

НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ К РАБОТЕ НАД ФОРТЕПИАННЫМИ СОЧИНЕНИЯМИ В. А. МОЦАРТА

Георгиевская Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкального искусства, институт культуры и искусств, Московский городской педагогический университет (г. Москва, РФ). E-mail: olgageo@rambler.ru

В статье представлен анализ вступительного раздела Фантазии ре минор В. А. Моцарта, выполненный с позиций исполнительского слышания и практической педагогической работы. Помимо аналитического изучения нотного текста, данный подход базируется на исполнительском слышании, реальном звучании произведения, развертывании во времени музыкальной ткани в ходе живого исполнения. Это позволяет выявить удивительную многомерность моцартовской фактуры, выраженной предельно лаконичными композиторскими средствами. Новое, более глубокое понимание получает ряд фундаментальных аспектов, таких как традиционное представление о квадратности музыкальной структуры,

взаимодействие в фактуре гармонического и мелодического начал, внутренняя симметрия построения. Так, показано, что характерные для венских классиков свойства квадратности могут проявлять себя не в метрической, а в гармонической составляющей музыкального языка; строжайшие пропорции внешне несимметричного построения можно верно оценить лишь в некоторой более общей системе координат, рассматривая в комплексе действие сил, определяющих развертывание всей фактуры. А тонкая грань между гармоническим и мелодическим слышанием весьма прозрачного музыкального материала связана с ощутимыми художественными эффектами, решающим образом сказывающимися на восприятии, но трудно поддающимися привычному анализу. Теоретическое осознание обнаруженных закономерностей открывает широкие перспективы для дальнейшего исследования, а также непосредственно влияет на результаты практической работы исполнителя и педагога, давая возможность услышать, а затем и реализовать в звучании важнейшие принципы организации музыкальной ткани произведения и его музыкального пространства в целом.

Ключевые слова: Моцарт, фантазия, исполнительский анализ, педагогическая работа, фактура.

SOME WORDS ON THE WORK ON MOZART'S PIANO PIECES

Georgievskaya Olga Vladimirovna, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Musical Art, Institute of Culture and Arts, Moscow City Pedagogical University (Moscow, Russian Federation). E-mail: olgageo@rambler.ru

The analysis of the introductory section of Fantasy in D minor by W.A. Mozart is presented in the article, carried out from the performer point of view as well as in terms of pedagogical experience. This analysis is based not only on theoretical study of the score but on its performer hearing, real sounding, temporal development of musical form and texture in the course of live performance. The realized examination makes it possible to reveal a multidimensional characteristic of Mozart's texture and its new interpretation. This fresh approach is concerned with some typical characteristics of musical period, the interdependence of harmonic and melodic principles in the texture, the internal symmetry of the structure. It is shown, for instance, that one of the distinctive features of classicism, properties and proportions of musical period, could be manifested in the harmonical component of composer's musical language instead of the metrical one. A structure which is asymmetric in outward appearance should be considered in a somewhat different frame of reference to make visible its regular, symmetrical and harmonious pattern. It is necessary to put it in the wider context, taking into account all the effective forces of the texture. Conventional methods of analysis are not effectual either to examine the verge of harmonic and melodic hearing of the figuration not containing a great number of notes. As it is demonstrated in the paper, the question is more than interesting and should be regarded as having a strong influence on interpretation. Opening up the new perspectives for scientific research, the results have a profound effect on the work on Mozart's piano compositions. To get their understanding is as much significant for the performer's working process as for the teacher's one.

Keywords: Mozart, Fantasy, performing analysis, pedagogical experience, texture.

В числе шедевров фортепианной классики встречаются творения, обладающие глубиной и совершенством создания гения, но вместе с тем предельной внешней простотой и лаконичностью изложения. В силу своей технической доступности для исполнителя они широко используются на всех этапах обучения. С методической точки зрения их изучение весьма целесообразно; оно приносит как большую профессиональную поль-

зу, так и удовольствие от процесса работы. Одной из таких жемчужин стала знаменитая Фантазия ре минор В. А. Моцарта. Произведение, над которым неустанно трудились многие мастера исполнительского искусства, прочно вошло и в так называемый «педагогический» репертуар. В данной связи представляется полезным высказать несколько замечаний, чрезвычайно помогающих, как показывает опыт, в практической работе.

