

С. Я. ВАРТАНОВ

Саратовская государственная консерватория (академия)
им. Л. В. Собинова

УДК 781.65.786.2

КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ ИНТЕГРАЦИЯ И ПЕДАЛЬНАЯ ИДЕЯ

Эпохой «исторического музицирования» часто называют XX век: впервые создалась ситуация, когда облик музыкальной жизни определяют, прежде всего, шедевры, накопленные в течение столетий, и их исполнение решительно превалирует над вновь создаваемыми опусами современных композиторов. *Искусство интерпретации стало определяющей формой бытования музыки.* Т. Чердниченко пишет: «...вся совокупность факторов заставляет признать очевидный факт – сегодня исполнение выступает в качестве главной формы существования музыки, благодаря которой живёт в культуре авторское произведение. Функции исполнительства в современной музыкальной культуре универсальны. Можно сказать, что в исполнительском творчестве представлены в единстве все уровни музыкальной коммуникации. Ведь исполнитель – это и слушатель произведения (по отношению к автору), и создатель его (по отношению к слушателю). Он – также мыслитель, дающий, подобно критику и учёному, свою версию ответа на вопрос: “что значит” данное произведение. Наконец, исполнитель есть как бы “сама музыка”, поскольку лишь в процессе исполнения музыка обретает самую себя, свою звуковую материю и смысловую осуществлённость»¹. Однако, несмотря на лидерство интерпретаторов в музыкальной жизни, вряд ли оспоришь мнение: «теория и история музыкального исполнительства... подсоединились к комплексу музыкальных наук достаточно поздно и до сих пор ещё не полностью интегрировались в единую систему музыкознания»².

Вопросы взаимосвязи структурной организации сочинения и художественного воздействия его целостной интерпретации, в силу особой сложности, до сих пор остаются малоисследованными. Изучение фортепианно-исполнительской интерпретации сочинения как сущностного явления музыкального искусства предполагает осмысление специфики познания сочинения пианистом-исполнителем. Сегодня музыкознание может предложить большое количество видов анализа разных граней сочинения: его формы, жанра, гармонии, фактуры, стиля. Однако нужно осознать: специфика деятельности исполнителя определяется не столько аналитическими операциями, сколько конечной коммуника-

тивной целью: *интеграцией* индивидуальной органичной целостности – *концепции интерпретации* сочинения.

Прочтение сочинения, как считают психологи, во многом определяется «предметным мышлением» пианиста-виртуоза (в игре на рояле произношение звука определяется прикосновением), непрерывностью воплощения целого – «слышанием вперёд» (в этом исполнительская интерпретация отличается от рефлексий учёного). Подобно режиссёру и дирижёру, пианист ведёт исполнение в режиме реального времени, подчиняя всё становлению целого. М. Арановский приходит к выводу: «...в рамках конкретного вида деятельности фигурирует и функционирует отвечающий её специфике и целям тип мышления. Любая человеческая деятельность необходимо сопровождается процессом мышления ... каждому виду деятельности соответствует определённый тип мышления ... мысль есть принятое решение, а мышлением является процесс поиска (выбора) решения [курсив мой. – С. В.]»³. Мышление исполнителя обусловлено преобразованием интенций авторского текста в интерпретацию: сочинение музыки и её исполнение – «соразносные» творческие процессы⁴. Итак, для исполнителя все аналитические операции должны иметь выход на интеграцию концепции.

Понятие концепции во главу угла искусства интерпретации ставит один из величайших композиторов-пианистов всех времён, гений фортепиано С. Рахманинов: «Приступая к изучению нового сочинения, чрезвычайно важно понять его *общую концепцию*, необходимо попытаться проникнуть в основной замысел композитора, сформировать верное представление о произведении как едином целом. Естественно, существуют и чисто технические трудности, которые следует преодолевать постепенно. Но до тех пор, пока студент не сможет воссоздать основную идею сочинения в более крупных пропорциях, его игра будет напоминать своего рода музыкальную “мешанину”. В каждом сочинении есть определённый структурный план. Прежде всего, необходимо его обнаружить, а затем выстраивать композицию в той художественной манере, которая свойственна её автору»⁵. Рахманинов отводит концепции интегрирующую роль: подобно нервной системе, она

синхронизует работу всех клеток живого организма интерпретации.

