

Татьяна Николаевна Гапоненко – пианистка,
заслуженная артистка РФ, профессор кафедры фортепиано
Академии хорового искусства имени В. С. Попова
(Москва, Россия),
Tatiana.gapo@yandex.ru

Алина Владимировна Кузнецова – пианистка, кандидат
философских наук, профессор, заведующий кафедрой фортепиано
Белгородского государственного института искусств и культуры
(Белгород, Россия),
ludvig_14@mail.ru

Людмила Васильевна Сбитнева – пианистка,
старший преподаватель кафедры фортепиано
Белгородского государственного института искусств и культуры
(Белгород, Россия),
visota2022@yandex.ru

Tatiana N. Gaponenko – pianist, Honored Artist
of the Russian Federation, Professor at the Piano Department
of the Academy of Choral Art named after V. S. Popov
(Moscow, Russia),
Tatiana.gapo@yandex.ru

Alina V. Kuznetsova – pianist, PhD in Philosophy, Professor,
Head of the Piano Department of the Belgorod State Institute of Arts and Culture
(Belgorod, Russia),
ludvig_14@mail.ru

Liudmila V. Sbitneva – pianist, Senior Lecturer
at the Piano Department of the Belgorod State Institute of Arts and Culture
(Belgorod, Russia),
visota2022@yandex.ru

УДК 786.2

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ИСПОЛНЕНИЯ КЛАВИРНОЙ МУЗЫКИ В. А. МОЦАРТА

ACTUAL ISSUES OF PERFORMING KEYBOARD MUSIC BY W. A. MOZART

Аннотация

Цель исследования – рассмотреть актуальные вопросы исполнения
клавирной музыки В. А. Моцарта. К ним относятся: артикуляция, темп,

динамика, мелизматика, педализация. Научная новизна работы заключается в обобщении и структурировании основных исполнительских приёмов и задач, что даёт возможность более чётко увидеть черты стиля композитора и ярче донести его творческий замысел. Авторы приходят к следующим результатам: знания такого рода закономерностей письма композитора помогут формировать у исполнителя чувство стилевых особенностей музыки Моцарта.

Abstract

The purpose of the study is to consider topical issues of performing keyboard music by W. A. Mozart. These include: articulation, tempo, dynamics, melismatics, pedaling. The scientific novelty of the work lies in the generalization and structuring by the authors of the main performing techniques and tasks, which makes it possible to more clearly see the features of the composer's style and more clearly convey his creative intention. The authors come to the following results: knowledge of such patterns of the composer's writing will help to form a sense of stylistic features of Mozart's music.

Ключевые слова: клавирная музыка В. А. Моцарта, артикуляционные лиги, фактура, метроритм, педализация, трель, группетто, динамические градации

Keywords: keyboard music by W. A. Mozart, articulatory leagues, texture, metrorhythm, pedaling, trill, gruppetto, dynamic gradations

Ведущее место в репертуаре пианистов всех возрастов по праву принадлежит сочинениям венских классиков. Такое предпочтение обусловлено тем, что в процессе изучения музыки мастеров венской школы у пианиста успешнее всего развивается музыкальное мышление, прививается чувство стиля, художественный вкус и исполнительская культура.

Вольфганг Амадей Моцарт оставил большое наследие для клавира в разных жанрах: концерты, сонаты, вариации, фуги, множество ансамблевой музыки, пьесы и т. д. Нередко можно слышать мнение, что эти произведения «просты и легки», и поэтому их исполнять значительно проще, чем, к примеру,

фортепианные сонаты Бетховена. Думается, что это глубоко ошибочное суждение.

Австрийский пианист Артур Шнабель отмечал, что учителя задают Моцарта потому, что в его музыке не слишком много нот. А взрослые избегают играть Моцарта из-за огромной значимости этих нот. Играя сонату Моцарта, он никогда не был уверен, что постиг её полностью, поэтому он мог работать над ней бесконечно.

