



**ПЕДАГОГИЧЕСКИ
ФУНДАЦИЯ**

ИЗКУСТВОЗНАНИЕ

МЯСТО НА ФИГУРАЦИЯТА И ФАКТУРНОТО УПЛЪТНЯВАНЕ ВЪВ ФОРМИРАНЕТО НА ИЗПЪЛНИТЕЛСКО ОТНОШЕНИЕ КЪМ НОТНИЯ ТЕКСТ

Марина Чорная

Изпълнителят, изучавайки нотния текст и превръщайки го в конкретно звучене, се сблъсква преди всичко с фактурните особености на произведението. Фактурният облик на клавирното произведение, като правило, се оформя с помощта на различни пасажки, арабески, различни видове други фигурационни образувания и т.н. Затова решението на проблема на художественото изпълнение изисква преодоляване и на техническите трудности, възникващи при реализацията в конкретното звучене на различните фигурационни построения.

О. Георгиевска обсъжда проблема в широк план: „Изпълнителското отношение към нотния текст – това е особен път на проникновение в дълбините на композиторския замисъл. Освен теоретичния анализ, изпълнителят има свой собствен начин на изучаване на произведението. Ако теоретичният анализ се основава в съществена степен на рационалното осмисляне на нотния текст, то изпълнителската интуиция, изпълнителският слух и съответно подготвения апарат са способни да разкрият същите явления чрез непосредственото възпроизвеждане на музикалния материал. Свободното владение на арсенала от професионални прийоми и необходимият опит за практическа реализация на художествените задачи в живо звучене се трансформират у изпълнителя в някакъв обобщен навик: той чувства

вътрешната структура на нотния текст и я озвучава, без да я формулира теоретично. Другият, различен от аналитичния ъгъл на виждане, позволява да се говори за съществуването на сфера на изпълнителски обосновани понякога трудно определими, стоящи „зад текста” явления [6, с. 11–12].

Приемите се менят, от техническа страна пианизмът постоянно се усъвършенства. Така, фигурационният разкош на салонната музика е свързан с „перлено” свирене, а в зрелия романтичен период много проблеми на изпълнението са се решавали с придобиване навиците на „тежестно” свирене.

В изпълнителския слой на интониране оживява това, което В. Медушевски нарича „генерализираща интонация”. В Холопова отбелязва: „Единната изразително-смыслова музикална интонация, от самото начало установяваща се от пианиста и певеца, преминавайки през хиляди варианти на нейното пречупване в композицията на произведението, създава чудото на изразителната смислена цялост на цялото съчинение и се оценява като художествена завършеност, съвършенство на изпълнението (и произведението). Например при изпълнението на третата балада на Шопен от И. Падеревски, благодарение на маниера да се вземат акордите в свободно арпеджато, през цялото време звучи интонация на баладно повествование. „Генерализиращата интонация” на Медушевски може да стане най-важният проблем на музикално-изпълнителското творчество” [24, с. 24]. Ще отбележим, че В. Холопова привежда пример на фигуриране на акордите интересен с това, как чрез конкретно изпълнителско въплътяване на фигурационни образувания се намира единна изразително-музикална интонация за цялото произведение. Реализирането на нотния текст в конкретно звучене има своите особености в различните епохи. От една страна, с течение на времето отношението на изпълнителите към записаният нотен текст се изменя, традициите се загубват. Възстановяването на тези традиции представлява голям интерес за решаване проблема на интерпретацията. От една страна, звуковото претворяване на намеренията на композитора от изпълнителя неизбежно се отличава в една или друга степен на свобода. При това ограничителен фактор се явява самият нотен текст, който не позволява да се обозначат изпълзващите се детайли. Това са разбирали много музиканти от миналото. Така, авторът на „La Tonotechnie”

(1778) М. Д. Енграмел се оплаквал от определено несъответствие между теория и практика на изпълнителството. „Съществува способ на възпроизвеждане на музика, напълно различен от този, на когото учат всички трактати, посветени на това изкуство. Този способ е основан на самото изпълнение” [34, с. 37]. Такъв извод е направил човек, който е разработил системата на фиксация на изпълнителските особености при запис на валовите на музикалните автомати. М. Друскин счита: „Изкуството на мелодическото орнаментиране (*die Verzierungskunst*)” е осветено в книжната литература както от далечни, така и от близки до нас времена значително по-подробно, отколкото изкуството на ритмическата орнаментация (*die Verziehungskunst*), а в същото време в изпълнителската практика от XVI–XVIII век принципите на вариране на ритъма са били разработени не по-малко основателно отколкото приемите на орнаментация на опорните тонове на мелодията. Подобно вариране на метричната схема обикновено не се е фиксирало в нотите, но е имало същото значение, каквото мелодичните орнаменти, а именно: то внесло функция на усилване на поетическото, изразителното начало в изпълнението (10, с. 53–54).

От композиторите на предкласиката Ф. Купрен е обръщал голямо внимание на фразировката. Той препоръчвал като изпълнителски средства да се използват преждевременното освобождаване и забавяне на звука в съответствие с характера на мелодията и изпълняваните прелюдии и пиеси. М. Друскин, изследвайки този въпрос, отбелязва: „Купрен е прав, когато казва, че преди него все още не е поставян въпросът за „произнасянето” на мелодията. Този въпрос е така важен за него не само заради динамическите свойства на клавиесина, но, което е по-съществено, заради мотивното построение на неговите пиеси. Именно в този техен строеж Купрен разглежда спецификата на клавиесинната музика”(пак там, с. 167). Доколкото фигурационните построения в произведенията на Купрен продължават мелодическото развитие, тяхното „произнасяне” се подчинява на същите особености.

