается от первоначального некоторыми композиционно-семантическими свойствами» [2, с. 133]. Именно к такому роду транскрипций относятся анализируемые циклы Р. Шумана и Ф. Листа.



личались логикой построения, ясностью прочтения фактуры, но при этом исследователи отмечали виртуозность владения звуковой палитрой фортепиано как один из главных признаков индивидуальности пианиста. Так, Г. Коган отмечал: «Я положительно не знаю, кто еще из наших пианистов может похвастаться таким совершенным легато, такой пластичной и прозрачной педализацией, такой серебристой звучностью кантилены, кто из них может сравниться с Гинзбургом в узорной рельефности каждой линии, каждой детали, каждого штриха, в той точности, легкости, прозрачности, которую такой мастер, как Бузони, рассматривал как высшее достижение пианистической виртуозности» [3, с. 94].

Как известно, именно от «звукового образа инструмента» исполнителя зависят пути реализации произведения композитора. Поэтому, Г. Гинзбург нивелирует бравурность, динамичность, виртуозность, традиционные в трактовках наследия композиторов-романтиков. Сам музыкант так отзывался о своей игре: «Целью всей моей жизни было – сделать произведения великих мастеров музыки доступными и понятными самым широким слоям слушателей <...> Эти произведения я стараюсь, по мере своих сил и возможностей, трактовать с предельной ясностью, не затемняя их смысла внешними эффектами и надуманностью индивидуалистического подхода» [3, с. 95].

Именно этот подход – «трактовать с предельной ясностью» – воспринимается как базовый при анализе гинзбурговской версии первого номера первой тетради цикла Р. Шумана «Этюды по Паганини». Как мы упоминали выше, материалом этюда избран пятый каприз Н. Паганини и он открывает опусы как Р. Шумана, так и Ф. Листа. В отличие от Р. Шумана листовская трактовка требует подключения иного мелодического материала (каприза № 6). Бравурный эпизод вступления и экспонирующая функция этюда, равно как и его очевидная техническая сложность провоцирует исполнителя на проявление виртуозного начала в его романтическом понимании – мощи звучания и ориентации на предельно быстрый темп. Однако Г. Гинзбург интерпретирует этюд, не вступая в противоречие с шумановским звуковым образом инструмента и скрипичным генезисом произведения.



Мастерски владея искусством агогики и нюансировки, Г. Гинзбург создает сложное звучащее полотно, в котором ведущая тема (собственно каприс) как-бы подсвечивается контрапунктическими скрытыми голосами и подголосками, ходами в басу, обладающими ритмической независимостью. Создается весьма противоречивая картина, объединяющая барочные и романтические традиции.

В качестве сравнения обратимся к исполнению австрийского пианиста, обладателя премии Роберта Шумана, Йорга Демуса. С первой же ноты обращает на себя внимание масштабность звучания инструмента, подчеркивание роли нижнего регистра, обильное использование педали. Все это приближено к концертной виртуозности, но, на наш взгляд, не вполне соответствует шумановскому замыслу, сводя музыкальный материал только лишь к инструктивным задачам. В отличие от исполнения Г. Гинзбурга, интерпретация Йорга Демуса не имеет даже намека на скрипичное звучание. Излишне педализированные пассажи стирают ясность скрипичного штриха, порождая пластовые наслоения звучания, несоответствующие «звуковому образу скрипки».

Еще более интересен, на наш взгляд, сравнительный анализ этюдов под названием «Охота», каждый из которых является убедительным примером для описания звукового образа фортепиано автора транскрипции. Из названия становится понятно, что главная тема произведения – охота. Но что это за охота? К примеру, в книге «Николо Паганини. Стилиевые истоки творчества» Татьяна Берфорд высказывает предположение о том, что данная пьеса может быть трактована в духе времен Людовика XV, где сцена дворцовой охоты играла роль метафоры куртуазных отношений между мужчинами и женщинами (чередование валторн и флейт). В трактовках Ф. Листа и Р. Шумана такой сюжетной линии мы не обнаруживаем, но разница в понимании существенная.

«Охота» Р. Шумана скорее отражает картину «сельской жизни», подобно пьесе «Веселый крестьянин» из «Альбома для юношества». В связи с этим, музыкальный материал этюда построен на подражании звукам охотничьего рога, напоминая, тем не менее, скорее живописные зарисовки «из жизни» охотников, нежели сам процесс охоты (в духе генделевской традиции «Музыки на воде»).



«Охота» же Ф. Листа – это блестящая концертная пьеса, в которой слышна не только переключка (по принципу близко-далеко) охотничьих рожков, но и отражена динамика преследования, эмоционального накала. Поэтому фактура листовского этюда гораздо более плотная (особенно в первой редакции), оркестровая, а динамический план, в целом, ярче. Это дает возможность исполнителю проявить виртуозные качества стиля. Именно так трактует «Охоту» Ф. Листа Е. Кисин, насыщая этюды концертным блеском и бравурностью за счет более быстрых темпов, динамических контрастов, применения педального эффектов. Однако, при этом исчезает иллюзия звучание духовых инструментов.

Г. Гинзбург же и «Охоту» Ф. Листа, и «Охоту» Р. Шумана исполняет неспешно и обстоятельно, трактуя как живописную зарисовку «из жизни». В его концепции художественные замыслы столь разных по установкам в искусстве композиторов уравниваются. Центром равновесия при этом становится знак романтического в фортепианном искусстве, с характерным певческим началом, интересом к народному искусству, свободной агогикой, качественной «выделкой» мельчайших элементов фактуры. Однако все это не становится для Г. Гинзбурга самоцелью, все приемы даны очень корректно, без преувеличений и излишеств. Вспомним очень точное высказывание Д. Благого: «“Звуковой букет” у Гинзбурга всегда идеален: ни малейшей пестроты при всем разнообразии и богатстве красок» [3, с. 94].