С гениальной простотой излагая какую-нибудь музыкальную мысль, Моцарт избегает всякого утрирования, подчёркивания и «объяснения», крайне экономно пользуется средствами художественной выразительности.

«Иногда я слишком прямолинейно воспринимал гениальную простоту Моцарта, – вспоминал Давид Фёдорович Ойстрах. – Её показ становился для меня даже одной из основных целей. Бывали и попытки чрезмерного сближения образного содержания музыки Моцарта и Бетховена. Это так же плохо, как и первое. Самое главное – оставить Моцарта самим собой. Однако нелегко дорасти до понимания его гения, научиться передавать величие мыслей, не забывая об их ясности. Наконец, трудно найти то чувство меры, которое без всякой аффектации поможет, не показывая себя, хоть в какой-то мере восполнить не только красоту музыки Моцарта, но и её бесконечную доброту» [7, с. 19].

Нам представляется, что красота и высокая духовность музыки великого композитора должны сопутствовать музыканту на всём протяжении его творческой жизни. Несложные сочинения Моцарта необходимо познавать и играть с юных лет и, по мере взросления исполнителя, его музыкантского развития и технического арсенала, будут усложняться и произведения великого мастера.

В старших классах ДМШ и училищах ученики, как правило, играют много фортепианных сонат И. Гайдна. В дальнейшем, при обращении к творчеству Моцарта, педагог, опираясь на ранее накопленный теоретический и

практический опыт ученика, может объяснить ему, что по сравнению с фортепианными произведениями Гайдна, сонаты и концерты Моцарта значительно более развиты в виртуозном отношении.

У Моцарта – творца неувядаемых вокальных шедевров – мелодически-вокальное начало значительно богаче, он, прежде всего, – оперный композитор, и в его фортепианной музыке совершенно отчётливо прослеживается чёткая связь героев его оперных персонажей с каскадом многочисленных разнохарактерных мелодий клавирных произведений композитора.

Эти обстоятельства кардинальным образом сказываются на вопросах интонирования мелодики, существенно влияют на клавирное творчество, прежде всего в вокально-речевых интонациях музыкальной ткани фортепианных сонат. Его инструментальная мелодика имеет прообразы в реально поющей мелодии: оперной арии, романсе, песне.

Моцарт синтезировал в своём творчестве большое количество впечатлений от музыки предшественников. Как драматург, он использовал все известные ему оперные жанры – от французской и итальянской комической оперы до народного венского зингшпиля.

Творениям Моцарта в высокой степени присуща театральность, «зримость» музыкальных образов. Россыпи разнохарактерных мелодий композитора можно сравнить с масками действующих лиц в драме или комедии.

По законам старинных комедий действующие лица, являясь участниками одного действия, не могут изменить характер своей маски. Так и в музыке Моцарта тематизм сохраняет неизменным своё лицо и не трансформируется в результате музыкального развития (как, к примеру, это часто происходит у Бетховена).

Важнейшая черта стиля музыки Моцарта, о которой должен знать ученик, – симфоничность мышления композитора и, как результат, –

оркестровый колорит письма, который «вычитывается» в фактуре фортепианных произведений.

В более поздних сочинениях легко угадываются тембры и исполнительские приёмы, свойственные инструментам симфонического оркестра: нежные и звонкие звуки флейт и труб, тремоло литавр и барабанов, конфигурации струнных и т. д. Желательно постараться найти адекватное звучание перечисленным инструментам на фортепиано. Эта творческая и интересная работа очень полезна для развития музыканта.

К важным стилевым особенностям произведений Моцарта следует отнести определённую метроритмическую пульсацию и темпа. Напомним, что метроритм в творчестве венских классиков является одним из основополагающих средств художественной выразительности. Наряду с мелодией, гармонией, фактурой, полифонией, метроритм играет существенную роль в становлении музыкального образа.