В клавирното изкуство са съществували различни практики на „неравни ноти”. М. Друскин посочва за три различни начина на ритмична орнаментация на ноти записани с равни осмини. Начините са представени в трактата на испанеца Томас от църквата „Санта Мария”. През XVIII век практиката „неравни ноти” се асоциира с френския стил. Освен френските източници, описание на „неравното

изпълнение” може да се намери у Й. Кванц: „Когато на първата от четири шестнадесетини има пауза, трябва да се задържа още половината от предписаната продължителност, защото втората нота от всяка двойка се свири по-късо, отколкото първата” (31, с. 105) Съвременният изследовател Г. Хауле на основата на изучаването на трудовете на П. Енграмел и други френски автори достига до извода, че в арпежа е било прието да се свири равно, а в постепенното движение се е практикувало една или друга степен на неравност. Анализирайки звученето на записи на механичен ваялк Хауле дава примерно съотношение на продължителността в двойка шестнадесетини като 3:2. (30, с. 120)

Импровизационният характер на музиката понякога добре се усеща във фактурата на произведението. А. Алексеев обръща внимание на *Adagio* из втора част на ла-мажорната соната на Ф. Е. Бах:” Забележителна особеност на тази част на сонатата е нейният импровизационен характер. Той се усеща и в изобилието от разнообразни и тънки ритмически съчетания, в частност полиритмическите, създаващи впечатление на „изписано” рубато, и в съществуването на неочаквани, като че ли появили се „изневиделица” смели хармонични обороти, и модулационни отклонения, и във въвеждането на свободни пасажии от типа на „вмъкнати” каденци, изникнали сякаш „от пръстите” по време на свирене и разгърнали се в пищен звук гирлянд от един фигурационен ход. С подобни средства композиторът създава усещане за непосредственост на изказване на емоцията – изразяването им „от сърце,” което се явява, както се оказва, един от крайгълните камъни на естетиката на сантиментализма” (1, с. 128).

По отношение на фигурационните добавяния, украсяващи основата на текста, в различните стилове е съществувала практика на тяхното свободно изменение. В периодите на увличане към виртуозни изпълнителски средства в интерпретацията обикновено се наблюдава тенденция към свободно боравене с текста на произведението. През втората половина на XVIII век били изработени правила, по които следвало да се украсява съществуващата основа. В продължение на цялата история на клавирното изкуство, много виртуози добавяли към авторския текст свободни украшения, пасажии, каденци, построени в същия фигурационен маниер, който е типичен, свойствен за епохата. Особено ярко тази тенденция се е проявила през 30-те –

40-те години на XIX век, когато даже известни изпълнители, например Ференц Лист, са отдали дан на такова увлечение. За Лист, освен това е характерно в записването на собствените съчинения да предвижда варианти на различно фигурационно оформяне на текстовата основа в предвид високата трудност.

Лондонската клавирна школа, основана от Клементи, си е поставяла като най-важна цел развитието на пълния „концертен” звук и релефна „перспектива” при възпроизвеждането на елементите на музикалната тъкан, а също и проблемът за развитието на виртуозността. Като основа за формиране техниката на ученика са служили специално създадените за тази цел упражнения и етюди (инструктивни). Самият принцип на многократно повторение на различни пръстови последования, стоящ в основата на „тренировката”, е свързан с изравнеността – остинатността на фигурациите във фактурата, той довежда до закономерно образуване на фигурационни построения в нотния текст. Затова жанрът на етюда, толкова разпространен в педагогическата практика и необходим за формиране на пианистични навици, се опира на фигурацията. Пианистите, в етюдите и упражненията усвояват не само технически формули, а и изпълнението на фигурационни построения.

Тази тенденция се проследява в творчеството на композиторите от виенската школа. Така, в последните части на соната ор.38, отнасяща се вече към следващото десетилетие, Л. Кожелух целенасочено разработва типове клавирна фактура, основани на инерционността на повтарящите се движения и свързани с тиражиране на звената на верижни фигурации*, което обезпечавало възможността за *изпълнение на виртуозните пасажки в много бързи темпа*.

Пасажи от такъв тип стоят в основата на виртуозните фигурации в романтичната музика. Във фактурата на произведенията на виенските класици се срещат много отклонения от съвременните стереотипи. Фигурационните построения нерядко се образуват като че ли извън указания в размера на метричното деление. Така, в из-

* На руски авторката използва терминологичния израз „фигурационна цепочка”, което буквално означава фигурационна верига. В българския превод е предпочетен терминологичният израз верижна фигурация като по-благозвучен и асоцииращ с терминологични изрази като верижен период и пр.

пълнението на темата на финала на Бетовеновата соната № 10 е необходимо да се отчита важната тънкость, за която пише А. Алексеев: „Скерцозният финал започва с три ритмично еднородни мотива. Нерядко ги изсвирват еднакво и в метрично отношение. При това всеки мотив има своя метрична характеристика: в първия на силно време се пада последната нота, а в третия – първата, във втория всички са на слаби времена в такта. Превъплътването на такава игра на метроритъма придава на музиката живост и плам” [3, с. 138]. Аналогично и в главната тема на първа част на същата соната, в която се повтаря стъпаловидна фигура на движение по тоновете на арпежа с предявявания, е необходимо да се отчете особеността на указания метрум, което изисква леко да се отбележи тона на силно време. Ако се устреми към последния тон във фигурата, то пропада „тънкия ефект на синкопирания бас” [пак там].

Майсторството в изпълнението е свързано с отчетливото съотнасяне на звуковите планове, особено във фигуриро-фоновите отношения, където е важно правилно да се разположи звученето на фоновите фигурационни слоеве. В този смисъл изпълнението на фигурационната фактура изисква осмисляне и сериозно уточняване. Е. Либерман подробно анализира тънкостьта на пианистична реализация на вариациите в соната № 12 на Бетовен [11, с. 27–29]. Той обръща внимание на артикулационната изравненост, необходима при изпълнението на мартелатна фактура във втората вариация, а по повод изпълнението на петата вариация, пронизана изцяло от фигурационна верига, прибегва към образно сравнение, помагашо да се намери вярното туше: „...мелодичните и хармоничните очертания на основната тема, нейният музикален „ствол”, леко прозира през клонките и листака на триолните в шестнадесетини и групиранияте в тридесетвтори фигурации” [11, с. 28].

