

УДК 78.03+78.071.4

Н. Селезнева

ЗАДАЧА ФОРМИРОВАНИЯ ГАРМОНИЧЕСКОГО СЛУХА ПИАНИСТОВ НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ В КУРСЕ ЧТЕНИЯ ХОРОВЫХ ПАРТИТУР

Статья посвящена теоретической постановке задачи формирования гармонического слуха студентов фортепианного отделения музыкального вуза в процессе занятий в классе чтения хоровых партитур. Определяются требования к учебному репертуару курса, обозначаются всеобщие свойства гармонии в хоровых произведениях XX века. Особое внимание уделяется проблеме выявления в музыкальном тексте, распознавания и творческого освоения устойчивых созвучий (аккордов), используемых в современной музыке. Устанавливаются некоторые общие методические ориентиры работы в классе ЧХП над формированием слуховых представлений о закономерных созвучиях как элементах гармонического языка.

Ключевые слова: современная гармония, хоровая музыка XX века, гармонический слух, аккорд, чтение хоровых партитур.

Важнейшее качество, необходимое для современного музыканта высшей квалификации, — это его универсальная компетентность, способность к выполнению разных видов профессиональной деятельности. Одной из самых распространенных музыкантских профессий является профессия пианиста. Ее основным компонентом является деятельность концертирующего солиста, участника камерного ансамбля, концертмейстера хора или оркестра, аккомпаниатора, педагога, иллюстратора.

Закономерно, что в программу обучения студентов-пианистов в музыкальном вузе включен курс их подготовки к работе в области хорового исполнительского искусства. Основным элементом такой подготовки является предмет «чтение хоровых партитур» (далее — ЧХП). Этот предмет непосредственно нацелен на формирование у студента-пианиста компетентности хорового концертмейстера (аккомпаниатора), способного к концертному выступлению с хоровым коллективом, умеющего осуществлять учебно-репетиционную работу в классе хорового пения и хорового дирижирования.

Преподаватель курса ЧХП должен решать комплексную педагогическую задачу, важнейшими компонентами которой являются: а) формирование у будущих профессиональных музыкантов-исполнителей систематических знаний о хоровой партитуре; б) образова-

ние прочных слуховых представлений о хоровом звучании и возможностях его воспроизведения средствами фортепиано; в) расширение музыкального опыта, ознакомление будущих специалистов с областью вокально-хоровой музыки, с ее жанрами, стилями, выразительными средствами; г) развитие умений чтения с листа сложных видов фактуры (гетерофонного, полифонического, гомофонно-гармонического складов), д) формирование умений адаптированного изложения хоровой фактуры (например — исключения отдельных голосов, транспонирования, выборочного исполнения хоровых партий и партии инструментального сопровождения); е) развитие способностей музыкального слуха и творческого музыкального мышления.

Среди задач подготовки пианистов в процессе освоения курса ЧХП мы выделяем и рассматриваем в данной статье *задачу развития гармонического слуха*, необходимого профессионалу-концертмейстеру в работе с современным хоровым репертуаром. *Цель статьи* состоит в том, чтобы обратить внимание специалистов на актуальность данной педагогической задачи, выявить ее основные стороны и наметить пути к ее решению.

Вопросам развития гармонического слуха музыканта-исполнителя (в частности пианиста) уделяется немало внимания в научной и методической литературе. Обычно эта проблема рассматривается учеными в контексте психологии музыкальных способностей (Л. Бочкарев, Н. Ветлугина, Л. Выготский, А. Готсдинер, Е. Назайкинский, Б. Теплов, Г. Цыпин и др.). Кроме того, о важности развитого гармонического слуха высказывались в теоретических трудах, критических статьях, письмах и дневниках многие выдающиеся музыканты-исполнители. Часто цитируются, к примеру, слова Л. Оборина: «Чем глубже пианист проникает в гармонический «подтекст» сочинения, тем интереснее, психологически углубленнее его исполнение. К сожалению, малоопытные музыканты мыслят обычно гармонически поверхностно...» [3].

Что такое гармонический слух, в чем состоят важность и специфические сложности его освоения?