Сам Моцарт отмечал, что темп – «самое нужное, самое трудное и самое главное в музыке». Определение естественного и гармоничного движения, нужного темпа, гибкой агогики – одна из самых трудных задач для исполнителя. Метроритм и темп в сонатах Моцарта играют ключевую роль для выявления характера музыки, образного строя сочинения.

Известно, что в произведениях венских классиков гармония и форма находятся в тесной взаимосвязи. Требуется осознание значения гармонии в строении фраз, предложений, периодов, всей формы сочинения в целом.

Отметим, что для стиля Моцарта весьма характерны периодичность и симметричность построений. Чаще всего это восьми-шестнадцатитактные предложения или периоды, которые оканчиваются неполными или полными кадансами. В формообразовании всех музыкальных структур всегда участвуют присущие гармоническим функциям устойчивость и неустойчивость.

Очень полезно провести гармонический анализ части или всего произведения, определив особенности мотивов, фраз, предложений. В связи с

этим, следует обратить внимание на напряжённость доминантовой функции, и её разрешение в тонику, так как именно этот гармонический оборот чаще всего свидетельствует о наступлении какой-либо кульминации (локальной или генеральной).

В каждом отдельном случае важно точно определить степень динамической напряжённости кульминационной точки, имея в виду неравнозначность всех драматургических вершин в произведении. Исполнитель должен ясно представлять точки локальных и главной кульминаций отдельных частей и всего сочинения в целом. Это необходимое условие для понимания драматургии исполняемого произведения и выразительной осмысленной динамики.

Колористическая роль гармонии в сочинениях Моцарта относительно незначительна, так как гармонический язык его произведений базируется, в основном, на принципах функциональности.

А. Д. Алексеев обращает внимание на важнейший стилевой признак творчества Моцарта: «Лирико-поэтическое обобщение, выступающее во многих фортепианных произведениях композитора как новое качество, отличающее их от гайдновских сочинений, осуществляется обычно наиболее непосредственно и действенно через мелодию» [2, с. 120].

Моцарт – гениальный мелодист. Обилие разнохарактерных мелодий в его фортепианных сонатах, требующих убедительного интонирования, ставит перед исполнителем очень серьёзные задачи.

Изучая какое-либо произведение Моцарта, находя и анализируя в нём интересные детали, необходимо акцентировать внимание на типичных и закономерных явлениях в творчестве композитора. Такого рода акценты и обобщения формируют понимание стиля.

Как обычно, важнейшее значение имеет проблема точного и грамотного прочтения текста произведения. Остановимся хотя бы кратко на таких важных

исполнительских аспектах, как темп, артикуляция, динамика, мелизматика, педализация в фортепианных сочинениях Моцарта.

Поиски достоверных исполнительских средств в процессе работы над произведением в итоге должны привести к пониманию стиля композитора.

Темп (Pace). В XVIII веке не приветствовалось использование крайне медленных и крайне быстрых темпов. Темпы того времени преимущественно выражали душевное состояние, нежели скорость движения. В наше время термин *Andante* («идущий») используется как умеренный темп, тогда как темп *Andante* времён Моцарта скорее обозначал подвижный шаг.

В сонатах Моцарта медленные части напоминают кантиленные арии или ариозо. При исполнении этих частей для музыканта существует серьёзная проблема: слишком замедленное движение может превратить звучание «арии» в статичное произношение по складам, затрудняя фразировку, а слишком подвижное – рискует продемонстрировать совершенно несвойственный характер звучания музыки.

Во вторых частях своих фортепианных сонат Моцарт использует два вида *Adagio*: *Adagio cantabile* и *Adagio assai*, их надо различать, имея в виду, что *assai* переводится как «весьма». Моцартовское *Allegro* – умеренный темп. В случаях, когда автор предполагал быстрое движение, он ставил *Allegro assai* или *Presto*.

