



Н. М. СМЕРНОВА
*Саратовская государственная консерватория (академия)
им. Л. В. Собинова*

УДК 786.2: 781.68

**ФОРТЕПИАННАЯ ТЕХНИКА В КОНТЕКСТЕ
КЛАВЕСИННОГО ИСКУССТВА
(НА ПРИМЕРЕ ПЬЕС Ф. КУПЕРЕНА)**

В исполнительстве и педагогике представление о фортепианной технике интерпретируется как объёмное понятие и раскрывается в широком смысле как искусство игры на инструменте, включающее в себя работу над звуком, ритмом, педализацией, артикуляцией. Многомерность дефиниции отражена в определении М. Лонг: «Техника – это туше, искусство аппликатуры, педали, знание общих правил фразировки, это обладание обширной выразительной палитрой, которой пианист может располагать по своему усмотрению в соответствии со стилем произведения, которое он должен интерпретировать, и в соответствии со своим вдохновением. Резюмирую: техника – это владение фортепиано, полное и всеобъемлющее мастерство» [5, с. 8].

В то же время, интерпретируя разные по стилю музыкальные сочинения, полезно разложить объёмное понятие на отдельные составляющие, чтобы в конечном итоге убедиться в комплексной природе фортепианной техники.

Ф. Лист, выводя на ключевые позиции художественный потенциал пианиста, подчёркивал, что техника рождается из духа, не из механики – «Aus dem Geiste schaffe sich die Technik, nicht aus der Mechanik» [6, с. 136]. Внутренние представления трансцендентного характера диктуют выбор необходимых технических средств и являются подлинным руководителем двигательных ощущений. В то же время К. Игумнов выделял значение слухового опыта и слуходвигательной природы техники: «От уха к движению, а не наоборот» [7, с. 379]. М. Лонг дополнительно к выше приведённому определению техники утверждала: «Концы наших рук – кисть, пальцы – не только мышечный механизм, но чудесные органы чувств, одарённые собственными ощущениями, я хотела бы даже сказать – даром творчества...» [5, с. 8]. Иначе говорил Ф. Бузони: «...Техника, образующая, конечно, только часть пианистического искусства, заключается не просто в пальцах и кисти или в силе и выдержке. Высшая техника сосредоточена в мозгу, она составляется из геометрии, расчёта расстояний и мудрого распорядка» [цит. по: 2, с. 95].

Выдающиеся музыканты выделяли разные аспекты по сути единого явления, в котором должна быть органичность и синтез всех компонентов. В процессе конкретизации понятия техники выявляется много других, не менее важных составляющих. Определённую роль играет инструментарий, технико-динамические особенности клавишных инструментов разных эпох. Заметное влияние оказывает процесс композиторского творчества, появление новых произведений, в которых проявляются иные принципы оформления музыкального материала, требующие для своей реализации разнообразных исполнительских технологий. Запросы слушательской аудитории также вносят коррективы в этот процесс. В то же время основные причины «точечных» определений лежат в стилевых особенностях, обусловленных историческим временем, личностной авторской интонацией, конкретикой отдельного сочинения. Каждый автор, создавший сочинение в определённое историческое время, избравший для него конкретную форму и жанр, требует индивидуального ракурса рассмотрения технических аспектов.

Произведение есть своего рода музыкальная система, все элементы которой связаны разными отношениями и находятся в теснейшей взаимозависимости друг от друга. При этом каждый элемент необходим независимо от собственной величины и значимости, и даже самый малый может о многом поведать исполнителю. Особенно это касается технической работы. Если при работе над фразировкой, артикуляцией или педализацией допустима последующая «доводка», взрывание идеи за пределами фортепианного класса, то при пробах технического навыка результат должен быть ощутим сразу. Справедливо говорится о том, что в определённом смысле техника является ключом к раскрытию художественной образности музыкального сочинения. Г. Нейгауз отмечал, если в начале

работы для исполнителя основополагающим является то, что он ощущает, предвидит и «предслюшит» в произведении, что составит основу его индивидуальной концепции, то в дальнейшем на первый план для него всё больше выходят вопросы как это сделать, как добиться наилучшей реализации задуманного: «Что определяет как, хотя в конечном счёте как определяет что (диалектический закон)» [8, с. 12].

