

Черная М.Р.,
доктор искусствоведения, профессор
Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена
(г. Санкт-Петербург, Россия)

Еволюція фортепіанного фігураційного письма в творчестві Ференца Ліста

Процес індивідуалізації фігураційного письма у фортепіанній музиці отримав своє безпосереднє вираження на етапі романтичного письма в унікальній фактурі малюнка, в музичній тканині навіть окремих творів. Інтенсифікація фігураційних процесів у фортепіанній музиці виражена у формуванні романтичного фігураційного стилю. На цьому етапі фонічні властивості фігурації отримують всебічний розвиток, а у поодиноких випадках відбувається злиття рельєфу та фону, утворюється тематизація другорядних складових фактури тощо. Стаття присвячена еволюції фігураційного стилю у фортепіанній музиці Ф.Ліста. Інтонаційному аналізу підлягає фактура творів, створених в різні періоди творчості композитора.

Ключові слова: інтонаційний аналіз, романтизм, стиль, фактура, фактурний малюнок, фігураційне письмо, фонізм.

Романтическая фортепианная фактура чрезвычайно богата и разнообразна, основным ее качеством можно назвать индивидуализацию. Фигурационное письмо романтического периода – это неисчерпаемое поле для исследования, источник наслаждения мастерством и вдохновением великих музыкантов. Композиторы-романтики, к числу которых относится Ференц Лист, писали каждый в своем неповторимом фигуративном стиле. Целью данной статьи ставится выявление основных характеристик и тенденций в развитии фигуративного письма в фортепианном творчестве Листа.

Феномены фигурации и дублировки у Листа были подготовлены своеобразными явлениями в области фортепианной фактуры у Бетховена, Гуммеля, Шуберта и представителей лондонской фортепианной школы (Клементи, Фильд, Крамер). В первую очередь это касается применения быстрой фигурации и приёмов создания педального колорита.

Исследователи отмечают, что молодой Лист, который уже завоевал себе славу пианиста-виртуоза, как композитор не обладал непосредственным мелодическим даром, что, вероятно, предопределило большое значение в его творчестве *конструирования, рационального изобретательства, работы с элементами мелодии*. Приёмы украшения, орнаментирования, фигурирования и декорирования, характерные для исполнительского стиля композитора, нашли самое широкое и разнообразное применение в фактуре его сочинений. В парижский период непосредственно за инструментом композитором были выработаны фортепианные формулы, превратившиеся в фигуративные модели, к которым он затем постоянно обращался при построении фактуры в своих фортепианных произведениях. Этот своеобразный «свод моделей для украшения фактур» пополнялся и в более зрелые периоды творчества Листа, когда появились и другие тенденции, в частности предимпрессионистские.

Лист, как и другие его современники, уделял серьёзное внимание народной музыке своей страны, он заслужил глубочайшее уважение бережным отношением к венгерскому городскому фольклору, а именно к *вербункошу*⁵. В качестве основных проявлений стиля вербункош можно рассматривать претворение принципа свободного ритма; богатую, разнообразную инструментальную фигурацию и определенные мелодико-ритмические формулы, появляющиеся через каждые два-три такта либо завершающие более крупные музыкальные периоды. Инструментальную фигурацию в вербункоше трудно свести к определенным схемам. Она бывает изложена как более крупными, так и более мелкими долями, причём все эти доли обычно прихотливо перемешаны друг с другом. Часто встречаются в ней пунктирный ритм, а также триоли и синкопы всех родов; наблюдается определённое выраженное стремление уклониться от гладкого, ровного фигуративного движения при твердом сохранении типичного для вербункоша размера 2/4 (или 4/8). Особенно виртуозно владел искусством фигурации Бахари, игру которого Лист слышал в детстве; фантазия этого скрипача была поистине неисчерпаема. Гораздо более схематичными являются заключительные формулы вербункоша, которые Гардони сводит к нескольким типичным мелодико-ритмическим оборотам (пример 1).

⁵ Стилистические особенности вербункоша детально проанализированы венгерскими музыковедами, в частности Б. Сабольчи, Э. Майором и З. Гардони.

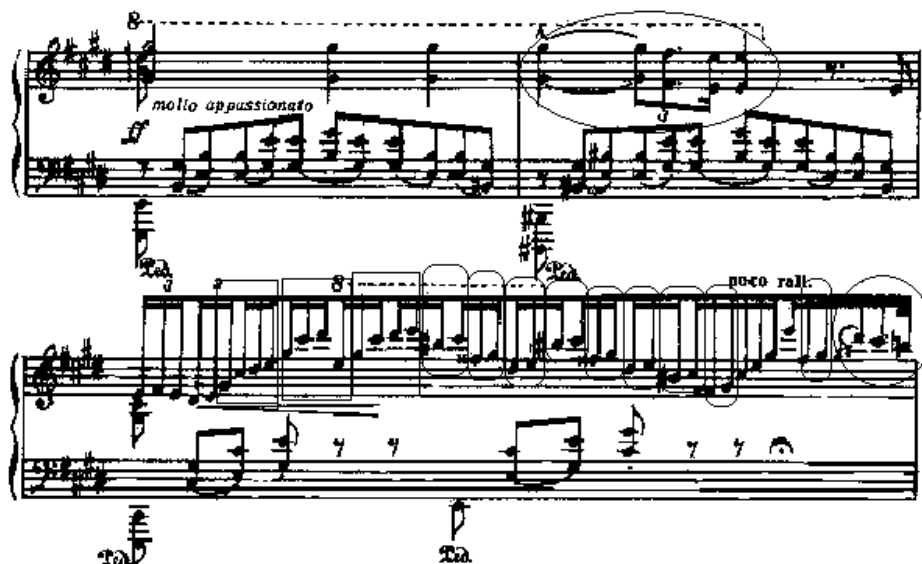
Пример 1:



Для вербункоша характерны как фигурационные темы, так и построение целых фигурационных разделов на основе фигур из этих тем. Эти особенности воспроизведены во многих произведениях Листа, например, в «Венгерской рапсодии» № 3, где тема Allegretto образуется остигнутым повторением характерной «венгерской» фигуры (с увеличенной секундой). Заключительный раздел в значительной мере основывается на повторениях этой фигуры с изменяющимся интервалом дублировки. Фигурационные цепочки образуются либо точным воспроизведением фигуры, либо её мелодико-ладовыми вариантами.

