

## В ПОМОЩЬ ЮНЫМ ИСПОЛНИТЕЛЯМ ПРЕЛЮДИЙ ШОПЕНА Кутонова Т.Н.<sup>1</sup>, Давыдова Л.А.<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Кутонова Татьяна Николаевна - преподаватель высшей квалификационной категории,  
отделение теории музыки;

<sup>2</sup>Давыдова Лариса Александровна - преподаватель высшей квалификационной категории,  
отделение фортепиано,

Государственное профессиональное образовательное учреждение  
Кемеровский областной музыкальный колледж,  
г. Кемерово

**Аннотация:** статья посвящена исполнительскому анализу прелюдий Шопена. Данная работа будет способствовать расширению исполнительского репертуара юных пианистов.

**Ключевые слова:** музыкальное искусство, прелюдии Шопена, исполнительский анализ.

### ВВЕДЕНИЕ

На сегодняшний день достаточно явно прослеживается тенденция, состоящая в сужении круга исполняемых произведений Шопена как в музыкальных школах, так и в музыкальных училищах. В связи с этим хотелось бы напомнить известные слова Роберта Шумана: «На каждой из прелюдий тончайшим жемчугом выведено: это написал Фридерик Шопен...». Как правило, в училищах играют скерцо h-moll, скерцо b-moll, баллады, несколько ноктюрнов и некоторые этюды. На наш взгляд, необходимо раздвинуть рамки исполняемых произведений Шопена, которые для многих учеников считаются сложными и непонятными.

К анализу произведений Шопена обращаются многие музыканты, большинство из которых – музыковеды-исследователи, поднимающие серьезные вопросы стиля композитора, средств выразительности. Цель же нашей работы состоит в том, чтобы осветить еще и некоторые исполнительские проблемы, которые помогут юным музыкантам справиться со сложностями, возникающими в процессе работы. Следует научить обращать внимание на гармонический язык, на формообразующие средства, педаль, обоснованность *tubato*, агогику и т.д. Все это необходимо для исполнения произведения любого композитора. Наша работа в некоторой степени приблизит ученика к пониманию стиля Шопена.

Говорят, что в творчестве Шопена кроется тайна. Действительно, в его произведениях есть нечто ускользающее от полного и окончательного осмысления. Его музыке свойственна необыкновенная тонкость, изысканность, капризность и изменчивость, наполненность неуловимыми оттенками. Все перечисленное относится и к прелюдиям Шопена, которые отличаются богатством гармонии, разнообразием ритмики, поэтичностью мелодики и, что самое главное, законченностью музыкальных образов.

К жанру прелюдии обращались многие композиторы. В старинной музыке она выполняла функцию вступления перед музыкальным произведением. В эпоху романтизма прелюдия получила иное толкование: она стала самостоятельным произведением.

24 прелюдии Ф. Шопена - это цикл, пьесы которого взаимно дополняют друг друга, создают эмоциональное напряжение. Цикл был напечатан в 1839 году. В период написания прелюдий Шопен жил в Париже, но известия о поражении восстания в Польше потрясли и возмутили его. Все произведения, написанные в этот период, несут на себе отпечаток переживаний: в некоторых - чувство подавленности, в некоторых - взрыв ярости.

### РЕКОМЕНДАЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЯМ

Одной из первых была написана прелюдия As-dur, гораздо позже – a-moll и d-moll: в них присутствуют все черты того стиля Шопена, который сложился в самый плодотворный период его творчества.

Шопен опередил эпоху на несколько десятков лет в отношении как средств, так и формы. Исследователь стиля Шопена Юзеф Хоминьский пишет: «В 24 прелюдиях - весь Шопен, великий мелодист, мастер гармонии и колорита, державно владеющий формой, которая в его понимании никогда не принижалась до уровня заранее заданной схемы, но каждый раз была чем-то новым, вытекающим из материала, из отбора средств» (цит. по [1, с. 247]).