Первоначально создаётся эскиз, обозначаются контуры интуитивно ощущаемого музыкального образа. На этом этапе допускаются приблизительные двигательные ощущения, и не требуется тщательная проработка деталей. Затем начинается процесс длительной и кропотливой работы над исполнительской реализацией представляемого художественного образа, чтобы сделать его черты зримыми, рельефными, ясно воспринимаемыми. И вот здесь в центре внимания оказываются технические проблемы, работа над технологией. Физические усилия двигательного аппарата материализуют идеальные образы в реальное звучание, придают ему живительную силу. В противном случае любой самый лучший замысел может быть дискредитирован плохим качеством исполнения.

Существует ли некая ключевая фигура, с которой пианисту необходимо начинать и которая могла бы пролонгировать развитие других элементов исполнительской техники? Как определить главное звено, «потянув» за которое можно «обустроить» всю двигательную систему?

В истории исполнительского искусства и фортепианного обучения существовали разные взгляды на концептуальность технической системы. Опыт клавирного музицирования (клавесинная литература) определял ведущее значение пальцевой игры, регламентированной разного рода правилами. Шкала исполнительских технико-артикуляционных приёмов должна была быть предельно разнообразной, благодаря чему достигалась необходимая ясность и дифференциация звукового пространства. В то время именно артикуляция справедливо выдвигалась на передовые позиции, что было обусловлено типом фактуры – прозрачной, ясной, в которой ни одна нота не должна была остаться за пределами слухательского восприятия. Соответствуя принципу ясности, на уровне артикуляции господствующими приёмами стали разновидности отдельных способов игры.

Х. Шубарт в музыкальном трактате пишет: «...требование хорошего исполнения – ясность и отчётливость. Надо чётко выделять ... каждую отдельную ноту, упражняться в отдельном извлечении звуков (ничто не может быть отчётливее, чем стакато)» [10, с. 339]. Об этом свидетельствует и высказывание Ф. Куперена, который утверждал, что умение «растрогать» и произвести должное музыкальное впечатление «зависит от уместного прекращения и оттягивания звуков» [3, с. 17].

Исполнение клавесинной музыки требовало непрерывного развития, разнообразия и шлифовки

пальцевых ощущений, выравненности мелкой техники, плоскостно-горизонтального ощущения клавиатуры. Недостаточно чёткое касание могло привести к звуковой потере. «Не теряйте ни одной ноты, потому что в ладе клавесина ни одна не может быть потеряна», – предупреждал И. Браудо [1, с. 71].

Вспомним известного виртуоза эпохи клавирного музицирования А. Герца, который при помощи специальных механических приспособлений целый час технических упражнений отводил разработке самостоятельности и силы удара 4-го пальца. В то время на первый план выдвигалась активность пальцевых движений при минимальной подвижности плечевого пояса, плеча и предплечья. Интенсивному развитию подвергались мелкие моторно-двигательные компоненты исполнительской техники. Предписывались многочасовые каждодневные технические занятия, иногда применялись специальные механические приспособления для разработки суставов кисти и наращивания силы пальцевых движений. Однако оценка или выведение критерия полезности или вредности данной установки, обусловленной историческим временем, не входит в задачу настоящей статьи.

Очевидно, что необходимость специальных технических упражнений определяется стилевыми особенностями клавесинной литературы. Любому пианисту при знакомстве с нотными текстами XVII–XVIII веков становится понятно, что они не могут со всей полнотой воспроизвести авторскую концепцию (если это вообще в принципе осуществимо), так как в них практически отсутствуют исполнительские указания. Нотная запись отличается скупостью графических и словесных обозначений. Справедливо можно называть подобные тексты «открытыми», приглашающими исполнителя к сотрудничеству, так как они предполагают активный способ интерпретации, толкования-расшифровки авторской графики. При этом аспекты фортепианной техники распространяются на все уровни нотного текста, включающие работу над звуком и фактурой, темпом и ритмом, орнаментикой и педализацией, так как мелочей, способных скрыться за «многосложностью» и техническим перенасыщением фактуры более поздних сочинений при воспроизведении графически «простых» клавирных текстов не обнаруживается.