Дори в класическия период е съществувала практика за игрова организация на изпълнителската дейност, т.е. на игровия подход на изпълнение. Л. Ратнер утвърждава, че *Ars Combinatoria*, т.е. музикалната комбинаторика, в XVIII век се свързвала не само с композиторското творчество, но и с изпълнителството. Той смята, че „може да се асоциират добре известните през XVIII век начини” на транскрипция, заимстване, приложение, съкращение и даже *pasticcio* с идеята АС; тук представени в комбинации, замени и пермутации в

областта на музикалното изпълнение” [33, с. 357]. Действително, при тясното взаимодействие между композиторското творчество и изпълнителството, характерно за епохата, музикалната комбинаторика не е можело да остане част само на фиксирания запис, а е проникнала навсякъде. Така Моцарт в сонатите, свързани с АС, недвусмислено предлага на изпълнителя свирене с използване на динамични средства. Например, в сонатата К.311 изпълнителят също се вълчи в играта, като при повторението на материала той е длъжен да промени използваният по-рано нюанс в противоположен (сравни тактове 28–35 и 58–65 от първата част и 29–31 и 33–35 във втората).

От характера на фигурацията нерядко зависи изборът на темпо. Е. Бронфин в своята книга привежда цитат от доклада на Голубовска, свързан с интерпретацията на сонатите на Бетовен: „Погрешно е във всички случаи да се смята, че единицата продължителност, обозначена в размера, (напр. четвъртина в три четвърти размер)”, определя пулсацията на музикалното произведение; това често води до прекалено бързо темпо. Много често единица на пулса трябва да бъде най-кратката продължителност в такта. Така, във финала на „Апасионата” такава е шестнадесетина. Отчетливото произнасяне на мелодическата фигурация, изложена в шестнадесетини, определя пулса и това темпо, което става по-бавно, но затова по-напрегнато [5, с. 70] Н. Голубовска призовава към „внимателно вслушване в интонационната линия на всеки технически пасаж (особено в Шопеновия), защото само това ще му придаде „вътрешен живот и необходимата напевност”[пак там, с. 78].

Изпълнението на фигурационните образувания в шубертовите миниатюри е свързано с изработването на пеещо туше, което композиторът е ценял необичайно високо. Обръщането към общите форми на звученето също предполага мека трактовка на инструмента. Освен това, Шуберт обичал да изявява тембровостта на клавирния звук, като обиграва регистрите. Особена трудност представлява приглушената динамика, необходима за постигане на адекватно изпълнение съгласно предписанието на автора. Пианистът е длъжен да развива голяма скала в тихото звучене и да ползва темброво-динамичните средства както художникът постъпва с цветовете от своята палитра.

Фигурационните построения в произведенията на Шуман са характеристични. Удивително ярко това е превъплътено в изпълне-

нието на „Карнавал” от Рахманинов. Карнавалните маски и персонажи, в обрисването на които фигурацията е получила голямо значение, са представени ярко и осезаемо. При това повтарящите се фигури във „Флорестан” избухват със страстна енергия, в „Евзедий” дантелената рисунка се разгръща постепенно, омайваща със своята красота, в „Паганини” несъвпадащите звена и мрачните бази способстват за създаване на „демоничния” облик на виртуоза, а в „Киарина” проникващата ритмична фигура с пунктиран ритъм се изпълнява се изпълнява със съдържана страст. В „Марша на Давидсбюндлерите”, използвайки прийоми на ритмичното задържане, Рахманинов прави отделяне на фигурационната верижност, обрисувайки всяка индивидуално и цветисто, което позволява пресъздаване на многопланова картина, спомагащо по-ярко да се изяви динамиката на развитие на финала.

Много изследователи намират в музикалния език на клавирните произведения на Шуман своеобразен интонационен речник, включващ в себе си различни елементи на музикалната изразителност. На този проблем голямо внимание отделя А. Меркулов. В частност, той пише, че „интонациите, станали основополагащи в „Давидсбюндлерите”, често се използват от композитора за изразяване на най-съкровени лирични излияния – изповеди, нерядко свързани с определени лица или кръг от образи.” [15, с. 34]. Меркулов смята, че почти всички пиеси от сюитата ор.6 на Шуман водят своето начало от мотото на Клара Вик (началните тактове на „Мазурка” ор.6 № 5, съчинена от Клара в 1836 г.), което е отбелязано от самия Шуман. Като прави подробен интонационен анализ, изследователят достига до извода, че изучаването на елементите на музикалния език в циклите на Шуман позволява да се установят интонационни арки, различни опорни обороти, помагачи да се решат проблемите на изпълнение на циклите. А. Меркулов пише: „На музикалния епиграф на „Давидсбюндлерите” са близки теми от други произведения на Шуман, на които композиторът придавал програмен, автобиографичен смисъл: портретът на Киарина из „Карнавала”, тонът на Клара из „Фантазия” C dur и началният откъс из соната fis moll („вик на душата към Клара”)” [пак там, с. 33]. Изследователят отделя общите за указаните фрагменти признаци: низходящите хорейчески секунди с точкувано предявяване на първия тон на интонацията, характерни отгласквания

и излитания към опорната интонация. Както се вижда, става дума за сходни фигури, насищащи фактурата в ред произведения, свързани с определени лични мотиви на композитора.

