

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР
ЛЕНИНГРАДСКАЯ
ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
им. Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Факультет повышения квалификации

Кафедра специального фортепиано

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ
К ОСВОЕНИЮ НОТНОГО ТЕКСТА
В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ XX ВЕКА

**(Для педагогов-пианистов — слушателей факультета
повышения квалификации ЛОЛГК)**

ЛЕНИНГРАД
1988

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР
ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ имени Н.А.РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Факультет повышения квалификации

Кафедра специального фортепиано

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ОСВОЕНИЮ НОТНОГО
ТЕКСТА В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ XX ВЕКА

(Для педагогов-пианистов – слушателей
факультета повышения квалификации ЛОЛК)

Ленинград

1988

Утверждено кафедрой специального фортепиано
и рекомендовано к публикации редакционным Советом
Ленинградской ордена Ленина Государственной
консерватории им. Н.А.Римского-Корсакова.

Составитель — доцент кафедры специального форте-
пиано, канд. иск. О.Ю.Малов

Издание второе, исправленное и дополненное.

Современная литература для фортепиано удивительно богата и разнообразна. Классики XIX века — Дебюсси, Барток, Шенберг, Прокофьев, Стравинский, Хиндемит, Шостакович — показали в своем творчестве новые выразительные возможности инструмента, приемы композиторского письма, новые способы развития и оформления музыкального материала.

Бурное развитие в XIX веке средств массовой информации, радио, телевидения, грамзаписи позволило значительно больше узнать о музыкальной культуре разных стран и народов. Национальные формы музицирования, необычные инструменты, оригинальные тембры, мелодика и ритмы стран Азии, Африки, Латинской Америки значительно обогатили новыми идеями фортепианную музыку. Достаточно вспомнить, какое влияние оказала культура Индии и Юго-Восточной Азии на творчество О. Мессиаена, как интересно отражаются африканские тембры и ритмы в творчестве многих композиторов (начиная с К. Сен-Санса). Духом национальной музыки Америки пронизаны сочинения Ч. Айвза, Г. Коуэла, С. Барбера, В. Персикетти, Д. Гершвина. Новые мелодические, гармонические, тембровые открытия демонстрирует музыка латиноамериканцев Э. Вилла-Лобоса, А. Хинастеры, австралийца Л. Ситпки.

Интерес профессионалов и любителей музыки к современной фортепианной литературе совершенно естественен. Однако при освоении нотного текста нередко возникают затруднения, обусловленные большим количеством ранее не встречавшихся способов записи высоты звука, обозначений ритма и других указаний. "В настоящее время положение таково, что почти каждый композитор в той или иной степени придерживается своей особой музыкальной записи, вводя новые фигуры, значки, требуя нового графического

оформления, прилагая множество объяснений и руководств к исполнению. Почти ничто не осталось без изменений. Отсутствует единое написание знаков альтерации, пауз, тактовых обозначений, сокращений, транспозиций, видов артикуляции, динамики, агогики. Все это никак не содействует изучению и пропаганде современной музыки. Полная унификация видов музыкальной записи, вероятно, невозможна при нынешней ситуации, когда за один из основных признаков композиторской индивидуальности мы принимаем специфическое искусство реализации звуко-красочного представления, способность к организации музыки во времени и в пространстве.¹

В поисках новых выразительных средств, новых композиторских приемов авторы часто прибегают к помощи нетрадиционных (по отношению к нормам записи XIX в.) форм нотной графики. Собственно говоря, с некоторых из таких форм сегодня, в 80-е годы XX века, мы можем уже вполне обоснованно говорить как об установленных, общепринятых. Иные же способы записи, являющиеся изобретением какого-либо композитора, употребляются только в его сочинениях и пока не вошли в широкую композиторскую практику.

В детскую педагогическую литературу тоже постепенно входят сочинения с использованием нетрадиционных приемов игры на рояле, с современной записью нотного текста. Отнюдь не умаляя значения воспитания молодых музыкантов на сочинениях Баха, Моцарта, Бетховена, Шопена, Шумана, на лучших образцах отечественной классики, необходимо открыть юному музыканту с детства, с ранних шагов развития доступ к музыке новейшей, "пере-

1. Ц.Когоутек. Техника композиции в музыке XX века. - М., 1976, с.264-265.

кинуть мост" - показать традиционность, глубинную связь всех современных явлений с музыкой доклассической, классической, романтической. Поэтому только осведомленность педагога в этой области является залогом успеха воспитательного процесса.