Логично предположить, что стилистика вербункоша, скорее всего, проявляется в тех произведениях, которые содержат указание на венгерскую музыку, то есть в «Венгерских рапсодиях», «Венгерских национальных мелодиях», «Венгерской фантазии» и т. п. Это действительно так, однако претворение отдельных элементов и самого духа венгерского стиля сказалось на фигурации Листа гораздо глубже. Воздействие заключительных формул вербункоша и прихотливого построения фигурации ощущается в фактуре произведений, далёких от национальной тематики, например в «Сонете Петрарки № 104» (пример 2).

Пример 2:



Этот фрагмент фактуры даёт представление о насыщении музыкальной ткани произведения характерными фигурами. Помимо пунктированных оборотов из формул вербункоша, в первых двух тактах примера в аккомпанементе просматриваются две гармонические ленты, а далее в мелодии помещён пассаж, образованный разнородной фигурационной цепочкой с опеваниями звуков до-диез минорного трезвучия. Музыкальная ткань предстаёт пышно декорированной, мелодизированной, с поющими дублировками.

Не случайно Лист является основателем современной фортепианной транскрипции, именно он ввёл новую трактовку фортепианной аранжировки, выработал приёмы создания оркестровых и иных эффектов звучания рояля. Композитор охотно обращался к народным мелодиям, использовал в своих произведениях музыку других авторов, и это связано не только с его просветительскими устремлениями. Оригинальные яркие темы пришли к Листу уже в зрелый период, но даже в произведениях с наиболее запоминающимися, красивыми темами его мелодизм не довлеет в ряду выразительных средств, а занимает примерно равную позицию наряду с гармоническими и фигурационными факторами в формировании музыкальной ткани произведений. Фактура зрелого Листа «вырастает» из ясной мелодической основы и «расцветает» многочисленными пассажами, фигурационными включениями.

Среди фортепианных произведений композитора транскрипции занимают особое место. В транскрипциях именно в фигурации происходят наиболее интересные события. Если упростить фактуру способом снятия фигур, то останутся лишь оголённые мелодии, взятые у других авторов, и упрощённые аккорды аккомпанемента. Кроме того, обильная фигурация придаёт звучанию

сочинений виртуозний размах и блеск, что связано с концертным характером листовских транскрипций. Даже скромная песня в аранжировке Листа может превратиться в замечательно украшенное произведение. К примеру, Лист дважды обращался к песне Михаила Виельгорского «Любила я...», в основе которой лежит небольшое стихотворение, сочинённое дочерью Виельгорского Аполлинарией. Лист сохранил нежность текста и простоту музыки, но, стремясь выразить чувства любящей женщины, он использовал сложную мелодическую и гармоническую фигурацию, в результате чего в его второй версии песня предстаёт в виде совершенной концертной миниатюры.

В целом ряде транскрипций оперной и вокальной музыки Лист обращался к фигурации, чтобы *создавать наглядность, звуковую живопись*, высказать в звуках то, что имелось в стихотворных или иных речевых текстах. Так, в транскрипции «Скитальца» Ф. Шуберта, сохраняя авторскую мелодию и ритмическую фигурацию в аккомпанементе, Лист для того, чтобы отобразить значение слов «туман встает, шумят моря» (русский перевод В. Заяицкого), добавляет фигурацию, основанную на быстром движении по хроматической гамме и арпеджио в «тёмном» регистре фортепиано. Достигаемый звуковой эффект связан с развитием *ассоциативно-образной* функции фигурации. Не менее выразительно изобразительная фигурация, воспроизводящая определённые театральные эффекты, применена в «Reminiscences de Don Juan»: если в опере Моцарта статуя Командора появляется под гром и молнии, которые в сценическом действии оформлены с помощью спецэффектов, то в транскрипции Листа они изображаются за счёт фигурационных добавлений. Гром слышится в басах, чему способствуют быстрое тремолирование и хроматические спуски, а молнии «сверкают» в звучании широко раскинувшихся пассажей

Обращение к ассоциативно-образному использованию средств фигурации характерно для Листа и в тех фортепианных произведениях, которые не связаны с жанром транскрипции. Один из ярких примеров – построение фактуры в этюде «Метель». Ниспадающие мелодические мотивы и фразы при общединамическом нарастании поддерживаются быстрым фигурационным движением, что создаёт иллюзию вихревого потока. Лист использует вибрирующие формулы смешанного вида (с элементами гармонической и ритмической фигурации) и завывающие «набеги» хроматической гаммы, попадающие в резонанс с ужасающим трепетом души или дрожанием организма в момент опасности. Хроматические гаммы на сплошной педали передают завывания ветра, здесь фигурация используется не в виде фона, а как звуковая волна, имеющая тематический смысл. По способу оформления фактура в «Метели», в частности в примере 3 б, близка к своему прототипу из «Appassionata» Л. Бетховена, представленному в примере 3 а. Интересно сравнить оба образца. В бетховенской сонате бурлящая фигурация поднимается из нижнего регистра фортепиано вверх, скрытая мелодия всплывает подобно гребню волны или морской пене. Композитор не выделяет мелодическую часть, это делает сам исполнитель в той мере, в какой посчитает нужным. В «Метели» Лист предписывает приоритет мелодической линии, выделяя ее штилями, а фигурационное заполнение звукового объема *растёт вишьрь и вглубь*. Быстрые остинатные разложения аккордов перемежаются вибрациями гармоний, раскинувшихся по регистрам фортепиано (пример 3 б).

Пример 3:

а

The image shows two systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is highly rhythmic and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The first system includes the instruction 'pizzicato molto' in the bass clef. There are several asterisks (*) at the end of the systems, likely indicating specific performance techniques or accents.

