

*В. Н. Сахарова (Минск),
старший преподаватель Белорусской
государственной академии музыки*

СПЕЦИФИКА ТЕМПОВЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ В ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ П.И.ЧАЙКОВСКОГО

Для выявления проблем интерпретации фортепианной музыки П. И. Чайковского особую ценность представляет нотный материал, в котором автор иногда говорит о своих пожеланиях и намерениях, выставляя их в виде темповых обозначений, агогических уточнений, нюансировки, педализации, артикуляции. Поэтому непосредственный анализ произведений с точки зрения исполнительских задач дает богатейший материал для пианиста-исследователя.

Чайковский тщательно выписывает темповые обозначения. Он — приверженец средних темпов. Чрезмерно быстрых и чрезмерно медленных темпов у него почти нет. Presto, например, встречается крайне редко, в основном, внутри сочинений или в небольших построениях, иногда доходящих до двух тактов ("Танцевальная сцена", "Вальс-каприз", "Русское скерцо", "Концертный полонез", кода "Темы с вариациями", вторая часть "Сонаты до-диез минор"). Adagio тоже употребляется не часто и также в небольших построениях: в Прелюдии из шести пьес на одну тему, в попури из оперы "Воевода", в "Развалинах замка" из цикла "Воспоминания о Гапсале", в третьей части Сонаты до-диез минор. Иногда Adagio композитор заменяет на Tranquillo или Quasi adagio. Подобные указания встречаются в третьей части "Сонаты

до-диез минор", перед кодой "Русского скерцо" (в Экспромте соч. 4) и т. д.

К наиболее употребительным темпам у Чайковского можно отнести Allegro, Andante, Moderato со всевозможными градациями. Allegro композитор применяет как в произведениях малых форм, так и в крупных концертных сочинениях: Каприччио соч. 8, Юмористическое скерцо, Концерты № 1, 2, 3. Andante и Moderato преобладают в миниатюрах, в медленных частях концертных произведений таких, как "Романс" соч. 5, "Грезы" соч. 9 № 1, Ноктюрн соч. 10, вторая часть Концерта № 2, а также "Концертную фантазию" ч. 1.

Темповые указания у Чайковского, как правило, состоят из нескольких слов. К стержневому обозначению темпа композитор часто добавляет словесные ремарки, уточняющие основной термин и определявшие характер выразительности (Andante doloroso e molto cantabile в "Осенней песне"). И, наоборот, обозначения темпа, выраженные одним словом, встречаются нечасто: Andantino в пьесе Белые ночи", Andante во второй части Сонаты до-диез минор, в фуге из шести пьес на одну тему, Andantino в "Колыбельной песне" из транскрипций романсов.

В цикле "Времена года" из четырнадцати темповых обозначений только два выражены одним словом:

Moderato semplice ma espressivo
Allegro giusto
Andantino espressivo

— "У камелька"
— "Масленица"
— "Песнь жаворонка"

Allegretto con moto e un poco rubato	— "Подснежник"
Andantino; Allegretto giocoso	— "Белые ночи"
Andante cantabile	— "Баркарола"
Allegro moderato con moto	— "Песнь косаря"
Allegro vivace; Tranguillo	— "Жатва"
Allegro non troppo	— "Охота"
Andante doloroso e molto cantabile	— "Осенняя песня"
Allegro moderato	— "На тройке"
Tempo di valse	— "Святки"

Темп у композитора указывает, скорее, на характер, чем на скорость исполнения, так как скорость движения для него — нечто производное от "духа" произведения. "Силу виртуоза" он понимал не с позиций чистого техницизма, а с точки зрения единства художественных и технических задач, при котором темперамент и чувства подчиняются воле пианиста. В этом плане Чайковский является продолжателем Бетховенской традиции указания темповых обозначений.

Важнейшей чертой хорошего исполнения Бетховен считал соблюдение верного темпа, который определяется не столько темповым термином, "значение которого условно и изменчиво, сколько совокупностью факторов", выраженных в указании размера и "счетной единицы"¹. "Эту формулировку, — продолжает Н. Фишман, — Бетховен именует "тактом" и характеризует ее как "тело" или "остов" сочинения. Вместе с тем, он решительно протестует против механичности воплощения и придает, в связи с

этим, особое значение заглавным словесным ремаркам, призванным помочь исполнителю постигнуть характер выразительности, то есть "дух" произведения. Это положение о зависимости темпоритма, то есть "тела" от эмоционального содержания, то есть от "духа", представляет собой основу музыкально-исполнительской эстетики Бетховена и неразрывно связано с его постоянным стремлением приблизить язык музыки к живой человеческой речи"².

Один из наиболее употребительных темпов у Чайковского — Allegro. Он имеет многочисленные градации, по числу которых превосходит другие темпы, используемые композитором. В результате анализа фортепианных произведений выявлено 28 обозначений Allegro. Их можно условно разделить на три группы. К первой относятся 9 типов Allegro с несколько сдержанным движением, ко второй — 9 с указанием характера исполнения, к третьей — 10, тяготеющих к ускоренному движению.