Специальной детской литературы, использующей современные формы музыкального языка, не так уж много. Б.Бартók своим замечательным циклом "Микрокосмос" указал основные направления развития музыкантского и исполнительского мышления детей. Поэтому не случайно именно в Венгрии появился цикл, являющийся собой качественно новую ступень в этом направлении - цикл Д.Куртага "Игры". Стоит отметить интересный цикл австралийского композитора Л.Ситцки "Багатели" - 17 пьес для юных пианистов. Упомянутые циклы используют, в основном, все новейшие способы игры на инструменте, современную запись нотного текста, элементы алеаторики и импровизации.

В настоящее время не существует методического труда, систематизирующего основные правила современной фортепианной нотографии, способы использования инструмента. Данные методические рекомендации, являющиеся первой работой подобного рода, ставят своей целью показать основные, наиболее часто встречающиеся типы новой нотной записи, наиболее употребимые современные приемы игры на рояле. Кроме описания чисто технологических задач, автор-составитель рекомендаций считает необходимым в ряде случаев дать художественное обоснование использования того или иного приема, ибо в своей педагогической работе нередко сталкивался со случаями "исполнительской стеснительности" перед тем или другим нестандартным, непривычным способом игры на инструменте. Любой прием приобретает смысл и артистическую

выразительность только тогда, когда он обоснован ясной музыкантской концепцией, опирающейся на понимание композиторской логики, абсолютной исполнительской убежденности в необходимости данного способа выражения.¹

В данных методических рекомендациях будут рассмотрены некоторые общие принципы организации музыкального материала (алтеррика), современные формы записи звуковысотности и временной организации, наиболее часто употребляемые нетрадиционные приемы игры на инструменте, а также некоторые случаи игры за пределами клавиатуры,

В работе рассматриваются некоторые вопросы современного ансамблевого музицирования, ибо в этой области у пианистов также возникает много проблем при освоении нотного материала.

В данной работе не рассматриваются случаи использования "препарированного" или "подготовленного" фортепиано (имеется в виду укладывание на струны рояля книг, цепей, других предметов, накалывание кнопок на молотки, перестройка струн особым образом и т.д.). Автор считает эту область пианизма предметом особого исследования, не имеющего прямого отношения к методической постановке данной темы.

1. Особенно часто такого рода "стеснительность" проявляется при необходимости исполнения кластеров. Действительно, можно найти много случаев, когда этот прием является самоцелью, данью моде, желанием шокировать публику. Но невозможно представить более соответствующего приема для выражения авторского замысла, чем кластер, в композициях Г. Уствольской.

1. Алеаторические принципы организации музыки

Известный чехословацкий композитор и ученый Ц.Когоутек определяет данные принципы следующим образом: "Алеаторика в музыке - это такая техника композиции, при которой определенная часть процесса создания музыкального произведения (включая его реализацию), касающаяся работы с различными элементами и параметрами музыки, подчинена более или менее управляемой случайности. Этим достигается, помимо всего, большая свобода в творчестве композитора и исполнителя: фиксация произведения в нотной записи перестает быть сложной, медленной и напряженной операцией, упрощается разучивание и исполнение записи".¹

Алеаторика делится на большую и малую, алеаторику внешней формы и алеаторику деталей, фрагментов точно зафиксированной формы. Примеры той и другой разновидностей алеаторики встречаются и в фортепианной музыке.

Главным признаком большой алеаторики является изменчивость, переменность, неопределенность формы в целом. Каждое новое исполнение является собой существенно новым звуковым результатом, но никак не совершенно случайным! На новом уровне развития музыки возвращаются традиции XVII-XVIII вв., когда в воле исполнителя было по-своему компоновать, развивать полифонически, орнаментировать, регистровать чью-либо мелодическую идею. К сочинениям подобного типа следует отнести Сонату № 3 П.Булеза, "Klavierstück XI" К.Штокгаузена, "A piacere" К.Сароцкого. Следует согласиться с Ц.Когоутеком в том, что в подобных сочинениях "... часто трудно

1. Ц.Когоутек. Цит. работа, с. 236.

отличить новаторские творческие стремления, сознательно направленные к точно поставленной художественной цели, от модного, нередко искусно замаскированного, манерного дилетантизма или даже шарлатанства. Нельзя по отдельным случаям делать обобщающие выводы.¹ Каждое сочинение и каждая конкретная интерпретация требуют специального анализа.