В произведенията на виенските класици нотният текст, като правило, е неутрален в акустичен план. Той не съдържа фактурни елементи, ясно поддържащи мелодията, придаващи ѝ смислова и асоциативна окраска (изключение правят някои произведения на Бетовен). Романтичната фактура е акустично активна, голяма роля в нейния строеж играе обертоновия принцип; хармоничните фигурации и акордови повторения получават значение на „носеци конструкция”, те позволяват на мелодията „да се рее почти неподвижно”, като се напълва с енергия. Във фактурата на класиците на изпълнителя е дадено сам да намира нужния баланс между фактурните планове, „звучащата фактура” на романтиците сама му диктува съответстващото динамично и темброво решение, така както нерядко тя представлява своеобразна „клавирна партитура”. Особени изисквания към изпълнителя „предявява” благодатната, специфична клавирна фактура от Шопенов тип с взаимни фигурационно-мелодични преходи, с „прорастването” на интонацията, с вибрационните ефекти.

Развитието на клавирната фигурация в периода на романтизма директно е свързано с усвояване ефекта на педализацията. В. Николаев счита: „Широката употреба на демпферовия педал е била обусловена от желанието да се обогати фактурата и колорита. Невъзможно е да се достигне само с ръце това богатство и обемност на многоплановото звучене, които могат да бъдат достигнати и участието на педал от този вид” [19, с. 65]. Употребата на педала за одухотворяване на хармоничния фон, „пещата хармония”, „забулващия педал”, контрастът на педалната и безпедалната звучност – истинските открития на Шопен, получили по-късно мощно развитие в клавирното творчество на френските импресионисти и на руските композитори.

„Пещата” музикална тъкан на произведенията на Шопен намерила своите забележителни интерпретатори. Д. Рабинович пише за изпълнението на Скерцо b-moll от Р. Тамаркина: „Така се раждала несравнимата напевност на нейното свирене: нито един „пасаж” – само мелодия. Живи, изразителни мелодии звучат в нейните „рисунки” в Des-dur-ният епизод; в започващата след това Ges-dur на ме-

лодия ни се струва, че не възниква, а продължава, сякаш само преминава от едно „мелодично“ състояние в друго. По този начин всичко пее в *cis-moll*-ния епизод на трио-то, където има не тема с повтарящи се „групетни“ подгласа, а два равноправни, еднакво изразителни полифонично съединени гласа. Е-*dur*-ният фрагмент, с виещи се рисунки в партията на дясната ръка, загубващ колоритът на „пасажността“: Р. Тамаркина го свиреше не бързо, защото при подобно тълкуване „виртуозните“ теми са и ненужни и невъзможни” [27, с. 390]. Богатата на багри фигурация на Шопен се възплъщава абсолютно различно в зависимост от интерпретационния подход. На тази особеност на изпълнителския прочит на музикалните текстове на Шопен са обръщали внимание много изследователи, отбелязвайки например, в записите на едни и същи произведения, светлите багри у Л. Оборин и тъмните – на Софроницки. Тънко чувства особеността на музикалната тъкан на Шопен Б. Асафиев: „Колоритът на Шопен заема първостепенно място. И ето какво, в крайна сметка, е важно и съществено: острият колористичен усет и своеобразните колористични задачи изискват от композитора – пианист често и неволно нарушение на заветите на абстрактно-логическото гласоводене и заместването на тяхното гласоводене с колористични, основани на редуването комплекси на звученето (звукови петна – ту ярки, ту тъмни и сумрачни), където рисунката се подчинява на баграта” [27, с. 66]. Затова даже най-детайлното уточняване на гласоводенето в сложната фактура на произведенията на Шопен не дава увереност в убедителното възпроизвеждане на смисъла на музиката.

Немският пианист – педагог и музикален писател Р. Брейтхаупт, като оценява изключително високо значението на творчеството на Шопен, изказва такова мнение за „секретите“ на удивителните ефекти на звученето на неговата фактура: „Той е знаел ефекта на обертоновия ред, диференциацията в звученето на неговите различни положения, тяхната интензивност и звукови контрасти по отношение на цялото. Той е познавал природата на инструмента и действието на арпежиото, както и всички най-интересни педални ефекти”. Р. Брейтхаупт отделя „изумителното мелодико-фигуративно изкуство на арпежиото”. Той използва поетично чувство за описание на възникващите ефекти: „Като най-тънка паяжина, която се е разстлала върху мъхест килим, така трептят шопеновите акомпаниращи арпежи и арфоподобни

фигурации. Те звучат като лунна светлина и сияние на звездите, като мека коприна. Рубинено-червените точки, смарагдово зелените отблясъци, жълти топази и сиви хиацинтови камъни – Шопен е намерил техните съзвучия и съединил всички техни действия в една тънка, просветваща със сребро, филигранна рамка” [пак там, с. 180]. Образните сравнения, към които прибегва Брейтхаупт, са удачни. В частност, той пише за „...разпръснатите, отдаващи се на вълните, перлени капки. Почти непостижимо тук е използвана техниката на различните регистри, как тази техника „разработва” три, четири, пет октавни позиции на основа на динамичното разнообразие, в най-тясна връзка между баса и мелодията, и довежда до пълно звуково разгръщане от такъв мащаб, че свиренето извиква чувство, сякаш слушаме изпълнение на четири или осем ръце” [пак там]. Брейтхаупт предписва цяла програма за пианиста, обръщай се към произведенията на Шопен: „Клавирното произведение изисква особено фино изпълнение: меки, свободни ръце, „мечтателни” пръсти. Изкуството на светлосянката не понася рязко осветяване, груба, дълбаеща като гвоздей в дъска ударна техника или ударен пръстов похват. То изисква виолончелова напрегнатост, „изсмукване” на звука, подобно на рисунъка и разширенията на староиталианското вокално изкуство. Кантилената трябва да бъде гъвкава – мелосът да строи и разцъфтява, като мечтателни водни рози в сянката на кестените. Всичко трябва да бъде поезия, пеене и душа. Всичко трябва да бъде подчинено на мелоса. Само басът тук-там леко се акцентира, за да помогне да се усети хармоничната или ритмична грациозност. Стилът на Шопен се стреми повече към мек, ефирен звук. Пасажите и гамите трябва да се възприемат съответно на поетическата идея – ту като слънчев прах, ту като ромолене на извор, или като облачна сянка. Никакви „пасажки”, гамовидни последования. Именно у Шопен всичко е вече живопис, настроение, а не както в класиката – формална пластика. И тази поезия на настроението обуславя безконечно изящно туше – техника, приличаща на староиталианската техника *mezza voce*, чието очарование се състои в чувствителен намек на неизказаното, в завоалиране на действителното” [27, с. 181]. Вдъхновеният дитирамб по адрес на шопеновата фактура е иницииран от впечатлението от изумителното фигурационно писмо на композитора.