Обратимся к сборнику клавесинных пьес Франсуа Куперена под редакцией А. Юровского [4]. Заметно родство формообразующих принципов, тематических и фактурных деталей с некоторыми инвенциями и прелюдиями И. С. Баха. Известно, что он восхищался искусством французского композитора, называя его «Франсуа Великим», и сборники клавесинных пьес Куперена были хорошо известны автору «Хорошо темперированного клавира».

Франсуа Куперен (1668–1733), прозванный современниками «Великим», является представителем многочисленной семьи Куперенов, известной в музыкальных кругах на протяжении более 150 лет. Музыка пьес из четырёх сборников, вышедших в свет между 1713 и 1730 годами, отражает разные грани француз-

ского клавесинного искусства: мелодическое богатство и гармоническую тонкость, нежную акварельную фактуру и яркую красочную динамическую палитру, очарование и изящество, богатство фантазии и виртуозный блеск. Большинство пьес имеют названия, указывающие на программный замысел. Многие из них – танцевального характера. Это естественно, так как ни одна страна не сравнится с Францией в отношении богатства и разнообразия сохранившихся танцевальных мелодий, нашедших отражение в оперной, вокальной, инструментальной музыке того времени. Любимой формой композитора, заимствованной из поэзии, является *Rondeau*, где присутствуют рефрен и несколько куплетов (как правило, их число не превышает трёх вставок).

В нотном тексте можно встретить разного вида обозначения, предназначенные для исполнителя (справедливости ради надо отметить, что они достаточно скупы). Обозначение в виде запятой (,) указывает на расчленение фраз. Знаки *aspiration* и *suspension* обозначают приёмы декламации. *Sans lenter* указывает на игру без замедлений и затягивания темпа, что выглядит вполне естественным требованием, учитывая краткость клавесинного звука. Можно встретить и обозначения характерных оттенков исполнения (например, *tendrement* и *vivement*). Певучие мелодии украшены всевозможными орнаментами (*agrèments*). Как пример приведём пьесу живописно-изобразительного характера *«Les Roseaux»* («Тростники»).

Исследователи давно установили, что музыкальная орнаментика – не случайное явление и не специфический признак клавесинной фактуры, а элемент музыкального стиля эпохи. Искусство исполнения украшений по своей значимости соперничало с артикуляцией и считалось необходимым компонентом исполнительской практики. Особые технические свойства клавесина только усилили и усложнили способы изобретательного украшения музыкальной ткани. Всевозможные знаки задержаний, трелей, форшлагов, мордентов, группетто стали необходимой принадлежностью клавесинной фактуры и органически связаны со стилем произведений. Более того, приёмы изобретательного клавесинного орнаментирования являются характерным отражением существовавшего в то время общемюзькального фигурационного стиля.

Орнаментика, как известно, является предметом особой технической заботы пианиста при интерпретации старинной музыки. В своём труде *«L'art de toucher le clavecin»* («Искусство игры на клавесине», 1717) Ф. Куперен подробно разъясняет смысл украшений и способы их «точного» исполнения [3]. Естественно, он рассуждает о французской манере орнаментики, используя преимущественно *tremblement* (трель), *pince* (мордент) и тому подобные украшения. Важным для современного исполнителя являются его утверждения о том, что во всём должно быть чувство

меры, что аристократическая лёгкость и благородство манеры не согласуются с разного рода преувеличениями в орнаментике. Как тут не вспомнить Г. Нейгауза, с его «как», «каким образом», «в какой мере», что собственно и составляет основу формирования художественного вкуса.