Сочинение К. Сероцкого "A piece" (1963) напечатано на трех страницах. На каждой из них размещено 10 нотных структур преимущественно пунталистического склада (первые десять структур приведены на примере № 1). Продолжительность всего произведения установлена в пределах шести-восьми минут. Определение последовательности страниц (так называемых сегментов) и отдельных структур (повторяемость которых автором исключена) полностью предоставлено исполнителю. Следует заметить, что сочинение подобного рода рассчитано на исполнение по нотам на эстраде, непосредственную реакцию исполнителя на нотную графику, дающую возможность новой компоновки сочинения непосредственно в момент эстрадного исполнения. Эта форма исполнительства — игра по нотам на эстраде — нередко предусмотрена в алеаторических сочинениях.

Некоторые особенности записи текста структур требуют пояснений.

1. Во всех структурах длительности ( ,  ,  и т.п.) имеют значение относительно длинных или коротких единиц времени, скорость исполнения которых определяется общей временной протяженностью структуры, указанной автором в секундах в левом верхнем углу каждого прямоугольника.

1. Ц. Когоутек. Цит. работа, с. 237.

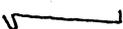
2. Прерывистость нотной строки, белые просветы посреди нотопосцев графически выражают цезуры, остановки, величина которых также обусловлена указанием временной протяженности структуры в целом. Кроме этого автор употребляет следующие знаки, указывающие на моменты расчленений: ? - цезура (продолжительность - до I сек.), \wedge - короткая фермата (I-2 сек.), \frown - средняя фермата (2-3 сек.), \ulcorner - долгая фермата (более 3 сек.).

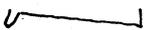
3. Во всех случаях знаки альтерации относятся т о л ь к о к ноте, перед которой они написаны.

4. Структура I. Горизонтальные линии, исходящие из аккордов (\equiv) графически обозначают протяженность созвучия во времени (tenuto). Стрелка ($\uparrow \downarrow$) показывает конкретный момент окончания звучания комплекса. Аналогично см. структуры 4, 5, 6, 8, 9, 10.

5. Структура I.  обозначает указание ritenuto внутри конкретной фигуры. Этот прием употребляется также в структурах 3, 4, 6, 7, 9, 10. Соответственно запись  и т.п. обозначает accelerando внутри конкретной фигуры (см. структуры 4, 5, 6, 10).

6. Структура I. Штиль без ноты  обозначает повторение предыдущей ноты, входящей в данную фигуру. Аналогично см. структуру 10.

7. Структура 2. Автор употребляет графическое обозначение правой педали  с точной фиксацией снятия.

8. Структура 3. Графическое обозначение левой педали .

9. Структура 10. Графическое изображение протяженности трели и момента ее окончания () аналогично обозначает

ние tenuto . Оба звука трели обозначены секундным созвучием.

Более подробно все эти формы записи будут рассмотрены в данной работе позднее.

Пример № I. К. Сероцкий. "А piacere".

№ I

Handwritten musical score for Example 1, consisting of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 4/4. It starts with a forte (f) dynamic and a tenuto mark. The bottom staff begins with a bass clef and a forte (ff) dynamic. The score includes various articulation marks such as accents (>) and slurs. A fermata is placed over a note in the top staff towards the end of the excerpt. The notation is somewhat sketchy, with some notes and stems appearing to be drawn over or through other lines.

№ 2

Handwritten musical score for Example 2, consisting of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a time signature of 4/4. It starts with a forte (ff) dynamic. The bottom staff begins with a bass clef and a forte (ff) dynamic. The score includes various articulation marks such as accents (>) and slurs. A fermata is placed over a note in the top staff towards the end of the excerpt. The notation is somewhat sketchy, with some notes and stems appearing to be drawn over or through other lines.

№ 3

6'' p

PPP p

This musical exercise consists of two staves. The upper staff is marked with a dynamic of 6'' and a piano (p) dynamic. It contains a series of eighth notes, with a dashed line above the staff indicating a specific rhythmic or melodic pattern. The lower staff is marked with a dynamic of PPP and a piano (p) dynamic, featuring a more complex rhythmic pattern with various note values and rests.

№ 4

7'' p mf

8'' 8'' 8''

mf PP A

This exercise is divided into two parts. The first part, marked 7'', shows two staves with dynamics p and mf. The second part, marked 8'', is enclosed in a box and shows a more complex melodic and harmonic structure with dynamics mf and PP. A section labeled 'A' is indicated at the end of the boxed part.

№ 5

8'' PP

f PP p

This exercise is divided into two parts. The first part, marked 8'', shows two staves with dynamics PP and f. The second part, marked 8'', is enclosed in a box and shows a more complex melodic and harmonic structure with dynamics PP and p. A section labeled 'A' is indicated at the end of the boxed part.