Фигурационният набор в редица произведения на Шопен нерядко е свързан с вариационността, но се срещат и „изпълнителски“ вариации, т.е. особености на записване на еднотипен материал, възплъщаващи се в изменение характера на звученето при свирене. Така, във валса оп. 34, № 1 при повторението на мелодизирания пасаж материал Шопен прекъсва легатото в момент на обрат на движението и поставя кратка пауза, внасяща оттенък на лекота и кокетство в танца.

ПРИМЕР 1

The image displays a musical score for Chopin's Waltz Op. 34, No. 1. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system shows measures 32-35, the second system shows measures 36-39, and the third system shows measures 40-43. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *(p)* and *(f)*. A small inset score at the bottom left shows a detail of the bass line in measures 40-41.

Не някой друг, а именно Ференц Лист дава на изпълнителя на произведенията на Шопен насочване на мисълта за начините на претворяване в звук на идеята, заложена в Шопеновата музикална тъкан: „При него мелодията се люлее равномерно, като лодка на гребена на вълна, или обратно, се провижда неясно, като въздушно видение, внезапно появило се в този осезаем свят. Първоначално Шопен в своите произведения обозначавал този маниер, придобиващ особен отпечатък на неговото виртуозно изпълнение, с *tempo rubato*: темпото е уклончиво, поривисто, размерът е гъвкав, едновременно отчетлив и колеблив, колебаещ се като подухван от вятъра пламък,

като класове на полето, вълнувани от мекия полъх на топлия въздух, като върховете на дърветата, люшкани в различни посоки от поривите на силния вятър” [12, с. 179–180]. Лист говори за „правилната неправилност” в маниера на изпълнение, който владеел Шопен и която разбирали неговите съотечественици така както това е заложено в полската музика.

Италианският пианист Д. Грациози смята, че у Шопен съотношенията, пропорциите между обема и качеството на звученето въвеждат в заблуждение даже и най-опитните изпълнители: „Да се вгълбиш в стилистичния характер на музиката на Шопен и да го изразиш с общо чувство се изисква свръхрафинирана „оркестрация” и точно разчетена съгласуваност на всеки такт, където понякога даже най-малкото фонично или ритмично различие може да предизвика решаващ прелом, стилистична несъобразност. Типичен, стандартен пример за необходимостта от такъв точен, предварително установен план, е страницата с очевиден мелодизъм в дясната ръка и акомпанимент в лява” [27, с. 188]. Грациози критикува Кемпф за неоправданото съотношение между лява и дясна ръка в „Приспивна” и „Прелюд” ми минор: „Мелодическата част, отбелязваща се с живо и ярко звучене, а лявата ръка свири на границата на *pianissimo*”. В този случай се получава нарушение на равновесието, тъй като „пеенето е доста открито, оголено и отделено от този акомпаниращ „педал”; който не само изпълнява функция на поддържане, но и трябва да произвежда впечатление на хармоничен облак, на светло сияние, винаги съпътстващо основната идея”. Решението на такъв проблем от Гизекинг Д. Грациози счита за „образец на тънкостта: басът по своя тембър рязко се различава от пеенето, макар почти толкова интензивен” [пак там, с. 189]. Не по-малко деликатен проблем на Шопеновото писмо Грациози счита „повторението – често по продължение на цялата пиеса – на ритмичната формула” [пак там]. Той отбелязва тенденцията в съществуващата изпълнителска традиция да се видоизменят триолите в Прелюд ла бемол мажор, като се удължават и разтеглят на втората нота повтарящата се фигура. Неговият коментар е недвусмислен: „Незначителното, сякаш, ритмично отклонение съществено изменя линията на прелюда; субективното желание да стане произвол, не украсяващ, а намаляващ чистотата на пеенето до сговорчива сантименталност” [пак там, с. 190].

Интересно е да се сравни нежният равномерно люлеещ се акомпанимент на Шопен и на Лист. В „Утешение“ des dur на Лист е използван същият тип на построяване на „ноктюрнова“ или „баркаролна“ фактура, характерна за ред произведения на Шопен. Хармоническата фигурация с подобен рисунък у Лист приема черти на изключителна нежност, тя като облак забулва „горещата“ мелодия. [сравни пр. 2 и 3]. Този ефект се постига от съпоставяне на регистрите: в шопеновите фигурации линията на баса представлява скрит глас, тя по-скоро се чува при изпълнение, отколкото да се усеща фигурационно; при Лист басът е изписан отчетливо и се издържа, а равномерното „люлеене“ на фигурацията, е свързано с отзвучаване на обертоновете от баса и не изисква кантилена, а напротив, по-добре звучи при леко докосване. В тези особености се проявяват колористичните качества на фигурационния акомпанимент.

ПРИМЕР 2

Musical score for Example 2, titled "Lento sostenuto (♩ = 50)". The score is written for piano and features a steady, rhythmic accompaniment in the bass register with a melodic line in the treble register.

ПРИМЕР 3

Musical score for Example 3, titled "Lento pianissimo (♩ = 50)". The score is written for piano and features a steady, rhythmic accompaniment in the bass register with a melodic line in the treble register.