Чувствительность и живость мелких и точных пальцевых ощущений необходима при передаче подобных орнаментированных текстов. Любое крупное движение придаст украшениям громоздкость и неуклюжесть, когда вместо сверкающего «взбрызгивания» мордента или лёгкого мерцания трели на чётком мелодическом контуре появится расплывшееся «звуковое пятно». В случае, если пианист затрудняется в исполнении предписанных автором украшений, он может применить правила известных трактатов прошлого, где везде подчёркивается независимость выбора исполнителя, так как в музыке барокко и раннеклассического времени не требовалось стандартизации, одни украшения могли заменяться другими. Учитывая тот факт, что орнаментика могла быть «мелизматической» или «заполняющей», в медленных частях необходимо было «по своему вкусу» добавлять украшения, которые либо способствовали продлению выписанной в тексте крупной длительности, либо придавали изысканность пасторальной картине, характерной для многих медленных частей.

При повторах фразы орнаментальный узор предписывалось варьировать и непременно обогащать, стимулируя интерес слушательского восприятия. Основное правило заключалось в том, что украшения не должны искажать или затемнять, делать чрезмерно изломанной и не восприимчивой слухом заданную в тексте мелодическую линию. При подобном «незапланированном» развитии событий клавиристу предписывалось быть экономными как с украшениями, так и с дополнительным количеством фигурационных звуков. Некоторые правила актуальны и сегодня, к другим следует подходить более взвешенно. К тому же не следует забывать, что сам Куперен относился к общепринятым традициям достаточно критично и нередко запрещал что-либо добавлять (или убавлять) в своих пьесах.

В тексте купереновских пьес штрихами намечена аппликатура, которая также напрямую соотносится с техническим мастерством пианиста. В данном случае обращает на себя внимание осторожное отношение к использованию первого пальца, а также прогрессивный приём, характерный для более поздней фортепианной музыки – подмена пальцев на длинной ноте для воображаемого продления звучания. Некоторые пьесы изложены как двухголосные инвенции. Если обратить внимание на пьесу *«Les Papillons»* («Бабочки»), то заметная техническая сложность обуславливается не только темповым указанием *Allegretto Très légèrement*, но и мелкой дробностью предписанного размера 6/16,

требующим от исполнителя реагирования на детали ритмического рисунка, кажущиеся при более крупном темповом дыхании незначительными.

Техника французских мастеров клавиесинного искусства (помимо Ф. Куперена можно назвать Ж.-Ф. Рамо, К. Дакена, А. Гретри, Э. Мегюля) отличалась от итальянской манеры Д. Скарлатти, для которого характерен блестящий виртуозный стиль и рельефное обозначение гармонической вертикали. Французы стремились избегать её, отдавая предпочтение разложенным или арпеджированным аккордам, исполнять которые предписывалось *detache*. Этот приём хорошо заметен в начальных тактах пьесы Ф. Куперена «*Passacaille*» («Пассакалия»). Арпеджио в клавиесинных текстах обозначалось ровной поперечной чертой «наискось» в середине аккорда или волнистой линией перед ногами. Нередко арпеджио выписывалось маленькими мелкими нотами в тексте. Знак арпеджио в виде поперечной черты означал восходящее разложение аккорда без дополнительных тонов.

Исполнителю предоставлялась возможность выбора необходимого количества аккордов, которые он мог трактовать как арпеджио. Это барочное правило пролонгировалось в классическую эпоху. Подобно украшениям мастеров клавиесинного искусства большинство классических арпеджио (например, в клавирных сонатах Й. Гайдна) играют за счёт основной ноты с отчётливым подчёркиванием мелодической вершины аккорда.

Знаменитый ритм «во французском стиле» с постоянно выдерживаемым пунктиром, имеющий особый характер произнесения краткой длительности, часто встречается в клавиесинных пьесах Ф. Куперена. В некоторых случаях его исполнение совмещено с большим количеством мордентов (*pralltriller*), что представляет значительную техническую трудность для пианиста (например, в пьесе «*Gigue*» – «Жига»). Современная исполнительская практика предписывает обострение пунктирного ритма за счёт удлинения ноты с точкой и укорачивания краткой длительности. Такой приём способен придать музыке подчёркнутый, театрализованный характер, что согласуется с традициями того времени, когда существовали правила «неровной игры» (*notes inegales*) или, если употреблять французский термин – *inegalite*, что означало неравенство. Есть определённые правила, подробно излагаемые в старинных методах.