образом: A - *lentissimo* ($\text{♩} = 24-30$) *accelerando*, A+B и B - *tempo* ($\text{♩} = 324$). Динамический план таков: A - sempre *FF*, A+B - poco *dim.* (*FF-PP*), B - sempre *PP* (sempre *Ped.*).

Таким образом исполнитель имеет перед глазами схему-каркас строения всего произведения и заданные блоки-такты. Пьеса, подобно дереву, как бы растет в процессе исполнения, сначала возвращаясь к одному и тому же корню - т. I, знаменуя каждое возвращение приобретением нового материала, затем эволюционирует (A+B) и, наконец, приходит к утверждению итогового комплекса (т. 24).

М. Пугачевский использует систему из четырех нотных ставов, знаки $\text{♩}^{\sharp 2}$ и $\text{♩}^{\flat 2}$ обозначают транспозицию на две октавы вверх и вниз нот, записанных на верхней и нижней строчках системы. В тт. 9-12 записаны кластеры на белых клавишах (♩), на черных клавишах (♩) и хроматические (♩) с указанием приблизительных звуковысотных границ. В т. II ♩ аналогично традиционному ♩ . Такая же форма записи встречается в тт. 10, 20, 21, 24. В т. 20 употребляется встречающийся довольно редко размер 5/8 (пять восьмых с точкой). В тт. 13, 17, 20, 22 автором используются удары по корпусу рояля - ♩ . В тт. 17 и 22 исполнитель должен найти два различных по высоте ударных тембра, а в т. 20 - три.

III. Новые приемы игры на инструменте.

Среди многих приемов игры на рояле, вошедших в композиторский арсенал в ХI веке, кластеры и флаколеты получили наибольшее распространение.

Изобретатель техники кластеров (а также и многих других

нетрадиционных приемов игры на рояле) Г.Коуэлл произвел своими концертами большое впечатление на таких композиторов, как С. Прокофьев и Б.Барток. Г.Коуэлл верно почувствовал демократический характер данного приема - кластера, его художественную свежесть, несколько шокировавшую европейскую публику 20-х годов. Следует заметить, что Коуэлл изобрел нетрадиционную технику отчасти взамен отсутствовавшей у него ортодоксальной фортепианной техники, но это отнюдь не умаляет оценки изобретательности американского композитора. Кластеры Г.Коуэлла поражают своей изобретательностью и специфическими трудностями (пример № 25).

Пример № 25. Г.Коуэлл. *Dinamic motion.*



Например, автор предписывает исполнение кластера предплечьем правой руки на черных клавишах (знаки *b* под кластерами) одновременно с исполнением пальцами той же руки мелодического голоса в басу (за левой рукой!).

Прием был взят на вооружение сразу же и европейскими композиторами. Разумеется, они им пользовались не в таких количествах, как Г.Коуэлл. Б.Барток употребляет ладонные кластеры в "Музыке ночи" из цикла "На вольном воздухе" и во второй час-

ти Концерта № 2 для фортепиано с оркестром. С. Прокофьев трижды использует удар кулаком в первой части Сонаты № 6.

В послевоенной музыке кластерная техника используется весьма широко.

А. Бозан в Вариациях ор. 10 использует кластеры в качестве ударно-ритмического элемента фактуры с точным указанием звуковысотных границ сверху и снизу (пример № 26).

Пример № 26. А. Бозан. Вариации ор. 10.

The image shows a musical score for Example 26, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a 4/4 time signature. It contains a melodic line with several notes marked with accents (>) and slurs. There are three instances of a cluster of notes marked with 'st' (staccato). The bottom staff is in bass clef with a 4/4 time signature. It contains a series of chords, some marked with 'f' (forte) and 'p' (piano). The first chord is marked 'p in f' and the second is marked 'f'. The score illustrates the use of clusters as rhythmic elements.

Очень часто кластерная техника употребляется в динамических кульминациях сочинений, когда все иные способы усиления звучности кажутся уже использованными (примеры №№ 27, 28, 29).

Пример № 27. Б. Тищенко. Концерт для фортепиано с оркестром, III ч. Партя фортепиано.

The image shows a musical score for Example 27, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The score features several clusters of notes, some marked with 'p' (piano). The clusters are used as a means of dynamic intensification in the piece.

Пример № 28. Б.Тшценко. Соната № 3, II ч.

