

© Ивачева, Д.А., 2019

УДК 781.9

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10024

## ТЕАТРАЛЬНОСТЬ В ФОРТЕПИАННОМ ИСКУССТВЕ

Д.А. Ивачева<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Кемеровский государственный институт культуры, Кемерово, 650056, Российская Федерация

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию проникновения театральности в фортепианное искусство с точки зрения внутритекстового и исполнительского ракурсов. Указаны общие основания актуальности выбранной темы исследования. Выявлены главные театральные атрибуты, через которые происходит взаимодействие театрального и музыкального искусств, а также сгруппированы по принципу внешнего и внутреннего проявления театральности. На основе изучения литературы, а также образцов исполнительского искусства, установлено, что главным внешним фактором театральности в фортепианном исполнительском искусстве является жест игрового аппарата и мимика. Основное содержание исследования составляет анализ фортепианной литературы с позиции внутреннего фактора театральности атрибутов. Показано, что таковыми являются образные составляющие, исходящие из особенного построения музыкального материала с точки зрения мелодии, ритма, штриха, агогики, формообразования, а также принципа развития. Значительное внимание уделяется изучению фортепианных парафраз Ф. Листа как прямого переноса театральности атрибутов в нетеатральный фортепианный жанр. Особое внимание уделяется симфонической трактовке фортепиано Ф. Листом как модели оперного оркестра, вмещающей в себя два принципа выразительности: оркестровую мощь и колористические возможности. Выявлены театральные атрибуты с точки зрения вокальной природы первоисточника, принципов драматического развития, особенностей музыкальных характеристик персонажей. В заключении предлагается дальнейшее развитие изучаемой темы с расширенным подходом к анализу фортепианной литературы.

**Ключевые слова:** фортепианное искусство, театральность, внешняя театральность, внутренняя театральность, театральные атрибуты.

**Конфликт интересов.** Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Ивачева, Д.А. Театральность в фортепианном искусстве. Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 30–35. DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10024.

---

## THEATRICALITY IN THE ART OF PIANO

D.A. Ivacheva<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Kemerovo State Institute of Culture, Kemerovo, 650056, Russian Federation

**Abstract.** The article is devoted to the study of the penetration of theatricality into the piano art from the point of view of the text and performing angles. The General grounds of relevance of the chosen research topic are indicated. The main theatrical attributes through which there is an interaction of theatrical and musical arts are revealed, and also grouped on the principle of external and internal manifestation of theatricality. Based on the study of literature, as well as samples of performing arts, it is established that the main external factor of theatricality in the piano performing arts is the gesture of the game apparatus and facial expressions. The main content of the research is the analysis of piano literature from the position of the internal factor of theatrical attributes. It is shown that these are the figurative components coming from the special construction of the musical material in terms of melody,

rhythm, stroke, agogics, shaping, as well as the principle of development. Considerable attention is paid to the study of F. Liszt's piano paraphrases, as a direct transfer of theatrical attributes to the non-theatrical piano genre. Special attention is paid to the symphonic interpretation of the piano by F. Liszt, as a model of an Opera orchestra, which contains two principles of expressiveness: orchestral power and coloristic possibilities. Theatrical attributes are also revealed from the point of view of the vocal nature of the primary source, the principles of dramatic development, and the features of the musical characteristics of the characters. In conclusion, further development of the studied topic with an extended approach in the analysis of piano literature is proposed.

**Keywords:** piano art, theatrical, foreign theatrical, domestic theatricality, theatrical attributes.

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interest.

**For citation:** Ivacheva, D.A. (2019), "Theatricality in the art of piano", *Journal of Musical Science*, no. 4, pp. 30–35. DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10024. (in Russ).

Понятие «театральность» в данной статье рассматривается как основополагающее глубинное свойство театра, имеющее содержательные характеристики, сформированные еще в античные времена. Выделившись из синкретического единства, существовавшего в Древней Греции, в самостоятельные виды искусства, с течением времени театр и музыка стали вступать во взаимодействие: некоторые атрибуты, характерные для театра, стали проникать в музыкальное искусство. Так, возникли новые жанры в музыке – оратория, опера, оперетта и т. д. Появился жанр фортепианной оперной обработки. В XX в. театр вызвал к жизни смешанные музыкально-исполнительские жанры – инструментальный и хоровой театр.

В музыкальном искусстве появляется театральность в виде специфических средств. Она может проявлять себя посредством игры актеров, пространственного перемещения персонажей, мизансцены, пантомимики, жестикуляции, сценического освещения, костюмов и т. д. Глубинное взаимовлияние вызывает скрытую театральность в жанрах инструментального исполнительского искусства: в малых формах, сонатах, концертах.