По определению Г. Цыпина, «Гармоническим слухом называют музыкальный слух в его проявлении по отношению к созвучиям — комплексам звуков различной высоты в их одновременном сочетании» [5, с. 62]. Определение Г. Цыпина можно расширить, если учесть, что гармония (как учебная дисциплина в традиционном понимании) — это учение не только об аккордах, но также и об их

соединениях друг с другом. В. Берков определяет это понятие так: «Гармония... выразительные средства музыки, основанные на объединении тонов в созвучия и последовательности созвучий» [1, с. 907]. Следовательно, гармонический слух (как комплексный психологический феномен) основывается на восприятии, направленном не только на одновременные сочетания звуков (аккорды и созвучия), но также на соотношения созвучий.

Добавим, что гармонический слух, в соответствии с устройством музыкального языка, природой гармонических средств музыкальной выразительности, прочно связан с ладовыми и тональными слуховыми представлениями, с мелодическим восприятием, чувством ритма, синтаксическим устройством и композиционной логикой музыкальной речи. Теоретически рассуждая, нет ни одного свойства музыкального интонирования, которое не влияло бы на образы созвучий и аккордов и не имело бы отношения к гармоническому слуху. И все-таки, в научно-аналитической и академической практике целесообразно сфокусироваться на центральном и специфическом компоненте гармонического слуха — на представлениях об аккордах и закономерных связях между ними.

Именно гармонический слух позволяет отличать одно сочетание звуков от другого, консонирующие созвучия от диссонансных, закономерные (то есть устойчиво воспроизводящиеся в музыкальной речи) от случайных. Гармонический слух участвует вместе с мелодическим и ладовым слухом в дифференциации устойчивых и неустойчивых (тяготеющих) созвучий, в распознавании типичных последовательностей аккордов (кадансов).

Задачу формирования охарактеризованных слуховых способностей, весьма нужных музыкантам всех профилей, выполняют многие дисциплины специального предметного цикла, в первую очередь — «сольфеджио» и «гармония». Как правило, студенты фортепианного факультета обладают сформированными способностями гармонического слуха. Сам инструмент — фортепиано — и вся фортепианная литература очень способствуют образованию прочных слуховых представлений о гармонических средствах музыки. Это обнаруживается и в процессе занятий по чтению хоровых партитур.

Вместе с тем гармонический слух пианистов выявляет заметные изъяны при работе с произведениями современного хорового репертуара (под современной хоровой музыкой мы понимаем, следуя обычной практике, произведения композиторов XX–XXI веков). Мы

имеем в виду, к примеру, резкое снижение способности студентов распознавать устойчивые созвучия нетерцовой структуры, дифференцировать степени диссонирования ненормативных созвучий, фиксировать закономерные связи аккордов в условиях неклассических ладотональных систем звуковысотной организации интонирования.

Для исправления данного слухового недостатка преподаватель, ведущий курс ЧХП, должен позаботиться, в первую очередь, о включении в учебный репертуар хоровых произведений, которые ясно и убедительно репрезентируют гармонические средства современной музыки. Отобранные произведения должны формировать у студентов объемное и четкое представление об основных стилях и языковых свойствах хоровой музыки прошлого столетия. Обязательными репертуарными произведениями курса ЧХП должны быть: образцы модернистской художественной обработки и свободной интерпретации фольклора (Б. Барток, З. Кодай, К. Орф, Г. Свиридов, М. Скорик, С. Слонимский, И. Стравинский, Р. Шедрин, И. Шамо, И. Яковчук и др.). В академическом репертуаре должны быть представлены произведения, выполненные в эстетике экспрессионизма, неоклассицизма и неоромантизма (А. Шёнберг, П. Хиндемит, Л. Яначек, С. Прокофьев, Д. Шостакович, Б. Лятошинский, С. Людкевич, В. Лютославский, О. Мессиан, В. Сильвестров). Для ознакомления с композиторскими техниками атональной музыки, сонористики, алеаторики, минимализма достаточно подобрать яркие небольшие фрагменты (например, из сочинений А. Шенберга, А. Пярта, К. Пендерецкого, А. Шнитке, Л. Дычко).

Практическое освоение образцов современной хоровой музыки необходимо начинать с историко-теоретических пояснений преподавателя (заметим, что произведения музыкальной классики не всегда нуждаются в предварительной информации). Нужно направить внимание студентов на существенные свойства хоровой фактуры, обусловленные закономерностями гармонического мышления. В первую очередь целесообразно проанализировать структуру аккордов, ладовую логику их соединения, мелодические связи между ними, способы изложения (фигурации), принципы их синтаксического и композиционного использования.