A musical score for piano and forte dynamics. The score is written on two staves. The upper staff has a treble clef and a single note with an accent (>) and a fermata. The lower staff has a bass clef and a complex chord with an accent (>) and a fermata. The dynamic markings 'fff' and 'f' are present.

Пример № 29. Ц.Когоутек. Ивения.

A musical score for piano dynamics. The score is written on two staves. The upper staff has a treble clef and a series of chords with an octave sign (8) above them. The lower staff has a bass clef and a series of chords with an octave sign (8) above them. The dynamic marking 'fff' is present.

А.Дуткевич в Свите (1970) широко использует ладонные и локтевые кластеры. Запись наглядно показывает и приблизительность границ аккорда, и его местонахождение (на белых или на черных клавишах - примеры №№ 30, 31).

Пример № 30. А.Дуткевич. Свита.

A musical score for piano dynamics. The score is written on two staves. The upper staff has a treble clef and a series of chords with an accent (>) above them. The lower staff has a bass clef and a series of chords with an accent (>) above them. The dynamic marking 'pian.' is present.

У. Некоторые особенности использования педали.

В творчестве американских композиторов часто используется третья педаль (*sostenuto*), изобретенная Стенвеем. Широкое распространение на американском континенте роялей этой фирмы сделало общедоступным такое средство выразительности, которое в творчестве европейских композиторов встречается крайне редко (например: Бах-Бузони. Органная прелюдия и фуга Ми семоль мажор; Б.Барток Концерт для фортепиано с оркестром № 3, II ч). Функция этой педали абсолютно аналогична функции беззвучного кластера — улавливание послезвучий в определенном фиксированном регистре.

Соната В.Персикетти № II ор. 101 начинается с беззвучного закрепления (фиксации) пятизвучия на третьей педали. После этого правая демпферная педаль выполняет свою функцию согласно указаниям автора, а пять открытых постоянно демпферов создаст особую негаснущую звуковую атмосферу (пример № 55).

Пример № 55. В.Персикетти. Соната № II.

Risoluta

ant. Ped. Ped. Ped.

В этой же сонате использован особый способ употребления правой педали — "эхо-педаль". После энергичного звукоизвлечения педаль запаздывает настолько, чтобы демпфер не успел

VI. Игра на рояле за пределами клавиатуры.

В послевоенной фортепианной литературе широко применяются различные приемы игры за пределами клавиатуры. Это и игра непосредственно на струнах рояля, использование педалей в качестве ударного инструмента, игра на клавиатуре с прикрыванием струн рукой, удары рукой по деке, клапу, крышке и т.д. Такие приемы употребляют А.Шнитке, Э.Пенхерски, А.Бозан, Т.Мансурян, С.Слюнговский, А.Кнайфель и многие другие композиторы. "...Богуслав Шеффер пишет с подлинным увлечением: "Фортепиано, трактованное во всей полноте его уникальных возможностей, оказывается инструментом архибогатым... Видим игру на клавиатуре с широким использованием педалей, игру внутри фортепиано, и даже игру под клавиатурой и под фортепиано... Звук гасится пальцем на струнах, гасится две струны из трех... Игра на струнах палкой, глиссандо по струнам, удар в металлическую деку и т.п. образуют шкалу новых возможностей, которые могли бы быть сведены в специальную систему". Это была бы, по-видимому, "система возможностей" инструмента только как физического тела, источника физических звуков, причем удар оставался бы главным способом звукоизвлечения".¹ Нельзя не отметить, что умелое и уместное использование нестандартных приемов порой очень интересно контрастирует с традиционным использованием инструмента. Однако нередко избыточное количество "заклавиатурной" игры выглядит пустым оригинальничанием.

Игру на струнах рояля изобрел Г.Коуэл. "В пьесе "Эолова арфа" (1923) Коуэл предписал пианисту беззвучно нажимать одной

Г. Л.Гаккель. Цит. работа, с.284.

рукой ряд клавишей, а другой рукой играть непосредственно на струнах с поднятыми нажатием клавиш демпферами. Разнообразие звучностей достигалось при этом арпеджированием аккордов "Золовой арфы" вверх и вниз, применением мякоти пальцев или ногтя большого пальца. Кроме того, в пьесе использовалось пиццикато на педали. Лишенная мелодии, "Золова арфа" была призвана впечатлять только сменами ползущих, хроматизированных, мягко диссонантных гармоний и необычным, экстраординарным для фортепиано характером тембров.¹ Другая пьеса того же автора "Банши" исполняется только на струнах с помощью ассистента.