Существуют работы, где прослеживается механизм перенесения «картинно-образительных» приемов драматургии из

оперного творчества в инструментальные и симфонические жанры. К таким относятся труды А.А. Соловцова (1984), Б.В. Асафьева (1932). Помимо широко известных исследований о театральности в музыке В. Конен и Т. Курьшевой в статьях А.В. Ляхович и М.Ю. Перепелица рассматривается проникновение театральности в нетеатральные музыкальные жанры. А.В. Ляхович (2018) утверждает, что театральность в музыкальном искусстве предстает в единстве образно-демонстрационных факторов и обретает два условия своего бытия – внешнюю и внутреннюю театральность.

М.Ю. Перепелица (2015) выделяет три типа театрализации в нетеатральных музыкальных жанрах:

- внутреннюю;
- внешнюю;
- двойную, совмещающую оба типа.

Внешняя театральность обнаруживает себя через визуальный ряд: декорации на сцене, подключающие в современном мире инновационные технологии. В исполнительском искусстве к внешним факторам театральности относятся мимика и исполнительский жест игрового аппарата инструменталиста. Фортепианное исполнение с включением активных пластических элементов, таких как мимика,

жест, обретает новые ресурсы музыкальной выразительности.

Следует подчеркнуть, что существуют музыкальные сочинения, требующие особого внимания к проявлению мимических и жестикуляционных эффектов в игре. К таким относятся гротескные пьесы Д.Д. Шостаковича и С.С. Прокофьева, а также комические сочинения Д. Скарлатти и Й. Гайдна. Интонационный персонаж в подобной инструментальной музыке отличается выпуклостью, яркостью построений. В данном случае примечательно высказывание австрийского пианиста Альфреда Бренделя: «...никто не ошибается с первой частью “Лунной” как с веселой пьесой, в то время как веселое начало указанной Сонаты C-dur Гайдна легко делают звучащим безжизненно и тупо. В последнем случае еще перед тем, как прозвучит первая нота, пульсирующий сигнал должен исходить от исполнителя к публике: “Внимание! Мы открыты для озорства”» (Меркулов А., 2014, с. 31).

Внутренняя театральность музыки главным образом присутствует на интонационном уровне. Как пишет А.В. Ляхович, основа ее проявления в поэзии, музыке, танце – «изначальное образное родство выразительных приемов этих видов искусства. Синтезирующим коэффициентом этого родства, его общим знаменателем является театр» (Ляхович А., 2018, с. 79). Посредством прямых и опосредованных аналогий с театром внутренняя театральность выражается через конфликтность, драматичность, контрастность, условность, экспозиционность, персонажность, гиперболизированность образа. В частности, А.В. Ляхович один из атрибутов называет «образной театральностью» (2018, с. 4).

Исходя из анализа литературы, особо следует подчеркнуть задачу описания

полного списка атрибутов театральности, раскрытия их системного устройства и взаимодействия.

Ярким примером театральности экспозиционности являются произведения-миниатюры, развивающие единый предельно характерный образ. Это объясняется сверхвыразительностью интонационного персонажа, стабильностью, узнаваемостью его маски. В этом плане подобная театральность присуща «Сарказмам» и «Мимолетностям» С.С. Прокофьева, многим пьесам из цикла Р. Шумана «Бабочки», а также «Евзебию» и «Флорестану» из «Карнавала». Каждая пьеса циклов Шумана построена в одной образной сфере, которая не получает дальнейшего развития в последующем номере. В данном случае можно провести параллель с номерной структурой сценического действия. В сменяющихся друг друга произведениях цикла трансформируются декорации, персонажи, образуя контраст.

Существует особый жанр фортепианной музыки, в который переносятся многие атрибуты театра. Таковым является парафраза (обработка, фантазия) на темы из опер. Причина создания многочисленных транскрипций, переложений, парафраз для фортепиано заключается в их роли в музыкальной культуре XIX в. В это время опера становится главным музыкальным жанром в Европе, но услышать ее можно было только в театре. Для привнесения ее в широкую музыкальную культуру городов, лишенных оперного театра, для распространения в кругах любителей музыки композиторы обратились к единственному инструменту трансляции музыки в социуме – фортепиано. Возникает огромный класс музыкальных транскрипций переложений опер, балетов, симфоний, танцев и т. д. Тем самым закрепляется важная функция фортепиано в музыкальной культуре – роль универсаль-

ного инструмента музыкальной культуры, замена музыкального театра в его отсутствии. Это проявлялось в многочисленных аккомпанементах к оперным ариям и в сольных фортепианных произведениях жанра транскрипций и парафраз.

