

Школяренко С.И.

преподаватель,  
Харьковская детская музыкальная школа №5  
им. Н.А.Римского-Корсакова

## УНИВЕРСАЛИЗМ И СПЕЦИФИКА ФОРТЕПИАННОЙ ФАКТУРЫ Ф.ШОПЕНА

*Аннотация.* Рассмотрены универсальные и специфические особенности шопеновской фактуры, систематизированы те ее качества, которые составляют основу интерпретационного стилистического подхода к исполнению фортепианных произведений композитора.

**Ключевые слова:** фортепианная музыка, фактура, полижанровость, полифактурность, интерпретация.

*Анотація.* Школяренко С.І. Універсализм та специфіка фортепіанної фактури Ф.Шопена. Розглянуто універсальні та специфічні особливості шопеновської фактури, систематизовано ті її якості, які складають основу інтерпретаційного стилистичного підходу до виконання фортепіанних творів композитора.

**Ключові слова:** фортепіанна музика, фактура, поліжанровість, поліфактурність, інтерпретація.

*Annotation.* Shkolyarenko S.I. *Universalism and characteristic aspects of piano manner of execution by F.Chopin.* Universal and characteristic aspects of Chopin's manner of execution have been studied, its qualities that form the basis of interpretative style approach to execution of composer's piano compositions have been codified.

**Key words:** piano music, manner of execution, multi-genre style, multiple manner of execution, interpretation.

**Постановка проблемы.** Изучение стиля Ф.Шопена – задача, являющаяся актуальной для музыкальной науки и исполнительства вот уже почти два столетия. В контексте этого стиля важной составляющей выступает фортепианная фактура, где сосредоточены многие новации великого композитора-пианиста.

**Анализ последних исследований.** В обширной литературе о Ф.Шопене, как отечественной, так и зарубежной, основное внимание уделяется целостному взгляду на стиль композитора (музыковедческая литература), а также фортепианной технике (литература, созданная исполнителями). Соединение же двух этих моментов в аспекте стилистики шопеновской фортепианной фактуры в имеющихся исследованиях не предпринималось, а сведения об этом рассредоточены в разных источниках и требуют систематизации.

В данной статье затрагивается ранее не исследованный вопрос об универсализме и специфике шопеновской фортепианной фактуры в контексте целостного стиля автора.

**Целью** данной статьи является систематизация сведений об универсализме и специфике фортепианной фактуры в произведениях Ф.Шопена.

**Объект** изучения – общие и индивидуальные особенности фортепианной фактуры Ф.Шопена как важной составляющей стиля композитора.

**Результаты исследования.** Всякое художественное открытие (Л.Мазель [19]) совершается на основе единства общего и особенного, объективного, уже данного в истории художественного творчества, и субъективного, связанного с претворением этого опыта в новациях отдельной творческой личности. Благодаря этому возникает диалектика универсального и специфического, управляющая процессами музыкально-художественного творчества на всех его уровнях – от эстетико-мировоззренческого до технологического, связанного с трактовкой конструктивно-выразительных средств.

Ф.Шопен как гениальный композитор относится к тому типу художественных личностей, которые в своем творчестве отвечают на те вопросы, которые исторически еще не поставлены (М.Бахтин [6]). Это означает, в частности, что шопеновский фортепианный стиль в области фактуры был в эстетике и поэтике общеевропейского музыкального языка таким явлением, которое предугадало последующие процессы универсализации и спецификации «образа фортепиано» (Л.Гаккель [8]) как орудия мышления композиторов-пианистов, творчество которых немислимо без шопеновских фортепианных открытий.

В качестве примера можно назвать К.Дебюсси – композитора, открывшего путь к тому типу музыки, которую определяют словом «современная». Будучи, как и Ф.Шопен, композитором-пианистом, К.Дебюсси не только посвятил Ф.Шопену свой цикл «Двенадцать этюдов» для фортепиано, но и прямо признавался в том, что «он весь – из Четвертой баллады Ф.Шопена» [16, с. 80].