В дальнейшем подобного максимализма в использовании игры на струнах в фортепианной литературе не встречалось. Прием употребляется изредка, как особая тонкая краска.

В сочинении А.Бозак "Интервалы" используется пиццикато на струнах, глиссандо по струнам, сочетание игры на струнах одной рукой с игрой на клавиатуре (обычной) другой рукой (пример № 59). Педаль обозначена скобками под нижней строчкой. Секста в правой руке, заключенная в скобки - беззвучное нажатие (ручная педаль), обеспечивающее звучание той же сексты, взятой левой рукой приемом пиццикато на струнах.

В сочинении Л.Шари "Catacoustics" во второй части употребляется сочетание пиццикато на струнах в партии второго рояля с игрой на клавиатуре по зажатым рукой струнам *quasi bonghi* у первого рояля (автор считает возможным использовать для зажатия струн материк). Сочетание этих двух необычных

1. Д.Кремлев. Фортепианные новации Генри Коуэла. - Сб. "Вопросы теории и эстетики музыки", вып. 9. - Л., 1969, с.112.

тембров звучит очень выразительно (пример № 60).

Пример № 59. А.Бозан. "Интервалы".

Пример № 60. Л.Шарп. "Catacoustics".

Вертикальное расположение текста рассчитано на зрительную реакцию партнера. Ритмическая организация предполагает значительную свободу в рамках ограниченного времени звучания эпизода, указанного в секундах. Обозначение относительно протяженных длительностей - \underline{p} - аналогично обозначениям Р.Щедрина (пример № 2).

В пьесе П.Ружички № 2 (пример № 13) в качестве своеобразного тембрового взрыва используется удар ладонью левой руки

использован эффект резкого нажатия правой педали (\downarrow), а затем — резкого снятия (\uparrow). Третьим ударным тембром является удар косточкой пальца по клаву (\uparrow). Весь музыкальный строй этого додекафонного пуантилистического сочинения (пример № 65) делает факт появления ударных тембров логичным. В самом конце пьесы ноты, извлекаемые на клавиатуре (по смыслу — аналогия ударным инструментам с определенной высотой звука) сочетаются с ударными тембрами без определенной высоты звука (педаля, косточка пальца).

В завершение описания различных приемов игры за пределами клавиатуры нельзя не остановиться на сочинении, в котором выразились все подобные идеи с наибольшей полнотой. В советской фортепианной литературе оно, пожалуй, уникально. Это сочинение — "Колористическая фантазия" С.Слонимского. Так как многие приемы этого сочинения стали, а иные, вероятно, станут употребляться другими авторами, то представляется целесообразным привести целиком предисловие С.Слонимского, где перечислены все особенности записи и исполнения "Колористической фантазии" (фрагмент сочинения — пример № 66).

" Н О Т А Ц И Я

Общие замечания

Перед исполнением струны освобождаются от попюитра. Всякое звукоизвлечение на струнах сопровождается взятием педали. Любую струну точной высоты легко найти по молоточку взятой или беззвучно нажатой клавиши.

Темпы, оттенки, ритмическая и темповая группировка нот, масштаб отдельных импровизаций и каденций, а также тембровая и виртуозная колористика индивидуально уточняются исполнителем.

Пример № 66. С. Слонимский. "Колористическая фантазия".

1

a corde

pizz. *f*

dare in colpo

Improv. simile

dare in colpo

Improv. simile accel.

(con *And. sempre*)

2

a corde

m. d. (szzz)

dare in colpo

m. s. (szzz)

simile

dare in colpo

(szzz)

simile

m. d. (sz)

m. d. (sz)

m. s.

f *p*

3

a corde

pizz. *p* *f*

dare in colpo

m. d. m. d.

Improv. (dare in colpo) ad libitum

premere correa senza sono

pizz.

ord.

m. s. m. s. m. s.

m. d.

m. s.

simile

marcato

4

a corde

pizz.

5

a corde

pizz. *f*

dare in colpo

Improv. simile

ord.

ppp

simile ad libitum

Желательно введение исполнителем дополнительной импровизации (в особенности на струнах), усиливающей индивидуальную окраску каждого данного исполнения при сохранении общей формы и фактуры сочинения.

Запись регистра на струнах

 - высокий

 - средний

 - низкий.

Регистр на струнах может изменяться импровизационно при исполнении (указан желательный регистр).

Запись высотной дифференциации на струнах

Приблизительная высотная дифференциация внутри регистра указана графически (более высокие ноты - выше, а более низкие - ниже),  - соединительные штиль между тонами разной высоты на струнах (необязательны, иногда чертятся для удобства чтения).