Наиболее известным композитором, преуспевшим в написании такого рода произведений, был Ференц Лист. Его многочисленные парафразы на темы из опер В. Моцарта, Дж. Верди, Р. Вагнера, В. Беллини и др. отличаются особой театральной яркостью, для передачи которой задействованы все фортепианные выразительные средства без исключения. В этой системе средств особая роль отводилась фортепианной фактуре и выбору главных в драматургии оперных номеров для последующей обработки.

Симфонизация фортепианного звучания Листом происходила за счет усиления оркестровой мощи инструмента, а также расширения колористических возможностей. Эти два метода оркестровой трактовки инструмента стали атрибутами всего листовского стиля, особенностями его фактуры как способа фортепианного изложения содержания музыки.

«Оркестровка» фортепианного звучания осуществляется с помощью таких типов выразительных средств, как фактура, тембр и фразировка. В подобном музыкальном полотно, как правило, встречается оркестровая длинная фраза, тембрально глубокое звучание баса, распределение мелодии в среднем регистре (группа струнных), а в верхнем – прозрачное, «кристальное» звучание «оркестровой» фактуры. Наиболее распространенные приемы оркестровой трактовки фортепиано – виртуозные пассажи, одним броском охватывающие всю клавиатуру, многослойная, усложненная фактура, напоминающая оркестровую партитуру, фактурное подражание инструментам оркестра.

Важно, что развернутая вертикаль аккордового изложения в широком расположении создавала особые возможности. При динамическом преобладании средних и нижних звуков аккорда возникал особый колорит, особый тембр звучания.

Два приема (динамический и колористический) дают право говорить о многослойности фортепианной фактуры за счет функционального распределения ее частей, охвата всего диапазона фортепиано, разделения главного и второстепенного. Итак, приемы колористической трактовки фортепиано, динамизация, многослойность и фактурное подражание развивали возможности оркестровой трактовки фортепиано, задуманной еще Бетховеном в его Сонатах. В свою очередь оркестровая трактовка фортепиано отсылала, указывала на оркестр оперного театра, тем самым возникал один из множества атрибутов «театральности» фортепианного искусства. Оркестр, моделируемый фортепианными средствами, создавал столь необходимый фон, аккомпанемент для вокальных персонажей, переданных фортепианными средствами.

Один из главных атрибутов театральности – «музыкальное тематическое указание через контекст». В этом плане уже в начале XIX в. на первое место по популярности выходит опера.

Примечательна следующая цитата Бетховена: «Хорошую, сильную, короче говоря, настоящую музыку больше не понимают. Так, так, право так, венцы. Россини и его эпигоны – вот ваши герои. Моего они больше ничего не хотят» (Курковский Г., 1939). Так еще при жизни Бетховен был очевидцем гибели своих творческих принципов, а уже в 1840-х гг., по замечанию Игнаца Мошелеса, солнцем Вены был не Бетховен и не Моцарт, а Доницетти.

Высшее достижение салонной культуры – оперные фантазии Сигизмунда Тальберга. Австрийский музыкальный педагог, композитор и критик Август Вильгельм Амброс писал о них: «Сквозь ослепительные бравурные пассажи улыбаются знакомые мелодии, ясно звучат певучие *Andanti*, которыми пианист так охотно наделяет свои фантазии – тонкий и остроумный пианистический перевод увлекательного исполнения какой-либо большой итальянской певицы, вчера безгранично восхищавшей высокопоставленные ложи в роли Нормы, Лукреции или Лючии. В то время, как в дисканте увлекательно звучит пение Малибран или Паста, Рубини поет свою “каватину пирата”, а из глубины раздается мощный голос Лаблаша» (Ambros A., 1872, p. 110).

Публика, любители музыки знали оперы наизусть, их пели, напевали, подбирали по слуху дома, ждали нотных переложений и т. д. Поэтому с точки зрения музыкально-тематического указания через контекст – социальный, культурный, музыкальный – тема в парафразе и тема в некотором новом фортепианном сочинении воспринимались по-разному. Тема парафразы сразу же вспоминалась, указывала на оперу, была театральной, неизвестная же инструментальная тема таковой не являлась.

Еще один признак переноса театральной оперного жанра – вокально-текстовая (вербальная) природа мелодии, когда в мелодическом движении ощущается логика слова. Иногда парафраза создается на материале оперы, наиболее ярко воплощающем основной конфликт. Так, «Парафраза на темы из оперы “Риголетто”» построена на основе одного только номера – четырех тем квартета из третьего действия оперы. Именно этот номер оперы является драматическим узлом всей оперы, в музыке которого переплелись

основные интонационные сферы произведения: легкомысленного Герцога, страдающей Джильды, кокетливой Маддалены и скорбящего отца Риголетто. В данном случае театральные характеристики оперного жанра проявляются через перенос в фортепианную парафразу номера, в котором происходит основная завязка конфликта, стягиваются все сюжетные линии оперы.