Шопеновская фортепианная фактура, в которой соединяются принципы концертности и камерности, основывается на новом для его эпохи принципе «пения на фортепиано», взятом в дальнейшем на воору-

Надійшла до редакції 14.12.2012

жение всей русской фортепианной школой в лице С.Рахманинова, А.Скрябина. Шопеновская фортепианная фактура стала своеобразным эталоном того, как надо писать для инструмента, что, претворяется по сей день в самых разнообразных по художественной ценности и техническому совершенству опусах, являющихся «стилевым тиражированием» (В.Холопова [25]) шопеновских принципов.

Выделенные в названии данной статьи термины «универсализм» и «специфика» относятся как к «верхним» блокам шопеновского стиля – мировоззренческому и содержательному, так и к «нижнему» технологическому. На верхних этажах стилевой системы универсализм означает синтез складов (полискладовость), отказ от приоритета гомофонного письма, внедрение в фактурную систему классических мажора и минора как гармонических ладов разнообразной полифонической техники, гетерофонного принципа, идущих от архаики и моделирования фольклорных истоков. Специфика на этих уровнях системы шопеновского стиля представлена в индивидуальной комбинаторике фактурно-жанровых и фактурно-стилистических знаков, дающих аллюзии на свои источники.

На технологическом уровне специфика и универсализм фактурного письма Ф.Шопена раскрываются, в первую очередь, в связи с аналогичными свойствами самого инструмента – фортепиано. Говоря об этих свойствах применительно к органологии – науке об инструментах как «органах» музыкального мышления, Е.Назайкинский отмечает: «Две противоборствующие силы заложены в желании музыкантов овладеть инструментом: стремление к универсальности, безграничному расширению выразительных возможностей любимого инструмента – и стремление усилить, подчеркнуть яркость, индивидуальность, специфичность звучания, его своеобразие. Сами инструменты также могут быть более или менее универсальными или, напротив, специфическими. Фортепиано универсальнее скрипки, гобой специфичнее кларнета...» [22, с.91].

Универсализм и специфика на уровне «образа инструмента» находятся в диалектическом соотношении. Это означает, что естественное стремление к расширению диапазона художественных возможностей каждого инструмента, даже такого универсального, «оркестрово-многоголосного», как фортепиано, сочетается с углубленной разработкой его спецификации. Как отмечает Е.Назайкинский, здесь возможны и реально сосуществуют два пути – «поиски новых необычных приемов <...> и детальная разработка специфических для инструмента свойств. Второй путь – универсализация через углубление спецификации и ее «преодоление» [там же].

Углубление спецификации фортепиано путем ее последовательного преодоления – общая линия развития фортепианной культуры как средоточия композиторского и исполнительского опыта. В основе преодоления спецификации фортепиано лежат исторические закономерности, связанные с взаимовлиянием различных видов вокального и инструментального музицирования, первоначально еще не автономизировавшихся. Единство и различие вокального и инструментального

интонирования, подчеркнутые в шопеновской фортепианной фактуре, вытекают из самой природы музыкальной формы как процесса.

По этому поводу уместно привести слова Б.Асафьева: «...процесс же интонирования, чтобы стать не речью, а музыкой, или сливается с речевой интонацией и превращается в единство, в ритмоинтонацию слова-тона, в новое, богатое выразительными возможностями качество, и надолго определяется в устойчивых формах и в разнообразной практике тысячелетий. Или, обходя слово (в инструментализме), но ощущая влияние «немой интонации», пластику и движения человека (включая «язык» руки), становится «музыкальной речью», «музыкальной интонацией» [3, с.211-212].

Оба этих источника процесса интонирования у Ф.Шопена слиты воедино и претворены через первичность звука, о котором сам композитор говорил как об источнике как речи, так и музыки. Единство «омузыкаленного» речевого и пластического «жестового» отражено в интонационных моделях (В.Москаленко [21]), среди которых в инструментальной музыке особая роль отводится «немой интонациям» (Б.Асафьев), идущим от пластики движения, жеста, «слышащей руки» исполнителя. Пианист, будучи одновременно и композитором, в процессе интонирования «разговаривает руками», что и определяет ведущую роль фактурного воплощения интонационных моделей, реализующихся через процесс интонирования в конечном результате – интонации-образе.