В известной степени прелюдия № 1 ассоциируется с начальной прелюдией баховского ХТК. Она тоже в C-dur, и мелодия начинается с паузы, есть и фактурная близость: музыка взволнованная, светлая, юношеская, проносящаяся в стремительном темпе. Исполнителю предлагается поиграть отдельно мелодию, так как она завуалирована в фактуре быстро проносящихся пассажей. В редакции К. Клиндворта праздничность усиливается иной, более громкой, динамикой и выделением гармонически последнего звука мотива.

По структуре произведение представляет собой период из двух предложений с расширением и

дополнением. Первое предложение состоит из 8 тактов со срединной каденцией на доминанте. Второе предложение — повторного строения. Исполнителю следует, несмотря на вихревой темп, сделать цезуры в конце всех упомянутых разделов для взятия дыхания. Кульминация находится в «точке золотого сечения». В этот момент появляются хроматические звуки. Музыка становится более напряженной. В 17 такте звучит тоническое трезвучие, после которого на органном пункте появляется заключение, приносящее успокоение. Колокольный бас возникает на «р» и умолкает на «арфообразном» пассаже на «рр», из которого вырастает тоническое трезвучие в положении терцового тона. Его важно проинтонировать и дослушать, так как с этого звука родится мелодия следующей прелюдии.

Эта прелюдия-гимн открывает уникальный цикл. Исполняют ее по-разному: например, у М. Поллини, благодаря певучести и проинтонированности, она звучит более лирично, а ее темп - сдержаннее, чем в исполнении С. Рихтера.

Яркий контраст предыдущей пьесе составляет прелюдия № 2. Тональность a-moll, темп Lento, речитативная мелодия, вся в маленьком диапазоне квинты. Повторение в конце фраз одного и того же звука следует выделить при помощи агогики, что создаст ощущение обреченности, тяжелое состояние души, навязчивый образ (можно представить скорбное шествие каторжан, закованных в кандалы). Смена тональности должна быть услышана. Она напоминает смену кадра в кино, где та же самая картинка повторяется в новом освещении и помогает осмыслению прелюдии. Каждое из трех предложений начинается и завершается квартовым скачком. Это не активный затактовый ход, а как бы долгое раздумье перед скачком вверх или вниз в развитии мелодии, трагически-скорбный монолог на фоне равномерных восьмых левой руки.

Пьеса начинается с однообразного звучания минорной доминанты и двойной доминанты на протяжении трех тактов. В среднем голосе многократно повторяется малая секунда, как стон, плач. Исполнителю нужно не подчеркивать сильные доли, а поучить от второй восьмой, хорошо прослушивая каждый звук. Шопен старался избежать метричности не только в этой пьесе. В каждом предложении по 5 тактов. Не случайно Шопен отказывается от квадратности, - это создает эффект непредсказуемости и неясности.

Гармонически это наиболее сложная пьеса цикла. В ней как бы в муках рождается тоника, появляющаяся только в последнем такте. В целом создается однообразное, навязчивое состояние. Пьесу нужно исполнять без лишней аффектации, все хроматические звуки должны звучать вязко, но не грубо; даже кульминационное второе предложение не следует выводить за рамки тихой динамики.

Прелюдия № 3 представляет собой контраст с окружающими ее прелюдиями № 2 и 4, подобно островку отдыха между картинами отчаяния и безнадежности. Журчание весеннего ветерка - свежесть тональности G-dur. Стремительный бег шестнадцатыми в левой руке создает приподнятое настроение. На этом фоне в правой руке звучат как бы разрозненные реплики. Сложность для исполнителя - связать их и привести к «точке покоя» на тоническом трезвучии в конце первого предложения (13 такт). Окончания фраз правой руки не совпадают с окончанием мотивов левой. Это несоответствие помогает избежать метричности. Нужно постараться в исполнении добиться ровного и естественного звучания. В правой руке - фанфарные интонации и, как эхо, звучащие ответы. Необходим ансамбль монотонной левой и фанфарной правой рук - только тогда будет убедительным образ ликования. В редакции К. Клиндворта выписана аппликатура для ровности звучания. К этому следует отнестись со вниманием. Уже в первом такте повтор звука необходимо играть разными пальцами, тогда будет достигнута единая линия звучания шестнадцатыми. Во втором предложении меняется тональность. Исполнитель обязан найти новые краски для следующих 11 тактов. C-dur - более солнечная тональность. Появилось довольно длинное, по сравнению с первым предложением, мелодическое построение из 4 тактов. Оно начинается с септими D7, которая многократно повторяется и приводит к хроматическому вспомогательному звуку «dis». Этот звук в следующей прелюдии станет VII+ степенью.