Артикуляция (Articulation). Блестящую образную характеристику моцартовской артикуляции предлагает Л. Баренбойм. Речь идёт «о богатстве тончайших артикуляционных обозначений у Моцарта и о том, что они, если их умело, ярко и тактично воспроизвести, придают исполнению ту искристость, изысканный блеск и многоцветную игру света, которые отличают великолепно отшлифованный хрусталь; если же лишить сочинения Моцарта присущей им характерной артикуляции или затушёвывать их, музыка потеряет прелесть, лёгкость и обаяние, а интерпретация покажется тусклой и блёклой подобно имитации хрусталя» [3, с. 309].

Мы остановимся лишь на некоторых существенных, с точки зрения исполнительской практики, моментах: на определении самого понятия артикуляция, на типах лиг, на некоторых отличительных чертах записи артикуляционных указаний.

Что такое артикуляция? В своём фундаментальном труде «Артикуляция» И. А. Браудо предлагает все многообразные процессы, происходящие в течение «жизни» ноты (филировку, интонирование, вибрирование, её угасание и прекращение), назвать «произношением (музыкальным) в широком смысле слова»; тот же весьма тонкий и ограниченный круг явлений, который связан с переходом от звучащей части ноты к незвучащей, – назвать «произношением в узком смысле слова (или артикуляцией)» [4, с. 191].

Одним из главных выразительных средств в XVIII веке действительно была артикуляция. Это время справедливо называют «золотым веком артикуляции». Внимательное изучение и точное выполнение артикуляционных обозначений, выставленных самим Моцартом в нотном тексте, поможет исполнителю овладеть искусством произношения музыки композитора. Напомним, что Моцарт придавал лигам различный смысл.

Прочитируем мнение Евы и Пауля Бадур-Скода на этот счет: «Лиги Моцарта имеют двойное значение: 1. Указывают на *legato*, относящееся к сравнительно длинной мелодической линии; Моцарт, опираясь на старые традиции, записывал большей частью такого рода лиги лишь потактно; 2. Означают, что два или три, а, возможно, и четыре звука надо объединить, причём последнюю ноту сыграть коротко, отчленив от последующей; подобные лиги очень часто стоят над нотами мелкой длительности; мы называем их “артикуляционными лигами”. Таким образом, у Моцарта легатная лига, в отличие от артикуляционной, не требует отчленения от следующей за ней ноты. По самой нотной записи, однако, не всегда можно установить, имеется ли в виду артикуляционная или легатная лига, – в таких случаях решающим является музыкальное содержание» [3, с. 61–62].

В произведениях Моцарта проблема прочтения лиг является, на наш взгляд, наиболее существенной. Все лиги, выставленные композитором, безусловно, указывают на смысловое объединение нот, но в каждом конкретном случае следует рассматривать, что оно означает в данной ситуации. Если в конце лиги Моцарт ставит точку, то понятно, что после этой лиги руку следует снять. Если же точки нет, то в одних случаях такие лиги не требуют перерыва, а в других лиги указывают на расчленённость.

В каждом конкретном случае проблема лиг возникает заново и нуждается в подробном анализе. К примеру, на артикуляционные лиги напрямую влияют интервальные структуры: оба звука широкого интервала должны исполняться весомо, скачки – расчленяться, секундные ходы связываться изящным туше.

Лиги на двузвучных и трёхзвучных интонациях (интонация вдоха), выражающих скорбь, стенания, были распространены ещё в XVII веке. В таких случаях первый звук берётся с опорой, а второй – тише, мягче и короче.

Большая и трудная задача в исполнении музыки Моцарта заключается в ювелирной отделке деталей, гибкости и ловкости переходов. Выразительно интонируя короткие артикуляционные лиги, исполнителю следует «встраивать» их таким образом в длинную музыкальную фразу, чтобы эти лиги не раздробили её и не лишили выразительности более крупные построения. Именно такой способ исполнения позволяет создать неповторимый «дышащий» стиль Моцарта.