Для исследования важно, с одной стороны, вскрыть механизмы понимания текста пианистом. С другой стороны, не менее важно получить ответ на противоположный вопрос: какие структуры текста определяют базу концепции сочинения? Суммарный эффект этих составляющих позволит изучать интерпретацию в связи с музыкальным языком сочинения, ориентироваться в «пограничной полосе» взаимодействий сознаний: а) наррации авторского текста, б) когниции и концепции исполнителя, в) коммуникации публичного исполнения. Поскольку концепция связывает в единое целое сочинение и интерпретацию, является продуктом разных форм восприятия человека, необходимо дифференцировать соответствующие им по онтологическому статусу виды текста:

– Акустический Текст Интерпретации (АТИ): слуховое восприятие репрезентирует *звуковой идеал* исполнителя, движение к нему в стремлении воплотить концепцию.

– Авторский Нотный Текст (АНТ): зрительное восприятие графики фактуры репрезентирует авторскую «инструментовку фортепианной партитуры».

– Метатекст Художественной Культуры (МХК) репрезентирует тезаурус исполнителя, его возможности, умение соотнести текст с *окружающим миром* культуры; с парадигмами жанра, стиля, включения его в семантические поля ассоциативных, интертекстуальных связей.

– Пластический Текст Интерпретации (ПТИ) репрезентирует тактильно-сенсорное, осязательное восприятие: ощущение клавиатуры как общего поля инструментального мышления композитора и исполнителя; принадлежность к фортепианной культуре. Владение арсеналом двигательных и колористических средств (включая педализацию) позволяет превращать мотивы в Мотивно-Пластические Знаки (МПЗ);

– Ментальный Текст Интерпретации (МТИ) репрезентирует визуализацию театрально-сценических отношений «мотивов-персонажей» на основе триады сюжетности (персонификация, сегментация, трансформация); режиссёрская концепция в «театре одного актёра» обусловлена коммуникативной функцией разных аспектов «внутреннего лексикона» текста.

Остановимся на вводимых понятиях. Поскольку все ментальные устремления интерпретатора могут быть реализованы только через сферу *пластического текста интерпретации*, «под руками» пианиста мотивы в нём приобретают статус мотивно-пластических знаков (МПЗ). Выдвигая этот термин, мы отталкиваемся от предложенного В. Медушевским понятия «пластического знака». Расширив это понятие до Мотивно-Пластического Знака, мы в ре-

зультате получаем интеграцию мотивно-интонационной и пластической составляющих исполнения⁶, наделяем эту «элементарную частицу» пианистического мышления композиционно-фабульными функциями.

Интеграция концепции в сознании интерпретатора совершается вследствие *диффузного взаимодействия этих видов текста*. Подтверждается принцип дополнительности Н. Бора, универсальный для любой сложной системы – как в природе, так и в ноосфере: «...описать процессы, протекающие в окружающем нас мире, с помощью одного языка невозможно. Необходимы разные описания, в каждом из которых яснее проявляются те или иные [взаимно-исключающие и дополняющие друг друга. – С. В.] особенности изучаемого явления»⁷. К аналогичным выводам приходит М. Тёрнер. Базовый тезис его Теории Концептуального Интегрирования (ТКИ) в когнитивном литературоведении сформулирован следующим образом: «Концептуальное мышление неотделимо от того, что значит иметь человеческое тело и вести человеческую жизнь ... А человек – это существо, обладающее человеческим мозгом в человеческом теле, он существует в материальной окружающей среде, которую он должен сделать понятной для себя, чтобы выжить»⁸.