Крылатое изречение Ф. Куперена: «Мы записываем по-другому, чем мы исполняем, поэтому иностранцы хуже играют нашу музыку, чем мы их», – означало, что где-то нотация ритма могла не соответствовать тому, как этот ритм был записан в тексте, соответственно, исполняться он мог в разных вариантах. В то же время это общее правило более подходит к пьесам спокойного движения – таким, как например, *Moderato*. Но даже при умеренном темпе необходимо взвешивать меру *inegalite*, понимая, что

отклонения в ту или иную сторону могут существенно изменить характер выразительности всей пьесы и пунктированной мелодии, в частности. Стремление заострить пунктирный ритм в пьесе «*Gigue*» создаст пианисту дополнительные трудности, так как темп предписан оживлённый (*vif*), а артикуляция должна быть отчётливой, на чём настаивают авторские ремарки *risoluto* и *accentuato*.

Следует помнить, что в быстром темпе нередко возникают технические ощущения, «дезаорирующие» игровые навыки, которые казались комфортными при медленном темпе, – в быстром движении они превращаются в неудобные. Освоенный в медленном темпе двигательный приём может не только не пригодиться, но даже мешать. Кроме того, научиться быстро и бегло играть, – значит, прежде всего, научиться быстро думать и мгновенно реагировать. Поэтому специальные упражнения на развитие беглости в определённое время должны выполняться с максимальной скоростью, нередко даже превышающей задуманное темповое движение.

Нелишне напомнить и о правилах посадки за инструментом, принятых в то время. Двигательные ощущения пианиста, внешняя форма его поведения за инструментом воспринимаются слушателями как художественный компонент, способствующий органичному восприятию старинной музыкальной пьесы. В то время сочинения писались для «услажения души», назначением тех или иных пьес могло являться увеселение людей, нередко сборники пьес назывались «изящные упражнения». Так, сам Ф. Куперен выделял аристократическую лёгкость поведения и порицал чрезмерную статичность и двигательную зажатость состояния пианиста, играющего клавиесинные пьесы. Он писал: «... изящество исполнения абсолютно необходимо ... нужно сидеть свободно: не слишком пристально смотреть на какой-нибудь предмет, не надо также иметь отсутствующий вид, и, наконец, когда есть публика, на неё надо смотреть, но так, чтобы вы не казались слишком ею заняты» [3, с. 13-14].

Далее попробуем «ограничить» динамические возможности фортепиано. В сравнении с клавиесином современный рояль «слишком» чутко реагирует на изменения в прикосновении пианиста к клавишам. Поэтому из множества звуковых планов, доступных современному инструменту, необходимо воссоздать динамическую плоскость, способную в определённом плане имитировать звучность клавиесина. Исполнителю важно найти выверенные в артикуляционном плане движения, укрощающие «звуковое коварство» клавиатуры, создать условия, при которых пальцевая техника должна будет проявить свои возможности в автономном режиме. У клавиесина мелкий и лёгкий ход клавиш, хорошая отзывчивость клавиатуры. Играть следует лёгкими и незаметными движениями пальцев, чтобы их едва можно было уловить, кисть руки при игре даже в самых трудных местах должна

стабильно сохранять основное положение, причём горизонтальный уровень положения двух рук должен быть скоординированным по высоте в зависимости от соотношения мелодии и аккомпанемента.

В старину технике звукоизвлечения (выработке хорошего туше) уделяли самое пристальное внимание. В «Метод пальцевой механики» (1724) Ж.-Ф. Рамо отмечал, что каждый палец должен обладать собственным движением, и клавирист должен следить за тем, чтобы после снятия пальца с клавиши он оставался от неё так близко, словно он её касается. Поэтому современному пианисту также важно внимательно проследить за независимостью пальцев, избегая «круговой поруки», если двигается какой-либо палец, другие не должны реагировать, а оставаться в спокойном положении. Для разработки этого двигательного навыка пианисту пригодятся начальные упражнения из «Школы» М. Лонг [5, с. 11-13].