Они основаны на принципах *исполнительского* анализа, исполнительском слышании фактуры и развертывании музыкальной формы во времени. В их эффективности и важности мы неоднократно удостоверились: понятое теоретически легче становится услышанным, а затем и реализованным в ходе исполнения. Уже начальные строки Фантазии наводят на интересные размышления.

«Вступление должно быть мрачным, тускло освещенным, статичным. Вы входите в готический храм: высокие своды, деревянные скульптуры, иконы, цветные витражи, плохо пропускающие свет, создают мистическое трепетное состояние...» [5, с. 152]. Так выдающаяся пианистка Мария Юдина характеризовала первый, четко отграниченный фрагмент на материале нескольких разложенных аккордов. Его фактура предельно прозрачна: арпеджированные гармонии чередуются, соблюдая максимальную плавность голосоведения. Некоторые ноты остаются задержанными, но одновременно ни разу не берется более одного звука. Непрерывное движение триольных восьмых, возникающее на тоническом трезвучии и замирающее на доминанте, естественным образом создает ощущение вступления; в то же время эпизод в целом оставляет впечатление удивительной стройности, гармоничности и внутренней завершенности. Что же кроется за столь непосредственной и свободно льющейся музыкальной фразой, какие тонкие взаимосвязи определяют ее необычную, многослойную и совершенную структуру?

Прежде всего, даже самый поверхностный взгляд не может не заметить, что продолжительность вступления – одиннадцать (!) тактов. Цифра, не вписывающаяся в привычное представление о квадратности построений, связанной у венских классиков со строгой пропорциональностью и идеальной выстроенностью музыкальных линий. Слушатель, однако, не чувствует ни малейшего дисбаланса, равновесие внутри раздела никоим образом не нарушается. Это объясняет ряд любопытных особенностей.

Фактура, как уже было сказано, представляет собой чередование разложенных аккордов, выписанное равными длительностями. Естественно поэтому, что в восприятии слушателя существенным музыкальным событием оказывается смена гармонии, наступление нового аккорда, лежащего

в основе движения триолей. И хотя с точки зрения метроритмической продолжительности пространство данного фрагмента не квадратно, в рамках его одиннадцати тактов заключено как раз *восемь* таких гармонических шагов, *восемь* гармонических изменений, определяющих постепенное развертывание музыкальной ткани. Совпадение с количеством тактов в классической форме периода отнюдь не случайно. Тут необходимо по-другому увидеть, а вернее, услышать действие сил, спаивающих воедино отдельные элементы музыкальной материи. Можно сказать, что если обычно уравновешенность, математически выверенная пропорциональность классического периода проявляются в *метрической* составляющей организации музыкального пространства (так как количество тактов соответствует количеству метрически сильных долей), то здесь они обнаруживают себя посредством его *гармонической* составляющей. Метрическая же неквадратность построения остается во власти импровизационного начала.

Далее, отмеченные восемь гармоний распределены, казалось бы, странным и неоднородным образом по отношению к течению музыкального времени: первые три аккорда продолжают по два такта каждый, следующие четыре – по половине такта, последняя гармония звучит на протяжении трех тактов. Тем не менее, мы опять однозначно констатируем, что для слушателя ничто не нарушает спокойного, равномерного течения музыкальной мысли. И, действительно, указанные изменения скорости гармонического движения уравновешиваются явлениями иного порядка, что обеспечивает незыблемую стройность и совершенство целого. Покажем, как именно это происходит.