На кульминации фигурируется сама тема, причём ритмо-дублировочный рисунок образуется путём подключения разных регистров фортепиано (пример 4). Вибрация аккомпанемента как бы воспринимается темой, которая на протяжении двух фраз концентрирует в себе свойства всех слоёв фактуры. Такая фактура «ведёт» исполнителя, а не зависит от его решений.

Пример 4:

The image shows four systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is highly rhythmic and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The first system includes the instruction 'pizzicato' in the bass clef. There are several asterisks (*) at the end of the systems, likely indicating specific performance techniques or accents.

Не менее выразительно заключение «Метели» – ровное мартеллятное повторение в регистрах фортепиано тонического аккорда в положении квинты. Образуется ритмомелодическая цепочка, в которой подъём в высокий регистр рождает просветление колорита, а постоянно повторяемая квинта оставляет ощущение неразрешимости ситуации, вносит «щемящую» ноту. Приём подчёркивания

важных точек формы (кульминации, завершение раздела, всего произведения и т. п.) с помощью особого фигурационного движения закрепился в фортепианной музыке и после Листа.

Я. Мильштейн отмечал необычный «орнаментально-колористический склад» в трансцендентном этюде «Блуждающие огни»: «Пассажи из двойных нот играют здесь мелодическую и орнаментальную роль: это – самоцветы, которыми Лист щедро украшает музыкальную ткань; в окружении их проходит – в партии левой руки – характерная тема» [1, т. 1, с. 352]. Облегчённое звучание предписано композитором в начальных пассажах сопровождения (пример 5).

Пример 5:

The image shows a musical score for the piece 'Blühende Oeffnungen' (Op. 10, No. 11) by Franz Liszt. The score is written for piano and is in G major and 2/4 time, marked 'Allegretto'. It consists of four systems of music. The right-hand part features a melody with chromatic runs and a left-hand accompaniment with a characteristic rhythmic pattern. The score includes various dynamics and articulations, such as 'p. leggiero', 'dolce', and 'pp. leggierissimo'. There are also some markings like '8' and '*' in the score.

Начальная мелодическая цепочка с хроматизированными звеньями (мелодия намечается в среднем регистре) продолжена мерцающими септаккордовыми цепочками, которые перемежаются характерными скерцозными хроматическими мотивами. Фигура возвращается и на её основе получает развитие новая фигурационная тема, изложенная двойными нотами (комбинированная лента). Мелодическая линия образовавшегося двухголосия расположена вверху и строится как фигурационная цепочка, каждое звено которой повторяет начальную хроматизированную фигуру от какого-либо тона или представляет её модификацию с изменением положения тонов. Обращение к затенённой фактуре (*p*, *pp*, *leggiero*, *leggierissimo*, *dolce*) позволяет использовать хроматическое «скольжение» по звукам лада как определённую краску, а в ленточном голосоведении возникают вибрирующие звучности. «Блуждание» по септаккордам, звуковые вибрации позволяют говорить об импрессионистских эффектах, достигаемых Листом в начальной и заключительной фазах развития материала этюда.

Красочная функция фигурации получила у Листа оригинальную разработку, композитор нашёл специальные приёмы через комбинированное применение гармонических и фигурационных

средств. Например, в быстром фигурационном сопоставлении минорной субдоминанты и доминанты в краткой каденции из ноктюрна «Грезы любви» рождается иллюзия мерцания (пример 6).

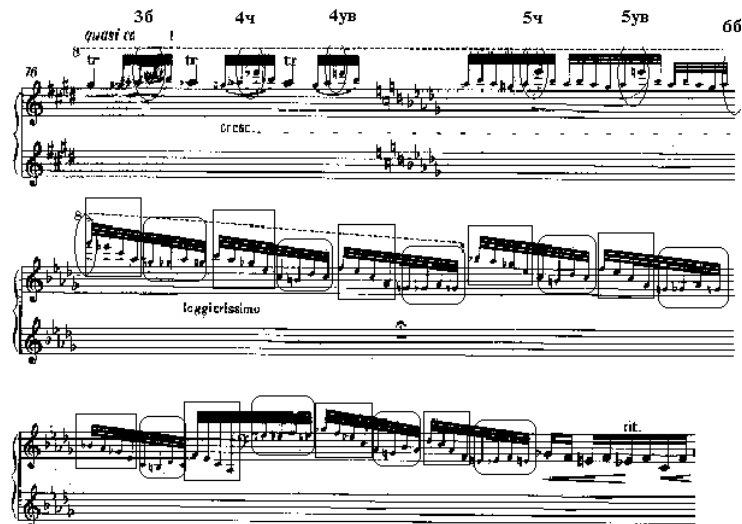
Пример 6:



Искусство мотивно-тематической разработки музыкального материала в произведениях Листа основывается на технике развёртывания мотивов, на импровизационной игре с ними, на раскрытии их потенциальных возможностей. Среди приёмов можно назвать изменения в самой структуре мотива (изменение величины отдельных интервалов, их соподчинения, смена направления движения, дробление единиц и т.д.), а также изменения метроритмических соотношений внутри мотива (расширение и уменьшение), перемену ритмических соотношений между отдельными частями, введение нового ритмического оформления. Одним из важнейших является приём изменения красочно-гармонического окружения мотива, иными словами, замены тональности, динамики, сопровождения, регистровки и других элементов, формирующих музыкальную интонацию. В фигурационном оформлении листовской музыкальной ткани конструктивный подход проявляется не менее изобретательно. Вышеописанные приёмы работы с мотивами экстраполируются на оперирование фигурами при построении арабесок и фигурационных цепочек в каденциях, которые, казалось бы, носят импровизационный характер. Каденции имеют самые разные масштабы и обычно состоят из хорошо просматривающихся двух или трёх разделов.