В интеграции концепции важную роль может сыграть любой фактор, трактованный интерпретатором как смыслообразующий: по мысли М. Арановского, «смысл рождается именно из сопоставления значений и потому не принадлежит ни структурам, ни тексту, он не поддается локализации. Он целиком является достоянием духовного мира воспринимающего. Это его вывод, его реакция, его интерпретация»⁹.

Покажем роль педализации как одного из важнейших средств пластического мышления пианиста в интеграции концепции на примере **Andante sostenuto Сонаты В dur, op. post. D 960 Шуберта**. Мы используем признанное в отечественной школе понятие «педальная идея», предложенное Н. Голубовской: «Обучать педализации нельзя. Можно воспитывать понимание музыки и педальное чутьё ... Под педальной идеей я разумею основной, первичный фактор: что объединить и что разъединить педалью»¹⁰. Его использует также Я. Мильштейн: «Шопен учил распознавать, осознавать музыкальную идею, которая одна лишь, по его мнению, в состоянии определить реальный характер звучания, и тем самым – точное взятие педали. От музыкальной идеи (как должно звучать!) шёл он к педальной идее (вид и продолжительность педали), а от неё к конкретной педализации (какую педаль и как брать, с какими нюансами и т. д.)»¹¹.

Три сонаты Шуберта op. post., законченные в сентябре 1828 года, менее чем за два месяца до смерти композитора, – общепризнанные шедевры, среди ко-

торых недостижимой вершиной сияет последняя – духовное завещание гения. Это поистине «лебединая песня» композитора, ибо песенность становится одной из жанровых основ Сонаты; музыка в ней «рассказана» средствами фортепиано, и в то же время звучит как «симфоническая партитура». В ней налицо сочетание прозрачности, свойственной казалось бы, традиционному классицистскому фортепианному изложению, и размаха, широкого дыхания, наполненного большой романтической экспрессией.

Роль II части *Andante sostenuto*, как важнейшего драматического и медитативного центра всего сонатного цикла, чрезвычайно велика. Так, А. Эйнштейн вообще видит в ней «высший пункт и апофеоз инструментальной лирики Шуберта»¹². В этой музыке в самой высокой степени сконцентрирована та неслыханная степень откровенности, психологизма, которую принёс в искусство лирический герой композитора. Нельзя не согласиться с К. Зенкиным: «Шубертианство – это открытие музыкой способности искреннего, исповедального самовыражения, создающего ощущение непосредственности и безыскусственности. Всё, что Т. Манн вкладывал в значение слова *Innerlichkeit* (внутренняя сущность, внутренняя жизнь – нем. яз.), впервые с такой полнотой выявилось в музыке Шуберта»¹³.

Во II части сонаты лирический герой погружается в состояние прощания с жизнью, представляет свою близкую смерть: вряд ли нужно специально доказывать, что здесь перед нами воплощение *Alter Ego* композитора, что это мысли самого Шуберта о своей участи. В жанровом отношении музыка является типичным образцом траурного шествия, налицо его важный атрибут: *ostinato* колокольного перезвона, но этот марш представлен в трёхдольном размере.

Вспомним, что парадоксальные ритмические воплощения жанров – один из излюбленных приёмов романтиков. Так, трёхдольный «Марш Давидсбюндлеров» в «Карнавале» Шумана появляется в результате подчинения марша господствующей карнавальной вальсовой стихии. Четырёхдольная сарабанда в «Мыслителе» Листа – жанровый микст погребального маршевого шествия и ритуального танца сарабанды. Пятидольный вальс во II части Шестой симфонии Чайковского – уход в мир мечты, светлое видение, оттеняющее мрачный трагизм реальности. Этот список можно продолжить.