Первые два такта звучат как фигурация (хотя и довольно мелодизированная) на тоническом трезвучии ре минора. Из четырех долей лишь в одной – третьей – нарушается простейший порядок перемещения по ближайшим тонам: в ней мы видим так называемое «ломаное» арпеджио. Остальные доли заполнены ходами вверх либо вниз по близлежащим звукам аккорда. Едва заметно в звучании фигуративного рисунка выделяются две ноты, *ре* и *фа*, относящиеся к той самой третьей доле. Первая – как падающая на относительно сильное метрическое время, к тому же расположенная на кварту выше соседних; вто-

рая – как самая высокая в фигурации. Аналогично устроены следующие четыре такта. Небольшие отличия не меняют фундаментальной закономерности, по которой у слушателя возникает звучащий образ в виде фигурации с чуть выступающими на ее фоне отдельными точками.

Сопоставим эти слегка выдающиеся звуки: *ре* и *фа* в первом и втором тактах, *ми* и *соль* – в третьем и четвертом, *фа-диез* и *ля* – в пятом и шестом. Невероятная тонкость моцартовской фактурной работы с трудом позволяет облечь в слова то, что улавливает слух и за чем он неуклонно следует. Можно было бы назвать появляющимися *скрытыми голосами* складывающиеся «на расстоянии» мелодические линии *ре – ми – фа-диез*, *фа – соль – ля* соответственно, особо подчеркивая степень преувеличения, которую включает в себе такое утверждение. Однако оно раскрывает глубинный закон, дает ключ к пониманию важнейшего процесса, происходящего в фактуре. Каким бы грубым ни казалось тут само определение «скрытого голоса», бесспорно, что этот эффект не статичен, он возникает постепенно и усиливается. Звук *ми* в третьем такте притягивает внимание чуть больше, чем *ре* в двух предыдущих; *фа-диез* в пятом – немного более, чем *ми* в третьем и четвертом. Объяснение, опять-таки, в особенностях «элементарной» моцартовской фактуры. *Ре* начальной пары тактов появляется совершенно ожидаемо в череде звуков тонического трезвучия. *Ми* в третьем такте, напротив, вряд ли можно назвать ожидаемым для слушателя: после первых двух долей его подсознание скорей предвосхищает лежащее на секунду ниже *ре*, поэтому возникающее *ми* сильнее остается в памяти. Кроме того, оно впервые образует диссонирующие интервалы – с басом и близлежащим *си-бемоль*, превращая обращение трезвучия в обращение септаккорда. Наконец, появляющийся третьим в этой воображаемой линии *фа-диез* обладает новым сильнодействующим качеством альтерированного звука. Падая на подготовленную почву, он довершает гибкую и динамичную картину зарождения *мелодической линии*, скрытого мелодического голоса в недрах гармонической фигурации.

Итак, к седьмому такту наше восприятие плавно переключается от почти исключительно гармонического слышания фактуры на мелодику,

как будто одновременно существующую и внутри фигурации, и вдобавок к ней, и удивительным образом с ней переплетенную. В последующих двух тактах гармония меняется в четыре (!) раза чаще; но что же превалирует для слушателя? Разложенные секстаккорды с захватом неаккордового звука – первые три аккорда из четырех – уже звучат скорее как *мелодия*, чем как фигурация, в особенности верхние триоли, исполняемые правой рукой. Помимо басовых, в фактуре появляются другие задержанные ноты, весьма однозначно прорисовывающие скрытые мелодические голоса. И более быстрый, вследствие смены гармонии, переход к следующему звуку такой скрытой мелодической линии лишь способствует ее реальному звучанию. На четвертом аккорде «смещение акцентов» в сторону мелодики еще усиливается, так как две триоли имеют совершенно разный мелодический рисунок, а скрытые голоса, до сих пор вторившие друг другу в октавный унисон, оказываются во встречном движении. Разгадку сбалансированности музыкального пространства вновь дает неожиданная, непривычная перспектива. Резкое увеличение скорости гармонического шага в седьмом и восьмом тактах скомпенсировано переключением слушательского внимания на мелодизацию. Воспринимая те же длительности как составляющие *не столько* разложенного аккорда, *сколько* мелодии, слушатель по-другому ощущает происходящие в фактуре гармонические изменения. Ведь переход к каждой следующей ноте – это всегда мелодическое «событие», событие для мелодического слышания, но далеко не всегда это событие гармоническое. Погружение слухом в очередность звуков той же продолжительности, но теперь уже «переживаемых» в качестве мелодии, совсем иначе заполняет промежуток времени до наступления новой гармонии, и оно вовсе не кажется таким скорым.

