ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И МЕТОДИКА

Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 1. С. 176–188
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2026, vol. 14, no. 1, pp. 176–188
ISSN 2308-1031

© Хананов, И.Р., Смирнова, Т.В., 2026
УДК 785
DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-176-188

К ИНТЕНЦИОНАЛЬНОСТИ ФОРТЕПИАННОЙ ФАКТУРЫ

И.Р. Хананов[1], Т.В. Смирнова[2]

[1] Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, 121069, Российская Федерация

[2] Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Цель настоящей статьи заключена в теоретическом обобщении наблюдений над интенциональным (феноменологическим) смыслом фортепианной фактуры. Материалом изучения избрана пьеса «Монтекки и Капулетти» из цикла «10 пьес из балета "Ромео и Джульетта"» С. Прокофьева. Методологической основой выступают идеи М.Г. Карпычева и М.А. Аркадьева об отражении в фактуре фортепианного сочинения исповедуемых его автором принципов пианизма и, соответственно, использовании в той или иной степени клишированных приемов изложения, за которыми скрыты конкретные сигналы к двигательно-игровым, пианистическим действиям, дешифруемые исполнителем в процессе музицирования. Такая открытость фортепианной фактуры исполнительски-креативному прочтению дает ключ к определению главной исполнительской задачи и способствует раскрытию музыкального образа. На этот процесс оказывают влияние ряд факторов: во-первых, особенности пианизма Прокофьева (обусловленные антиномичностью его личных композиторских устремлений и фортепианного «бэкграунда»), во-вторых, взаимодействие в фортепианном тексте Прокофьева барочных, классицистских и романтических лексем, во многом определяющих специфику музыки XX в. и отражающих ее урбанистические тенденции, в-третьих, необходимость «дирижерского» ощущения времени исполнителем, продиктованного многоуровневой «барочной» метрической пульсацией и определяющая роль ремарки pesante. На этом основании делается предположение о закономерности изменения Прокофьевым названия фортепианной пьесы сравнительно с ее первоначальным оркестровым вариантом.
Ключевые слова: Прокофьев, фортепианная фактура, пианизм, интенциональность, игровые приемы, музыкальное время, метрическая пульсация, артикуляция
Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.
Для цитирования: Хананов И.Р., Смирнова Т.В. К интенциональности фортепианной фактуры // *Вестник музыкальной науки*. 2026. Т. 14, № 1. С. 176–188. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-176-188.

ON THE INTENTIONALITY OF THE PIANO TEXTURE

I.R. Khananov[1], T.V. Smirnova [2]

[1] Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, 121069, Russian Federation

[2] M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The aim of the article is to provide a theoretical observations concerning the intentional (phenomenological) meaning of piano texture. The material chosen for study is the piece *"The Montagues and the Capulets"* from Sergei Prokofiev's cycle *"Ten Pieces from ballet «Romeo and Juliet»"*. The methodological basis consists of the ideas of M.G. Karpychev and M.A. Arkadiev regarding the reflection, in the texture of a piano composition, of the pianistic principles of its author and, consequently, the use – to varying degrees – of clichéd methods of exposition. Behind these methods lie specific signals pointing to motor-performative, pianistic actions, which are deciphered

by the performer in the process of music-making. This openness of piano texture to performative-creative interpretation provides a key to determining the principal performing task and contributes to revealing the musical image. A number of factors influence this process: first, the particular features of Prokofiev's pianism (conditioned by the antinomic nature of his personal compositional aspirations and his pianistic "background"); second, the interaction within Prokofiev's piano writing of Baroque, Classical, and Romantic lexemes, which in many ways determine the specificity of twentieth-century music and reflect its urbanistic tendencies; and third, the performer's need for a "conductor-like" sense of time, dictated by a multi-level "Baroque" metric pulsation and the decisive role of the marking *pesante*. On this basis, a hypothesis is proposed regarding the reason (i.e., the artistic logic) for Prokofiev's alteration of the title of the piano piece compared to its original orchestral version.
Keywords: Prokofiev, piano texture, pianism, intentionality, playing techniques, musical time, metrical pulse, articulation
Conflict of interest. The authors declare the absence of conflict of interests.
For citation: Khananov, I.R., Smirnova, T.V. (2026), "On the intentionality of the piano texture", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 1, pp. 176–188. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-176-188.

Памяти учителя и друга – профессора М.Г. Карпычева

Сергей Прокофьев занимает особое место в русской фортепианной музыке, охарактеризовать которое наилучшим образом позволяет сопоставление двух позиций: одна – заключена в высказывании самого Прокофьева, другая – в его фортепианной «родословной». Высказывание, о котором идет речь, приводит И.В. Нестьев: «Кардинальным достоинством (или пороком, если хотите) моей жизни всегда были поиски оригинального, своего музыкального языка. Я ненавижу подражание, я ненавижу избитые приемы. Я не хочу быть под чьей-то маской. Я всегда хочу быть самим собой» (1973, с. 612). Что же до фортепианных «родителей» Прокофьева, то он, как известно, был учеником А.Н. Есиповой в Петербургской консерватории, а следовательно, генеалогическая линия поднимается от Есиповой к ее учителю (и мужу) Теодору Лешетицкому – столпу петербургской ветви русского пианизма, который был учеником еще Карла Черни.

Сопоставление взглядов Прокофьева на композиторское творчество с его фортепианным «бэкграундом» может не скрывать в себе открытой антиномичности, если принимать идею о некой априорной раздельности этих двух ипостасей – пианист и композитор. Однако, с нашей точки зрения, они представляются связанными неразрывно в том смысле, что фортепианный текст прямо порождается чертами пианизма автора, поэтому сравнение видится легитимным.