Для того, чтобы выполнить данную учебную задачу, и преподаватель, и студенты должны быть знакомы со всеобщими принципами, а также конкретными (по крайней мере — наиболее значительными) музыкально-языковыми системами гармонии XX века. Следовательно-

но, построение методики развития современного гармонического слуха в курсе ЧХП следует начинать с решения сугубо теоретической задачи, а именно — выявления особенностей гармонии в современной хоровой музыке. Именно эти особенности могут и должны стать ориентиром для работы над развитием гармонического слуха студентов. Вслед за этим можно будет решать задачу поиска методических приемов, форм и условий учебной работы. Далее мы постараемся представить лишь одну из линий разработки охарактеризованной проблемы, а именно — линию работы над слуховыми образами закономерных созвучий (аккордов) современной музыки.

Указывая на огромное разнообразие гармонических выразительных средств в музыке XX века, многие исследователи (Д. Бернгард, Т. Бершадская, В. Задерацкий, З. Карг-Элерт, Ю. Кон, П. Хиндемит, Ю. Холопов, Г. Эрпф и др.) все же выделяют определенный круг свойств, присущих всей современной гармонии в целом [6].

К примеру, по мнению Ю. Холопова основные закономерности современной гармонии таковы: «1. Новая трактовка диссонанса (его свободное применение); 2. Двенадцатиступенность высотной системы (в данной тональности возможен всякий аккорд на каждом из двенадцати звуков хроматического звукоряда); 3. Перерождение функциональных отношений между элементами системы; зависимость между характером отношений элементов высотной системы и структурой самих элементов» [4, с. 5].

В процитированной работе исследователь обозначил еще два признака современной гармонии. Первый из них — необыкновенное разнообразие созвучий и аккордовых средств выразительности. Ю. Холопов назвал это свойство «индивидуализацией тонально-гармонических структур». С этим наблюдением ученого нельзя не согласиться. Наиболее оригинальные, ярко индивидуальные системы гармонии созданы в XX веке М. Равелем, С. Прокофьевым, И. Стравинским, Д. Шостаковичем, П. Хиндемитом, А. Шенбергом, Б. Бартоком, О. Мессианом. В современной украинской музыке выделяются своим индивидуальным гармоническим языком Б. Лятошинский, А. Караманов, В. Сильвестров, М. Скорик. Различия гармонических средств, выработанных названными композиторами, порой столь велики, что они, как может показаться, вообще не имеют ничего общего друг с другом. Данное обстоятельство создает большие трудности для решения задачи развития современного гармонического слуха у музыкантов-профессионалов.

Второй всеобщий признак современной гармонии по формулировке Ю. Холопова таков: «Высотная структура современной музыки совершенно иначе (чем классическая музыка. — *Н. С.*) использует физическую природу звука» [4, с. 7]. В этом высказывании есть преувеличение: физическая природа звука «диктует» свои условия не только классической, но и самой новаторской музыке. Эта природа иногда остается тем единственным свойством, которое позволяет считать современные сочинения музыкой. Тем не менее, если понимать, вслед за Ю. Холоповым, «использование физической природы» как соотношение консонансов и диссонансов, то можно согласиться с тем, что «гармония современной музыки в ряде явлений переходит в такие виды высотных структур, которые не могут быть правильно поняты с позиций прежнего представления о гармонии (среди них — серийность, сонорика, электронная музыка и другие)» [4, с. 7].

Многие теоретики отмечают феномен резкого расширения и, в значительной степени, разрушения того единого комплекса устойчивых созвучий, который сложился и действовал в музыке на протяжении XVII–XIX веков. Речь идет о комплексе аккордов терцовой структуры (трезвучиях, септаккордах, нонаккордах с их обращениями). Процесс усложнения данных элементов языка и допущение любых нетипичных сочетаний тонов стал одним из путей, приведших к предельной индивидуализации гармонических единиц.

Вышесказанное не означает, однако, что в музыке XX века аккорды вообще не наблюдаются, что безраздельно господствует стихия произвольных или случайных созвучий. Во-первых, музыкальная культура нашего времени представлена огромным полем массово-популярных жанров и стилей, где исправно «работает» старый гармонический язык, опирающийся на функционально стабильные трезвучия мажоро-минорной ладовой системы. Заметим, что некоторые хоровые произведения настоящего времени обнаруживают жанрово-стилевую близость сфере массово-популярной музыки и, соответственно, традиционный характер аккордики.