Ева и Пауль Бадур-Скода отмечают, что, к сожалению, многие редакторы пытались моцартовское обозначение *legato* заменить нашей современной длинной лигой (как, к примеру, это часто делает Б. Барток в своей редакции сонат Моцарта). Австрийские музыковеды напоминают, что если такая лига встречается в каком-нибудь издании, то, по всей вероятности, она не выставлена рукой Моцарта. Знать это очень важно, так как лига, охватывающая несколько тактов, по смыслу может быть правильной, но, к сожалению, неверной.

Некоторые редакторы (М. Пресман, Б. Барток) нередко не только употребляли современные длинные лиги для замены моцартовского обозначения *legato*, но ошибочно вводили их и там, где Моцарт, по-видимому, не предполагал *legato*. Напомним, что, если Моцарт, в соответствии с традицией своего времени, не обозначал артикуляции, имелась в виду игра *quasi non legato*.

В издании фортепианных сонат под редакцией А. Б. Гольденвейзера обращают на себя внимание два способа записи звуков, взятых *staccato*: точками и клинышками. Известно, что существует две точки зрения музыковедов на проблему расшифровки авторской записи знаков *staccato*. Сторонники одной версии полагают, что Моцарт пользовался и точками, и чёрточками (которые в современном начертании выглядят как клинышки). Эти знаки позволяли композитору различать качество штриха *staccato*: точка – очень легко, «кругло», а клинышек – тяжелее, резче, острее. Приверженцы другого взгляда на расшифровку считают, что чёрточки – результат небрежной, беглой записи, и Моцарт имел в виду только точки.

А. Б. Гольденвейзер полагал, что нужно дифференцировать запись *staccato*, поэтому он проставляет в тексте как точки, так и клинышки. Таким образом, каждый исполнитель, пользующийся редакцией Гольденвейзера, имеет возможность, опираясь на свои знания и вкус, выбрать: до какой степени обострить или утяжелить *staccato*. Другие известные редакторы К. Мартинсен и В. Вайсман все знаки *staccato* обозначают только точками, но, разумеется, это отнюдь не означает постоянную неизменность данного штриха. Моцартовское *staccato* требует исключительно богатой шкалы выразительных оттенков, и качество артикуляции стаккатируемых звуков в каждом конкретном случае будет решающим образом влиять на музыкальное содержание.

Проблема артикуляции в произведениях Моцарта чрезвычайно объёмна и многопланова, и рамки данной статьи позволяют бегло коснуться лишь некоторых её аспектов. Работая над произведением Моцарта, нужно помнить,

что артикуляция в его сочинениях всегда должна быть органичной и никогда не казаться перегруженной. Совершенно необходимо различать артикуляционные указания автора и редакторов, уметь достаточно критично относиться к редакторским «излишества», особенно в отношении знаков акцентировки, длинных лиг или словесных указаний *legato* (которыми Моцарт никогда не пользовался).

Некоторые редакторы изрядно вмешивались в авторский текст, даже не дифференцируя пометки композитора и свои собственные (известно, что весьма часто это делали, к примеру, Б. Барток и М. Пресман). Данное обстоятельство существенно меняет картину подлинного моцартовского письма. Мы рекомендуем пользоваться редакциями А. Гольденвейзера или К. Мартинсена – В. Вайсмана, потому что эти редакторы предельно внимательны к тексту Моцарта, а все свои примечания и дополнения дают в таком виде, что их легко отличить от авторских ремарок.

Динамика и звучность (Dynamics and sonority). Моцарт – один из первых композиторов, начавших сочинять собственно для фортепиано. Звучание этого инструмента во времена композитора существенно отличалось от звука нынешних роялей. Регистры – низкий, средний и высокий – обладали каждый своим специфическим колоритом, не были так сглажены, как на современных инструментах. Фортепиано той поры «имели очень ясный верхний регистр, и это давало возможность играть красочно и певуче. Басы обладали своеобразной округлой полнотой, которая, однако, сильно отличалась от глухого, вязкого звучания басов современных роялей. Полнозвучный бас – самый красивый регистр моцартовского фортепиано. Звук же в более высоких регистрах становился всё беднее и беднее, а в самом высоком – совсем жидким <...>. В силу своей конструкции моцартовское фортепиано в значительно меньшей степени, чем рояли XIX века, позволяло звукам сливаться» [3, с. 18].