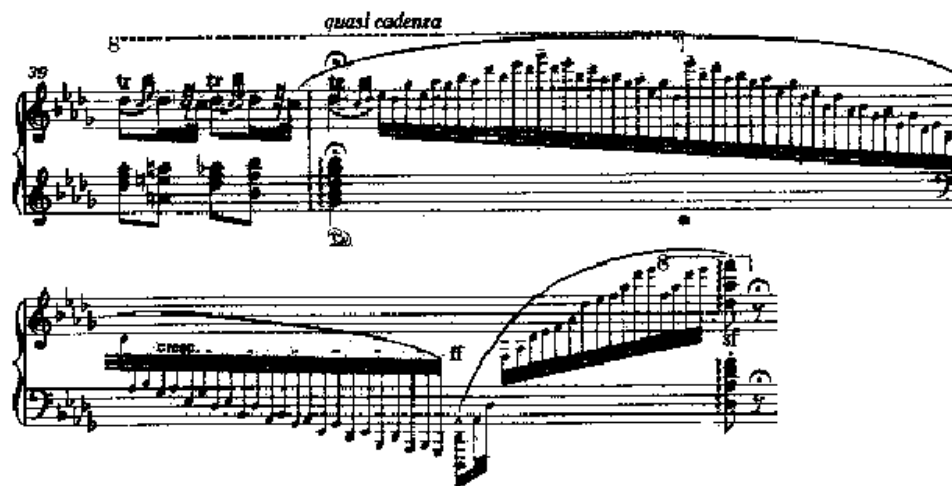
Рассмотрим каденционную вставку из Венгерской рапсодии № 1 (пример 7). Во вступительной части «точкой отсчёта» служит ля-бемоль (соль-диез), от которого строится постоянное хроматическое восхождение (за счёт расширяющегося интервала) и вокруг которого располагается фигура группетто. Когда достигается кульминационная точка – звук фа⁵, каденция вступает в основную фазу. Низвергающийся вниз пассаж составлен из двух разных, чередующихся фигур, которые выстраиваются в фигурационную цепочку. Начало парных сочетаний фигур приходится на звуки *фа* и *си-бемоль*, которые повторяются в регистрах фортепиано и создают регулярность в строении пассажа. Краткое завершение каденции конструктивно возвращает нас в её начало, так как здесь тоже есть своя «точка отсчёта» – вновь это звук *фа*, который опеваётся вспомогательными звуками и от которого строится теперь уже нисходящий мелодический ход.

Пример 7:



Аналогічно побудована каденція із Венгерської рапсодії № 6 (приклад 8). Фігуризований пасаж тут ґрунтується на пентатонічному комплексі *ges-as-b-des-es* і фігуру ломаного арпеджіо (ноти з'єднані попарно: в висхідному русі з нижележачими, а в нисхідному – в обертанні). Закінчальне ре-бемоль мажорне арпеджіо мелодизовано за рахунок введення проходять секунди між тонічним і терцовим звуком, звичайно Лист звертається до допоміжного звуку для з'ясування гармонічної краси.

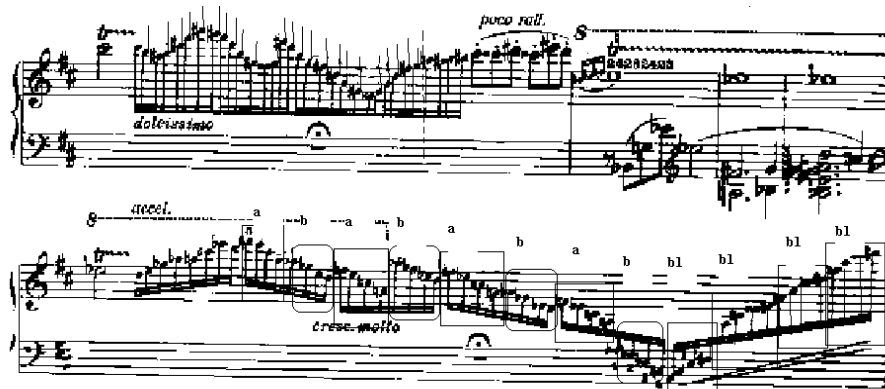
Приклад 8:



Число прикладів подібного роду може бути багаторазово збільшено. Композитор надавав перевагу використати певну конструкцію в побудові каденцій, знаходячи різні варіанти фігураційних ланцюжків і використовуючи ладові та гармонічні комплекси, характерні для основних тем твору. Однак каденції у Листа, органічно доповнюючі мелодичний матеріал, можуть складатися як із типових, так і індивідуалізованих фігур, безпосередньо не пов'язаних з тематичними елементами даного твору. В основі таких фігураційних побудов (розміри можуть бути найрізноманітнішими) лежить звичайно рух навколо звуків аккорду (предпочтніше септаккорди та нонаккорди, часто як з квінтою, так і секстою послідовно) або гамми (частіше хроматичної), улюбленим прийомом є додавання до фігурації секундових допоміжних і проходять звуків. Ф. Лист виробив формули, які, змінюючи вигляд, «кочують» з твору в твір. Навіть у Сонаті *h-moll*, пронизаної тематизмом, композитор не обходиться без подібних каденційних включень (приклад 9 а). Тут перший пасаж утворюється різноманітною ланцюжком з витонченою обрисовкою нонаккорда, переходячого в хроматичний звукоряд (приклад 9 б). Ланцюжок у другому пасажі складається з двох чергуються фігур і витягнутої в висхідну лінію варіанта однієї з фігур (приклад 9 в).

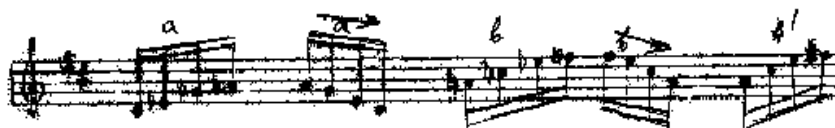
Приклад 9:

а



б





Листовская фигурация в своей основе имеет упорядоченное соединение фигур, причём в построении быстрой фигурации заметна опора на известные по предшествующим стилям орнаментальные и гармонические фигуры, которые чаще всего видоизменяются композитором. Так, опевание по типу группетто включает дополнительные обороты, а гармонический пассаж, охватывающий несколько регистров фортепиано, образуется движением по звукам трезвучия с пропуском терции или квинты.