«Парафраза на темы из оперы “Дон Жуан”» построена иным способом: здесь избираются наиболее значимые темы из оперы для раскрытия главного конфликта: трагический диалог Командора и Дон Жуана из финала оперы, дуэт Дон Жуана и Церлины, а также знаменитая «ария с шампанским» Дон Жуана. Эти темы впоследствии переплетаются согласно сюжету оперы. Главной здесь является тема Командора, она же и образ возмездия. Эта тема внедряется в материал дуэта, как бы искажая высокие чувства. После блестящей арии Дон Жуана тема вновь проходит на органном пункте *b*. Эта тема – драматический контрапункт в развитии парафразы.

Итак, пройдя долгий путь взаимодействия и образуя новые жанры, театральность проникает в фортепианное творчество посредством ряда атрибутов театра, выраженных на внешнем и внутреннем уровнях. С позиции внешней театральности исполнение пианиста выступает как зрелищное представление. Глубинное проникновение и взаимовлияние театральности проявляется посредством динамического развития, наличия конфликта, контраста образов, персонажей, гиперболизированно выраженных на интонационном уровне. Однако включение в сочинение разного рода украшений, сложного ритмического или мелодического рисунка, ярких цезур, узнаваемость мелодии, симфоничность фактуры еще не

предполагает, что произведение театрально. В данном случае театральность возникает как результат комплексного действия множества компонентов, находящихся в системном единстве.

Система театральных атрибутов требует своего дальнейшего изучения, а расширение списка образцов театральности в фортепианной литературе – интереснейший предмет для исполнительского анализа.

#### ЛИТЕРАТУРА

Асафьев Б.В. Музыкально-эстетические воззрения Мусоргского // Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти. Статьи, материалы. М.: Музгиз, 1932. С. 32–57.

Курковский Г.В. Бетховен-пианист // Радянська музика. 1939. № 1. Сокр. пер. с укр. Е.М. Зингера.

Ляхович А.В. Проявление театральности в нетеатральных музыкальных жанрах. URL: <http://artem-lyakhovich.99k.org/Res/teatr.htm> (дата обращения: 15.11.2018).

Меркулов А.М. Мимика и жестикация пианиста в системе исполнительских выразительных средств // Учен. зап. Рос. акад. музыки им. Гнесиных. 2014. № 2. С. 22–48.

Перепелица М.Ю. Проявления театральности в нетеатральных музыкальных жанрах // Искусство и образование. 2015. № 1. С. 77–94.

Соловцов А.А. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1984. 398 с.

Ambros A. Bunt Blatter. Leipzig, 1872. 110 p.

#### REFERENCES

Ambros, A. (1872), Bunt Blatter, Leipzig. (in Germ.)

Asafiev, B.V. (1932), “Musorgsky’s Musical and aesthetic views”. *Musorgskii. K pyatidesyatiletiiyu so dnya smerti. Stat’i, materialy* [Musorgsky. To the fiftieth anniversary of his death. Articles, materials], Moscow, pp. 32–57. (in Russ).

Kurkovskii, G.V. (1939), “Beethoven-pianist”, Радянська музика, no. 1, translated by E. M. Zinger. (in Russ).

Lyakhovich, A.V. “Manifestation of theatricality in non-theatrical musical genres”, available at: <http://artem-lyakhovich.99k.org/Res/teatr.htm> (Accessed 15 November 2018). (in Russ).

Merkulov, A.M. (2014), “Facial expressions and gestures of the pianist in the system of performing expressive means”. *Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki im. Gnesinykh* [Scientific notes of the Russian Academy of music Gnesin], no. 2, pp. 22–48. (in Russ).

Perepelitsa M.Yu. (2015), “Manifestations of theatricality in non-theatrical musical genres”. *Iskusstvo i obrazovanie* [Art and education], no. 1, pp. 77–94. (in Russ).

Solovtsov, A.A. (1984), *Nikolaj Andreevich Rimskij-Korsakov. Oчерk zhizni i tvorchestva* [Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov. Essay of life and creativity], Moscow. (in Russ).

#### Сведения об авторе

Ивачева Дарина Андреевна, преподаватель кафедры дирижирования и академического пения Кемеровского государственного института культуры  
E-mail: darinaivacheva1308@yandex.ru

#### Author information

Ivacheva Darina Andreevna, Lecturer of the Department of Conducting and Academic Singing at the Kemerovo State Institute of Culture  
E-mail: darinaivacheva1308@yandex.ru

Поступила в редакцию 25.06.2019  
После доработки 05.11.2019  
Принята к публикации 07.11.2019

Received 25.06.2019  
Revised 05.11.2019  
Accepted for publication 07.11.2019