Ференц Лист е обръщал голямо внимание на изпълнението на фигурациите в своите композиции, за което свидетелстват спомените на музикантите, обучаващи се при великия пианист. Немалко ценни сведения се съдържат в книгата на Л. Раман „Педагогиката на Лист” [32]. Например, бивша ученичка на Лист описва как маестрото е изработвал партията на лявата ръка в „Утешение” *Des dur*. Във фигурацията на акомпанимента не трябвало равномерно да се тактува в триоли (никакъв ритъм а *la* Гюнтен – автор на популярна по това време клавирна школа от консервативно – класическо направление), а напротив, отделните тонове на фигурацията е трябвало да се разтворят, „разтопят” в хармонията. Движението е трябвало да бъде текущо, възплаващо спокойствието на пейзажа. Лист, както твърди Раман, е предпазвал от това, че изпълнителят да си позволява „да гребе в триоли на греблата през вечерната тишина.”

Изпълнението на фигурационните образувания в произведенията на Лист изисква щателно изучаване на авторската педализация. Конструктивният подход към бързите верижни фигурации, съчетани с колористичен педал, натрупването на спомагателни съзвучия към основните акорди или продължителните разбягвания на гами раждат плътните звукови ленти с характерна багра. К. Черни пише: „Лист в хроматичните и други рулади в баса непрекъснато използва педала и така извлича разнообразно звучене (*Tonmasse*), което, подобно на гъст облак, е насочено към общия ефект” [28, *Suplement*, &66]. Я. Милщайн привежда примери на „дисхармоничния педал, смесващ в едно различните звукови комплекси, и като че ли наслаждава една хармония върху друга”, като визира „Танц на смъртта”, „Сонет на Петрарка” № 123, „Буря” [16, т. 2, с. 32–33]. Числото на такива примери в творчеството на Лист може да бъде многократно умножено. Понякога фигурационните вериги от такъв вид носят чисто декоративен характер, но в значителните произведения на композитора те носят в себе си асоциативно-художествено натоварване. Звуковата изобразителност или психологическият подтекст изискват в този случай дълбоко осмисляне и образно изпълнение.

Масивното изложение във фактурата на Брамс предполага изпълнители с големи, силни и ловки ръце. Във фигурационните построения голямо значение има еластичността на ритъма. М. Шавинер отбелязва: „Клавирната техника на Брамс може да се охарактеризира

като преобразена виртуозност. В нейната основа лежи напевността на тона, изключваща „брилянтната бързина”, бравурността на линейните и октавните пасажии. У Брамс „пее” цялата тъкан; мелодизмът на звученето характеризира, като правило, всички прийоми на изложението – акорди, двойни ноти, фигурации, трилери. Пълнозвучието, като резултат на „пеенето” на пианото, е определило и преобладаването у Брамс на щриха legato. И, при известната еволюционност на брамсовия пианизъм от грандиозни акорди, сложни фактурно-технически образувания и тънката графичност на отделните мелодически линии, легатото остава водещ способ на звукоизвличането” [25, с. 113].

Всеобщото увлечение в последните десетилетия на XIX век към Вагнеровата опера и късноромантичният симфонизъм за известно време е предизвикало охлаждане на интереса към клавирната музика, но в началото на XX век нови оригинални типове на пианизма отново са завладели вниманието на публиката. Макар много произведения да се създавали в традициите на романтичния пианизъм, по-характерен и отделящ се на общия фон се установява пианизма на импресионизма, в който преобладава деликатната, изискана, поликолористична звучност. Съвършено особен свят разкриват пред изпълнителя фактурата на пиеси на импресионистите. И. Нестев отбелязва: „След великите поети на пианото – Шопен и Лист – Дебюси създаде своя неповторим пианизъм, пленяващ с прелестта и новостта на образния свят, вълшебната окраска на колорита” [18, с. 95]. Критиците, слушали свиренето на Дебюси, се възхищавали от качеството на неговото туше и гъвкавостта на изпълнението. Ето едно от характерните изказвания: ”Той извличаше от пианото мека звучност, която заглаждаше ъглите и грапавостта на неговият съвършено нов, нетрадиционен нотен текст” [13, с. 575]. П. Печерски обръща внимание на особеностите на фигурационното разгръщане в пиесата на Дебюси „Движение” [7]. Общата ритмомелодическа формула – движение в триоли по съзвучията – се реализира като значително разширение на първоначалния диапазон в обем квинта. При изпълнение на първоначалното построение дясната ръка с фигурацията е разположена вътре в лявата, равномерно отчитаща квинта в осмини, след това ръцете си разменят фактурните линии.

ПРИМЕР 4

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of five systems of music. The first system includes a vocal line with the lyrics: "Amis! (avec une légèreté facile, une seule, précieuse) plus près de moi, en vachant sur la mer." The score is written in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices in both hands, including a prominent bass line and a melodic line in the upper register. Dynamics include *pp* and *ppp*. The tempo is marked "Allegretto".

Печерски разсъждава така за фактурното развитие в пиесата на Дебюси „Движение“: Изглежда енергията, сякаш свита в юмрук в първите тактове, постепенно се освобождава, овладявайки все повече отдалечени области. Накрая, в т. 53 е обхванат почти целият обем на клавиатурата. Така възниква образът на енергийното кълбо, неотклонно завладяващо цялото звуково пространство, – независимо от човека властно механическо начало” [7, с. 127]. Енергията на фигурационното движение се реализира тук от изпълнителя и позволява да се създаде ярък образ на стихийните сили.

Особеността на творческия метод на Дебюси се състои в това, че зрителният образ е равен по значение на слуховия. В писмо до издателя Варез от 12 февруари 1911 г. композиторът пише: ”Нали почти толкова, колкото и музиката, аз обичам изображението (image)” [цит. по 7, с. 145]. И. Нестев отбелязва: „Стремежът към звукопис, предаваща ромона на водата, свистенето на вятъра и шумовете на нощта, изисквали изискана техника на педализацията, изключително

тънка игра на страничните тонове, пеещо туше, сложна фоничност на декоративните пасажии и фигурации”[18, с.95]. В този случай различieto във формата на записването на едни и същи фигури определя за изпълнителя агогическите тънкости. Раздробяването на звуковата тъкан, тембровата трактовка на регистрите на пианото изискват въвеждането на трети нотен ред за отделяне на фигурационния слой. В такава сложна фактура пианистът е призван да намери начин за превъплъщение на фигурацията и да координира, да настрои звученето на всички звукови планове и „етажи” на фактурата. Аналогична задача се решава в импресионистичните пиеси на Равел, където фигурационната маса може да бъде даже по-значителна. Интересно, че Равел, тънкият майстор на фигурацията, различава „горен” и „долен” трилер, за което той предупреждава изпълнителите в своите писма, в частност в писмото до г-жа Марсел Жерар от 29 октомври 1928 г. Затова в клавириятата каденца на първа част на концерта в G dur темата, украсена с трилерна фигурация изсква присъединяване на ниските полутонове.