Лист даёт новую жизнь так называемым «общим формам движения», то есть гаммам, арпеджио и тому подобным последованиям. Однако образующиеся пассажи совершенно не похожи на те, которые известны по сочинениям его предшественников. Я. Мильштейн, в частности пишет о Листе: «Гаммы и гаммообразные пассажи приобретают у него иное значение и смысл: они служат, прежде всего, средством быстрого охвата всего звукового поля инструмента и требуют особого технического умения, обеспечивающего одновременно и нужную скорость движения, и нужную звучность, и двигательное удобство» [1, т. 2, с. 16]. Заметим, что для максимальной быстроты охвата всех октав рояля Лист использовал также *glissando*.

Во вступлении к этюду «Мазепа» протяжённый, сложный пассаж как бы «раскручивает» доминантовую гармонию в гаммообразных пробежках. Звенья фигурационной цепочки, обрисованные составной фигурой из восходящего отрезка ре-минорной гармонической гаммы + её нисходящего варианта, повторяются в регистрах, причём инерция подъёма при завоевании звукового пространства накапливает такую большую энергию, что в последнем звене происходит увеличение протяжённости фрагментов гаммы и пассаж стремительно низвергается в басовый регистр. Моменты поворотов в пассажных разбегах организуются осью, составленной из неприготовленных задержаний (*f-b*) к аккордовым звукам (*e-a*). При общей регулярности в организации фигур цепочка приобретает свободное пульсирование и вариационную непринуждённость. Минорный лад и использование «тёмных» регистров фортепиано способствуют созданию атмосферы тревоги.

Другой пример – стремительные гаммообразные взлёты в начале «Венгерской рапсодии» № 10, которые далеко выходят за рамки обычных пассажей и требуют бравурного исполнения. Каждый из них при общем виртуозном порыве имеет свои особенности: первый дублирован в октаву, второй – в сексту, а третий, начавшись как второй, получает продолжение в виде зеркального контура. Варьирование исходного образца позволяет находить различную окраску звучания звукового потока. С такой фактурой исполнитель стоит перед необходимостью освоения предложенного звукового поля, в этом и заключена «интерпретация» текста.

Поиски эквивалента оркестровому звучанию в игре на фортепиано занимали многих музыкантов, не только Листа, но именно ему удалось выстроить найденные приёмы в систему, найти подход к решению сложных колористических и тембровых задач. В пассажной фигурации, подкреплённой новыми приёмами педализации, было обнаружено новое средство обогащения фортепианной звучности. Это произошло на пути освоения красочной функции фигурации. Фортепианная музыкальная ткань получила невиданные до того времени качества. Я. Мильштейн обращает внимание на то, что Лист не случайно назвал своё первое крупное переложение – «Фантастическую симфонию» Г. Берлиоза – фортепианной партитурой [1, т. 2, с. 10]. В фактуре фортепианных произведений Листа происходит разделение на функционально различные слои, причём фигурация выделяется в красочный пласт. В ряде случаев запись становится специфической и выглядит как настоящая фортепианная партитура, особенно когда Лист добавляет ноты, как это происходит в «Большом концерте-соло» или «Sureum corde» из «Годов странствий». Многоярусное расположение фактурных слоёв является закономерным следствием его стремления воплотить в фортепианном звучании «целый оркестр».

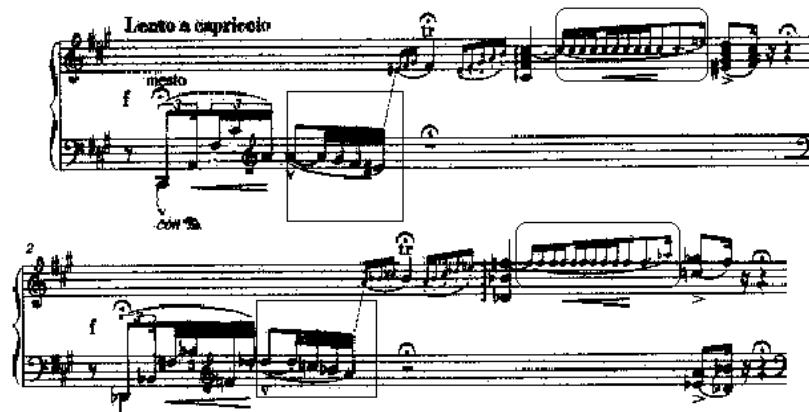
Чрезвычайно характерно для Листа обращение к фигурации для изображения звучания того или иного инструмента средствами фортепиано. В частности, ритмический и ритмогармонический виды фигурации используются для звукоподражания игре на цимбалах (пример 10 а,б,в), гармоническая – на арфе (пример 10 г).

Пример 10:

а



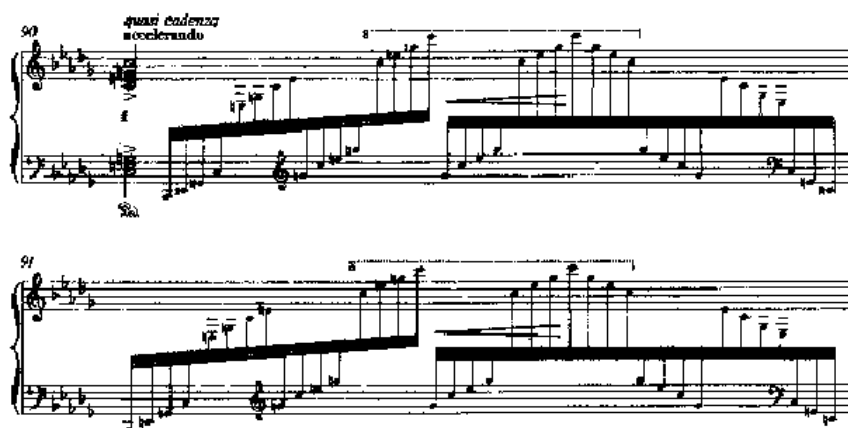
б



в



г:



Ф. Лист ввёл в фортепианных произведениях органичные пункты в очень быстром тремолировании и очень низком регистровом положении, которые передают оркестровое звучание литавр (пример 11).