Чем больше таких моделей объединено в фактуре произведения, тем универсальнее и, одновременно, специфичнее фортепианное интонирование, что и претворено в шопеновском фортепианно-фактурном мышлении. Фактурно-гармонические формулы (В.Гизекинг [10]) в фортепианной технике всегда несут в себе интонационно-образные смыслы, которые имеет в виду композитор и «озвучивает» исполнитель в интерпретации.

Это имеет прямое отношение к шопеновскому фактурному стилю в области фортепианного письма и техники. Ф.Шопен, как типичный композитор-пианист, «поэт фортепиано», стремится к воссозданию через фактурные формулы и их комбинаторику изначальных (явных или скрытых) смыслов, образных значений. Ведь, как отмечает И.Барсова, «...каждый элемент музыкального языка был когда-то семантически нагруженным или по причине своей новизны, или, наоборот, по причине постепенно возникающего однообразия его значений в ту или иную эпоху. Эта память о прошлых семантиках не может быть безразличной к смыслу целого...» [5, с.59].

Этимология шопеновских фактурно-фортепианных формул отражает звуковую память эпох, знаки которых моделируются Ф.Шопеном-романтиком. Отсюда отмечаемый Т.Адорно «коллективистский» тип социальной коммуникации его музыки [1], претворяемый через романтический субъективный пафос, в виде поэтизации актуальных для шопеновской эпохи интонаций и возрождения смыслов всей предшествующей фортепианной интонационно-

сти. Например, В.Ландовска обнаруживает логико-семантические связи Ф.Шопена с Ф.Купереном, хотя сам Ф.Шопен вряд ли был детально знаком со стилем французского клавесиниста [17].

Процессы, происходящие в сфере видовых музыкальных стилей (фортепианный стиль, по В.Холоповой [25], относится к их числу), аналогичны соотношениям внутри морфологической системы искусств, которые, по М.Кагану [14], с одной стороны стремятся к самостоятельности и самодостаточности, с другой, – постоянно взаимодействуют между собой, перенимают и ассимилируют те или иные свойства. Прежде чем стать инструментом-оркестром (Ф.Лист), фортепиано прошло долгий путь усовершенствования конструкции, первоначальной задачей которого было воспроизведение вокального многоголосия силами одного инструмента и одного исполнителя. Как отмечает К.Мартинсен, фортепиано «...было создано для воплощения звука, многоголосного пения. Должен был быть найден инструмент, который объединил бы то, что по природе исполняется несколькими голосами, инструментами – таков смысл вековой борьбы за создание современного фортепиано» [20, с.188].

В распоряжении Ф.Шопена уже было то, что К.Мартинсен называет современным фортепиано, был и опыт, накопленный композиторами-пианистами (клавесинистами) прошлого и современного композитору фортепианного письма и исполнительства. Суть образа фортепиано, на который ориентируется Ф.Шопен, заключалась в возрождении его «рече-голосовой» природы. Как отмечает Л.Касьяненко, «...молоточковый клавишный инструмент как бы «заговорил». Его звучание приобрело гибкую, соответствующую выразительности человеческой речи пластичность, изменчивость, широчайшую амплитуду возможностей для передачи тончайших эмоциональных оттенков» [15, с.71].

Эту сторону нового образа фортепиано воплотили в полной мере композиторы-романтики, среди которых «универсальным», т.е. наиболее последовательным и цельным в области фортепианной стилистики является Ф.Шопен. Его можно отнести к создателям нового образа инструмента, который в искусстве романтизма «...становится выразителем личного начала, инструментальным голосом духовного мира художника. Творцы-виртуозы предельно активизировали палитру инструмента, его выразительные качества. Гениальные исполнители, такие как Шопен и Паганини, умели даже, по словам Листа, «превращать свой инструмент в совершенно иной инструмент»» [11, с. 24].

Совершенно иной инструмент создает и Ф.Шопен, претворяя и развивая опыт предшествующей и современной ему фортепианной культуры, предвосхищая будущие новации в области фортепианного творчества и исполнительства в искусстве Новейшего времени. В этом суть диалектики универсализма и специфики шопеновского фортепианно-фактурного стиля, заложившего основы (наряду с листовским концертным) всех последующих тенденций в области фортепианного искусства.