Последние 8 тактов нужно исполнить успокаиваясь. Это кода, в которой остались только пассажи, теперь они исполняются двумя руками. В конце пьесы 3 раза повторяется звук «f», с которого начнется следующая прелюдия. Это пример связки между пьесами.

Образный строй следующей прелюдии близок пьесе № 2: Такое же трагическое состояние души. На всем протяжении прелюдии звучит скорбный монолог. Декламационная мелодика как бы постепенно раскачивается и набирает силу. В первом предложении многократно повторяется малосекундовая интонация, создавая заунывное настроение.

В партии левой руки нет повторяющихся аккордов. Постоянное избегание тоники создает ощущение неопределенности и зыбкости. Тонический секстаккорд звучит только в началах предложений, а в конце - тоническое трезвучие. Каждый следующий аккорд цепляется за предыдущий каким-нибудь звуком: верхним, средним или нижним. На всем первом, а затем втором предложениях происходит сползание вниз по хроматической гамме, что нагнетает атмосферу безысходности. Исполнителю необходимо научиться соединять аккорды без педали, максимально работая пальцами. Прием игры репетиций очень сложный. Следует не выталкивать, а в идеальном контакте с инструментом, расслабив кисть, не отрывая

пальцы от клавиш, как бы не до дна вести звук - имитировать игру на одном смычке, как будто играет струнный квартет.

При исполнении данной пьесы важно правильное попадание в темп. На наш взгляд, сдержанность темпа в исполнении С. Рихтера наиболее уместна.

И здесь Шопен избегает квадратности: в первом предложении 12 тактов, а во втором - 13. Период неквадратный и несимметричный.

Прелюдия № 4 кратка и стремительна, как № 1. Обе написаны в размерах, доля которых равна восьмой длительности, что придает особую «полетность» и стремительность характеру пьесы. Четыре первых такта - это вступительный элемент, но не вступление, так как во втором предложении он тоже повторяется. Этот четырехтакт на доминантовой гармонии. В среднем голосе необходимо проинтонировать нисходящую секунду «b-a». Можно поучить партию правой руки двумя руками. Особая сложность в том, что эта интонация все время смещается на разные доли.

Данная прелюдия сложна в гармоническом отношении. Так, во второй половине первого предложения на «f» возникает далекая тональность Fis-dur. Она вносит особую яркость. Второе предложение почти полностью повторяется, меняется только гармония в заключительной каденции: теперь вместо праздничного Fis-dur звучит небольшой островок гармонического D-dur. Следует быть внимательным и не пропустить секундовую интонацию «b-a». Только теперь она в левой руке. В заключении снова возникает вступительный четырехтактный элемент, уже на тоническом органном пункте, но он не приводит к затиханию звучности, наоборот - к «f» на звуке «fis» в третьей октаве. Это самый высокий звук прелюдии, который связывает ее со следующей пьесой.

Прелюдию № 6 отличает поразительная по своей красоте мелодия в левой руке. Звучит элегическая тема в виолончельном регистре. Каждая фраза представляет собой волну восходящего и нисходящего движения. Во второй фразе восходящий мотив уже в диапазоне не децимы, а дуодецимы. Третья фраза охватывает самый большой диапазон в две октавы. В правой руке повторяющиеся восьмые, ассоциирующиеся с каплями дождя. Они не должны звучать на одном динамическом уровне. Можно объяснить ученику, что под шум дождя приходят разные мысли: и печальные навязчивые, и более светлые.

Структура первого предложения (это структура суммирования: 2+2+4) придает особую замкнутость построению. При исполнении необходимо объединить последние четыре такта, приведя их к серединной каденции на доминанте. Второе предложение повторного строения, но уже вторая фраза достигает более высоких звуков. Это кульминация, в которой так свежо и неожиданно появляется C-dur, после чего в левой руке возникают интонации из окончания первого предложения, только там они были в партии правой руки. Необходимо напряженно сыграть доминанту и мягко трезвучие VI ступени в прерванной каденции, благодаря которой создается расширение второго предложения. В последних четырех тактах в верхнем голосе повторяется не «h», а квинтовый тон, чтобы создать ощущение некоей незаконченности и вызвать желание исполнять и слушать продолжение цикла.