Здесь напрашивается ряд весьма интересных и важных оговорок. Первое: в класс Есиповой Прокофьев попал довольно поздно, поскольку, как известно, первый консерваторский диплом получал как композитор, и в этот период, т.е. 1904–1909 гг., учителем Прокофьева по фортепиано был А.А. Винклер, прививший композитору, в числе прочего, по его собственным словам, любовь к гаво-там и их сочинению (Нестьев И., 1973, с. 36). Воспитанником Есиповой Прокофьев стал во время второго консерваторского курса, уже обладая в значительной степени сформированным аппаратом, и этот факт, будучи помножен на известные личные качества молодого композитора, закономерно выливается в чрезвычайную самобытность и уникальность пианизма Прокофьева. Достаточно в этой связи вспомнить отзыв самой Есиповой, данный игре Прокофьева на первом же переводном экзамене в мае 1910 г., согласно которому он: «Мало усвоил мою методу» (цит. по: (Нестьев И., 1973, с. 60)).

Далее, что наиболее важно, Прокофьев, через класс Есиповой, примыкает

к петербургской школе, и, чуть более специфично (хотя до определенного момента это почти синонимы) – к школе Лешетицкого. Так, автор монументальной монографии о Прокофьеве И.В. Нестьев именно на этих основаниях уделяет несколько строк предельно обобщенным замечаниям о том, что такие качества личного прокофьевского пианизма, как «четкая пальцевая техника», «стальной удар "наотмашь"» и «исключительно свободное владение кистью» (1973, с. 61) являются характерными признаками школы Есиповой–Лешетицкого.

В контексте схватывания сущности пианизма Прокофьева эти характеристики не столь продуктивны для пианистов. В то же время, современные взгляды видных специалистов в области пианизма на проблему исполнительских школ и границ между ними становятся все более осторожными и все менее категоричными. Например, положение А.М. Меркулова о том, что говорить о единой «и как бы коллективной» (2016, с. 132) русской пианистической школе сегодня едва ли возможно, можно распространить и на такие масштабные явления в русском пианизме, как рассматриваемая школа Лешетицкого–Есиповой. В самом деле, при том поистине космическом влиянии, которое оказывал в годы формирования Прокофьева-композитора А.Н. Скрябин (пусть в дальнейшем Прокофьев и частично пересмотрел свое отношение к нему), при растущей популярности С.В. Рахманинова, при общих ориентирах и московских, и петербургских пианистов на передовых зарубежных гастролирующих музыкантов, наконец, при слишком уж близком территориальном расположении двух центров русской музыкальной педагогики – границы, стилевые и категориальные, могут ставиться лишь с определенной долей условности.

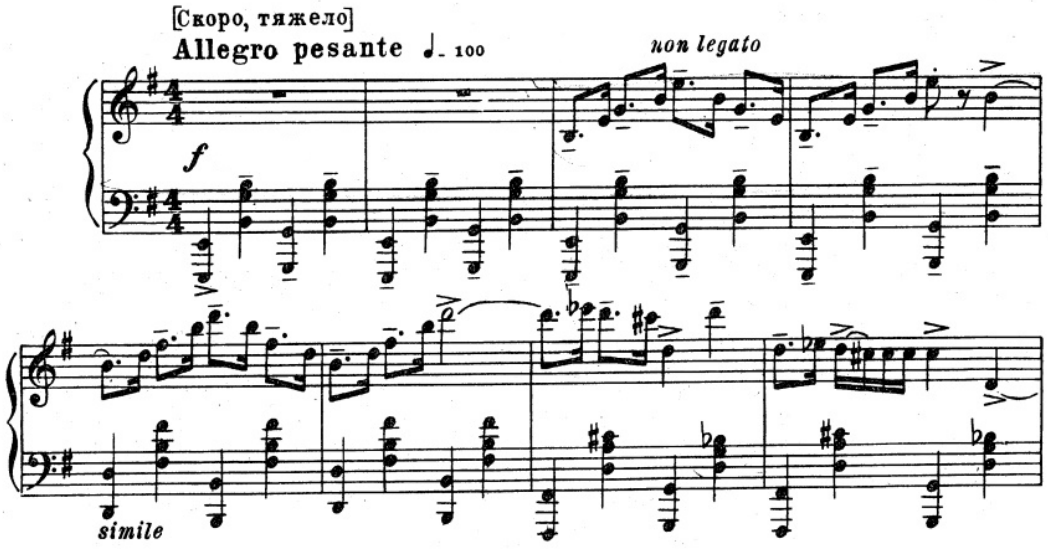
С.М. Мальцев приводит интересную «генеалогическую» таблицу, согласно которой такие полностью московские фигуры, как А.Н. Скрябин и С.В. Рахманинов, Н.С. Зверев и В.И. Сафонов, А.И. Зилоти, К.Н. Игумнов, А.Б. Гольденвейзер и многие другие, могут быть сведены к общему истоку через распространяемый в России XIX в. метод К. Черни, не без влияния (во многих случаях прямого) Т. Лешетицкого (Мальцев С., 2018, с. 138). Поэтому представляется целесообразным рассматривать русский пианизм не изолированно, а как в определенном смысле высшую точку развития более глобального явления – пианизма европейского. При такой постановке проблемы следствием приобщения Прокофьева к этому могучему и чрезвычайно разветвленному древу будет не набор тех или иных внешних проявлений в игре, а проявляющееся в фортепианном письме композитора *понимание потребностей* инструмента и исполнителя.

В этом смысле две обозначенные в начале статьи антиномичные позиции (стремление к обновлению и ненависть к подражанию и принадлежность к глубокой фортепианной традиции) позволяют ожидать от фортепианной фактуры (и шире, фортепианного письма) Прокофьева воплощения тщательно усвоенных принципов романтического пианизма в новой форме, типичной для музыки века двадцатого, при глубоко профессиональном понимании сущности фортепианной игры. Исходим в этом отношении из гипотезы о том, что в интенциональном[1], феноменологическом смысле фортепианный текст обладает нацеленностью именно на фортепиано, и таким образом принципы пианизма, исповедуемые автором сочинения, выражаются в его фактуре. Это проявляется, в том числе, и в использовании в той или иной степени клишированных приемов изложения, за которыми можно видеть конкретные сигналы

к действию, двигательные, пианистические приемы[2], дешифруемые исполнителем в процессе живого музицирования.