В области фортепианной фактуры Ф.Шопен, в первую очередь, коренным образом обновля-

ет соотношение рельефа и фона, создает новые типы фигурирования, предстоящего в значении не «украшения» или «дополнения» к тематическому линейно-мелодическому рельефу, а в качестве рядоположенного ему участника процесса интонирования. Через фигурацию нового типа, в своей основе мелодико-гармоническую, насыщенную полифоническим качеством, формируется явление, которое можно определить как шопеновский фортепианно-фактурный тематизм.

Истоки этого явления восходят к фигуративному письму в баховской клавирной музыке, к выявлению в формулах исполнительской техники скрытых подтекстов, вступающих в полифонический диалог с мелодическим рельефом, даже если он специально выделен в виде гомофонной темы-мелодии. Через призму фигуративности и связанного с ней вариантно-вариационного метода в фактурной организации произведения раскрывается и концертность музыки Ф.Шопена, понимаемая как в широком эстетическом смысле (по Б.Асафьеву, как «соревнование-соглашение» [4]), так и в более узком – как исполнительская виртуозность.

Отмечая роль фактурно-фигуративной техники в шопеновских фортепианных циклах, В.Холопова подчеркивает стремление композитора к постоянному поиску новых фигуративных решений в каждом отдельном произведении, входящим в цикл: «...почти все прелюдии и все без исключения этюды – фигуративны. При этом каждая прелюдия и этюд Шопена наделены индивидуальной, неповторимой в других пьесах фактурой» [26, с. 14]. Ф.Шопен, индивидуализируя фактурно-фигуративный комплекс в отдельном произведении, стремится одновременно к сохранению исходной фактурной формулы, что позволяет определить фактурные планы многих его сочинений как формульные (термин Г.Игнатченко [13]).

Вместе с тем, в рамках целостной фактуры формульного типа отдельного произведения – в меньшей степени в миниатюре или в инструментально-художественном этюде, в большей степени – в развернутых обобщенно-программных крупных формах – возникают сквозные процессы фактурного обновления, приводящие к контрастному соотношению фактур, объединенных единой логикой становления формы произведения.

Исследователи шопеновской фортепианной фактуры здесь находят прямые аналогии с прелюдированием, обобщенно представленном в прелюдиях «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха, где большинство прелюдий монофактурны и демонстрируют определенный жанровый знак (характер, образ), предваряя фугу, но одновременно и контрастируя ей.

Рассмотрим типовые приемы использования Ф.Шопеном фигуративных комплексов в мелодике, гармонии и ритме, связывая их с жанровыми истоками. Это проявилось у Ф.Шопена сразу же, в начале его творческого пути, когда он обращался к виртуозно-концертному типу фортепианно-оркестровой музыки и писал вариации и фантазии на различные темы, овладевая, прежде всего, опытом фигуративного письма с

тем, чтобы затем использовать его в сугубо фортепианной фактурной палитре. В фигурационной технике Ф.Шопен ориентируется на фортепианное претворение ансамблево-оркестровых фоновых фактурных функций, но в связи с ресурсами фортепиано претворяет их по-особому, стремясь к компактной звуковой ткани, дифференцированной внутри за счет совместного звучания нескольких фигурационных и рельефно-мелодических пластов, накладывающихся друг на друга.

Эту технику можно определить как новый тип гомофонной полифонии, связанной не с имитационностью, а с контрастностью в линиях-пластах. Такой тип многоголосия в целом характерен для инструментально-ансамблевого мышления, но отличается преобладанием принципа камерности, при котором действует выделяемый Т.Адорно исполнительский закон равномерного распределения материала между всеми участниками ансамбля [1]. В условиях фортепианной фактуры в роли этих участников выступают этажи и слои ткани, создаваемой в исполнении одним и тем же музыкантом. Отсюда – принцип тотальной тематизации всей фактуры, открытый Ф.Шопеном в фортепианном письме и развитый затем Й.Брамсом, а также К. Дебюсси. Например, уже тот факт, что сам Ф.Шопен заменил оркестр в своих фортепианных концертах струнным квартетом, означает не только адаптацию их для исполнения в салонах, но и камерный принцип его мышления, тяготение к однородности и внутренней дифференцированности материала, чуждого оркестрово-тембровой «фресковости» и внешним эффектам.