ПРИМЕР 5

The image displays a complex musical score for piano, consisting of multiple systems of staves. The notation is dense, featuring intricate textures with many notes and rests. Key markings include 'Crescendo' at the top right and 'Messa' on the second system. The score is presented in a black and white, high-contrast format, typical of a scanned document. The layout shows several systems of staves, with some systems having more than two staves, indicating a multi-layered texture. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, all rendered in a clear, legible style.

Апликатурата в произведенията на Дебюси се определя от самата фактура, доколкото връзката на топографията на клавиатурата с ръката винаги предполага позиционен апликатурен принцип. Един от ярките примери, към който се обръщат много изследователи, е началото на „Острова на радостта”. Логиката на построяване на верижните фигурации изисква обръщане на китката спрямо черния клавиш и начало на групата с 1-ви или 2-ри пръст. В началния дял на тази пиеса в лявата ръка има друга устойчива фигура, по отношение на която Дебюси изисквал безусловно задължително изпълнение на своите апликатурни указания (пример 6). Само с указаната от автора апликатура можело да се постигне най-леко *pianissimo* в стремителния възход от кварта и квинти за обхващане на цялото съзвучие, което се асоциира с движение на леки вълни, пляскащи в борда на лодка. Всякакви подлагания отежняват движението.

ПРИМЕР 6



В. Биков пише: ”Новото положение на ръката, обусловено от фактурните принципи на Дебюси, изисквало много тясна връзка между пръстите, преразпределение на функциите на двете ръце” [7, с. 165]. Фигурацията, създаваща атмосферата на произведението, като важна част от фактурата, се възлага на дясната ръка или се разпределя между двете ръце. Фигурационните построения предават трептението, блещукането, полъхването, поклащането и т.н. Затова те включват тремоло и трилер, игра на светлината и сянката, преход от свирене в позиция върху белите към позиция върху черните клавиши, избухване на *glissando* по бели и по черни клавиши. За своите етюди Дебюси писал на издателя: „Действително, тази музика се издига на върховете на изпълнителското майсторство” [29, с. 150]. По-нататък композиторът изказва надежда, че изучаването на етюдите ще може да подготви пианистите, които ще влизат в музиката „с безстрашни ръце”.

Маргарита Лонг в книгата си „На рояла с Дебюси” се стреми да предаде на потомците най-съществените изисквания на композитора към пианистите. „Крилатите фрази” от нейната книга са повторени и тиражирани в много издания. Но, безспорно, образните изрази на Дебюси помагат да се оформи у изпълнителите звуковият идеал на композитора.

„Ръцете не са създадени за да се намират във въздуха, върху клавиатурата, а за да влязат вътре” [13, с. 27]

„Трябва да ги заставим да забравят, че роялът има чукчета” [пак там].

„Трябва да потъне звукът” [пак там, с. 33]

М. Лонг описва пианистичният маниер на Дебюси: „В едно и също време той се плъзгаше бързо и плавно с такава проникновена нежност по клавиатурата и натискаше, стремейки се към необичайна експресивна мощ на звученето. В това ние намираме секрета, пианистичната загадка на неговата музика. В това се състои особената техника на Дебюси: мекота и при постоянен натиск и колорит, който той достигал със средствата само на пианото. Той почти винаги свирел с непълен звук, но наситен и интензивен, без всякаква твърдост при докосването, подобно на Шопен” [13, с. 36]. За *legato*, което култивирал Дебюси, „е необходимо пианистът, внимателен към своето туше, да чувства звука на върховете на пръстите, за да съхрани мекота в силата и сила в мекотата” [пак там, с. 40]. М. Лонг обръща внимание на фигурационния набор в произведенията на Дебюси. Тя пише: „Пианистите не трябва излишно да привличат вниманието към това, което те, съвършено напразно наричат „украшения”. („Украшения” – това са бързи фигурации, ролята на които се изразява в това, да забулят главните мелодии, да набележат тяхната хармония чрез линии, съответстващи на характера на самото пиано, и да оживят звуковия фон” [пак там, с. 38]

За въздействието на пианизма на Дебюси се пише в много авторски стилове на XX век, изглеждащи далечно от импресионизма. Така, за изпълнение на ред фигурационни построения в произведенията на Барток от ноктюрнов тип пианистът е длъжен напълно да владее с импресионистичен усет трептящата фактура. Едновременно с това особен приюм на бартовския пианизъм е въвеждането

на „пръстово” вибрато. За разлика от вибратото от китка на романтичната музика с обичайната за нея ритмична неопределеност и обилна педализация, изпълнението на фигурите, предписани от Барток изискват точност на ритмическите предписания, оскъдна педализация или даже отказ от нея. Нерядко фигурите в тяхната необикновена окраска могат да бъдат възпроизведени изключително за сметка на мануална техника.