Одна из самых популярных (и, возможно, самых простых внешне) фортепианных вещей Прокофьева – пьеса «Монтекки и Капулетти» из цикла «10 пьес из балета "Ромео и Джульетта"», являющихся авторскими переложениями / транскрипциями / редакциями[3] балетных сцен, – представляется нам в этом смысле особо показательной (ввиду потенциальной возможности сравнения трех вариантов текста: самой пьесы, оркестровой партитуры балета и клавира). Ввиду ограниченности объема статьи, сосредоточимся подробно именно на этой пьесе.

Графичная, аскетически-строгая фактура крайних разделов пьесы, как и характерное маршевое звучание «Танца рыцарей», широко известны (пример 1).

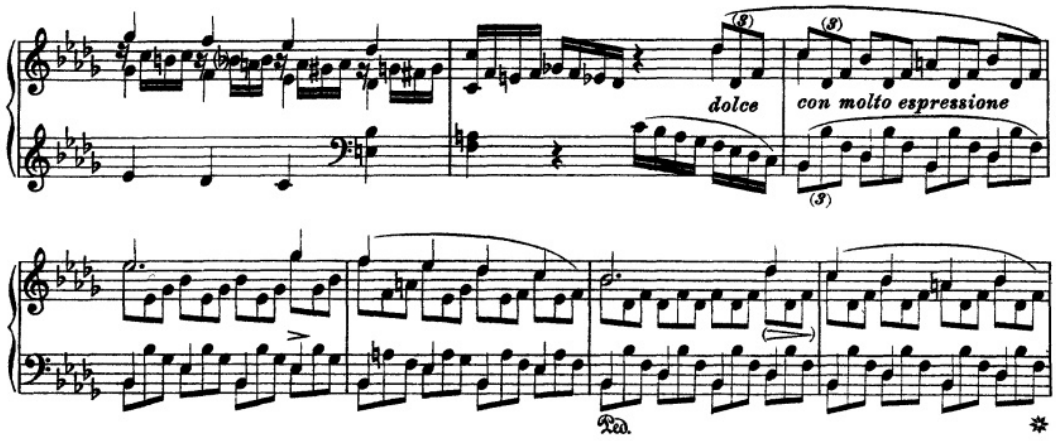
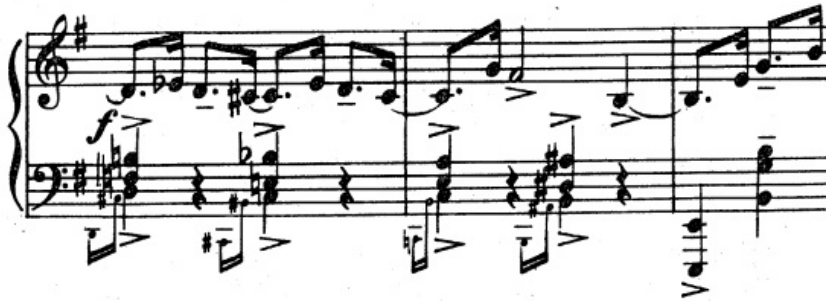
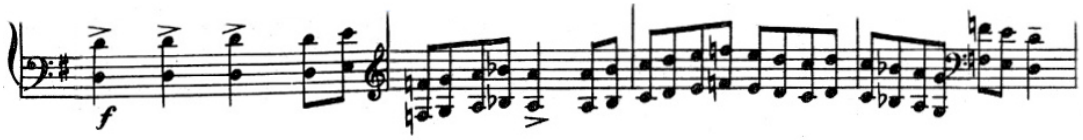
Пример 1. С. Прокофьев. «Монтекки и Капулетти». Начало пьесы

Интересная особенность этой фактуры становится заметной при постановке следующего вопроса: какова главная исполнительская задача, выполнение которой должно стать ключом к музыкальному образу этой пьесы? Основным носителем образа в ее крайних частях является характерная остинатность пунктирного ритма, с момента вступления правой руки прекращающаяся лишь на 4 такта, в связи с модификацией последнего (тт. 9–10 и 45–46 пьесы). Технически, фактурная формула, превращаемая Прокофьевым в общую форму движения этой пьесы, – самая простая: изложенная графичными, волевыми волнами, пунктирная мелодия сочетается с тяжелыми октавами баса (основное авторское указание характера пьесы allegro pesante) и аккордами. Эта механичная фактура выдерживается на протяжении всего раздела, что весьма характерно для «новой» музыки XX в. с ее урбанистическими тенденциями.