Эстетико-художественной основой спецификации универсализма шопеновской фортепианной фактуры является претворяемый через нее полижанризм. В ранних опусах он возникает на основе фактурных вариаций и постепенно преобразуется в жанрово-фактурный комплекс. Через каждый фактурный прием, вводимый в процесс изложения или развития материала, Ф.Шопен претворяет особый жанрово-характеристический смысл. Однако характеристичность фактурно-жанровых формул для Ф.Шопена – лишь повод для прояснения образно-художественного содержания. Особенно это относится к знакам первичных жанров – танцевальности, песенности, маршевости (моторике). Они предстают не в чистом виде, как некие «фактурные остинато», а в тонкой и сложной обработке, в основе которой всегда лежит жанровый синтез, обнаруживаемый даже в рамках миниатюры.

В исполнительском аспекте наличие в одном и том же произведении комплекса жанрово-фактурных знаков дает возможность избрать из них приоритетные. Используя понятие «жанровый приоритет», Л.Касьяненко в качестве примера приводит Седьмую ля-мажорную прелюдию, в которой Ф.Шопен через фактуру «...запрограммировал танцевальную элегантность, речевую интонацию вопроса, терцово-секстовый «дуд» согласия» верхних голосов [15, с. 88]. В таких условиях любое из избранных исполнителем звуковых фактурных решений может быть приоритетным, что означает подчеркивание и выделение одного из жанровых признаков при условии правильного соотношения его с другими. Многозначность и по-

тенциальная бесконечность исполнительских фактурных решений шопеновской фортепианной музыки, вытекающая из полижанрового синтеза, составляет главную особенность шопеновского фортепианного стиля. Через полижанровость раскрывается и полиаффектность восприятия шопеновской фортепианной музыки, организованной фактурно не только по горизонтали, но и по вертикали (диагонали) через конструктивный принцип наложения.

Для характеристики этого принципа по аналогии с визуально-изобразительными образами можно воспользоваться термином «overlapping» (от англ. – накладывать, перекрывать), применяемым Р.Арнхеймом для характеристики пространственных форм, изображаемых на плоскости, но создающих эффект глубины [2]. В фактуре Ф.Шопена «оверлэппинг» означает возможность сочетания в однородной на первый взгляд «фактурной теме» признаков разнофактурных компонентов – как в упомянутой Ля-мажорной прелюдии, где эти компоненты представлены диагонально, или во Второй прелюдии, где вертикально накладываются и частично как бы закрывают друг друга секундово сопряженные фигурационные пласты, дающие эффект диссонансного «трения».

Это – своеобразные «фактурные мотивы», открытые Ф.Шопеном и составляющие основу фортепианного письма в «Прелюдиях» К.Дебюсси. В генезисе подобной фактурной техники лежит баховское фигуративно-фактурное письмо с той лишь разницей, что это не скрытое многоголосие, выделяемое в рамках единой мелодической линии, а мотивно-фактурные комплексы вертикального или диагонального сопряжения, дифференцированные по рисунку и конфигурации внутри ткани, которая внешне представляется как однородная.

Наличие в фортепианной фактуре Ф.Шопена подобного качества объясняет, в частности, часто используемую им монофактурность изложения, ориентацию на определенный вид фортепианной техники. Возникает определенный парадокс между принципами полижанровости и монофактурности, раскрывающий диалектику универсализма-специфики шопеновской фортепианной фактуры, которая в своем целостном облике содержит полифактурные (универсальные), а, следовательно, и полижанровые элементы, сочетаемые по вертикали и образующие координату глубины. Здесь они освобождаются от своей «вертикальности» и через исполнение могут быть показаны как планы звуковой интенсивности, как стереофонические зоны, которые соотносятся между собой «по-фортепианному», а не «по-оркестровому». Это означает, что фортепианная специфика в виде монотембровости, лишь отчасти компенсируемой регистрово, преодолевается за счет самой конфигурации ткани – каждая фактурная ячейка звучит «глубинно», но по-фортепианному рельефно за счет полифонии составляющих ее разнофактурных компонентов, дифференцируемых еще и через артикуляцию и динамику.