Ещё меньшее участие в процессе игры принимают крупные части тела. Другими словами, пальцевая техника должна ощущаться автономно без поддержки сильных и плотных движений руки и корпуса пианиста. Лёгкая и точная ударность туше воспринимается как необходимая данность исполнительской техники клавесинного искусства. Не следует отяжелять удар пальцев давлением руки; пусть лучше рука, поддерживая пальцы, сделает их удар более лёгким.

Продолжая добиваться ровности и независимости мелкой пальцевой техники, вспомним о некоторых предписаниях так называемой механистической школы фортепианной игры, известной в XVII и начале XVIII веков и используем их в случае необходимости. Тогда применялись специальные приспособления, механические «рукодержатели», способные удержать руку в зафиксированном положении. Возьмём какой-нибудь предмет, например, монету, которую положим на внешнюю сторону кисти и постараемся играть таким образом, чтобы монетка не упала во время игры. Внимание сосредоточим на выполнении определённого штриха, который не должен подвергаться ощутимым изменениям, пока в нотном тексте выдерживается однотипная фактура. Для достижения нужной звучности необходима более чёткая, в сравнении с фортепианными приёмами, степень отработанности штриха (пальцевого удара) и жёсткий слуховой контроль: Итак, закрепим технические аспекты клавесинной игры: *ровность и независимость пальцев, аккуратность и точность прикосновения, лёгкость и живость мелких и устойчивых горизонтальных движений кисти.*

Артикуляция в клавесинных пьесах Куперена может быть различной: *leggero, non legato, non troppo legato, legato*. Нередко встречается предписание *molto legato*, например, в пьесе «*La Bandoline*» («Душистая Вода»). В предисловии уточняется: редактор допускает, что «пианист, пожелавший исполнить пьесы в «клавесинном стиле», будет играть не связно

(*non legato* или *non troppo legato*) даже нотные знаки, связанные лигами» [4, с. X]. В любом случае пианисту необходимо научиться воспроизводить акустическое *legato*, соединяющее отдельные звуки в плавную линию без разрывов и толчков – *egualmente*. Точнее будет назвать этот технический приём «стаккатное» *legato*, так как внутри связных линий должна быть отчётливо слышна бисерная рассыпчатость, раздельность звуков.

По стилю звучание клавесинных пьес напоминает звуковую графику. Не допускаются никакие эффекты «масляных пятен», гудящих призвуков, громоздкого или откровенно ударного звучания. Непосредственно сам приём игры *staccato*, который необходим при исполнении клавесинных пьес, чаще всего воспроизводится в тексте при помощи точек над нотами и указания *leggero*, как в пьесе «*La Commere*» («Кумушка») или *sempre staccato*, как в пьесе «*Les Tricoteuses*» («Вязальщицы»).

Учитывая то обстоятельство, что звук клавесина свободно резонирует, допустимо применение правой педали для смягчения некоторой сухости фортепианного звука. Естественно, педаль должна быть продуманной и экономной. При игре на клавесине «вся звуковая атмосфера окутана лёгкой “дымкой”, так как клавишно-щипковые инструменты не имели демпферов, заглушающих уже прозвучавшие струны, которые продолжают ещё некоторое время резонировать» [9, с. 150]. В то же время употребление демпферной педали в клавесинной музыке требует осторожности. Она не должна использоваться для создания чувствительного «гармонического флёра».

При игре клавесинных пьес Куперена необходимо пользоваться выразительными возможностями микродинамики, позволяющей пианисту реагировать на мельчайшие интонационные и ритмические «события». Динамический план может выстраиваться от различных градаций нюанса *piano* – до *forte*. Широко применяется «мгновенный», неподготовленный, непосредственный переход от *piano* к *mezzo forte* или к *forte*, а также контрастное изменение звучности (*subito piano* или *subito forte*). В отдельных случаях можно представить себе игру на лютневом регистре клавесина, который воспроизводится на фортепиано путём применения стаккатного туше на левой педали, но без правой педали, как в некоторых фрагментах пьесы «*Les Bergeries*» («Пастораль») или в пьесе «*La Commere*» («Кумушка»). Весовая энергетика туше может быть различной, но оно всегда должно оставаться чутким к микро-, и макродинамическому рельефу.