Прелюдия-мазурка A-dur (прелюдия № 7) удивительная по своему лаконизму и светлому колориту. Если почти все предыдущие пьесы, по мнению Ю. Н. Тюлина [4, с. 115], представляют собой развитую одночастную форму, так как в них не было ни одного периода из 16 тактов: все имели либо расширение, либо дополнение, то данная пьеса — это квадратный, симметричный, однотональный период повторного строения. Такую структуру продиктовал жанр. Чеканная завершенность, простота гармонии и фактуры не делают прелюдию более легкой для исполнения. Черты танца здесь очевидны, о чем свидетельствуют трехдольный метр, басовый звук на сильную долю нечетных тактов. Но это, скорее, не сам танец, а реверансы и поклоны, напоминающие его. В исполнении С. Рихтера музыка воздушна и невесома, как тень, как воспоминание о Польше. Каждая фраза прелюдии заканчивается на сильной доле такта. С. Рихтер, чуть-чуть опаздывая во времени, очень легко создает это неповторимое ощущение.

Это лирическая мазурка, чему способствует много элементов, например: терции и сексты в двухголосном звучании, а также секстовый скачок в мелодии в момент кульминации, задержания на нечетных тактах. Совмещение танцевальное™ и певучести, на наш взгляд, создает сложность для исполнителя. Необходимо нечетные такты играть более весомо, а четные - легко. Это и добавит грациозность и изящество в исполнении прелюдии.

Предложенный исполнительский анализ первых семи пьес цикла выявил некоторые исполнительские проблемы, которые, как нам кажется, помогут юным музыкантам справиться со сложностями, возникающими в процессе работы. Последующий анализ направит наши усилия, прежде всего, в сторону формообразования, поскольку первые семь прелюдий написаны в формах, представляющих разные по структуре периоды. Следующие же пьесы цикла по форме сложнее: простые трехчастные, сложная трехчастная, рондо. Несколько пьес написаны в необычной, по мнению Ю.Н. Тюлина, двухчастной форме романтического типа, создателем которой можно считать Ф. Шопена [4, с. 144].

Прелюдия №8 создаёт яркий контраст предыдущей пьесе. Хотя последние звуки «a» и «cis», которыми закончилась седьмая прелюдия, связывают эти пьесы единым драматургическим замыслом. В

первом такте восьмой прелюдии в левой руке активно повторяется та же интонация. Это первая пьеса в цикле, написанная в форме более сложной, чем период. Это, по мнению Тюлина Ю.Н., такая новая двухчастная форма романтического типа. [4, стр. 134]. Части примерно равны по объёму, но различны по значению. Драматургическая роль первой значительнее и весомее. Во второй части, которая начинается с ремарки *molto agitato e stretto* уже нет ощущения полного смятения. Всё направлено на успокоение, завершение.

Сложность первой части в полиритмии, в сочетании трёх самостоятельных линий: в среднем голосе настойчивая драматическая мелодия с пунктирным ритмом, которая сначала имеет восходящее движение, быстро поднимается на октаву и секвенционно спускается к первоначальным звукам, с которых начинается второе предложение. Левая рука представляет собой гармонический остов полного оборота в двух первых тактах, а затем «скольжение» вниз от «а» первой октавы по хроматизму. Можно порекомендовать поиграть партию левой руки двумя руками, хорошо поинтонировать две эти линии: хроматическое движение – правой рукой, а гармонию – левой. В правой руке фигурация тридцатьвторыми. Первое предложение 4 такта. Оно даёт импульс к движению, которое завершается во второй части. Второе предложение насыщено активным гармоническим развитием, которое готовит кульминацию (9-12 такты). По своим размерам оно намного превышает первое предложение.

С фактурными сложностями прелюдии, наверное, лучше справится исполнитель с большой рукой, которому легче сыграть скачки в левой руке на широкие интервалы.