Смысловое поле шопеновской фактуры, по словам С.Скребкова «...раздвигает границы фактурных типов изложения» [24, с. 257]. Для исполнительского претворения шопеновской фактуры чрезвычайно важна при-

сушая ей внутренняя интонационная наполненность мелодики всех голосов, что делает возможным «... многообразные функциональные взаимопревращения в рамках одного и того же произведения» [там же]. Далее С. Скребков прямо говорит об исполнении шопеновской фактуры, в которой «...мелодическое богатство и интонационная связанность голосов как бы «уравнивает» их в правах, открывая перед исполнителем возможность выбора приоритета, поскольку мелодическая фактурная функция рельефности рассредоточивается по всем голосам» [там же, с. 258]. Полискладовость фортепианной музыки Ф.Шопена объединяет в единое целое выделяемые С.Скребковым художественные принципы стилей – остинатность, переменность и централизирующее единство, в частности, «...стираются функциональные грани гомофонного вида фактуры – мелодия, бас, сопровождение. Второстепенные элементы фактуры таят потенциальные силы индивидуализации, и они обнаруживают в себе возможность и даже художественную необходимость становиться тематически содержательными» [там же].

Тематическая насыщенность и претворяемая через нее смысловая «безбрежность» шопеновской фактуры скрывается за внешним гомофонно-гармоническим письмом, определяющим «коллективистскую» (Т.Адорно [1]) социальную коммуникацию его музыки. Отсюда – два принципа исполнительской трактовки шопеновской фортепианной фактуры, первый из которых будет внешним и поверхностным (он характерен для бытового любительского музицирования, тяготеющего всегда к выделению «понятного» и «доступного» для слуха), а второй – академическим, профессионально-исполнительским «вслушиванием» в глубины фортепианной ткани, где на первом плане – «стильность» как синоним «выразительности» исполнения (Л.Гаккель [9]).

Полипараметровость фортепианной фактуры Ф.Шопена формирует не только вертикаль и связанную с ней глубинную звуковую координату, но и горизонталь. В результате складываются связи между фактурой, разворачиваемой по горизонтали, и программно-драматургическими и композиционными решениями в форме. Шопеновская программность, претворяемая через инструментальную образность, имеет в истоках вербальную, рече-интонационную сферу, но всегда выступает в виде, если воспользоваться выражением В.Бобровского, своеобразного «алгебраического сюжета» [7]. Суть «фактурных программ» (термин И.Денисенко [12]) шопеновских фортепианных произведений вытекает из их строгой архитектурной выверенности. Каждый «поворот», каждая «деталь» изложения материала «работает» на целостную звуковую форму, говоря словами самого Ф.Шопена, на «...выражение наших мыслей с помощью звуков, а также выражение наших чувств с помощью звуков, а в конечном итоге – выражение мыслей звуками» (из набросков к «Методу»; цит. по: [15, с. 25]).

Фактурные программы в сочетании с тематическим и тонально-гармоническим процессами проясняют шопеновское «выражение мыслей звуками». Ведь «мысль» – это логика, складывающаяся в виде «мышления звуками» в их определенной последова-

тельности и конфигурации. Все фактурные смены на микро – и макромасштабах в шопеновской фортепианной музыке всегда обусловлены ходом изложения и развития авторских музыкальных мыслей, несущих в себе и эмоциональный «заряд». В работах о Ф.Шопене постоянно подчеркивается мысль о приоритете в его фактуре мелодического начала.

В одностороннем толковании шопеновский мелодизм исполнительски претворяется лишь с помощью выделения развернутых мелодических тем, без учета многосторонних линейных потенциалов, определяющих глубинно-полифонические качества всей целостной фактуры. Ф.Шопен и в фактурном смысле является «певцом фортепиано», что означает не прямое моделирование вокальной интонации («фортепианное пение»), а более глубокое качество, раскрываемое через термин «cantabile». Кантабильность, традиционно связываемая с баховским требованием играть «кантабиле» его клавирные сочинения, становится одной из главных детерминант шопеновского фортепианного письма и его исполнительского претворения. Не углубляясь специально в вопрос о кантабильности фортепианного звучания, следует отметить, что речь идет не о моделировании пения, а о связанной и ровной, но интонационно насыщенной и разнообразной по нюансам игре, в которой инструментальной (в данном случае, фортепианной) интонации как бы возвращается ее генетически первичная (наряду с моторикой) вокальная природа.