Во-вторых, в XX веке возникает устойчивая тенденция к усложнению аккордов терцового строения путем введения в их структуру дополнительных элементов (неаккордовых тонов). Такие добавления, как правило, повышают степень диссонантности и непредсказуемости аккордовых элементов, увеличивают число типов созвучий, которые претендуют на роль аккордовых единиц. Вместе с тем такие

изменения не обязательно разрушают функциональные свойства аккордов. Они могут даже их усиливать. Образцы функционально устойчивой, хотя и усложненной терцовой гармонии в изобилии встречаются в хоровой музыке Б. Лятошинского, З. Кодая, Д. Мийо, А. Онеггера, К. Орфа, С. Прокофьева, Г. Свиридова и др. На первых этапах освоения курса ЧХП желателен отдавать предпочтение индивидуальным системам гармонии, сохраняющим преемственность с классико-романтическим музыкальным языком.

В-третьих, именно в хоровой музыке XX века процесс распада традиционных аккордовых форм не имел такого явно выраженного характера, как в инструментальной музыке. Это объясняется, прежде всего, тем, что хоровое звучание не может радикально освободиться от естественных акустических предпосылок гармонии. В частности, мы имеем в виду те гармонические элементы, которые «подсказаны» обертоновой структурой звука, имеющего фазу периодических вибраций в колебательно-звуковом процессе. При этом мы не оспариваем суждения Т. Бершадской о том, что «В XX веке скачок (в развитии гармонических средств выразительности. — *Н. С.*) определяется отказом от акустически «подтверждаемых» законов, стремлением избежать их влияния» [2, с. 174]. Однако в отношении к хоровой музыке такое суждение должно быть несколько откорректировано: эстетическая привлекательность, красочность, строевая устойчивость интонирования в хоровой музыке в значительной степени зависят от структуры созвучий, образованных голосовыми партиями, а следовательно — от объективных законов акустики. Природа вокальных действий и слуховых реакций не позволяет современной хоровой музыке разорвать связь с аккордами, опирающимися на обертоновые закономерности, то есть — на интервалы чистой октавы, квинты, кварты, на большие и малые терции натурального строя. Эти интервальные единицы и в современной хоровой музыке продолжают играть роль закономерных и устойчивых элементов гармонического языка. От таких устойчивых структур также целесообразно отталкиваться педагогу ЧХП в решении задачи формирования слуховых представлений об аккордовых элементах современной гармонии.

Таким образом, важным этапом в процессе решения рассматриваемой задачи является работа с хоровыми произведениями, опирающимися на нетрадиционные для академической музыки, но вполне естественные для народного многоголосия аккорды диатонической системы: кварт-аккорды, квинт-квартаккорды (квинтовое созвучие с

включенным в него квартовым тоном), кварт-терцаккорды (квартовое созвучие с включенным терцовым тоном), кластеры из двух или трех диатонических секунд. Для данного направления работы для студентов будет чрезвычайно полезно познакомиться с хоровыми произведениями И. Стравинского (цикл «Подблюдные», «Свадебка»), Г. Свиридова (цикл «Курские песни»), И. Шамо («Ятранські ігри»), В. Агафонникова («Вокализ»), Ю. Евграфова «Кафе «Неринга»).

Сохранность традиционных аккордовых форм в современной хоровой музыке обусловлена также тем, что эта область композиторского и исполнительского творчества значительно прочнее, чем сфера инструментальной или даже вокально-сольной музыки, связана с жанровыми и стилевыми традициями музыкальной культуры. В XX веке хоровое звучание по-прежнему остается ёмким художественным символом религиозного единения людей, возвышенной духовности, сакральности, мистических переживаний. Сохраняется в практике также тип хоральной многоголосной фактуры, который был и остается самым четким репрезентантом гармонического мышления. В более широком значении хоровая музыка продолжает служить метафорой человеческого социума, образом единства индивидуальностей, разумной и одухотворенной слаженности действий, *гармонии* в древнегреческом смысле этого слова. Этот семантический комплекс хорального письма обнаруживает с предельной ясностью как традиционные, так и новые аккордовые лексемы.

В методическом плане целесообразно, особенно на начальном этапе занятий, поработать со студентами над партитурами духовных произведений современных композиторов, такими как: «Симфония псалмов» И. Стравинского, Диптих «Отче наш» В. Сильвестрова, «Литургия Св. Иоанна Златоуста» М. Скорика, «Литургия» для сопрано и мужского хора Л. Дычко, «Острожский триптих» А. Козаренко.

Теперь, опираясь на установленные положения, мы можем перейти к более конкретным рекомендациям относительно методических приемов развития гармонического слуха у студентов в процессе освоения современных хоровых произведений в классе ЧХП.