Также и Шуберт: после предельной эмоциональной насыщенности очень протяженной I части Сонаты автор не мог допустить однозначной квадратности маршевой ритмики во II, обнажающей её «прикладной» характер. Напротив, трёхдольник в *Andante sostenuto* собирает такт в единое целое к пластическим опорам первых долей, тем самым апеллируя к обобщённому, символическому восприятию.

Необычна также запись фактуры Авторского Нотного Текста, в основе которой заложен контраст.

С одной стороны, – малоподвижная «густая» мелодия двухголосного хорового склада в центральном регистре, в узком интервальном диапазоне; её знаки – гнетущие остановки на тяжёлых первых долях и болезненно-скорбные «вздохи» третьих долей. С другой стороны, – мобильные знаки аккомпанемента, ассоциирующиеся с колокольным звоном: лёгкие первые доли басов *staccato*, упругие моторные пунктиры, создающие предпосылки для взлёта вверх на четыре октавы, из глубины басов – в «астральную высь дисканта». Противоречия этих пластических знаков создают предпосылки для различных сюжетных ассоциаций и интеграции концепции интерпретации.

Педализация. Употребление её в такой ситуации определяется рядом объективных предпосылок: в тексте есть авторское обозначение *col Ped.*, которое содержит лишь указание на необходимость её применения, но без конкретизации, оставляя это на усмотрение исполнителя. На это есть несколько причин. Во-первых, в стиле Шуберта сочетаются классицистские и романтические тенденции, поэтому исполнитель вправе выбирать по своему вкусу более прозрачный или же насыщенный вариант. Во-вторых, мелодическая линия в *Andante sostenuto* почти на всём протяжении может быть исполнена с помощью пальцевого *legato*, без педального связывания. В таком случае педаль освобождается от чисто технологической функции для решения колористических и специальных выразительных задач. В-третьих, в крайних разделах трёхчастной формы гармония часто выдерживается в протяжении такта: в каждом такте – один бас, который в принципе может быть удержан педалью весьма долго.

Таким образом, педализация должна определяться здесь дифференциацией планов-уровней, и она в значительной степени зависит от воображения исполнителя – его чувства взаимосвязанности гармонической краски и правды психологических состояний, порождающих концепцию интерпретации. К сожалению, в этой музыке нередко можно услышать однотипный, один на все случаи жизни общий способ «педаль от баса», который нивелирует изменения настроений, сообщает исполнению «усыпляющее» благозвучие. Между тем, здесь есть богатые возможности использования педаль как *средства концептуальной интеграции*. Как важный компонент Пластического Текста, педаль закрепляет за каждым из Мотивно-Пластических Знаков индивидуальный тип звуковой окраски, соответствующий характеру музыки и логике сюжета. Ниже предлагается к рассмотрению концепция интерпретации, в которой важна роль педальной идеи¹⁴.

Сегментация текста.

Трёхчастная форма, в которой написано *Andante sostenuto*, строится из экспозиционного, среднего разделов, репризы и коды. Но традиционная форма

приобретает у Шуберта ярко индивидуальную трактовку; в ней выражено *нарративное начало* – рассказ о событиях внутренней жизни лирического героя. Потенциал ассоциативной сюжетной интерпретации этой музыки возрастает вследствие многообразия её интертекстуальных связей со всем Метатекстом Музыкальной Культуры, с другими сочинениями композитора.

Первая часть, стадия экспонирования (как и реприза) – состоит из двух периодов, в каждом из которых явно выражены три стадии, соответствующие асафьевской формуле (*i:m:t*). Рассмотрим первый период из 17 тактов.

В *стадии экспонирования* (т. 1–8) господствует *состояние обречённости*, смирения: безнадежная тоска – в мерности ударов колокола, в авторском обозначении динамики *pp*. *Педальная идея (1-й тип)* – разделить нижние и верхние точки колокольных биений, колористически обогатить их звучание, не «смазывая» педальным гулом весь такт способствует также отчётливому проговариванию, концентрированному пальцевому произношению мелодии (пример № 1).