Пример 11:

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system is titled "Lento, quasi marcia funebre" and includes the instruction "mf marcato". The second system is marked "pesante". The third system is marked "tremolando cresc." and features a trill in the right hand, indicated by a bracket and the number "6". The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Развитие образно-ассоциативной функции фигурации напрямую связано с новыми возможностями и акустическими эффектами, открытыми в педализации. Один из известных примеров – главная партия в «Сонате «По прочтении Данте»». Основным содержанием музыки здесь является изображение шума ада. Выставленная Листом педаль на пять тактов, создавая условия для совмещения различных гармоний в едином звуковом комплексе, помогает в достижении акустического эффекта. Главным выразительным средством в примере является мелодико-ритмическая фигурация. Фигурационная цепочка имеет сложное строение, так как образуется диагональным (регистровым) перемещением репетиционной фигуры, которая удваивает звуки темы, причём в верхнем регистре фигура дана в октавной дублировке, а при имитационном отклике в нижнем регистре она появляется в уплотнении аккордовыми звуками. Ямбическая структура ритма создаёт выразительную пульсацию, а обозначение в тексте *lamentoso* подчёркивает тематическую опору в данном фрагменте, но сама тема оформлена фигурационно. Образно-ассоциативная функция фигурации получает здесь яркое претворение, так как исполнение листовской фактуры со всеми предписаниями композитора действительно позволяет вызвать ассоциацию с «tuono» (гулом), что прописано у Данте.

В многоярусной фактуре Листа органные пункты являются мощным фигурационным средством. Ю. Тюлин отметил своеобразное претворение квинтового органного пункта в «Мефисто-вальсе», где во вступительном разделе происходит последовательное, подчинённое ритмической фигурации наложение квинт на остинатный бас, то есть на основе квинты выстраиваются вертикальные комплексы. В результате в начале гармония звучит как тоническая, затем превращается в доминантовую, а в конце оказывается на второй ступени, при этом гармония верхнего этажа вступает с гармонией нижнего слоя в полифункциональное противоречие. Ю. Тюлин пишет: «Всё это оригинальная, неповторимая творческая находка Листа» [2, ч. 1, с. 108]. Найденный эффект воспринимается как авторский знак композитора и вызывает ассоциацию с конкретным образом и конкретным произведением.

Оригинальной находкой Листа является также способ построения фактуры с помощью сочетания разных вариантов ритмического оформления однотипной фигуры. Обычно при этом возникает своеобразная *полифигура*, как, например, в сонате «По прочтении Данте» (пример 12), когда в разных регистрах фигурирование того или иного аккорда происходит в различных ритмах практически одновременно.

Пример 12:

The image shows three systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *mf* and *f*. There are also asterisks and other symbols indicating specific performance instructions or structural markers.

Иногда особенности фактурной записи выявляются лишь при исполнении в быстром темпе. Например, в примере 13 представлен ещё один фрагмент из «Сонаты «По прочтении Данте», где в двух пластах фактуры помещены две фигурационные цепочки, основанные на близких вариантах одной и той же ломаной гармонической фигуры. Различие вариантов определяется прежде всего тем, что в нижнем пласте используется движение вдвое более крупными длительностями (восьмые против шестнадцатых), то есть фигура предстаёт одновременно и в основном виде и в модификации. Акустический «фокус» возникает в звучании между пластами, так как звуки темы (нисходящая гамма) появляются в трёх различных октавах, образуя фигуру ритмической фигурации как бы по диагонали фактуры. Подобное введение одновременного сочетания разных вариантов фигуры способствует созданию особого качества в организации музыкальной ткани, которое мы предлагаем назвать *полифигурной координацией*. Нотная запись усложняется, а рождаемые таким образом звуковые решения способствуют динамизации и усилению образно-выразительного воздействия музыки. Возникает *полифигурная музыкальная ткань*.

Пример 13:

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked *accelerando non legato* and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second system continues the piece with similar complexity. Dynamic markings like *f* and *mf* are present, along with asterisks and other symbols.

Возрастание роли фигурации в построении фактуры произведения заметно в позднем периоде творчества Листа. Фигурационный слой нередко становится главной, самой выразительной или даже самодовлеющей частью фактуры, участвующей в выявлении граней формы. Он принимает на себя комплексные функции в фактурообразовании или создаёт «нужное освещение», необходимую

декорацию для представления темы. В частности, в «Фонтанах виллы д'Эсте» журчащие фигурации присутствуют в фактуре постоянно. Пьеса имеет свободную, даже мозаичную структуру, однако на основании анализа фактуры возможно разделение на следующие смысловые разделы:

A (интерлюдия) B (свободные вариации) A¹ (постлюдия) B¹ (кода)

1-39 тт. 40-219 тт. 220-243 тт. 244-272 тт.

В начальном разделе A музыкальная ткань имеет качества комплексности. Облегчённое, прозрачное, хрустальное звучание достигается ограничением диапазона верхними регистрами фортепиано. Фактура переменчива и основывается на вибрационных либо мелодико-гармонических видах фигурации. Объединяющим фактором выступает единая ритмическая пульсация 32-ми. Основным принципом построения фактурного материала является сопоставление. Вначале в набегающих друг на друга гармонических волнах арпеджируются нонаккорды и септаккорды с побочными тонами, они трактуются не как функционально-соподчинённые гармонии, а как переливы красок (пример 14 а). Однородные восходящие фигуры создают цепочку особого рода, в которой начало каждого последующего звена (повторного или изменённого) накладывается на окончание предыдущего, в результате на стыке звеньев образуются своеобразные «колечки». Такой способ соединения звеньев рождает колебание звуковой материи, он обладает большим живописным и звукоизобразительным потенциалом. Гармоническая схема фрагмента (пример 14 б) наглядно демонстрирует живописный параллелизм аккордов терцового строения, которые как бы уплотняют и утолщают восходящую мелодическую линию, образуемую конечными (верхними) звуками фигур. Практически это – гаммообразное движение в dis-moll, оформленное ритмически очень свободно, с повторением отдельных тонов. Гармонии, используемые в этой мелодической линии, как бы «размывают» функциональную связь тонов, они тяготеют к Fis-dur (основной тональности пьесы), но не дают принятых в классической гармонии соподчинений гармонических функций. В результате в звучании образуются мягкие переливы гармонических красок.