Изучение любого хорового произведения XX века, как уже было сказано, желательно начинать с его предварительного аналитического изучения и обсуждения. Полезно выделить (при возможности) отдельные стабильные созвучия (аккорды) и небольшие гармонические обороты, связывающие вместе два-три гармонических элемента. Осознанные структурные различия между выделенными

элементами можно подкрепить словесными характеристиками. Словесный знак, соединенный с выделенным элементом, не обязательно должен отличаться теоретической строгостью. Напротив, здесь желательно привлечь свободные ассоциации и дать имена новым гармоническим элементам, ориентируясь на их восприятие, эмоциональную оценку или контекстовый смысл. Выделенные элементы гармонического языка (созвучия-лексемы и обороты) целесообразно усваивать вначале обособленно, а затем в контексте целостных композиционных построений — песенных строф, разделов композиционной структуры.

Специальное внимание должно быть посвящено кадансам, то есть — гармоническим структурам, завершающим предложения, периоды или композиционные разделы. В классической и романтической музыке аккордовые кадансы имели особое значение: в них аккумулировалась энергия ладового движения, а также вырабатывались особо прочные конструкции созвучий и структуры их последовательного сопряжения. Свое значение кадансы не потеряли и в музыке новейшего времени, поскольку они неизбежны и необходимы для синтаксического и тематического построения формы (сошлемся на оригинальные и четкие кадансы в музыке Б. Бартока, С. Прокофьева, В. Сильвестрова, Д. Шостаковича и др.). Некоторые кадансовые обороты желательно, на наш взгляд, заучивать наизусть и проигрывать в разных тональностях, в разной фактуре для формирования константного образа соответствующего гармонического выразительного элемента. Полезным упражнением, направленным на привыкание слуха к тому или иному типичному созвучию и запоминание, его является фактурное варьирование (в широком смысле — фигурация гармонического элемента). В частности, студенту можно дать задание: изложить тот или иной гармонический элемент в звучании однородного двухголосного (с применением *divisi*), смешанного 4-голосного, антитонного (двухорного) состава исполнителей.

Важным предметом слухового внимания студента при работе над хоровой партитурой является голосоведение. В современной музыке оно значительно отличается от подчиненного строгим нормам голосоведения в произведениях классико-романтической эпохи. В музыке XX века допускаются практически любые сопряжения гармонических единиц. Очень часто (уже со времен К. Дебюсси) используется принцип параллельного движения всех голосов, в результате которого образуется однородный гармонический пласт. Бывает, что парал-

лельно соединенные созвучия образуют два различных по контуру и по этому признаку контрастных пласта. Иногда последовательность гармонических созвучий оставляют слуховое впечатление мелодически не связанных элементов (например, в произведениях, созданных на основе додекафонной или серийной техники), хотя фактически мелодические связи всегда объективно наличествуют в любой гармонической фактуре.

Для освоения свойств голосоведения в современной гармонии полезна фокусировка внимания студентов на линии басового голоса. Независимо от стиля, даже независимо от того — имеют созвучия тональную или атональную природу, басовые тоны остаются важнейшими детерминантами гармонических элементов и мелодического развития всех голосов.

Одна из труднейших задач, стоящих перед студентами класса ЧХП — достижение эффекта апперцепции (то есть появления слуховых представлений, предваряющих исполнительские действия и непосредственные акустические впечатления). Такие представления всегда необходимы исполнителю. Они особенно нужны при исполнении партитуры с листа. Без этого, во-первых, не может быть обеспечено гладкое, безошибочное и, тем более, художественно-выразительное исполнение партии сопровождения. Во-вторых, апперцепция гармонии является предпосылкой для критического, аналитического, творческого подхода к звучанию, к соизмерению динамики каждого воспроизводимого тона. Наличие воспитанного на современной музыке критического слуха может дать пианисту-аккомпаниатору возможность и право участвовать вместе с дирижером-хормейстером в создании исполнительской концепции произведения. Это обстоятельство следует объяснить студентам-пианистам в начале курса и полезно напоминать об этом в процессе занятий для создания прочной мотивации занятий.