Как отмечает Е.Назайкинский, существующая в инструменте и произведении, написанном для данного инструмента, «...симметрия подобий и различий выступает особенно ярко с позиции музыканта-исполнителя», решающего «задачу личностной индивидуализации всего того обобщенно-типологического, что заложено в произведении и инструменте культурой, языком, традициями» [22, с.90]. В качестве примера автор приводит фортепиано, отмечая, что исполнитель «...заново разрабатывает возможности нотной и звуковой материи, придавая ей художественно-типизированные формы, учитывая в процессе огранки ее неровности и специфику» [там же]. Зная специфику инструмента, исполнитель-пианист «...возникающие из-за особенностей клавиатуры и физиологии движений ритмические и динамические неровности» может использовать в качестве «...целесообразного художественного средства, превратить их в агогические и динамические оттенки» [там же].

Шопеновская «поющая фактура» основывается не на прямой имитации пения на фортепиано, а на многоголосном гармоническом движении, вбирающем в себя вокально-линейное начало в виде, говоря словами Ф.Листа, «правильной неправильности». Сама «Метода» Ф.Шопена содержит технические указания по развитию техники игры (гамма Си-мажор, как исходная аппликатурная позиция для связанной и естественной фортепианной игры в области мелкой техники, т.е. мелодики), направленные на достижение естественности во взятии мелодических и гармонических формул, причем «мелодическое» не мыслится в отрыве от «гармонического».

В этой связи для Ф.Шопена, его фортепианной фактуры может быть применена приводимая

Е.Назайкинским формула В.Одоевского – «мелодия – видимость тела,- гармония – душа» [23]. Мелодизм шопеновской фортепианной фактуры – явление комплексное, раскрывающееся в стремлении к идеальности звучания инструмента, которая «...проявляется именно в наилучшей приспособленности к гармонии, к фонизму, к выровненности и обезличенной автономности отдельных струн и струнных хоров, в такой обобщенности гласных и согласных музыкальной речи, при которой, по сути дела, даже снимаются проблемы звуковедения и произносительно-речевой артикуляции, столь важной для пения» [22, с. 100].

В фортепианной игре понятие артикуляции заменяется понятием туше, в котором, по Е.Назайкинскому разграничиваются два момента – звуковой и интонационный: «Главный смысл разнообразнейших эмоционально-выразительных движений пальцев, рук, корпуса заключается в воздействии не на звук, а на внутренний музыкальный тонус исполнителя, а значит, и на фортепианный тон. Через интонацию осуществляется воздействие и на воспринимаемый звук, а разнообразие тонов тем более ясно выступает для восприятия, что оттеняется единообразием собственно звуковых свойств. Фортепианный звук потому и оказывается идеальным, что он прежде всего тон, то есть явление интонационной иллюзии, опирающейся на музыкально-слуховое сотворчество воспринимающего» [там же].

Сказанное выше полностью относится к шопеновскому фактурно-фортепианному стилю, в котором действуют соответствующие гармонической природе инструмента фактурно-гармонические комплексы, стремящиеся к «идеальному» звучанию, к «области выразительной игры» (Н. Римский-Корсаков), под которой подразумевается максимальная естественность и внутренняя связность всех фактурных компонентов. Раскрытие полифонического потенциала шопеновской «гармонии-мелодия, где технологически уже стираются различия между этими средствами музыкального языка) заключаются в области средств «исполнительского центра» (В.Холопова [25]), к которым относятся агогические и динамические приемы, направленные на экспрессию – придание образности [18] исполнительскому выражению композиторского текста.