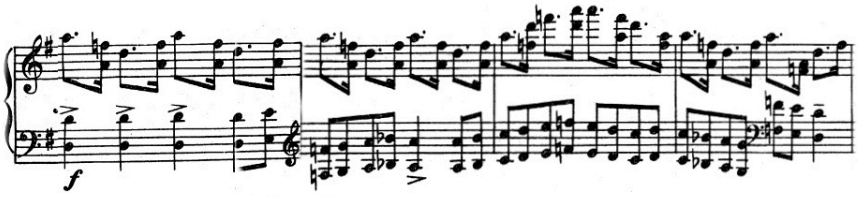
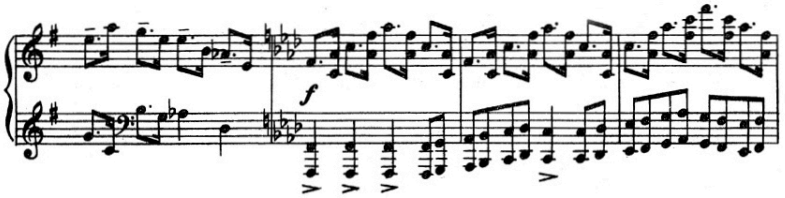
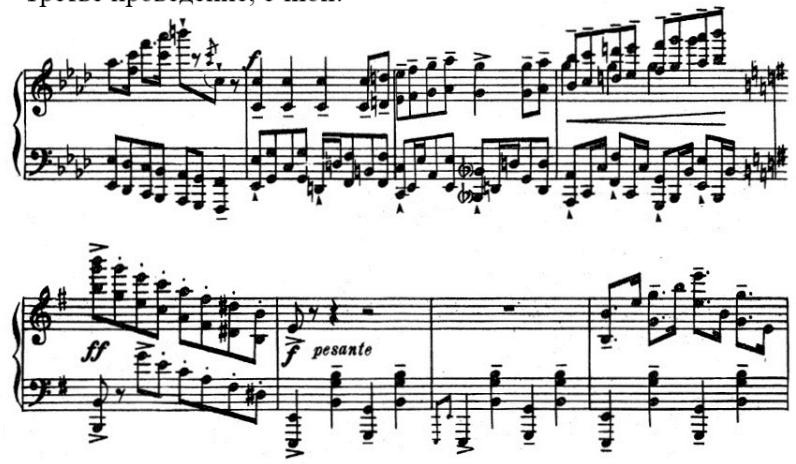
Отметим тяжелое «раскачивающееся» шествие на звуках тонической терции – очень удачное образное решение, своеобразный поклон, *tip of the chapeau* в сторону Ф. Шопена и его траурного марша из Второй сонаты, ор. 35. В сочетании со скандированным пунктирным изложением мелодии эта характерная романтическая лексема (схожий пример из первой версии трансцендентных этюдов Ф. Листа на примере 2: Chasse-neige, «Метель»[4],

в убаюкивающем покачивании которой можно усмотреть и образ, в чем-то близкий будущей метели М.П. Мусоргского из «Песен и плясок Смерти») создает ощущение зловещего предзнаменования для персонажей, участвующих в бале, неумолимости судьбы или, вернее, беспощадной семейной вражды, выступающей в ее качестве.

Технологическая, пианистическая сторона прокофьевской фактуры, в свою очередь, обнаруживает сугубо профессиональную проблему: такое длительное последование пунктирных ритмических фигур содержит определенную опасность в виде тенденции ко все большему ускорению темпа. В этих условиях партия левой руки, отсчитывающая мерные полутакты от баса, еще больше способствует этому, как бы подхлестывая мелодию. В этом смысле весьма расчетливо расположены аккорды в тт. 9–10 (пример 3): их арпеджированная атака (в оркестре реализующаяся через барабанную дробь) и особые акценты, выставленные над ними, способствуют некоторому сдерживанию.

Ситуация «усугубляется» при появлении контрапунктирующей линии в партии левой руки (лейтмотив вражды) (пример 4): поскольку, опять же, с технологической точки зрения, тенденция к ускорению темпа усиливается в связи как с интенсификацией движения (мерные четверти сменяются стремительной мелодией), так и с общей направленностью движения в обеих руках вверх по тесситуре. Здесь мы наблюдаем стадиально выписанные Прокофьевым три степени усиления экспрессивности: за первым проведением лейтмотива следует второе, фа-минорное, уже на новом градусе накала (фактура уплотняется двойными нотами, *f*, прежде выписанное только для левой, становится общим, при также обоюдном движении рук вверх), а за ним – третье, в котором лейтмотив выходит в верхний пласт фактуры, а сопровождение интенсифицируется за счет обогащения «статичного» пунктира шестнадцатыми, приводящими к кульминации-срыву на си-бекаре (пример 5).

Пример 2. Ф. Лист. Этюд, ор. 1, № 12 b-moll

Пример 3. С. Прокофьев. «Монтекки и Капулетти», тт. 9–10

Пример 4. С. Прокофьев. «Монтекки и Капулетти», тт. 19–22

Пример 5. Три проведения лейтмотива вражды

Первое проведение, d-moll:

Второе проведение, f-moll:

Третье проведение, c-moll:

На протяжении этих полутора страниц безостановочного нагнетания напряжения пианисту противостоит столько стимулирующих ускорение факторов, что сдержать темп практически нереально (да и, пожалуй, не нужно: сыгранная абсолютно метрономично, пьеса не достигнет должного художественного эффекта). Но сопротивляться этим факторам необходимо, поскольку звучащий все более и более суетливо лейтмотив «сломает» пьесу еще больше. Таким образом, ответ на поставленный вопрос о главной исполнительской задаче – это возможно большее сдерживание заложенной в фактурной идее пьесы тенденции к ускорению темпа.

Выполнение этой задачи лежит в сложной области, где сплетаются дирижерское ощущение музыкального времени (а, соответственно, здесь разговор будет идти в том числе и о принципиально незвучащем) и практическое, телесное ощущение клавиатуры. Общеизвестно, что определенная часть личности музыканта-пианиста отвечает за наличие «внутреннего дирижера»[5], и на нем лежит огромная, буквально математическая ответственность.