Регистр, ритм и количество нот на струнах могут импровизационно изменяться при исполнении.

Запись ритмических долей звуков и пауз

• - короткая нота (без точного отсчета)

◐ - полудолгая нота

○ - долгая нота

 - быстрые ноты

 - еще более быстрые ноты

 - пассаж с ускорением

 - приблизительный хронометраж каденций или созвучий в секундах (указан лишь в отдельных случаях)

($\approx 20''$)

- ┌ - короткая пауза
- └ - полудолгая пауза
- - долгая пауза

Запись синхронных вертикалей на струнах и клавишах

- { - соединение аккордов струн и клавиш. Акколады пронумерованы и отделены друг от друга внутри страниц горизонтальными линиями.
- ┌ - двузвучие (на струнах)
- └ - аккорд (на клавишах связующая линия необязательна).

Обозначение приемов игры

- a corde { - игра на струнах
- ord. { - игра на клавишах (записана ниже, чем a corde)
- m. d. - игра правой рукой на струнах или клавишах
- m. s. - игра левой рукой на струнах или клавишах
- pizz. - пальцевый удар по струне
- premere
corda
senza
sono
↓
o - беззвучно прижать струну

- быстрые пассажи на струнах короткими пальцевыми ударами обеих рук с указанием аппликатуры

(54321)
m. s.
(54321)
m. d.

a corde *gliss.* - глиссандо на струнах



- тремоло на струнах одной ноты (быстрыми пальцевыми ударами)



dare in colpo
assortimento

- удар слатыми пальцами по комплексу струн



Molla della
serratura del
coperchio

- удар нажатой и отпущенной пружины замка крышки клавиатуры

Обозначения способов варьирования и импровизации

simile - приблизительно, неточные повторения предыдущего пассажа, мотива, аккорда, тона с произвольными изменениями ритма и динамики

Varianti - еще более свободные (регистровые, высотные, ритмические, динамические, темповые) варианты предыдущей группы тонов.

Improv. simile - импровизация в духе предыдущей фактуры

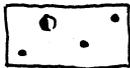
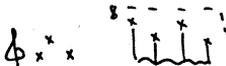
Improv. ad libitum - свободная импровизация

Cadenza improv. - импровизированная каденция

Varianti improv. - импровизированное развитие предыдущей фактуры, предыдущих ритмо-мотивов

- произвольные тона и пассажи на клавишах в указанном регистре и приблизительно ритме.

- включение в импровизационную каденцию мотива, проводимого однократно или развиваемого в духе Cantus firmus или пассажа". I



I. С.Слонимский. Колористическая фантазия. - В сб.: "Концертные произведения советских композиторов для фортепиано". - М.-Л., СК, 1976, с. 60-61.

VII. Литературный текст в инструментальной музыке.

Использование литературного текста в фортепианной музыке — явление довольно редкое, хотя традиция тематических образований, основанных на определенных сочетаниях буквенных обозначений нот прослаживается от И.С.Баха (BACH) , Р.Шумана (ABEGG) до Д.Шостаковича (DSCH) и далее. Примеров подобной буквенной "шифровки" музыкального материала можно отыскать немало, но эти случаи не являются иллюстрацией смыслового или интонационного взаимодействия литературного источника с музыкой. Слово является лишь к л ю ч о м к "расшифровке" начального музыкального построения. "Кодом" в таких случаях служит общепринятая система латинских буквенных обозначений нот.

Гораздо чаще литературный материал употребляется в качестве вспомогательного средства для достижения большей интонационной точности в произношении той или иной фразы. Подобный способ работы над фразировкой — подтекстовку — использовал еще Джузеппе Тартини. С.Кавос-Дехтерева пишет о том, что А.Рубинштейн брался вписывать слова под каждым тактом одной из бетховенских сонат.¹

Приведем пример вспомогательной подтекстовки, предлагаемой Г.М.Коганом в побочной партии I части Концерта Ля мажор Моцарта² (пример № 67). Достаточно ясно виден индивидуальный исполнительский подход Г.М.Когана к толкованию общего характера всего эпизода, фразировки, цезур цитированного фрагмента Концерта.

Эту же идею для преодоления ритмических трудностей исполь-

1. Об этом более подробно сказано в книге Г.Когана "Работа пианиста".

2. Г.Коган. Работа пианиста. — М., 1963, с.38.

Пример № 67. Моцарт. Концерт Ля мажор для фортепиано с оркестром, I ч. Партия фортепиано.