Таким образом, вне исполнительской экспрессии шопеновская фактура в области фортепианного письма остается чисто текстуральной (ногной), а ее схематическое прочтение по этажам и функциям ткани даст лишь общий контур изложения. Без учета исполнительских атрибутивных факторов динамики, агогики, педализации, артикуляции в самом широком смысле этого слова идеальный образ шопеновского фортепиано немислим. Тот факт, что Ф.Шопен был композитором-пианистом, подчеркивает единство композиторских и исполнительских параметров в создаваемой им многослойной и многоаспектной, внутренне наполненной звуковой экспрессией гармонико-полифонической по природе, насыщенной линейным мелодизмом, глубинно – стереофонической по звучанию фактуре. Образ шопеновской фактуры стал «титულным» для последующей

фортепианно-творческой практики и отразился практически во всех стилях фортепианной музыки – как композиторских, так и исполнительских.

#### Литература:

1. Адорно Т.В. Камерная музыка // Избранное: Социология музыки / Адорно Т.В.; [пер.А.В. Михайлова, М.И.Левинной; гл.ред. и авт.проекта С.Я.Левит; сост.С.Я.Левит, С.Ю. Хурумов]. – СПб., 1998. – С. 78-94.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974. – 393 с.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2 / Б.Асафьев (Игорь Глебов). – Изд. 2-е. – Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. – 376 с.
4. Асафьев Б. Книга о Стравинском / Б.В.Асафьев. – Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. – 279 с.
5. Барсова И. Опыт этимологического анализа // Сов. музыка. 1985. №9. С.59.
6. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М.Бахтин. – М.: Наука, 1974. – 232 с.
7. Бобровский В.П. К вопросу о драматургии музыкальной формы / В.П.Бобровский // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: сб.ст. / [сост.Л.Г.Раппопорт]. – М., 1970. – С.26-64
8. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX в. Очерки / Л.Гаккель. – Л., 1990. – 287 с.
9. Гаккель Л. О стильной игре. /Гаккель Л. Исполнителю, педагогу, слушателю: Статьи, рецензии. – Л.: Советский композитор, 1988.- С.75 – 81.
10. Гизекинг В. Мысли художника/В.Гизекинг//Совет.музыка. – 1970. -№7. – С.72-78; №10. – С. 108 – 112.
11. Григорьев В.Ю. Музыкальный романтизм: сущность стиля и проблемы интерпретации // Проблемы романтизма в исполнительском искусстве: Науч. труды. – М.: НТЦ «Консерватория», 1994, Сб.6. – 3-26.
12. Денисенко И.Е. Программность в фактуре музыкального произведения как единство композиторского и исполнительского начал: на примере сравнительного анализа фортепианных стилей К.Дебюсси и М.Равеля / И.Е.Денисенко. // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: зб. наук. пр. / Луган. держ. ін-т культури і мистецтв. – Луганськ, 2010. – Вип. 13. – С.127-138.
13. Игнатченко Г.И. Фактурный план произведения и его основные разновидности: метод. рек. для ст. муз. Вузов / Г.И.Игнатченко. – Харьков, 1989. – 15 с.
14. Каган М. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ч.1,2,3 / М.Каган. – Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1970. – 348 с.
15. Касьяненко Л.О. Работа пианиста над фактурой: Пособие по изучению исполнительской интерпретации фактуры фортепианного произведения. – К., НМАУ, 2003 – 168 с.
16. Кокарева Л. Клод Дебюсси: Исследование. – М.: Музыка, 2010. – с., нот.
17. Ландовска В. – О музыке.- М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005.-368 с.
18. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики / А.Лосев // Из ранних произведений / А.Лосев. – М., 1990. – С.195-390.
19. Мазель Л.А. Эстетика и анализ / Л.А.Мазель // Совет. музыка. – 1966. – №12 – С.20-30.
20. Мартинсен К.А. К методике фортепианного обучения // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. – М.- Л.: Музыка, 1966.- С.184-207.
21. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення». Українське музикознавство (Респуб. міжвід. наук. – метод.зб.). – К., 1998. – Вип. 28. – С.48-53.
22. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки / Е.В.Назайкинский. – М.: Музыка, 1988. – 256 с.
23. Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956, с. 467.
24. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1968. – 448 с.
25. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие / В.Н.Холопова. – СПб.: Лань, 2000. – 320 с.
26. Холопова В.Н. Фактура. – М.: Музыка, 1979. – 87 с.