Пример № 1

В *стадии развития* (т. 9–13) преобладает *состояние протеста*: в течение 4-х тактов происходит интенсивный рост динамики от *pp* до *f*, мелодия поднимается в восходящих квартовых мотивах, увеличивается напряжение гармонии. Так воссоздаётся страстный мятежный порыв, желание превозмочь судьбу, чему соответствует *педальная идея (2-й тип)* – соединить, поддержать *crescendo* педалью на весь такт (подмена на второй доле связана со сменой гармонии – пример № 2).

Пример № 2

Экспрессивный подъём, однако, совершенно неожиданно приносит *состояние просветления* (т. 14–17): в *стадии завершения* герою словно является некое откровение – «протестующая доминанта» в тональности *cis* вдруг на *pp* поворачивает в параллельный *E dur*. В этом разделе педальная идея (3-й

тип) – выделить, колористически поддержать только точки колокольных биений верхнего регистра. Она позволит достичь необычного, волшебного колорита – просветлить вершины, снять тяжесть с поступи басов (пример № 3).

Пример № 3

Во втором периоде тональное движение развивается в обратном направлении: от *E dur* к *cis moll*, но повторяет те же три фазы. После недолгого периода устойчивости (т. 18–25; *pp*, педаль 1-го типа, разделяются две точки колокольных биений) следует новый виток активного развития (т. 26–29; подъём до *f*, соответствующий 2-му типу педализации, объединяющий ею весь такт). Однако мятежный порыв на этом исчерпывается – в стадии завершения (т. 30–33) возвращается отрезвляющее звучание *cis moll*, смиренное *pp*, – всё говорит о разочаровании, о несбывшихся надеждах, о ещё более горьком страдании. Символический подтекст этих сюжетных событий очевиден: осознание неизбежности скорой гибели. *Педальная идея (3-й тип)* и здесь поможет выделить мелодию, «высветлить» верхний регистр, снять тяжесть с баса, передать воплощенное чувство сиротливости в спускающейся вниз линии верхних точек колокольных биений.

Первую часть формы Andante sostenuto завершает важный итоговый вывод: словно заклинание, дважды повторяется оборот *DD-S-D-T* (т. 34–37; 38–42), обладающий своей внутренней динамикой, – с активизацией к *S* (авторская ремарка *crescendo*) и последующим спадом к концу. Всё в нём говорит о состоянии безысходности: «истощение» мелодической и гармонической энергии, динамическая эволюция *pp – decrescendo – ppp* (редкий нюанс у Шуберта!) передают пограничное состояние перехода из земного мира в инобытие.

Педальная идея – суммировать, резюмировать предыдущие три типа педализации. В тактах 1–2 (1-й тип) можно поддержать педалью обе точки колокольных биений, передать мрачную окраску неумолимой поступи басов – этого знака неотвратимости исхода. В 3-м такте (2-й тип) – полная педаль, поддерживающая гармонией мелодическую вершину и восходящий к 3-й доле мотив. Напротив, 4-й такт – стадию перехода в небытие, хочется оттенить максимально разреженным, наименее материальным звучанием. 3-й тип поможет «дематериализации», снимет тяжесть с баса, высветит педалью верхнюю точку колокольного биения (пример № 4).

