

**Кузнецова Алина Владимировна**

канд. филос. наук, приглашенный профессор

Хулунбуирский университет

г. Хайлар, Китайская Народная Республика

## **НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА №27 В-DUR К 595 В.А. МОЦАРТА**

*Аннотация:* в статье затрагиваются некоторые особенности исполнения фортепианного концерта №27 В-dur К 595 В.А. Моцарта. Этот концерт, написанный в последний год жизни композитора, иногда называют «весенним», подчеркивая его лиризм, красоту и отсутствие драматических контрастов. Исполнение музыки эпохи классицизма требует соблюдения стилистических канонов. Рекомендации, данные в статье, могут быть полезны для лучшего понимания моцартовского стиля, а также для изучения и исполнения других фортепианных произведений В.А. Моцарта.

*Ключевые слова:* диалогичность, импровизационность, каденция, динамическая краска, темп, четкость штриха, музыкальная ткань.

Концерт для фортепиано с оркестром №27 В-dur К 595 В.А. Моцарт написал в 1791 году. В письме к отцу от 28 декабря 1782 года он сформулировал свое отношение к концертам такими словами: «Концерты дают нечто среднее между слишком трудным и слишком легким; они блестящи, приятны для слуха, но, разумеется, не впадают в пустоту: то тут, то там знаток получит настоящее удовлетворение, но и не знатоки останутся довольны, сами не ведая почему» [2, с. 12].

В Концерте – обостренная борьба между основными соревнующимися участниками диалога, в плане динамизма близкая к творчеству Л. Бетховена. Исследователи отмечают, что в свободном повествовании, в диалогичности солирующего фортепиано и оркестра, последний (оркестр) словно сдерживает солиста. Диалогичность предполагает попеременное чередование реплик солиста и отыгрышей оркестра, потому одни мысли могут представлять как в партии ве-

дущего участника состязания, так и в чисто оркестровом изложении совместно с солистом либо без его участия [3, с. 15].

В данном произведении примечательна также яркая импровизационность фортепианной партии – подлинная вершина искусства импровизации эпохи Классицизма.

Оркестровый состав в Концерте отличается от остальных составов моцартовских инструментальных концертов: он представлен струнной группой, флейтой, двумя гобоями, двумя фаготами, двумя английскими рожками. Примечательно, что в остальных концертах (кроме Концерта №23) в состав оркестра композитор включает также литавры и трубу.

Концерт для фортепиано с оркестром №27 В-dur К 595 В.А. Моцарта написан в трех частях.

I. Allegro (написана в форме сонатного allegro с двойной экспозицией).

II. Larghetto in E $\flat$  (романс, выполненный в трёхчастной форме).

III. Allegro (написана в форме рондо).

По характеру первая часть контрастна по содержанию, вторая выдержана в духе светлой лирики, третья – рондо на основе народных музыкальных тем. Имеет типичную структуру: рефрен-эпизод-рефрен-эпизод-рефрен. Вся часть выдержана в одной тональности, рефрен и эпизоды не отличаются ярко выраженной контрастностью, близки в плане фактуры, динамики и общего мелодического развития. В Концерте, в целом, нет сильного драматического обострения конфликтов.

Главная тональность Концерта – В-dur. Несмотря на то что все три части написаны в мажорной тональности, в данном произведении композитор вводит частые отклонения в минорные тональности первой степени родства (в побочной партии первой части, в среднем разделе второй части).

В первой и третьей части Концерта композитором выписаны авторские каденции. «Каденция не только должна поддерживать впечатление, произведенное музыкальной пьесой, но, насколько это возможно, усилить его. Наиболее верный путь достичь этого – изложить в каденции чрезвычайно сжато важней-

шие основные мысли или напомнить о них с помощью оборотов. Поэтому каденция должна быть теснейшим образом связана с исполняемой пьесой и более того, из нее, главным образом, черпать свой материал. Каденция, как и всякое свободное орнаментирование, должна состоять не из намеренно привнесенных трудностей, а скорее из таких мыслей, которые соответствуют основному характеру пьесы» [1, с. 245].

При работе над Концертом для фортепиано с оркестром №27 В-dur К 595 В. А. Моцарта следует придерживаться общих правил исполнения моцартовской фортепианной музыки. Рассмотрим основные моменты.

Несмотря на виртуозность своих произведений, В.А. Моцарт не любил предельно быстрых темпов. Так утверждали его современники. В эпоху Классицизма темповые обозначения были несколько иные, нежели позже – у романтиков и у композиторов XX века. Классическое *Allegro* было несколько медленнее, нежели романтическое; *Andante* и *Adagio* – наоборот. У В.А. Моцарта было собственное понятие быстрых темпов: его *Allegro* было таким, где все было ясно слышно и артикулировано.

Часто темповые указания В. А. Моцарта обозначают и характер музыки: *Allegro*, *Presto* – значит полетно, приподнято; *Allegro molto* – взволнованно, словно с учащенным дыханием; *Andante* – неторопливо, непринужденно. В противовес намеренного сдерживания быстрых темпов, медленные темпы у В. А. Моцарта, как правило, не затягивались.