Пример 14:

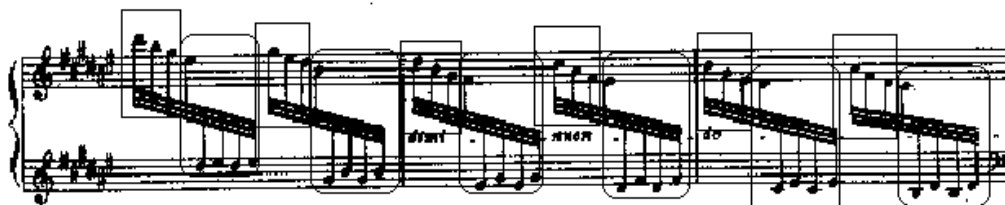
а

The image displays four systems of musical notation for piano. The first system is marked 'Allegretto (Довольно скоро)' and 'p vivace'. The subsequent systems feature various annotations: 'p' (piano), 'poco' (poco), 'poco a poco' (poco a poco), and 'cresc.' (crescendo). The notation includes treble and bass staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings.



При достижении верхней точки мелодического движения построение цепочки изменяется: теперь звенья, образуемые с помощью составной фигуры, сцеплены последовательно (пример 15).

Пример 15:



Следующий фактурный фрагмент основан на трелеобразной (вибрационной) фигурации (пример 16). Звенья фигурационной цепочки образуются колебаниями двух соседних параллельных септаккордов, причём попарное расположение тонов аккордов параллельными квинтами (с секундой между двумя вертикальными квинтами) создаёт красочный акустический эффект, ассоциирующийся с переливами радужного спектра. Октавные отрезки цепочки, как это характерно для фигурации Листа, точно повторяются и в других регистрах, пока не достигнут кульминации, которая оформлена сложно построенной, комплексной трелью.

Пример 16:



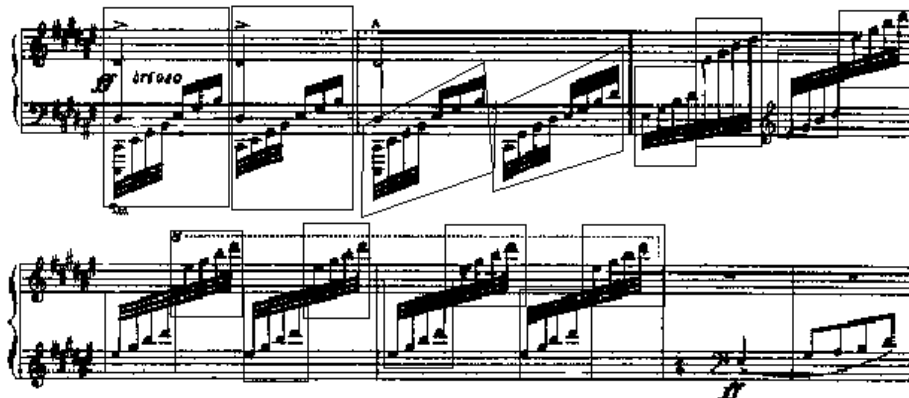
В новом фигурационном построении одновременно задействованы два разных трелевых слоя, то есть фигуры расположены вертикально. Окончание начального «бестемного» раздела чётко оформлено изменениями в фактуре, когда снимается вибрирующая фигурация и далее следуют шесть тактов аккордовой фактуры с выразительными предъёмами, которые отделяют интерлюдия от раздела свободных вариаций.

Самый крупный раздел формы В представляет собой свободные вариации на нейтральную тему, которая состоит из цепи повторяемых, точно или варьированно, оборотов. Вибрационные звучности переходят в сопровождающий слой, образуемый либо тремолирующими либо гармоническими (ритмогармоническими) фигурациями. В теме ладовая основа имеет черты неустойчивости: первоначально используются только звуки тонического трезвучия Fis-dur, затем вводятся красочные альтерации, сменяющиеся пентатоникой и, наконец, увеличенным ладом (в сопровождении в это время идёт фигурирование на звуках трезвучия Cis-dur, то есть доминанты основной тональности). Повторение темы влечёт за собой мягкое минорное смягчение гармонической краски. Последующее варьирование основано на секвенционном развитии элементов темы и зыбких фигурациях сопровождения с тонкими колористическими деталями. Поочерёдно варьируются разные фрагменты темы, а фигурация спускается вниз и затрагивает гулкие регистры фортепиано. Наконец, басовый регистр осваивается одним из вариантов темы. Выход на кульминацию осуществляется через

пентатонные мелодические ходы, после проведения которых происходит распыление новой составной фигуры.

Кульминация пьесы падает на раздел, функционально напоминающий постлюдю к основному разделу. В фактуре раздела А¹ динамически варьированные начальные фигурации вновь выходят на первый план (пример 17), а тематическая составляющая теряется, чтобы восстановить свою значимость в прозрачной фактуре заключительного раздела, где проведение главных оборотов темы образует арку с первым появлением темы.

Пример 17:



В ряде произведений позднего периода, примером чего могут служить «Фонтаны виллы д'Эсте», фигуральная фактура приобретает необычные для романтической музыки качества, связанные с красочностью звучания, с тонкими колористическими эффектами. Отсутствие ярко выраженной мелодии в ряде разделов пьесы компенсируется сложным комплексом фигуральных средств, рождающих живописные ассоциации. Грань между мелодией и фигурацией стирается, так как при активизации фактуры фигурация принимает на себя презентативную и развивающую функции в построении формы.