Мы увидели, как на протяжении восьми тактов, благодаря внешне минимальным изменениям в фактуре, из звучания разложенного минорного трезвучия вначале рождаются скрытые мелодические линии, сосуществующие с гармонической фигурацией, затем они становятся все более и более явными и значимыми, и, наконец, сама фигурация практически полностью превращается в мелодическую линию, в мелодию. Каково же завершение этой эволюции? Оно по-моцартовски

естественно и гениально. Три последних такта вступления базируются на доминанте и охватывают чрезвычайно широкий диапазон, как будто разворачивая перед нами огромную сцену предстоящих действий. (Сравнение, почти буквально соответствующее истине: текст Фантазии ни разу не выходит за рамки самого низкого баса вступления, и лишь одна тридцать вторая нота произведения находится на малую секунду выше его верхнего звука.) В первом из трех тактов неизменные триольные восьмые, в прямом движении снизу вверх, перекрывают три с половиной октавы. Простейшее длинное арпеджио невозможно определить ни как выразительную мелодию, ни как тип фигурации с какими-либо особыми свойствами. Но какое ощущение возникает у слушателя после предшествующих восьми тактов музыки? С одной стороны, сама гармония, гармония как таковая, предстает в ничем не затуманенном и не осложненном виде, без всякого намека на скрытое голосоведение и вне какого бы то ни было фигуративного рисунка. С другой, именно здесь, впервые, мы слышим столь чистое и явное *одноголосное* изложение – выдержанные ноты практически полностью исчезают, резкое расширение диапазона и прямое движение на значительное расстояние способствуют тому же. Слышание *мелодии* не пропадает, возможно даже усиливается. Добравшись до вершины, музыкальная фраза в следующем такте направляется вниз. Спуск происходит по тому же трезвучию доминанты, но каждый раз с хроматическим нижним вспомогательным звуком. Насыщенная хроматизмами, изломанная и одиноко звучащая линия воспринимается не иначе как выразительная мелодия, несмотря на «скрытую» опору на аккордовые тона. Последний такт – бас, глубже которого не располагается ничего. Одновременно начало и конец всего пространства, точка, из которой оно разворачивается и куда уходит. Такую картину рисуют перед нами завершающие такты вступления.

Обозревая еще раз мягкий, волнообразный, плавно текущий во времени рельеф начальных строк Фантазии, нельзя отказать от мысли, что необычное, с точки зрения структуры, построенное длиной в одиннадцать тактов все же обладает какой-то удивительной внутренней симметрией. И снова слуховое впечатление находит прямое

подтверждение в авторском тексте. От первой до последней ноты, это единая музыкальная фраза, словно находящаяся в области взаимодействия гармонических и мелодических сил, подчиняющих себе ее течение. Их напряжение растет и ослабевает, обнаруживая черты абсолютно «правильной», «регулярной» и строго симметричной структуры. Удобно опять прибегнуть к уже неоднократно использованному образу пространства. Сначала оно ограничено звуками *ре* большой октавы и *фа* первой, пока в двух начальных тактах мы слышим трезвучие *ре* минора. В следующих тактах бас остается тем же, но верхняя граница чуть отодвигается – до звука *соль*; пространство становится немного больше, гармоническое напряжение растет (секундакорд после минорного трезвучия). Пятый такт приносит еще более осязаемое расширение звукового пространства, одновременно с обеих сторон (от *до* большой октавы до *ля* первой), и еще более очевидное нагнетание гармонического напряжения. Шестой такт в точности идентичен пятому, но повторение неустойчивого, требующего разрешения аккорда доводит процесс нарастания гармонического напряжения до своего апогея. Таким образом, кульминацией, вершиной волны, точкой максимального напряжения оказывается шестой такт – геометрический центр построения, равноудаленный от его начала и конца. Первые пять тактов неумолимо ведут нас к этому пику; последующие пять – отображают постепенное ослабление и спад. В седьмом такте звучит долгожданное разрешение и начинается доминирующее в слуховом впечатлении нисходящее движение. Мы чувствуем очевидное убывание волны. Наконец, гармонический процесс *останавливается* на доминантовом трезвучии, «растворяется» в мелодической линии и замирает в последней басовой ноте. Как видим, в данном случае четкие математические пропорции полностью согласуются с числом тактов.