Пример № 4



Средний раздел в тональности VI ступени *A dur* использует новую тему, при этом две её жанровые и регистровые трансформации вызывают полярно противоположные образные ассоциации. В первом варианте (т. 43–50) мелодия изложена в низком регистре в виде мрачного, строгого хора, в котором угадывается образ смерти: сухое *ostinato* басов вызывает ассоциации с постукиваниями клюки костлявой «старухи с косой» (так изображалась смерть в средневековых гравюрах). В фактуре здесь вновь противопоставление штрихов: слитность в мелодии и раздельность в аккомпанементе. Такой тип изложения отсылает к интертекстуально идентичным приёмам в медленных частях сонат Бетховена (ор. 2 № 2, ор. 7, ор. 28). О нежелательности употребления в подобных случаях педали свидетельствует письмо композитора, в котором он с гордостью сообщает по поводу исполнения одной из них: «я научился связывать аккорды без педали». Педальная идея здесь подтверждает старую истину: «иногда лучшее употребление педали – её неупотребление». Мелодическую линию здесь нужно связывать лишь за счёт пальцевого *legato* – педаль неминуемо нарушила бы *pizzicato* аккомпанемента. Ремарку *senza Pedal* находим у А. Шнабеля. Его исполнение характеризует М. Смирнова: «Средний раздел, невзирая на появление мажора, также не приносит просветления, однако музыка звучит более реально ... Здесь значительна роль партии левой руки, которую Шнабель играет чётко и неумолимо ровно»¹⁵ (пример № 5).

Пример № 5



Казалось бы, нехитрые трансформации второго варианта темы принципиально преобразуют её облик: в высоком сопрановом регистре (т. 51–58) в сопровождении лёгких играющих басов и журчащих в среднем голосе триолей эта тема становится воплощением песенного жанра, символом света и жизнерадостия. По изложению она приближается к романсам для голоса с инструментальным аккомпанементом, который широко распространён во многих песнях Шуберта («Куда?», «Форель»). Педальная идея здесь

должна соответствовать колористическому богатству звучности: щедрая педаль на полный такт, буквально на каждую гармонию, сообщит звучанию яркость и свободу, избавит от мелочного пальцевого связывания в *legato* мелодии (пример № 6).

Пример № 6



Диалог двух контрастных жанров: хора смерти (т. 59–75) и песни (т. 76–88) как символа полноты ощущения жизни вновь повторится с использованием соответствующих типов педализации. Но к концу среднего раздела вновь приходит помрачение гармонии, неизбежное возвращение исходного *cis moll*.

Однако прежде чем наступит неотвратимая развязка в репризе, Шуберт предьявляет столь типичную для своего стиля «фигуру умолчания»: настолько же неожиданный, сколько и ожидаемый риторический, коммуникативный, обращённый к слушателю приём обрыва движения. Пауза выдерживается на протяжении целого такта (т. 89): этот сюжетный приём встречается и в остальных частях Сонаты, но особое место он занимает в финале: его смысл читается как неожиданный перерыв действия ради обострённого привлечения внимания слушателей к новому, пока ещё неведомому предстоящему событию.

Наступление репризы обозначает изменения в самоощущении героя, свидетельствующие о нарастании усталости, обречённости. Они обозначены не в мелодии, сохраняющей неизменность, но зримо воплощены в изложении аккомпанемента. Из него ушла упругость моторной энергии: исчезли пунктиры ко вторым долям, но утвердилась ритмоформула *ostinato* перед опорой на первой доле. Последняя способна вызывать различные ассоциации: с отдалённым траурным «барабанным боем», или же с ударами «молотка гробовщика», заколачивающего гвозди в крышку гроба.

Репризное повторение материала в первых двух периодах в принципе остаётся неизменным. В первом вновь следуют друг за другом состояния обречённости (т. 90–97), протеста (т. 98–102), просветления (т. 103–106); сохраняются соответствующие им типы педализации. Во втором – действие также проходит фазы значительного нагнетания энергии протеста (т. 115–118: *crescendo* – *f* – *decrescendo*) и снова обрачивается *snadom pp* (т. 119–122), осознанием тщеты усилий. Однако именно в этот момент совершается главное сюжетное событие всей части *Andante sostenuto*, смысловой итог развития.