Дело в том, что к уже описанным факторам ускорения (интенсификации экспрессии, тесситурному повышению и т.д.) примешивается чисто психологическая исполнительская привычка – при многократном последовании пунктиров последний легко превращается в триоль (или приближается к ней), в результате возникает так называемый «смягченный», «разряженный» пунктир, и утерянная наэлектризованность пульса выливается в ускорение. Подчеркнем, что речь, конечно, не о буквальном превращении пунктира в триоль, с удалением из метра 0,08 счетной доли (хотя, такое на определенной стадии возможно), а скорее о психологической трансформации ритмоформулы и, следовательно, потере энергетической концентрированности затактовой шестнадцатой, определенном ее смещении. В «Монтекки и Капулетти» этот механизм срабатывает, конечно, всего вероятнее в рассматриваемых эпизодах с лейтмотивом вражды, артикулирование которого «стягивает» на себя внимание исполнителя. Задача «внутреннего дирижера» как раз заключается в том, чтобы создать дополнительную внутреннюю опору для поддержки пунктира. Этой опорой, логично, становится *каждая четная восьмая* в *каждом такте*. Поэтому определенный этап овладения фактурой этой вещи связан с выработкой привычки чувствовать эти самые четные восьмые и артикулировать их особым образом.

Соответственно, при безусловной логической и функциональной первичности левой руки, исполняющей мотив вражды, технологически она здесь должна наделяться и вспомогательным для правой руки смыслом. Соответственно, учет ее пульса обязан идти не полутактами (на что она коварно провоцирует началом своего изложения) и даже не четвертями, а с особым вниманием к восьмым (особенно к четным) и к их полновесному артикулированию. Важно отметить, что это ни в коем случае не идет в ущерб выразительности, а скорее даже наоборот: более напряженное, как бы сопротивляющееся, скандированное и преодолевающее восходящее движение (вспомним о синонимичности слов «скандирование» и «преодоление»[6]) звучит в данной пьесе очень уместно. И, конечно, подчеркнем, что речь идет вовсе не о динамическом (громкостном) форсировании. Восьмые должны быть именно полновесными, задача лежит не в громкостной, а, скорее, в артикуляционной и гравитационной (и тем самым в двигательной) плоскости.

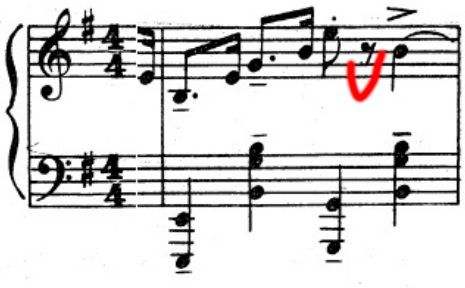
Особенно важно это становится при финальном проведении лейтмотива в до миноре, с упомянутыми шестнадцаты-

ми в левой, где мы можем видеть рукой Прокофьева проставленные tenuto над *каждым* звуком. Тенуто, один из главных гравитирующих знаков[7], столь любимый, в том числе, Рахманиновым, – как раз имеет наименьшее отношение к силе звука, но призывает к его дослушиванию, относится не к его количественному, но к качественному показателю.

Иначе говоря, исполнять этот лейтмотив необходимо pesante. Как и указано в обозначении характера пьесы. Этот парадоксальный вывод, однако, ничуть не тривиален: pesante в профессионально-фортепианном смысле становится значительно конкретнее.

В тех же фрагментах текста, где восьмых нет (т.е. во всех остальных), эту восьмую следует каждый раз, выражаясь термином М. Аркадьева, *творить*[8] – создавать пульсирующий экспрессивный незвучащий энергетический континуум музыки, с особым вниманием к тем его точкам, которые в звучащем тексте не артикулируются.

Яркий пример – пауза в четвертом такте, конструктивную важность которой невозможно переоценить, ввиду ее технологической роли в незвучащем континууме, а также ввиду синкопы, следующей после. Пианист может использовать все имеющиеся средства для того, чтобы эту паузу должным образом «схватить» – вплоть до буквального дыхания (пример 6).

Пример 6. Артикулируемая пауза

Таким образом, парадоксально, эта пауза исполняется pesante, и ремарка распространяется и на нее, и на аналогичную паузу далее в тексте[9].

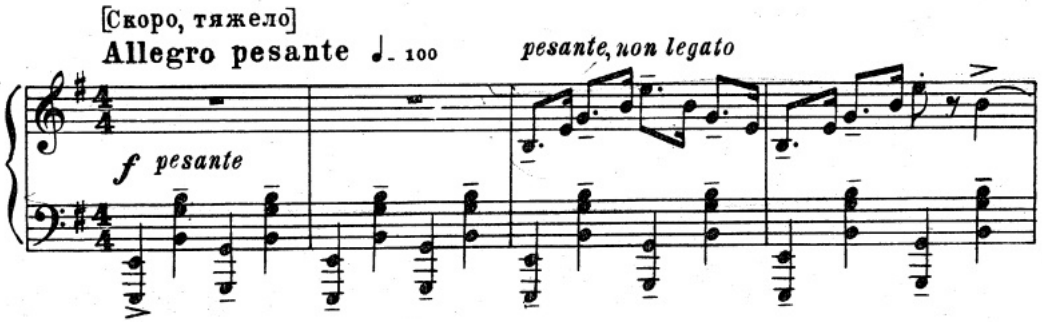
Шестнадцатые ноты, заполняющие пунктир, достижение pesante посредством маркатирования, в соответствии и с характером музыки, и с принципами артикуляции такого рода затактовых структур, обеспечивающими точное положение пунктира. Здесь обнаруживают себя упомянутая вначале механистичность и тот «стальной», «гимнастический» пианизм, которые, по свидетельствам, отличали Прокофьева.