Прелюдия № 9. Пьеса представляет собой развитую одночастную форму [4, с. 115]. В ней три фазы: экспонирование, развитие и завершение. Первые четыре такта ясно и торжественно звучат в тональности E-dur. Следующая часть демонстрирует огромную развивающую силу. Всего в четырёх тактах происходит подъём от *piano* до *fortissimo*. Активен и тональный план. От E-dur через разные мажорные тональности приходим в далёкую тональность As-dur и через энгармоническую замену снова в E-dur, только теперь он звучит тихо и осторожно. Далёкие тональности для E-dur (B-dur и g-moll) продолжают линию бемольных тональностей, начатую в среднем разделе.

Исполнителю предлагаем поиграть партию правой руки двумя руками, чтобы запомнить баланс в звучании мелодии и среднего голоса. Диапазон мелодии в первом разделе – чистая кварта. Очень сдержанно в среднем регистре развивается торжественный речитатив, напоминающий поступь похоронного марша. В среднем же голосе – грозное раскачивание триолей. Левая рука ведёт свою партию, основанную на квартовых скачках в первой фразе и на нисходящих септимах во второй. В конце первого раздела в левой руке дважды звучит трель с форшлагом. Подобная трель звучит и в следующей прелюдии. Необходимо обратить внимание на разный пунктирный ритм в верхнем и нижнем голосах: в верхнем голосе – восьмая с точкой, шестнадцатая, а в нижнем – восьмая с двумя точками и тридцать вторая. Шестнадцатая звучит весомее, а тридцать вторая напоминает форшлаг к следующей доле.

Прелюдия № 10 написана в *cis-moll*. На наш взгляд, следует обратить внимание исполнителя на ритмическую организацию шестнадцатых внутри четверти, не меняющейся на протяжении всей пьесы (3+2). Вместе с хоральным окончанием каждой такой фразы создаётся ощущение остановки, преграды. Шопен предлагает играть эту прелюдию очень легко (*leggiero*), но ощущению лёгкости мешает ритм хорала, который напоминает сарабанду, звучащую сурово в низком регистре на доминантовом басу. Мы считаем хоральный элемент, на котором и заканчивается прелюдия, очень важным. Такая двойственность между шестнадцатыми и хоралом, возможно, привлечёт внимание исполнителя. По нашему мнению, это развитая одночастная форма с чертами репризной двухчастной формы. Первая часть представляет собой квадратный симметричный модулирующий период в тональность минорной доминанты. Далее четыре такта – развивающий раздел и четыре такта повторения из первой части. Мелодия начинается с тоники в четвёртой октаве и стремительно охватывает большой диапазон. Вторая фраза контрастна первой. Она как бы тормозит хоральной фактурой бег шестнадцатых. Период завершает трель в левой руке, которая звучит на том же звуке, что и в предыдущей пьесе.

Прелюдия №11. Тональность H-dur. Вихрем пронесётся светлая стремительная прелюдия, напоминающая по структуре прелюдию № 8. Здесь две части: первая – 14 тактов, вторая – 13. Начинается пьеса одноголосным двутактом в высоком регистре. Происходит постепенное уплотнение фактуры. Кульминационная зона на *mf*. В этот момент происходит отклонение в *gis-moll*, в мелодии самые высокие звуки. Вторая часть начинается повтором музыки из первой части, только теперь в мелодии двойной форшлаг. Бас в третьем такте переносится в более глубокий регистр, меняется гармония.

Прелюдия № 12. Восторженность и мимолётность предыдущей пьесы прерывает жёсткость, воинственность, напор данной прелюдии, что подтверждается и контрастом в фактуре. В прелюдии № 11 движение восьмыми при размере 6/8 создаёт ощущение полёта, а в № 12 остигатное движение четвертей в размере 3/4 напоминает марш-нашествие. Прелюдия № 12 воспринимается как продолжение № 11: Первые звуки этой пьесы повторяют последние предыдущей. В фактурном воплощении этой прелюдии есть противоречие: движение по хроматизму в мелодии останавливают повторяющиеся четверти в среднем и нижнем голосах. Оно и даёт ощущение борьбы, преодоления препятствий. Некоторые