Итак, решение задачи формирования современного гармонического слуха у студентов-пианистов в курсе ЧХП предполагает: а) включение в программу курса раздела, посвященного современным стилям хоровой музыки, б) осуществление отбора и внедрения в учебный процесс ЧХП хоровых произведений XX века, репрезентирующих наиболее важные системы гармонических средств выразительности; в) адаптацию к условиям и задачам курса ЧХП теоретических положений о всеобщих свойствах и тенденциях в гармонии XX века; г) концентрацию усилий преподавателей и студентов на фор-

мировани слухових образів стабільних нетрадиційних созвучий і їх соединень. Виконання цих вимог буде, як ми надіємся, сприяти підвищенню ефективності підготовки професійних піаністів до завдань сучасної навчальної і творчої практики.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Берков В. О. Гармония. Музыкальная энциклопедия. Т. 1 / В. О. Берков ; гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1973. — С. 907–931.
2. Бершадская Т. Лекции по гармонии / Т. Бершадская. — Л. : Музыка, 1978. — 200 с.
3. Оборин Л. Н. Статьи. Воспоминания / Л. Н. Оборин ; под ред. Соколова М. Г. — М. : Музыка, 1977. — 222 с.
4. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. Исследование / Ю. Холопов. — М. : Музыка, 1974. — 287 с.
5. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2119 «Музыка и пение» / Г. М. Цыпин. — М. : Просвещение, 1984. — 176 с.
6. Bernard J. W. Chord, Collection, and Set in Twentieth-Century Theory / J. W. Bernard // Music Theory in Concept and Practice / ed. J. M. Baker, D. W. Beach, J. W. Bernard. — Rochester, NY, 1997. — P. 11–51.

Селезньова Н. Завдання формування гармонічного слуху піаністів на матеріалі сучасної музики в курсі читання хорових партитур. Стаття присвячена теоретичній постановці завдання формування гармонічного слуху студентів фортепіанного відділення музичного вузу в процесі занять у класі читання хорових партитур. Визначаються вимоги до навчального репертуару курсу, позначаються загальні властивості гармонії в хорових творах ХХ століття. Особлива увага приділяється проблемі виявлення в музичному тексті, розпізнавання і творчого освоєння стійких співзвуч (акордів), використовуваних в сучасній музиці. Встановлюються деякі загальні методичні орієнтири роботи в класі ЧХП над формуванням слухових уявлень про закономірні співзвуччя як елементи гармонійної мови.

Ключові слова: сучасна гармонія, хорова музика ХХ століття, гармонійний слух, акорд, читання хорових партитур.

Seleznyova N. Problems of formation of the pianists' hearing based on the materials of the modern music in the course of choir score reading. The article is devoted to the theoretical set of the problem of formation of the harmonic hearing of the students of the piano department of the musical college in the course of choir score reading studies. It defines the requirements for the training course repertoire, designates the universal properties of the harmony in the choral works of the XX century. Particular attention is paid to the identification in the musical text, recognition and artistic

assimilation of stable chords (accords) used in the modern music. Some general methodological guidelines of class work choir score reading towards the formation of hearing representations about the regular consonances as an element of the harmonic language are established.

Key words: modern harmony, choral music of the twentieth century, harmonic hearing, chord, and choir score reading.



УДК 781.68/786.2

А. Сапсович

ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТА С. СЛОНИМСКОГО: ОСОБЕННОСТИ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В статье рассматриваются формообразующие принципы Фортепианной сонаты С. Слонимского. Выясняется, что в сочинении претворились черты четырехчастного симфонического цикла, где I часть совмещает композиционные функции (В. Бобровский) сонатного аллегро и медленной части, а II часть — скерцо и быстрого финала. В анализе исполнительской интерпретации специальное внимание уделено проблемам фразировки, а также вопросам правомерности частично редуцированного (с купюрами) исполнения.

Ключевые слова: *драматургия, формообразование, фразировка, композиционные функции, принцип мотетности.*

Датированная 1962 годом Фортепианная соната считается «своеобразным манифестом» С. Слонимского, его «декларацией», в которой излагаются основные идеи творчества, образно-тематический строй, а вместе с ними — главенствующие принципы драматургии, музыкального языка композитора [2, с. 429]. Вместе с тем формообразующий аспект и проблемы исполнительской интерпретации этого сочинения на сегодняшний день являются малоизученными.

По мнению И. Рогалева, структура одночастной Фортепианной сонаты С. Слонимского образована синтезом свободно трактованной формы сонатного аллегро, трехчастного цикла (ПП идентична жанровой части) и принципа мотетности. Известно также мнение Е. Ручьевской (которое упоминает и Рогалев), что форма данного сочинения может быть определена как развитая двухчастная [2, с. 429].