Отдельного внимания заслуживает моцартовское *rubato*. Некоторые исполнители считают, что данным приемом композитор пользовался очень скромно. Но сам он наполнял данное понятие несколько иным содержанием: *tempo rubato* у него требует, чтобы левая рука играла без отклонений от темпа. *Rubato* у В.А. Моцарта очень тонкое, не каждый музыкант-исполнитель может выполнить его безукоризненно, поэтому необходимо развивать у себя музыкальный вкус, знать и понимать все эстетические установки музыкального исполнительства эпохи Классицизма, а также искать и анализировать конкретные примеры наиболее удачных выступлений именитых пианистов, исполняющих

произведения В.А. Моцарта. Умение пользоваться приемом *rubato* в большей степени исполнитель может проявить, исполняя лирические эпизоды первой части концерта, а также во второй его части – лирическом центре всего сочинения.

В то время, когда композитор жил и работал, концертные выступления проходили либо в огромных залах, полных публики, либо в небольшой аудитории для десятка слушателей. Поэтому динамическая сторона исполнения определялась в зависимости от того, в каких условиях будет исполняться произведение (в большом концертном зале без должной звучности исполнение рискует не произвести впечатления, и, наоборот, – в маленьком помещении нельзя допускать тяжелого и массивного *forte*). Тем не менее, особое внимание следует обращать на игру в нюансе *piano*.

Относительно исполнения длинных пассажей, в эпоху Классицизма они, как правило, исполнялись *non legato* («бисерная» игра). Данный прием – очень сложный. До XX века практически никто из исполнителей-пианистов не мог в точности воспроизвести его так, как оно исполнялось в классическую эпоху, для которой данный прием был обычным делом. Вернул *non legato* в пассажи Глен Гульд, но до сих пор никто из исследователей, педагогов и исполнителей-пианистов не может дать точные и четкие рекомендации к исполнению данного штриха.

По-особому трактуются и исполняются украшения. Примечательно, что во многих редакциях моцартовских концертов украшения выписаны не совсем верно, их расшифровка редакторами не соответствует оригиналу. Мелизмы у В.А. Моцарта – неотъемлемая часть мелодии. Исполнять все мелизмы следует ясно, внятно, без спешки и суеты. Как пример – исполнение арпеджиато: начинать его необходимо с сильной доли и разбивать снизу вверх с целесообразной темпу скоростью. Традиционно, в музыке композиторов-классиков все украшения исполняются в сильную долю, но не раньше. Такая ошибка – самая распространенная.

Исполнение трелей и мордентов, как правило, происходит с верхней ноты.

У В.А. Моцарта нет ни одного неточного короткого форшлага. Все форшлагы у него выверены относительно скорости исполнения с точностью до 64-й длительности. Во многих редакциях его концертов (как, впрочем, и других произведений) форшлагы выписаны как обычные короткие. У В.А. Моцарта же все четко разграничено: единожды перечеркнутая восьмая-форшлаг исполняется как шестнадцатая, дважды перечеркнутая – тридцать вторая, трижды перечеркнутая – шестьдесят четвертая длительность. Исполнитель должен придерживаться данного принципа вне зависимости от того, по чьей редакции он разучивает какое-либо произведение В.А. Моцарта. Помимо уртекстов, наиболее близки к оригиналу нотные редакции А.Б. Гольденвейзера.

Еще один значимый аспект исполнения моцартовских фортепианных произведений (и в частности, рассматриваемого нами Концерта) – это грамотная педализация. Сам В.А. Моцарт имел инструмент мастера И.А. Штейна, в котором педаль была в виде коленных рычагов. Очевидно, он ей пользовался, но в оригинальных нотных текстах его сочинений нет ни единого указания об использовании педали. В редакторской версии, которую мы анализируем, педализация выписана очень подробно.

И исследователи, и исполнители-пианисты единогласно утверждают, что педаль в музыке В.А. Моцарта выступает главным образом как динамическая краска и как ритмическая основа. Педаль делает мелодию певучей, звонкой. Исполняя В.А. Моцарта, можно брать короткую педаль на длинных нотах. Короткой педалью можно сделать гармоническое сопровождение не таким сухим, как оно часто звучит без педали (педаль в данном случае должна быть прямая и охватывать опорные точки аккордов).

Когда музыкальная ткань исполняемого произведения очевидно прозрачна, педаль рекомендуется не использовать. В противном случае, можно потерять четкость штриха и ясность фактуры. Слишком густая педаль может испортить интонацию музыкального языка. Если играть пассажи на левой педали, они могут потерять звонкость, яркость; мелодия на левой педали теряет напевность.

Детально рассматривая и сравнивая игру различных исполнителей, от каждого можно почерпнуть нечто полезное и важное. А для того, чтобы привести в исполнение что-то свое, необходимо воспитать в себе безупречный вкус и не забывать о чувстве меры. Эти правила универсальны для исполнения любой музыки любой эпохи, но в полной мере они отвечают требованиям к исполнению сочинений В.А. Моцарта, а именно – его фортепианных концертов, и в частности – его Концерта для фортепиано с оркестром №27 В-dur К 595.

### *Список литературы*

1. Бадура-Скода П. Интерпретация Моцарта / П. Бадура-Скода. – М.: Музыка, 1972. – 373 с.
2. Друскин М.С. Фортепианные концерты Моцарта / М.С. Друскин. – 2-е изд. – М.: Музгиз, 1959. – 44 с.
3. Тараканов М.Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е годы). Пути развития: очерки / М.Е. Тараканов. – М.: Советский композитор, 1988. – 271 с.