Превод от руски: **Стефка Бочева***

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алексеев, А.* Клавирное искусство: Очерки и материалы по истории пианизма. М.; Л.; Вып. 1. 252 с.
2. *Алексеев, А.* Русская фортепианная музыка. Конец XIX – начало XX века. М., 1969. 391 с.
3. *Алексеев, А.* История фортепианного искусства. М., 1988. Ч. 1–2.
4. *Асафьев, Б.* Шопен в воспроизведении русских композиторов. // Асафьев Б. Избранные труды. Т. 4. М., 1955. с. 184–235.
5. *Бронфин, Е. Н. И.* Голубовская – исполнитель и педагог. Л., 1978. 133 с.
6. *Георгиевская, О.* К проблеме полифонии С. В. Рахманинова // Фортепиано, 2003, № 4, с. 11–17.
7. Дебюсси и музыка XX века. Л., 1983. 248 с.
8. *Дельсон, В.* *Скрябин*: Очерки жизни и творчества. М., 1971. 430 с.
9. *Дельсон, В. В.* Софроницкий в беседах, высказываниях и воспоминаниях. // Воспоминания о Софроницком. М., 1982, с. 68–92.
10. *Друскин, М.* Клавирная музыка. Л., 1960. 341 с.
11. *Либерман, Е.* Фортепианные сонаты Бетховена: Заметки пианиста-педагога. М., 1996. 123 с.
12. *Лист, Ф., Ф. Шопен.* / Общ. Ред. И вступит. ст. Я. Мильштейна. М., 2-е изд., 1956. 429 с.
13. *Лонг, М.* За роялем с Дебюсси. М., 1985. 158 с.

* Текстът е откъс от монографията: **Черная, М.** Пианист и фигурационное письмо. Тверь. 2005. Откъсът е подбран от доц. Стефка Бочева. Той е част от глава III, раздел I, (с. 75–102) и носи неговото заглавие.

14. *Мартынов, И.* Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество. М., 1974. 560 с.
15. *Меркулов, А.* Фортепианные сюитные циклы Шумана. М., 1991. 95 с.
16. *Мильштейн, Я. Ф.* Лист. 2-е изд. В 2 т. М., 1971. 176 с.
17. *Мусоргский:* Статьи и материалы. М., 1932. 284 с.
18. *Нестьев, И.* История Зарубежной музыки. М., 1978. 437 с.
19. *Николаев, В.* Шопен-педагог. М., 1980. 94 с.
20. *Серов, А.* Избранные статьи. Т. 1. М., 1950. 175 с.
21. *Смирнов, М.* Фортепианные произведения композиторов „Могучей кучки”. М., 1971. 114 с.
22. *Смирнов, М.* Русская фортепианная музыка. М., 1983. 335 с.
23. Спутник музыканта: Популярный энциклопедический словарь-справочник. / Под ред. А. Л. Островского. Л., 1969. 400 с.
24. *Холопова, В.* Мелодика. М., 1984. 88 с.
25. *Шавинер, М.* Некоторые особенности фактуры фортепианных произведений И. Брамса. // Проблемы музыкальной фактуры: Сб. Трудов М., 1982. Вып. 59. с. 111–123.
26. *Шлифштейн, С.* Мусоргский. Художник. Время. Судьба. М., 1975. 335 с.
27. Шопен, каким мы его слышим / Под ред. С. М. Хентовой. М., 1970. 310 с.
28. *Cherni, C.* Grosse Pianoforte-Schule. Wien, 1830. B. 4. 271 S.
29. *Demuth, N.* Musikal Forms and Textures. London, 1964. 249 p.
30. *Houle, G.* Meter in Music. 1600–1800. Performance, Perception and Notation. Bloomington, 1987. 174 p.
31. *Quantz, J. J.* Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Repr. Leipzig, 1976. 252 s.
32. *Raman, L.* Liszt-Pedagogium. Repr. Leipzig, 1971. 173 s.
33. *Ratner, L.* Classic music: expression, form & style. New York, cop.1980, 475 p.
34. *Schmitz, H.- P.* Die Tonotechnik des Pere Engramelle: Ein Beitrag zur Lehre von der musikalischen Vortragsikung im Yahrhundert. Kassel – Basel, 1953. 24 s.

МЯСТО НА ФИГУРАЦИЯТА И ФАКТУРНОТО УПЛЪТНЯВАНЕ
ВЪВ ФОРМИРАНЕТО НА ИЗПЪЛНИТЕЛСКО ОТНОШЕНИЕ
КЪМНОТНИЯ ТЕКСТ

Проф. д. изк. МАРИНА ЧОРНАЯ
Превод от руски: Стефка Бочева

Резюме

Марина Радославовна Чорная, доктор на изкуствата, професор, Руски държавен педагогически университет „А. И. Херцен“, Санкт-Петербург.

В изследването се разглеждат проблемите на взаимоотношението между изпълнителя и нотния текст през призмата на изучаване на фигурационното писмо. Задълбоченият анализ на фигурацията и фактурното уплътняване е много полезен при изработване на изпълнителския план за усвояване на всеки нотен текст. Обаче самият текст невинаги отразява особеностите на възпроизвеждане на фигурационните построения, присъщи на художествената изпълнителска практика на епохата. Затова стремежът към автентичност на изпълнението поражда потребността за изучаване на материалите за изпълнителските стилове, свойствени на една или друга национална школа. Създаването на фактурата и формата на произведението чрез импровизации и инструментални клавирни прийоми е характерно за редица стилове. При много композитори-пианисти оригиналните решения са били „подсказани“ от пръстите.

THE PLACE OF FIGURATION IN THE FORMATION OF PERFORMERS
ATTITUDES TOWARDS THE MUSICAL NOTATION

MARINA CHERNAYA

Summary

This essay focuses on the problems of the interaction between an executor and a note text through the prism of figurative writing. Thorough analyzing of figuration is very useful in making performer's plan of mastering any note text.

Notation itself does not always reflect peculiarities of reproduction of figurative sequences familiar to an art executor's practice of an epoch. So, want for authentic interpretation leads to the need for studying materials on executive styles related to a national clavier or piano school. Raise of texture and structure on the basis of an instrumental device or improvisations is characteristic to many styles. A number of pianists – composers of the 18th, 19th and 20th century original decisions were “prompted” by their fingers.