Со временем меняются внешние формы искусства, варьируются выразительные средства, однако внутреннее содержание музыкальных сочинений сохраняется в любое время. Поэтому до сих пор остаётся открытым вопрос о технике исполнительского прочтения клавесинной музыки. Должно ли исполнение быть приближенным к тому времени, когда

создавалось и исполнялось сочинение, или его интерпретация должна быть ориентирована на уровень современной аудитории, обладающей «другими ушами», иными музыкальными стереотипами, новым, прошедшим проверку историческим временем слуховым багажом? Нужно ли максимально приближать звучание фортепиано к аутентичным инструментам или использовать палитру выразительных средств современного рояля? Эти вопросы остаются в категории «вечных», на них не существует однозначного ответа. В то же время ответ о свободе исполнителя при прочтении клавишинных текстов Ф. Куперена парадоксален. С одной стороны, свобода ограничивается законами и нормами творческой практики, принятыми в то время. С другой стороны, исполнитель может считать себя свободным в выборе индивидуальных вариантов расшифровки текста при соблюдении вышеназванных условий, так как эти условия и создают для него свободу исполнительского манёвра. Внимательное исполнение знаков, оттенков, украшений в духе того времени никак не может ограничить свободу исполнителя. Напротив, существует множество способов интерпретации одной и той же пьесы Ф. Куперена без чрезмерного и неоправданного отклонения от её характера и стиля.

И последнее уточнение: то, что в современной теории носит название «средства исполнительской

выразительности» и рассматривается как система, в XVII и XVIII веках воспринималось и осознавалось как единый комплекс. Целостность понимания объясняет полифункциональный характер технической работы при интерпретации клавишинных текстов. Исполнение старинной музыки требует от музыканта высочайшей концентрации внимания, сосредоточенности, слухового контроля над каждым игровым движением. Современный пианист должен иметь в своём исполнительском арсенале множество технических приёмов разного свойства – внутренних и внешних, выработанных с учётом индивидуального строения отдельных частей всего тела, которое также участвует в игре. В то же время, если у пианиста присутствует развитая техника и разнообразное туше, то без необходимых знаний грамматики клавишинного стиля и умений применять их на практике полноценная интерпретация невозможна. Это необходимо для того, чтобы на каком угодно современном инструменте (с тугой или лёгкой механикой) каждая пьеса Ф. Куперена звучала естественно и органично, искренне и одухотворённо. К сожалению, именно те аспекты исполнительского искусства, с которыми связано глубинное ощущение клавишинного стиля и азбучная культура инструментального произношения, нередко в музыкальной педагогике остаются невостребованными.

ЛИТЕРАТУРА

1. Браудо И. А. Об органной и клавишной музыке. – Л.: Музыка, 1976.
2. Коган Г. М. Ферруччо Бузони. – Изд. 2-е, доп. – М.: Сов. композитор, 1971.
3. Куперен Ф. Искусство игры на клавишине / пер. с фр. О. А. Серовой-Хортик. – М.: Музыка, 1973.
4. Куперен Ф. Избранные пьесы для клавишина [Ноты] / под ред. А. Юровского. – М.: Музгиз, 1937.
5. Лонг М. Фортепиано. Школа упражнений / вступит. ст. и общ. ред. С. М. Хентовой. – Л.: Музгиз, 1963. .
6. Мильштейн Я. И. Ф. Лист. – Изд. 2-е, расшир. и доп. – М.: Музыка, 1970. – Т. 2.
7. Мильштейн Я. И. Константин Николаевич Игумнов. – М.: Музыка, 1975.
8. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. – 4-е изд. – М.: Музыка, 1982.
9. Ройзман Л. И. Заметки об исполнении английских сюит И. С. Баха // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко: сб. науч. тр. – М.: МГК, 2001. – Сб. 32.
10. Шубарт Х. Идеи к эстетике музыкального искусства / пер. Е. Ю. Дементьевой // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII вв. – М.: Музыка, 1971. – С. 324–340.

Смирнова Наталья Михайловна

кандидат искусствоведения,
 профессор кафедры специального фортепиано,
 проректор по воспитательной работе
 Саратовской государственной консерватории
 им. Л. В. Собинова