Фигуральное письмо Листа явилось выражением стремления к расширению возможностей фортепианного звучания, подчеркнутой декоративности, романтического поиска красочности в средствах музыки. В фигурации у Листа используется весь спектр фигур – от универсальных и «общих форм движения» до ярко выраженных индивидуальных. На фигурацию Листа оказал воздействие национальный стиль вербункош, связанный со свободой в организации и выборе фигур. В фактуре поздних произведений композитора проявляются предимпрессионистские тенденции, получают развитие приёмы вибрирующей фигурации, происходит стирание грани между мелодией и фигурацией. Уникальным для того времени стало образование полифигурной и партитурной музыкальной ткани. Фигуральное движение в фортепианной музыке Листа является важной составляющей фактурообразования, само дыхание музыки непосредственным образом зависит от фигурации.

Сквозь призму развития фортепианной фигурации Листу в ряду выдающихся музыкантов XIX века необходимо отвести особое место, так как он не только произвёл фортепианную реформу в области техники и выразительных средств исполнения на инструменте, но и неизменно уделял самое серьёзное внимание пышному фигуральному наряду в своих произведениях. Одним из следствий поиска Листом новых художественных средств, в частности, на пути создания эквивалента оркестровому звучанию или поиска звукового воплощения пейзажа, можно назвать интенсификацию фигурального оформления фактуры и открытие новых сторон фигурального письма, в частности, колористических, что происходило в русле важной тенденции в европейской музыке XIX века, подготовившей цветение импрессионизма в музыкальном искусстве⁶.

Список використаних джерел та літератури:

1. Мильштейн Я. Лист. В 2-х т. М.: Музыка, 1971. Т. 1 856 с. Т. 2. 562 с.
2. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации: В 4-х ч. М.: Музыка, 1976-1980. Ч. 1, 1976. 298 с. Ч. 2, 1977. 382 с. Ч. 3, 1980. 324 с. Ч. 4, 1980. 258 с.

⁶ Сделанный вывод нельзя понимать буквально, ведь ни Дебюсси, ни Равель, создавая свои импрессионистические фортепианные опусы, не пользовались поздними сочинениями Листа как моделями. Известно, что Дебюсси познакомился с «Фонтанами виллы д'Эсте» после написания своих «Эстампов» и других подобных им произведений, однако он высоко оценил эту пьесу, восторгался ее колоритом и выразительностью.

Аннотція

Процесс индивидуализации фигурационного письма в фортепианной музыке получил своё предельное выражение на этапе романтического письма в уникальности фактурных рисунков, в обособлении музыкальной ткани даже отдельных произведений. Интенсификация фигурационных процессов в фортепианной музыке выражается в формировании романтического фигурационного стиля. На этом этапе фонические свойства фигурации получают всестороннее развитие, а в ряде случаев происходит слияние рельефа и фона, образуется тематизация второстепенных составляющих фактуры и т.д. Статья посвящена эволюции фигурационного стиля в фортепианной музыке Ф. Листа. Интонационному анализу подвергается фактура произведений, созданных в разные периоды творчества композитора.

Ключевые слова: интонационный анализ, романтизм, стиль, фактура, фактурный рисунок, фигурационное письмо, фонизм,

Die Annotation

Der Individualisierungsprozess der Figurierungsschrift in der Klaviermusik im Zeitraum von der romantischen Schrift materialisierte sich in der Einzigkeit der Fakturmustern, in der Absonderung der Abstellung sogar der Einzelwerken. Intensivierung der Figurierungsprozessen in der Klaviermusik aeußert sich durch die Bildung der romantische Figurierungsausdrucksart. Bei dieser Etappe wickeln sich rundum die phonische Figurierungseigenschaften ab, aber in einigen Faellen spielt sich die Verschmelzung von dem Relief und dem Hintergrund ab, bildet sich die Thematisierung der nebensaechlichen Fakturteilen usw. Der Artikel ist der Evolution des Figurierungsausdrucksart in der Klaviermusik von Liszt zueignet. Die Faktur der Werken, die in verschiedenen Abschnitten des Komponistsschaffens ausgewirkt wurden, ist der intonatorische Analyse ausgesetzt.

Die Schlagworte: die intonatorische Analyse, Hochromantik, Ausdrucksart, Faktur, Fakturmuster, Figurierungsschrift, Phonismus.

УДК 786.2.071.2“19” (045)

Іліницька Н.С.,

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри теорії та методики мистецтв
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
(м.Хмельницький)

**Різноманітність інтерпретацій фортепіанних творів Ференца Ліста
виконавцями початку ХХ століття**

У статті розглядаються різноманітні інтерпретації відомих творів Ференца Ліста виконавцями – віртуозами: І. Падеревським, А. Корто, М.Розенталем, В. Бакхаузом, О. Брайловським. Їх виконавська майстерність збагатила історію виконавства того періоду, який називають золотим століттям фортепіано.

Ключові слова: піанізм, інтерпретація, фортепіанна школа.

Постановка проблеми в загальному вигляді...Ще у ХІХ столітті обговорювались питання особистого виконавського бачення фортепіанного твору. Ф.Ліст належав до перших піаністів, які розвивали мистецтво інтерпретації, що, надалі, допомогло розвитку фортепіанного виконавства [5, с. 257]. Він розумів авторський задум композиторів різноманітних стилів, але не погоджувався з тим, що піаністу потрібно тільки точне виконання нотного тексту. Ф.Ліст наголошував на творче відношення до музики. Тому послідовники та учні Ф.Ліста зосереджувались саме на розкритті власного змісту фортепіанних творів.

Аналіз досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми...У науковій музичній літературі ряд авторів розкривають питання життя та творчості геніального виконавця-піаніста Ф.Ліста (Б.Левік, Д. Гаал, Я.Мільштейн та ін.), музикознавцями вивчаються стильові особливості різноманітних творів композитора (О.Алексеев, Н.Кашкодамова, Ю.Хохлов, І Лебедев), але інтерпретаціям фортепіанних творів Ф.Ліста піаністами-віртуозами різних років приділено недостатньо уваги в музично-педагогічній літературі.

Формулювання цілей статті Метою статті є розкриття різноманітності інтерпретацій фортепіанних творів Ф.Ліста майстрами фортепіанної гри початку двадцятого століття на прикладі двох творів – Рапсодії № 2 та ноктюрну “Грезы любви”.