Первая группа

1. Allegro moderato
2. Allegro moderato e giocoso
3. Allegro moderato con moto
4. Allegro non troppo
5. Allegro non troppo e molto maestoso
6. Allegro non tanto
7. Allegro non tanto capriccioso e rubato
8. Allegro non tanto ed agitato
9. Meno allegro sostenuto.

Вторая группа

1. Allegro semplice
2. Allegro energico
3. Allegro risoluto
4. Allegro gusto
5. Allegro giocoso
6. Allegro scherzando
7. Allegro con fuoco
8. Allegro furioso
9. Allegro con spirito*

Третья группа

1. Piu tosto allegro
2. Allegro molto
3. Allegro vivo
4. Allegro vivace
5. Allegro vivace leggiere
6. Allegro vivace assai
7. Allegro molto vivace
8. Allegro vivacissimo
9. Allegro brillante
10. Allegro brillante e molto vivace.

Поскольку в третьей группе Allegro нередко сопровождается терминами Vivo, Vivace, Vivacissimo, можно считать, что этими темповыми обозначениями композитор заменяет нечастые у него темпы Vivo, Vivace, Vivacissimo.

Градаций темпов Andante и Moderato у Чайковского несколько меньше, и они не столь разнообразны. В них определяются не три, а две группы, из которых первая связана со степенью движения, а вторая — с характером выразительности.

Чайковский подробно фиксирует все изменения темпа (замедления, ускорения), вплоть до незначительных. Из них замедления встречаются чаще ускорений. Их шкала богаче и разнообразнее. Характерным для композитора является указание степени замедления или ускорения. Он часто употребляет термины pochissimo, pochelino, poco, poco a poco, характеризующие едва заметные колебания темпа.

В некоторых произведениях Чайковский выставляет метрономические обозначения темпа, по-видимому, на-

ходя недостаточными их словесные ремарки. Подобного рода обозначениям свойственно многообразие при единстве исходных терминов. Так, например, в Концерте № 3 темп Allegro охватывает диапазон от 116 до 160 ударов, а в Русском скерцо он опускается до 110 ударов и, следовательно, на значительной части метрономической шкалы совпадает с темпом Andante, который, в свою очередь, колеблется от 76 до 122 ударов. В "Элегической песне" Adagio ($\text{♩} = 69$) выходит за пределы темпа на шкале метронома ($\text{♩} = 50—52$). Таким образом, темп Allegro у Чайковского иногда имеет склонность к небыстрой трактовке, а сдержанные темпы Andante, Adagio, наоборот, к более подвижной.

Музыка композитора с ее пластичной естественно льющейся мелодией не подчиняется сухой метричности и требует гибкого, "живого" дыхания. Поскольку ее ритмоинтонационная основа опирается на русскую народную песню с импровизационным характером развития, городской романс, традиции салонного музицирования, ис-

полнение сочинений композитора немислимо без *tempo rubato*. Для нахождения меры *rubato*, особенно в произведениях малых форм, пианисту нужно естественно и просто проинтонировать мелодическую линию, так как чрезмерное *rubato* может разрушить форму и музыкальную ткань, войти в противоречие со стилем композитора.

Следовательно, правильный выбор темпа, место и мера *rubato* — одна из сложных проблем, стоящих перед интерпретатором музыки Чайковского, и решать ее нужно, опираясь не только на авторское обозначение, но и на характер музыки. Еще

Леопольд Моцарт в школе скрипичной игры писал: "И по самой пьесе нужно уметь разгадать, требует она медленного или несколько более быстрого движения. Правда, перед каждой пьесой стоят слова, чье предназначение указать на это, как-то: *Allegro* (весело), *Adagio* (медленно) и т. д. Однако "медленное" точно так же как и "быстрое", и "веселое", имеет свои ступени..."³. Поэтому каждый интерпретатор фортепианной музыки Чайковского должен знать особенности стиля композитора и специфику авторских указаний, которые являются первоосновой для создания своей исполнительской концепции.

¹ Фишман Н. Этюды и очерки по Бетховениане. М., 1982. С. 34.

² Там же. С. 208.

³ Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. М., 1972. С. 34.

*И. С. Ткачук (Минск),
методист учебного отдела БелГИПК*

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСПИТАНИЕ ЛИЧНОСТИ КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

В. А. Сухомлинский, рассказывая о методах воспитания детей в Павлышской средней школе, неоднократно касался проблем музыкального воспитания: "Музыка — могучий источник мысли. Без музыкального воспитания невозможно полноценное умственное развитие ребенка... Развивая чуткость ребенка к музыке, мы обогащаем его мысли, стремления"¹.

Вопрос музыкального воспитания личности как основы формирования музыкальной культуры, составной и неотъемлемой части духовного потенциала личности остается достаточно актуальным и в настоящее время.

Музыкальное воспитание личности можно понимать в широком и более узком смысле. В широком смысле, музыкальное воспитание личности — это формирование духовных потребностей человека, его нравственных представлений, интеллекта, развитие идейно-эмоционального восприятия и эстетической оценки жизненных явлений. В таком понимании музыкальное воспитание — это воспитание Человека. В более узком смысле — музыкальное воспитание личности — это развитие способности к восприятию музыки; оно осуществляется в различных формах музыкальной дея-