Звучность моцартовского фортепиано была светлой и богатой обертонами, являясь чем-то средним между звуком чембало и звуком

современного рояля. По сравнению со звучностью, скажем, Бетховена, звучность Моцарта более лёгкая. «Но она вовсе не легковесна, и попытки исполнить – в угоду ложной понимаемой стилистичности – поверхностным, сверхнежным, сверхграциозным и чуть слышным звуком музыку Моцарта к добру не приводят», – напоминает Л. Баренбойм [3, с. 283]. Такого рода ухищрения делают музыку гениального композитора облегчённой, беспроблемной, в то время как в ней заключена и сила, и страстность, и огромная глубина сложнейших чувств и переживаний.

Но Моцарт в силу самой своей природы был противником всяких преувеличений. В письме к отцу он писал: «...страсти, какими бы пылкими они ни были, должно выражать так, чтобы они не вызывали отвращения: музыка, передавая самые ужасные положения, не должна оскорблять слух; наоборот: она должна его услаждать, то есть всегда оставаться музыкой...» [1, с. 450].

Безусловно, возвышенному миру музыки Моцарта, его стройности и соразмерности чужды всякого рода динамические, темповые, агогические излишества. Е. и П. Бадура-Скода справедливо пишут: «Звучность в произведениях Моцарта всегда должна быть благородна, аристократична. Моцарту ведомы и сладкое упоение звуками, и тёмные глубины чувства; многообразие его настроений – неисчислимо; но и в моменты наивысшего напряжения звучность его остаётся прозрачной и прекрасной» [3, с. 34].

Напомним, что Моцарту, безусловно, были уже известны все динамические градации между *pianissimo* и *fortissimo*. В XIX и начале XX века редакторы произведений Моцарта нередко заходили слишком далеко в решении этого вопроса. Обилие динамических нюансов разрушало стройность музыки (примером такого рода «излишних» динамических обозначений может служить уже упоминавшаяся редакция фортепианных сонат Б. Бартока). Другая крайность – отказ от всяких добавлений к чересчур лаконичной подчас шкале динамических ремарок – ведёт, безусловно, к столь же неверным результатам.

В музыке Моцарта очень много динамических контрастов, и их не следует сглаживать. Если мы встречаем в его произведении указание *piano* и *forte*, не нужно явно делать ослабление или усиление звука (*diminuendo* и *crescendo*), тем самым подготавливая эти нюансы. Часто весь смысл моцартовской террасообразной динамики заключён во внезапности чередования пластов.

Разумеется, это не исключает, а обязательно предполагает тонкое интонирование в пределах динамической зоны. В иных случаях, добиваясь усиления или ослабления звучания, Моцарт тщательно проставляет ремарки *crescendo* или *diminuendo* (надо отметить, что подобные динамические переходы в его музыке встречаются далеко не так часто, как, к сожалению, приходится слышать во многих исполнениях).

Необходимо помнить, что *forte* в музыке – не только акустический эффект, но и выражение чувств. Таким образом, моцартовское *forte* часто требует большего душевного напряжения, которое, как мы понимаем, лучше передать более выразительным интонированием музыкальной ткани, более внятной артикуляцией, чем «громоподобным» *forte*.







Украшения (Trappings). Мелизматика (орнаментика, украшения), занимает в мелодике композиторов XVIII века значительное место.


Напомним, что термин мелизматика происходит от греческого «melismos» – мелодия, пение. Истинное значение орнаментики – в метком определении Ф. Э. Баха, который сказал, что украшения лучше всего помогают раскрыть (или объяснить) содержание мелодии.