Наступление коды (т. 123–126) приносит *тихую кульминацию* (авторское указание динамики *ppp*). Сиротливые дождливые сумерки *cis moll* вдрут смеяются неземным, райским, блаженством – великолепием расцветающего одноимённого *Cis dur*. Внезапное преобразование колорита символизирует перемену в отношении героя к смерти: теперь она уже воспринимается им как близкое избавление от земной «юдоли скорбей», обретение желанного вечного покоя (аналогичная сюжетная коллизия встречается в песне Шуберта «Смерть и девушка»).

Педальная идея: в тихой кульминации фантастическая окраска звучности опирается на адекватную педализацию – обильную, почти на весь такт: конечно, изменения гармонии требуют лёгких подмен педали, кроме того, в концах тактов педаль не должна смазывать мотивы шестнадцатых в левой руке (пример № 7).

Пример № 7

Example 7 shows a piano score with two staves. The piano staff has a *ppp* marking. The bass staff has several asterisks (*) indicating pedal points. The music is in a minor key with a complex harmonic structure.

Заключительный раздел *Andante sostenuto* (т. 127–138) демонстрирует композиционные решения, связанные с воплощением надвигающейся смерти. Они свидетельствуют о Шуберте не только как о поэте лирических откровений, но говорят о значительности его как мыслителя и философа.

В записи фактуры появляется тяжёлая остановка на второй доле – знаке трансформации жанра: так воцаряется ритмоформула сарабанды, траурного ритуального шествия. Одновременно эта остановка свидетельствует о крайней усталости лирического героя, о полном упадке сил.

И вновь важнейшим итоговим выводом репризы становится, словно заклинание, дважды повторенный оборот *DD-S-D-T* (т. 127–130; 131–134). Всё в нём говорит о состоянии безысходности: «истощение» мелодической и гармонической энергии, динамическая эволюция *pp* – *decrescendo* – *ppp* (редкий нюанс у Шуберта!), в нём – пограничное состояние перехода из земного мира в инобытие. Но есть и принципиальное отличие от минорного варианта в завершении первого раздела: здесь возникает типично шубертовский эффект чередования мажора и минора. Щемящее звучание минорной *S* среди аккордов мажорного наклонения указывает на мерцание смыслов – олицетворение двойственности отношения героя к смерти. Идея полного «растворения», отдохновения в ней от «юдоли скорбей» оказывается не более, чем фантазией: «это слишком хорошо, чтобы быть правдой». Символический подтекст ясен: смерть трагич-

на, даже если она воспринимается как избавление и просветление.

Педальная идея – суммировать, резюмировать предыдущие три типа педализации. В тактах 1–2 (1-й тип) следует поддержать педалью обе точки колокольных биений, передать мрачную окраску неумолимой поступи басов – знака неотвратимости исхода. В 3-м такте (2-й тип) полная педаль поддержит мелодическую вершину восходящего мотива. Напротив, в 4-м такте, – стадии перехода в небытие, звучание должно быть предельно разрежённым, наименее материальным: 3-й тип – взятие педали только на верхнюю точку колокольного биения станет средством «дематериализации», поможет снять тяжесть с баса (пример № 8).

Пример № 8

Example 8 shows a piano score with two staves. The piano staff has a *decresc.* marking. The bass staff has several asterisks (*) indicating pedal points. The music is in a minor key with a complex harmonic structure.

Завершающий *Andante sostenuto* четырёхтакт (т. 135–138) как бы «визуализирует» переход в инобытие и продолжает идею «дематериализации».

Педальная идея: сдвиг во взятии педали используется и в его начальных тактах: таким образом, *staccato* баса «взлетают» на уровень 2-й октавы, что позволяет (в психологическом плане) как бы «приподнять» звучание вверх. Кроме того, это помогает воплотить совершенно иллюзорное авторское указание динамики – *diminuendo* от уровня *ppp* (пример № 9).

Пример № 9

Example 9 shows a piano score with two staves. The piano staff has a *L.H.* marking. The bass staff has several asterisks (*) indicating pedal points. The music is in a minor key with a complex harmonic structure.