О, же-сто-ка-я, за-тем ты так су-хи со-мни-ю? Вы те
зна-е-те, го-я лю-блю вас все-ду-ша-ю!

зует Г.Г.Нейгауз. Он предлагает несколько вариантов подтекстовки ритма $\underline{\underline{\cdot}} \underline{\underline{\cdot}} \underline{\underline{\cdot}} \underline{\underline{\cdot}} \underline{\underline{\cdot}} \underline{\underline{\cdot}}$: Клём-перер, Клём-перер или Дзён-тари, Дзён-тари (с очень энергичным акцентом на первом слоге)¹.

Г.Коган справедливо пишет: "Необходимо лишь подчеркнуть, что как в приведенных примерах, так и во всех подобных случаях дело идет отнюдь не о тексте, претендующем на роль про-граммы, раскрывающей смысл данного эпизода, или на какие-либо литературные достоинства. Ни в том, ни в другом отношении присочиняемые слова по большей части не выдержали бы никакой критики. Назначение и значение их в другом: служить во время работы вспомогательным интонационным ориентиром..."²

1. Г.Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры. - 2 издание. - М., 1961, с.50.

2. Г.Коган. Цит. работа, с. 40.

Но встречаются случаи авторского использования литературного текста в инструментальных сочинениях не только в качестве программного названия. Примером может служить сочинение Моцарта Allegro (Sophie und Constance) B-dur KV 400 (372 а).

Два женских имени, написанные в тексте над двумя интонациями-фразами, могут дать большую пищу воображению исполнителя (пример № 68).

Пример № 68. Моцарт. Allegro B-dur.

The image shows a musical score for a piano piece. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains two melodic phrases. The first phrase is marked with a fermata and the name 'So- phie' above it. The second phrase is also marked with a fermata and the name 'Con- stan- ce' above it. The bottom staff is in bass clef and provides harmonic accompaniment for the top staff. The piece is in B major (B-dur) and is titled 'Allegro (Sophie und Constance) B-dur KV 400'.

Текст является интонационным ориентиром в конкретных случаях, а также выполняет роль ориентира образного. Исполнитель вполне может толковать данное обозначение как указание на идеи диалога двух "действующих лиц". В оперном творчестве Моцарта подобных эпизодов немало.

Более последовательно воплощена идея литературной первоосновы интонационного и образного содержания инструментальной музыки в сочинении А.Кнайфеля "Agnus Dei" для

четырех инструменталистов а саpелла . Каждая нота в этом сочинении имеет авторскую подтекстовку (фрагмент фортепианного соло – пример № 69).

Пример № 69. А.Кнайфель. Agnus Dei.

88 89 90 91
a - gnus, a - gnus, i

92 93
- gnus De - i

Тексты средневековой молитвы "Agnus Dei" и дневника Тани Савичевой, проносимые про себя исполнителями (отсюда и обозначение а саpелла), определяют общий образный строй сочинения и являются конкретными указаниями фразировки. По сути дела, в данном сочинении литературный текст является одним из вариантов авторского артикуляционного расчленения музыкального текста. В приведенном фрагменте одногласная музыка записана на одной строке, появление второго голоса строчкой ниже ориентировано по отношению к первому пунктирными тактовыми чертами и единым штрихом созвучия. Единая педаль на протяжении всего сочинения является объяснением исходящих лиг ("повисающей" звучности каждой ноты) и пауз, заключенных в скобки.

Нам кажется, что в современной музыке идея выражения артикуляции и фразировки через литературную подтекстовку может

получить интересное развитие.

В одной работе трудно во всей полноте систематизировать новшества фортепианной технологии XIX века. Автор данных методических рекомендаций, опираясь на свой опыт исполнения современной музыки, старался давать примеры в большинстве случаев из сочинений, представляющих, по мнению автора, художественную ценность. Некоторые примеры экстремистских использований различных новаций приведены для того, чтобы интересующиеся могли иметь достаточную информацию в случаях соприкосновения с аналогичными приемами записи нотного текста и способами игры на рояле в других сочинениях. Дальнейшая работа по систематизации и анализу современных средств фортепианной игры должна сделать более доступным язык наших современников-композиторов широким массам педагогов и учащихся.

Подписано к печати 11.10.28 Заказ 2070. Тираж 300.

Формат бумаги 60x84/16. 4 печ.л. Цена 20 коп.

Ротапринт Ю-3 Ленуприздата.

19104 Ленинград, Литейный пр., дом № 55