Итак, исполнитель музыки Моцарта должен, во-первых, ясно осознать, какую роль в этой музыке играют украшения. И, во-вторых, он должен постараться как можно больше узнать о принципах расшифровки мелизмов. Ведь сам Моцарт, за исключением отдельных примеров, не оставил правил расшифровки своих украшений, поэтому весьма часто возникают сложности в решении рассматриваемого вопроса.

Кратко остановимся лишь на некоторых принципах расшифровки.

С одной стороны, желательно придерживаться старинных правил, применяемых с баховских времён, то есть соблюдать историческую верность при расшифровке моцартовских мелизмов, не боясь впасть в «историзм». К примеру, в ранних произведениях композитора порой ещё соблюдается старое правило: в трёхдольных тактах форшлаг выдерживались дольше, чем полагалось бы это делать на основании их выписанной длительности. Или, скажем, форшлаг из нескольких нот должны исполняться за счёт основной ноты, совпадая с басом.

Напомним, что Моцарт имел обыкновение форшлаг шестнадцатой обозначать знаком  вне зависимости от того, хотел ли он, чтобы форшлаг был сыгран как длинный или как короткий. Знаки  и , так же как знаки  и  идентичны по значению и только начиная с XIX столетия знак  стал применяться исключительно для коротких форшлагов.

Необходимо чётко понимать следующее: «Моцарт за всю жизнь не написал ни одного короткого форшлага, не определив с точностью до шестьдесятчетвёртой, с какой скоростью он должен исполняться. К сожалению, в подавляющем большинстве изданий его произведений пишут обычные короткие форшлаг , между тем, как Моцарт пишет форшлаг точно: четверть или восьмая; если он перечёркивает форшлаг один раз, то это шестнадцатая, если два – то тридцатьвторая, три раза – шестьдесятчетвёртая» [6, с. 76].

Группетто (точнее доппельшлаг) – чрезвычайно часто встречающееся у Моцарта украшение. Напомним, что, согласно старому правилу, группетто над нотой начинается со следующей более высокой ноты, состоит из трёх звуков (без основной ноты) и играется на сильной доле такта. К сожалению, группетто часто играют как квинтоль, начиная с главной ноты. Такое исполнение, несомненно, стилистически неверно.

Морденты и пральтриллеры (праллеры). Подавляющее большинство педагогов и учащихся часто используют неточную терминологию, называя морденты и праллеры «перечёркнутым» и «неперечёркнутым мордентом».

Мордент (так называемый «перечёркнутый»), включающий нижнюю секунду, исполняется всегда одинаково, начинаясь одновременно с басом: «Неперечёркнутый» мордент (правильно – праллер) также совпадает первой нотой с басом, и ударение, смысловой акцент приходится именно на неё. Если такому праллеру предшествует верхняя секунда в плавной мелодической линии, то он должен начинаться с основной ноты. Таким же образом он будет звучать, если его основной звук входит в мелодический рисунок.

Трель. Это украшение исполняется по тем же законам, что и праллер, то есть чаще всего начинается с верхней вспомогательной ноты, если она не предшествует трели в плавной мелодии. Однако такой способ расшифровки отнюдь не всегда обязателен: в случаях, когда не следует нарушать линию мелодического голоса, трель лучше начинать с основного звука. Если же трель предшествует остановке, мелодической опоре, то её следует исполнять с верхнего звука. То же происходит с длинной трелью в кадансе. Напомним, что в своих произведениях Моцарт там, где он считает необходимым, сам вписывает в текст заключение трели (нахшлаг). Поэтому, если заключение трели не вписано, то лучше нахшлаг не играть.

Педализация (Pedaling). На фортепиано моцартовской поры педали, в нашем понимании, ещё не было. Однако известно, что Моцарт любил при игре пользоваться коленным рычажком – слабым подобием современной правой демпферной педали. Правда, нужно отметить, что и с поднятыми демпферами моцартовские инструменты звучали значительно слабее и прозрачнее современных.