Вероятно, моцартовская фактура будет бесконечно открывать все новые грани и неизведанные горизонты. Непревзойденный Владимир Горовиц однажды сказал: «Когда я был молод, я не понимал, как трудно играть Моцарта – мало нот» [3, с. 165]. Заметим, что сказанное нами относилось к анализу всего лишь одиннадцати тактов музыки! Необходимо еще раз подчеркнуть,

что, лишь отталкиваясь от слышания произведения, от его звучания, можно увидеть и понять многие существенные аспекты, касающиеся внутренней структуры. Взаимосвязь композиторского и исполнительского слышания – отдельная проблема, представляющая огромный интерес и пока еще мало изученная; мы уже обращались к ней на примере некоторых фортепианных сочинений К. Дебюсси [2] и Ф. Шопена [1]. Затраги-

вая эту загадочную область в музыкальном мире венского классика, хочется закончить словами П. И. Чайковского, для которого Моцарт был воплощением «идеала великого художника, творящего в силу бессознательного призыва своего гения» [4, с. 86]. **Как писал великий русский композитор**, «тем, что я посвятил свою жизнь музыке, – я обязан Моцарту... он заставил меня полюбить музыку больше всего на свете» [4, с. 87–88].

Литература

1. Георгиевская О. В. Исполнительская выразительность в фортепианной миниатюре Ф. Шопена // *Соврем. гуманитар. исслед.* – 2011. – № 1. – С. 165–168.
2. Георгиевская О. В. О некоторых особенностях композиторского и исполнительского стиля К. Дебюсси. К проблеме изучения авторских интерпретаций // *Соврем. гуманитар. исслед.* – 2009. – № 6. – С. 189–193.
3. Дюбал Д. Вечера с Горовицем. – М.: Классика–XXI, 2001. – 388 с.
4. Чайковский П. И. Избр. письма. – М.: Музыка, 2002. – 455 с.
5. Юдина М. В. Фантазия d-moll Моцарта // *Как исполнять Моцарта.* – М.: Классика–XXI, 2007. – С. 152–154.

References

1. Georgievskaya O.V. Ispolnitel'skaya vyrazitel'nost' v fortepiannoy miniatyure F. Shopena [Performing Expressiveness in F. Chopin's Piano Miniature]. *Sovremennye gumanitarnye issledovaniya [Contemporary Humanities Research]*, 2011, no. 1, pp. 165-168. (In Russ.).
2. Georgievskaya O.V. O nekotorykh osobennostyakh kompozitorskogo i ispolnitel'skogo stilya K. Debyussi. K probleme izucheniya avtorskikh interpretatsiy [On Some Features of Composer's and Performer's Style of C. Debussy. On Problem of Author's Interpretation Study]. *Sovremennye gumanitarnye issledovaniya [Contemporary Humanities Research]*, 2009, no. 6, pp. 189-193. (In Russ.).
3. Dyubal D. *Vechera s Gorovitssem [Evenings with Horowitz]*. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2001, 388 p. (In Russ.).
4. Chaikovskiy P.I. *Izbrannye pis'ma [Selected letters]*. Moscow, Muzyka Publ., 2002. 455 p. (In Russ.).
5. Yudina M.V. Fantaziya d-moll Motsarta [Fantasy d-moll of Mozart]. *Kak ispolnyat' Motsarta [How to play Mozart]*. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2007, pp. 152-154. (In Russ.).