Выводы. Проведенное исследование позволяет нам утверждать, что «звуковой образ фортепиано» – это не метафора, а действительно важный параметр концепций композитора и исполнителя. Причем эти образы могут вступать в противоречие, а могут совпадать в каких-то моментах. Эти совпадения или несовпадения существенно меняют алгоритм работы исполнителя и, соответственно, восприятие слушателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Предисловие. Шуман Р. Собрание песен / под ред. П. А. Ламма. — М., 1933. — С. 3–4.



2. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03. — Муз. мистецтво / Марія Юріївна Борисенко ; Харківський держ. університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2004. — 195 с.

3. Григорьев Л. Г. Современные пианисты. Изд. 2-е, испр. и доп. — М. : Сов. композитор, 1990. — 416 с.

4. Житомирский Д. В. Роберт Шуман. — М. : Музыка, 1964. — 880 с.

5. Мильштейн Я. И. Ф. Лист : в 2 т. / Я. И. Мильштейн. [2-е изд., расш. и доп.]. — М. : Музыка, 1970. — Т. 1. — 864 с.

6. Сірятський В. А. Піаністична спадщина Мусоргського в контексті європейської фортепіанної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. — Київ, 2001. — 19 с.

7. Сухленко І. Ю. «Звучащий образ» фортепиано Владимира Горовица. Традиции и новации в высшем архитектурно-художественном образовании : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. — Харків, 2010. — Вип. 1. — С. 228–232.

8. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. — М. : Классика-XXI, 2001. — 335 с.

9. Ференц Лист и проблемы синтеза искусств : сб. науч. тр. / сост. Г. И. Ганзбург ; под общей ред. Т. Б. Веркиной. — Харьков : РА – Каравелла, 2002. — 336 с.

10. Чекан Ю. И. Интонационный образ мира как категория исторического музыкознания (несколько вводных замечаний). URL : <http://musalm.ru/assets/almanac/2011-1/2/chekan.pdf> (дата обращения : 05.06.18).

11. Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов / ред. О. Соколова. — М. : Муз. гос. изд-во, 1959. — 42 с.

12. Шуман Р. Письма : в 2 т. — Т. 1. — М. : Музыка, 1970. — 720 с.

REFERENCES

1. Asafev B. Predislovie. Shuman R. Sobranie pesen [Foreword. Shuman R. Collection of songs] / red. P. A. Lamma. M. : Muzgiz, 1933. S. 3–4.

2. Borisenko M. Yu. Zhanr transkriptsii v sistemi individualnogo kompozitorskogo stilyu [Genre of transcription in the system of individual composer style] : dis. ... kand. mistetstv. : 17.00.03. — Muz. mistetstvo / Mariya Yuriivna Borisenko ; Harkivskiy derzh. universitet mistetstv im. I. P. Kotlyarevskogo. HarkIv, 2004. 195 s.



3. Grigorev L. G. *Sovremennyye pianisty [Modern pianists]*. M. : Sovetskiy kompozitor. Izd. 2-e, ispr. i dop., 1990. 416 s.
4. Zhitomirskiy D. V. *Robert Shuman [Robert Schumann]*. M. : Muzyka, 1964. 880 s.
5. Milshteyn Ya. I. *F. List [F. List] : v 2 t. / Ya. I. Milshteyn. — [2-e izd., rassh. i dop.] — M. : Muzyka, 1970. — T. 1. — 864 s.*
6. Ciriatskiy V. A. *Pianistychna spadshchyna Musorhskoho v konteksti yevropeiskoi fortepiannoi kultury [Mussorgsky's pianist legacy in the context of European piano culture] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvovnavstva*. Kyiv, 2001. 19 s.
7. Suhlenko I. «Zvuchashchij obraz» fortepiano Vladimira Gorovica [«Sound image» of piano by Vladimir Horowitz]. *Tradicii i novacii v vysshem arhitekturno-hudozhestvennom obrazovanii : zb. nauk. pr. / Harkiv. derzh. akad. dizajnu i mistectv*. Harkiv, 2010. Vip. 1. S. 228–232.
8. Fejnberg S. E. *Pianizm kak iskusstvo [Pianism as art]*. M. : Klassika-XXI, 2001. 335 s.
9. Ferenc List i problemy sinteza iskusstv [List and problems of synthesis of arts] : sb. nauch. tr. / sost. G. I. Ganzburg ; pod obshchej red. T. B. Verkinoy. Harkov : RA – Karavella, 2002. 336 s.
10. Chekan Yu. I. *Intonatsionniy obraz mira kak kategoriya istoricheskogo muzykoznaniya [The intonational image of the world as a category of historical musicology] (neskolko vvodnyih zamechaniy)*. URL : <http://musalm.ru/assets/almanac/2011-1/2/chekan.pdf> (data obrascheniya : 05.06.18).
11. Shuman R. *Zhiznennyye pravila dlya muzykantov [Life rules for musicians]* / red. O. Sokolova. M. : Muz. gos. izd-vo, 1959. 42 s.
12. Shuman R. *Pisma [Letters] : v 2 t. T. 1. M. : Muzyka, 1970. 720 s.*