В клавирных сочинениях Моцарта проблема педализации является одной из сложнейших. Тонкость и разнообразие моцартовской фактуры нуждаются, безусловно, в тонкой и разнообразной педализации. Действительно,

исполнение произведений композитора требует очень точной и частой смены педали в зависимости от туше исполнителя, темпа, индивидуальных свойств инструмента, акустики и т. д.

В отчётливо произносимых пассажах, «поющих» подвижных мелодиях не нужно «размывать» контуры мелодических рельефов, педалью в этих случаях желательно пользоваться осторожно и нечасто – для подчёркивания сильных долей, выразительных интонаций, для создания определённой краски. Важно научиться постоянно контролировать слухом своё исполнение, слышать педальные градации, чтобы педаль не перегружала звучность изысканной моцартовской фактуры, не мешала выразительной артикуляции.

Нам представляется, что чаще всего оптимальному звучанию будет способствовать неглубокое нажатие педальной лапки, то есть так называемая неполная педаль. Приведём мнение Н. Голубовской на этот счёт, которая видит роль неполной педали в «сохранении отчётливости при уничтожении сухости. При исполнении всей музыки добетховенского периода неполная педаль приобретает исключительное значение. В этой музыке фактурная педаль отсутствует, не задумана вместе с текстом. Паузы и стаккато вполне реальны. Контуры мелодического рисунка отчётливы. <...> Градации неполного нажатия педали придают фортепианному звучанию различную тембровую окраску, серебристость, матовость» [5, с. 76–77].

Таким образом, нам видится, что знание такого рода закономерностей письма композитора, связанных с этим специфических исполнительских задач и средств выразительности поможет пианисту сформировать чувство стиля, позволяющее более точно и грамотно исполнять музыку В. А. Моцарта.

Литература

1. Аберт Г. В. А. Моцарт: в 2 ч. М.: Музыка, 1980. Ч. 1, кн. 2. 637 с.
2. Алексеев А. История фортепианного искусства: в 3 ч. М.: Музгиз, 1962. Ч. 1. 144 с.
3. Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. М.: Музыка, 1972. 373 с.
4. Браудо И. Артикуляция. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1973. 198 с.

5. Голубовская Н. И. О музыкальном исполнительстве Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1985. 143 с.
6. Гольденвейзер А. Б. О редактировании // Вопросы фортепианного исполнительства. М.: Музыка, 1965. Вып. 1. 246 с.
7. Ойстрах Д. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. М.: Музыка, 1978. 287 с.

References

1. Abert G. V. A. *Mocart: v 2 ch.* [W. A. Mozart: in 2 parts]. Moscow: Muzyka, 1980. Part 1, Vol. 2. 637 p.
2. Alekseev A. *Istorija fortepiannogo iskusstva: v 3 ch.* [History of Piano Art: in 3 parts]. Moscow: Muzgiz, 1962. Part 1. 144 p.
3. Badura-Skoda E. i P. *Interpretacija Mocarta* [Mozart's interpretation]. Moscow: Muzyka, 1972. 373 p.
4. Braudo I. *Artikuljacija* [Articulation]. Leningrad: Muzyka. Leningr. otd-nie, 1973. 198 p.
5. Golubovskaja N. I. *O muzykal'nom ispolnitel'stve* [About music performing]. Leningrad: Muzyka. Leningr. otd-nie, 1985. 143 p.
6. Gol'denvejzer A. B. O redaktirovanii [About editing]. *Voprosy fortepiannogo ispolnitel'stva* [Issues of piano performance]. Moscow: Muzyka, 1965. Issue 1. 246 p.
7. Ojstrah D. *Vospominanija. Stat'i. Interv'ju. Pis'ma* [Memoirs. Articles. Interviews. Letters]. Moscow: Muzyka, 1978. 287 p.