Наконец, как вздох облегчения, долгожданного умиротворения воспринимается окончательное обретение покоя в тонике *Cis dur* в последних двух тактах, когда вся гармония остаётся на педали. Восьмые, взлетающие в самый высокий регистр (2-3 октавы), являются символом освобождения, последним вздохом души, тихо отлетающей в небытие, в космос, в вечность¹⁶.

Подведём некоторые итоги.

Эвристика мышления в исполнительской интерпретации *Andante* из *Сонаты В dur Шуберта* (ор. post.) подчинена коммуникативной цели – интеграции концепции, обращённой к аудитории, дающей ключи к решению проблемы в целом на основе единства языка сочинения и тезауруса интерпретатора. Исполнитель исходит из наррации авторского текста,

привлекает информацию метатекста музыкальной культуры, экспериментирует с пластикой, выявляет сюжет-сценарий, означает его коммуникативные аспекты и интегрирует концепцию в ментальном тексте интерпретации.

Для исполнителя погружение в музыку включает благоговение перед тайной и желание её раз-

гадать. Комплексное изучение музыкального языка сочинения и концептуального мышления исполнителя должно стать фундаментом в становлении науки о фортепианной интерпретации – такая постановка вопроса позволит вписать эту область культуры в парадигму современного гуманитарного знания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Чередниченко Т. Композиция и интерпретация. Три среза проблемы // Музыкальное исполнительство и современность. – М., 1988. – Вып. 1. – С. 43–44.

² Чередниченко Т. Там же. С. 43.

³ Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред-сост. М. Арановский. – М., 2009. – С. 22.

⁴ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971. – С. 264.

⁵ Рахманинов С. Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры («The Etudes». Philadelphia, 1910. Marz #3). Цит. по: Рахманинов С. Литературное наследие. В 3 т. Т. 3. – М., 1980. – С. 232.

⁶ Медушевский В. Интонационная форма музыки. – М., 1993. – С. 99–100. В. Медушевский пишет: «Посмотрим, как стороны пластического знака моделируют движение. Регистр, тембр и громкость создают представление о тяжести движущегося тела... Темп и ритмический рисунок передают скорость и ускорение движения... Велики моделирующие возможности метrorитмической организации. Чувствилище ритма – мышца... Звуковысотная организация в пластическом знаке выражает направление и траекторию движения... Часто интонационно-вокальные и пластические предпосылки мелодии действуют сообща – например, в мелодиях песенно-танцевального склада».

⁷ Цит. по: Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – С. 10.

⁸ Turner M. Reading Minds: The Study of English in the Age of Cognitive Science. – Princeton: Princeton univ. press, 1991. – X, p. 17.

⁹ Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред-сост. М. Арановский. – М., 2009. – С. 437.

¹⁰ Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. – Л., 1985. – С. 53.

¹¹ Мильштейн Я. Советы Шопена пианистам. – М., 1967. – С. 72.

¹² Einstein A. Schubert. Ein Musikalisches Porträt. – Zürich, 1952. – S. 327.

¹³ Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – М., 1997. – С. 51.

¹⁴ Автор статьи, которому во время обучения в аспирантуре РАМ им. Гнесиных довелось пройти под руководством Марии Гринберг, одной из крупнейших отечественных пианисток, целый ряд произведений Шуберга, много работал над исполнением Сонаты, часто включал её в программы сольных концертов.

¹⁵ Смирнова М. Артур Шнабель и его эпоха. – СПб.: Сударыня, 2006. – С. 305.

¹⁶ В ходе изложения мы не упоминали левую педаль, хотя её роль в этой тихой музыке тоже достаточно велика. Однако функции левой педали, её выразительные возможности гораздо элементарнее, чем правой, потому, наверное, достаточно отметить, что звучности *pp ppp* всюду возможно окрашивать левой pedalю.

Варганов Сергей Яковлевич

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры специального фортепиано
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова