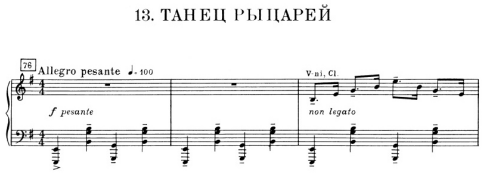
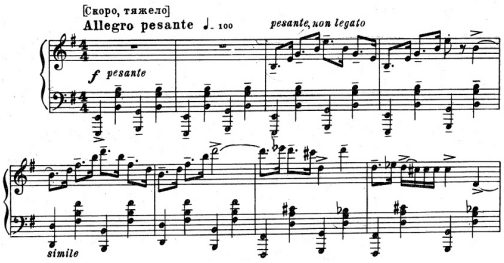
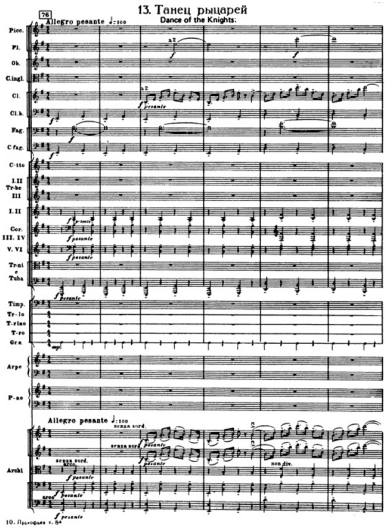
Следовательно, главным игровым приемом, определяющим своеобразие фактурного облика крайних разделов пьесы, является полновесное[10] звукоизвлечение и дослушивание каждого элемента (басов и аккордов в левой, восьмых с точкой и шестнадцатых в правой, а также пауз), выражающееся в универсальности ремарки pesante.

Вернемся, однако, к первым тактам пьесы. Представляется, что Прокофьеву недостаточным оказалось указание pesante (которое, как мы поняли, универсально в крайних разделах) в характере пьесы, не хватило его над первыми звуками партии левой руки, но он добавил его еще и над правой, *трижды* требуя от нас прислушаться (пример 7).

Мы намерено убрали эти ремарки в примере 1, оставив лишь одну из них, чтобы продемонстрировать, как пианистическая логика понимания фактурных задач[11] заставляет самостоятельно прийти к их верной трактовке. Для большей наглядности рассмотрим на предмет присутствия этой ремарки три имеющихся варианта текста: клавир, собственно текст авторского переложения и партитуру. Они демонстрируют любопытную прогрессию: количество употреблений ремарки pesante на них возрастает по-

следовательно, т.е. для Прокофьева она оказалась своего рода кодовым словом, ключом к образному строю этой пьесы (пример 8).

Пример 7. С. Прокофьев. «Монтекки и Капулетти». Начало пьесы

Пример 8. Клавир, пьеса и партитура балета

1. Клавир:

2. Пьеса:

3. Партитура:

В партитуре pesante выставлено над каждой партией оркестра, при каждом из проведений мотива вражды, а на упомянутых ранее «сдерживающих» аккордах тт. 9–10 – в партитуре стоит marcato e pesante. Самым «тяжелым» из проведений мотива вражды, в свою очередь, согласно партитуре, становится второе, фа-минорное – здесь он поручен тромбонам и тубе, обладающим самым низким (выражаясь современным киберспортивным термином) базовым временем атаки, в то время как пианисту при работе с переложением это можно понять исходя из семантики фа минора и плотности фактуры с двойными нотами.

Таким образом, текст фортепианной транскрипции Прокофьева собственной балетной сцены демонстрирует тонкое понимание проблем, стоящих перед пианистом при ее интерпретации, и можно, наверное, рассуждать также и о том, что первично: ощущение pesante на рояле, благодаря которому, по всей видимости эта ремарка заняла ключевое место в оркестровой партитуре, или же, интуитивно найдя эту ремарку для воплощения звуковой идеи оркестром, композитор впоследствии выбрал ее и для переноса в транскрипцию, обозначив трижды на нескольких квадратных сантиметрах нотной бумаги.

Известно, что «10 пьес из “Ромео и Джульетты”» были написаны после сочинения балета. Однако, например, с «Золушкой» ситуация противоположная: сначала были фортепианные эскизы, а после – партитура. Так или иначе, фортепианное мышление, значение которого в творчестве Прокофьева несомненно, ввиду важности самого фортепиано в жизни композитора, могло сыграть свою роль. Тем не менее, тексты самостоятельные, а сравнение приведено нами скорее для подтверждения того, что мысль композитора в обоих случаях шла по схожей дороге, *by the similar sets of grooves*. Однако восприятие, и, главное, реализация ремарок в случае с фортепианным текстом осуществляются совершенно особым образом.

В завершение статьи подведем итоги.

Во-первых, текст, при всей его кажущейся простоте, демонстрирует тонкое понимание сущности фортепианной игры. Так, если центральная двигательно-игровая идея в фактуре этой пьесы – это полновесное звукоизвлечение и дослушивание каждого элемента, то в этом свете иначе воспринимается и смена названия пьесы. В оркестре, где фактура распределена между многими партиями, сопровождение бас-аккорд действительно воспринимается полутактами, и жанрово в музыке на видное место выходит танец. В варианте для фортепиано же – ситуация иная, поскольку, как мы выяснили, четные четверти и восьмые функционально не менее, а где-то и более важны, чем опорные доли. Поэтому акцент в восприятии существенно смещается с танцевальности на неумолимость и возможно бóльшую (но никогда не полную) механичность шествия, знаменующего основной источник сюжетной коллизии – бессмысленную и беспощадную вражду двух семейств. Нельзя не вспомнить в этой связи о том, что подобные образы Прокофьеву всегда удавались превосходно: достаточно в этой связи вспомнить знаменитый «скок свиньи» в кантате «Александр Невский».

Во-вторых, ввиду тезиса о полновесности имеет смысл говорить и о том, что эта пьеса является одним из примеров нахождения Прокофьевым эксплицитной трактовки одного из основных принципов фортепианной игры по методу Есиповой, упомянутого в начале статьи – фактура пьесы становится поистине концентратом весовой игры от плеча.

В-третьих, Прокофьев уникальным образом синтезирует одну из романтических лексем – «раскачивание» минорной терции в сочетании с пунктирным ритмом (вспомним упоминавшийся Траурный марш из сонаты Ф. Шопена) – с классицистской простотой изложения и интегрирует их в музыку нового, XX в.

В-четвертых, текст Прокофьева, как это имеет место при работе с сочинениями всех великих мастеров фортепиано, предполагает внимательное чтение. Он адресован тому, кто захочет прочесть[12]. Так, мы стремились показать, что даже будь эта пьеса написана по примеру «голого» баховского уртекста, с одним лишь указанием характера исполнения – остальные параметры можно было бы дедуктивно вывести на основании последовательной пианистической дешифровки ее фактуры[13]. Параллель с Бахом не случайна, поскольку Прокофьева здесь многое роднит с барокко. Это не только сюжет, но наиболее всего – тот факт, что, если суммировать приведенные наблюдения, то выяснится, что восьмая, которую необходимо иметь в виду постоянно – это не что иное, как единица счета[14], найденная по принципу среднего звена, что, в свою очередь, является одним из фундаментальных принципов работы с метром в музыке барроко[15]. Так, с телесно-сенсорной, пианистической точки зрения проявляется неоклассицизм Прокофьева.

И, наконец, в-пятых, вся технология, все мелкие детали и вся теоретическая «надстройка», которую мы с таким тщанием возвели, может быть, вероятно, построена и на любом, самом инструктивном материале – от многочисленных этюдов до еще более многочисленных упражнений. Но Прокофьеву удалось создать текст, теоретические наблюдения над которым невозможны без постоянного внимания к образу и сценической ситуации. И именно эта программная, образная составляющая определяет важность технологической стороны исполнения. В фортепианном письме Прокофьева эти параметры представляются связанными органически. И закончить поэтому хотелось бы словами самого Прокофьева, взятыми из письма к Н.Я. Мясковскому: «Скучно писать длинную беспрограммную музыку, тогда как любишь программную» (цит. по: (Нестьев И., 1973, с. 50)).

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Категория интенциональности, являющаяся краеугольным камнем феноменологии Э. Гуссерля, закономерно применяется в настоящее время в музыкознании (Аркадьев М., 2003; Светлова О., 2019; Ушакова Д., 2019).

[2] Подробнее об этом: (Хананов И., 2022).

[3] К этому циклу пьес в полной мере применимо каждое из трех наименований.

[4] Программные названия этюдам Ф. Лист дал только в их «Трансцендентом» облике. Однако не чувствовать в рассматриваемом примере метель невозможно: семантическое поле этюда неуклонно распространяется и на эту редакцию.

[5] «Наконец, надо сказать, что дирижерское начало *должно быть* (курсив наш. – *И.Х., Т.С.*) неотъемлемой частью арсенала мастерства пианиста. Это начало, безусловно, включающее в себя психологический аспект, управляющее всем процессом исполнения, сводящее все разнообразные грани воплощения фактуры в единый слитный пучок энергии, должно служить единой силой, ведущей пианиста вперед, покоряющей в мощном поступательном движении (как созвучно это рассматриваемой нами пьесе! – *И.Х., Т.С.*) звуковое пространство и время» (Карпычев М., 2021, с. 260).

Только имея в виду этот, дирижерский, аспект личности музыканта-исполнителя (причем, необязательно именно пианиста), вообще возможен разговор о переходе музыкального времени из квантитативной

в квалитативную стадию и его превращении, по М.А. Аркадьеву, «в переживаемый поток экспрессивного становления» (2003, с. 92). Музыкальный пульс при этом «представляет собой живую акцентно-гравитационную сетку, выраженную *во внешнем или внутреннем жесте дирижера* (курсив наш. – *И.Х., Т.С.*)» (Аркадьев М., 2003, с. 92).

[6] Согласно Б.Л. Яворскому (2002, с. 25).

[7] «Наиболее активная форма приема нон-легато должна применяться, если над или под нотой стоит знак "тэнуто" (по-русски: выдержано) – горизонтальная черточка. Опора при указании играть "тэнуто" требует повышенного внимания к себе, некоторых комплементарных (дополнительных) усилий в отношении глубины и рессорности» (Карпычев М., 2021, с. 13).

[8] Имеется в виду название мастер-классов М. Аркадьева, посвященных проблеме музыкального времени: «Метр как творчество» (URL: https://www.youtube.com/watch?v=B4FFWWQmtbk).

[9] «При условии отъединения в течении музыкальной ткани и *пауза* (курсив наш. – *И.Х., Т.С.*) может представлять полнокровную выразительную интонацию» (Карпычев М., 2021, с. 94).

[10] М.Г. Карпычев применяет к такому штриху следующие характеристики: «…"Тяжелое", опертое, рессорное нон-легато или, иначе говоря, portamento» (2021, с. 33). Особенность портаменто в данной пьесе, именно заставившая нас рассматривать его как отражение двигательного приема – его сочетание с остинатностью, и в соответствии с буквальным переводом (ostinato – упорный), его следует играть с неуклонной настойчивостью, не отступая от этого принципа в течение всего раздела.

[11] Показательна в этом отношении следующая мысль М.Г. Карпычева: «Энергично подчеркнем, что это [невнимательное отношение к терминам в нотах. – *И.Х., Т.С.*] – показатель в высшей степени непрофессионального отношения к делу» (2021, с. 45). Соответственно, тем профессиональнее пианист, чем бережнее он относится к ремаркам в тексте.

[12] «Прежде всего, нужно очень точно исполнить то, что написано в нотах, а там практически указано все, что требуется для *вдумчивого* (курсив наш. – *И.Х., Т.С.*) пианиста» (Карпычев М., 2021, с. 186).

[13] «Дешифровка» входит в само определение телесно-сенсорного кода (Хананов И., 2023).

[14] Л. Баренбойм сообщает об Антоне Рубинштейне: «С конца 50-х годов Рубинштейн стал указывать в отдельных своих сочинениях не только метр, но и пульсирующую единицу. В классе он неизменно обращался к ученикам с вопросом: "На сколько дирижируете?" или "На сколько считаете?" Характерно, что выбранный играющим "пульс" нередко казался ему слишком мелким и он рекомендовал его удвоить или утроить» (цит. по: (Карпычев М., 2021, с. 114)).

[15] Подробнее см.: (Александров А., 1989, с. 123).

ЛИТЕРАТУРА

Александров А., Аркадьев М. Музыкальная риторика и некоторые ритмоартикуляционные особенности сочинений Баха // Музыкальная риторика и фортепианное искусство: Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 104. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1989. С. 119–133.

Аркадьев М.А. Хроноартикуляционные структуры новоевропейской музыки и фундаментальные проблемы ритма: Дис. … д-ра искусствоведения. М., 2003. 360 с.

Карпычев М.Г. Как нужно играть на рояле. Введение. Новосибирск, 2021. 327 с.

Мальцев С.М. О школе и методе Лешетицкого // Русско-польские музыкальные связи: Сб. ст. по материалам Между-

REFERENCES

Alexandrov, A., Arkadyev, M. (1989), "The musical rhetoric and some rhythmic-articulative features of Bach's compositions", *Muzykal'naya ritorika i fortepiannoye iskusstvo* [The musical rhetoric and the art of the piano], GMPI im. Gnesinykh, Moscow, pp. 119–133. (in Russ.)

Arkadyev, M.A. (2003), *Khronoartikulyatsionnye struktury novoevropeiskoi muzyki i fundamental'nye problemy ritma* [The chronoarticulative structures of New European music and fundamental problems of rhythm], D. Sc. Thesis, Moscow, 360 p. (in Russ.)

Karpychev, M.G. (2021), *Kak nuzhno igrat' na royale. Vvedenie* [How to play the piano. Introduction], Novosibirsk, 327 p. (in Russ.)

нар. науч. конф. СПб.: Скифия-принт, 2018. С. 137–144.

Меркулов А.М. К вопросу о стилевой специфике отечественной пианистической школы // Фортепианная культура России: история и современность (Музыкальные эпохи и стили: Эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация): Сб. ст. и материалов. М.: Моск. гос. консерватория, 2016. С. 112–132.

Нестьев И.В. Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1973. 713 с.

Светлова О.А., Хананов И.Р. Некоторые особенности фортепианного письма Фридерика Шопена (опыт феноменологической характеристики) // Вестник музыкальной науки. 2019. № 3. С. 98–108.

Ушакова Д.А. Особенности феноменологического подхода к интерпретации музыкальных произведений // Вестник музыкальной науки. 2019. № 2. С. 165–170.

Хананов И.Р. Телесно-сенсорные коды в фактуре Музыкального момента ор. 16 № 4 С.В. Рахманинова // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 1. С. 142–151.

Хананов И.Р. Телесно-сенсорные коды романтического пианизма: Выпускная квалификационная работа. Новосибирск, 2023. 160 с. (рукопись).

Яворский Б.Л. Сюиты Баха для клавира // Носина В.Б. О символике «Французских сюит» И.С. Баха. М.: Классика-XXI, 2002. 156 с.

Khananov, I.R. (2022), "Bodily-sensory codes in the texture of S.V. Rachmaninoff's musical movement op. 16 no 4", *Problemy muzykal'noi nauki* [Music Scholarship], no 1, pp. 142–151. (in Russ.)

Khananov, I.R. (2023), *Telesno-sensornye kody romanticheskogo pianizma* [Physically-sensitive codes of the European pianism], Graduation thesis, Novosibirsk, 160 p. (in Russ.)

Maltsev, S.M. (2018), "On the Leschetizky school and method", *Russko-pol'skie muzykal'nye svyazi* [Russian-Polish musical ties], Skifiya-print, Saint Petersbiurg, pp. 137–144. (in Russ.)

Merkulov, A.M. (2016), "On the question of the stylistic specifics of the national piano school", *Fortepiannaya kul'tura Rossii: istoriya i sovremennost'* [The piano culture of russia: history and contemporaneity], Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya, Moscow, pp. 112–132. (in Russ.)

Nest'yev, I.V. (1973), *Zhizn' Sergeya Prokof'yeva* [The life of Sergei Prokofiev], Sovetskii kompozitor, Moscow, 713 p. (in Russ.)

Svetlova, O.A., Khananov, I.R. (2019), "Some features of the piano writing of Frederic Chopin (experience the phenomenological characteristics)", *Journal of Musical Science*, no 3, pp. 98–108. (in Russ.)

Ushakova, D.A. (2019), "Features of the phenomenological approach to the interpretation of musical works", *Journal of Musical Science*, no 2, pp. 165–170. (in Russ.)

Yavorsky, B.L. (2002), "Bach's keyboard suites", *Nosina V.B. O simvolike "Frantsuzskikh syuit" I.S. Bakha* [Nosina V.B. On the symbolism of J.S. Bach's "French Suites"], Klassika-XXI, Moscow, 156 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Хананов Ильяс Рашидович, аспирант Российской академии музыки имени Гнесиных (Москва)
E-mail: auditore96@list.ru

Смирнова Татьяна Вячеславовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: s-tatyana-v@mail.ru

Authors Information

Ilias R. Khananov, postgraduate at the Gnesin Russian Academy of Music (Moscow)
E-mail: auditore96@list.ru

Tatiana V. Smirnova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent the Department of Music History at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: s-tatyana-v@mail.ru

Поступила в редакцию 27.11.2025
После доработки 11.02.2026
Принята к публикации 15.02.2026

Received 27.11.2025
Revised 11.02.2026
Accepted for publication 15.02.2026