моменты исполнительского характера: необходимо почувствовать расслоение в партии правой руки. Предлагаем поучить для достижения цели двумя руками. Необходимо определить кульминационные точки в мелодии, которые помогут пианисту добиться выразительности исполнения. Прелюдия сложна, так как выдержана в динамике «f» и «ff». Для того чтобы не захлестнула волна громких звуков, надо хорошо разобраться в форме. Пьеса написана в простой трёхчастной форме. В первой части кульминация приходится на начало второго предложения, а общая - на средний раздел (такты 21-28). Для выявления этих кульминаций, местной в 1 части и общей в середине прелюдии, необходимо найти более тихое звучание, которое приходится на вторую половину второй части (такты 29-36).

При повторении происходят изменения: сокращён кульминационный раздел. Происходит поворот на успокоение. Исчезают четверти в среднем и нижнем голосах. Остаётся одна мелодия, переходящая в левую руку. Возвращение к началу воспринимается в другом эмоциональном ключе. И «f» здесь другое. Возвращаясь к вышесказанному, хочется напомнить о ритмическом однообразии и о движении по хроматизму в правой руке, вступающем в противоречие с левой рукой, что и помогает композитору создать чувство отчаяния, напоминающее раздел *agitato* из баллады № 2 ор. 38. Такая форма встретится ещё только в двух прелюдиях (№ 21 и № 24). Начиная с этой пьесы, формы укрупняются. Период встретится только в двух прелюдиях (№ 20 и № 23).

Прелюдия № 13 - последняя пьеса в диэзной тональности. По жанру это ноктюрн, написанный в простой трёхчастной форме. Первая его часть представляет собой сложный период с расширением и дополнением в последних двух тактах, звучность которых затихает и растворяется. Первое предложение модулирует в тональность доминанты: из *Fis-dur* в *Cis-dur*. Во втором предложении изменения поначалу только фактурные. В дальнейшем изменяется и гармония. Очень нежно звучит отклонение в *gis-moll*, которое не должно быть незамеченным.

Вторая часть сочинена в другой фактуре: появляется пульсация восьмыми, которые в данном произведении, при указании Шопеном темпа *piu lento*, не вносят беспокойства. Фактура уплотнилась, но звучность не усилилась. Повторяющийся звук в правой руке следует брать осторожно, еле касаясь клавиши. Это особый приём игры репетиций, которым пианист должен владеть. Но не это главное.

Следует задаться вопросом: почему Шопену понадобилось изменить темп? На наш взгляд, перед исполнителем встанет несколько задач. В правой руке мелодия, состоящая из двух звеньев секвенции, должна звучать достаточно рельефно. Она начинается с вершины-источника, со звука «fis», которым закончилась первая часть, но на октаву выше. Такой скачок не случаен и должен быть замечен пианистом. Средняя часть начинается с затакта, звук «eis» относится к среднему разделу. Этот звук следует отметить агогически, с него начинается ощущение погружения в другое состояние. На наш взгляд, это погружение в далёкое прошлое, воспоминания. Способствует такому ощущению тональная неустойчивость, минорный колорит начала. Это прошлое событийно, что доказывают в виде диалога подголоски в левой руке. Эти две мелодические линии следует услышать и проработать. Реприза сокращена структурно, но более насыщена гармонически. В ней много диссонантности, что нарушает ожидаемый покой. Перед пианистом встанет непростая задача владения длинной акустической педалью, она же поможет и в решении фактурных проблем (исполнение аккордов в широком расположении, в которых прячутся мелодические реплики). Последние два такта после вроде бы уже завершённой прелюдии ещё раз возвращают нас к среднему разделу. В редакции К. Клиндворта поставлено «pp», что привносит ощущение недосказанности.

Прелюдия № 14 - первая прелюдия в бемольной тональности. Шопен, располагая прелюдии по кварто-квинтовому кругу, не стал писать пьесу в *dis-moll*, а перешёл в энгармонически равную тональность *es-moll*. С нашей точки зрения, это можно объяснить удобством исполнения. Слышится музыка в этой тональности более мрачно. Чем отличается эта прелюдия? Перечислим средства выразительности, которыми воспользовался Шопен: очень низкий регистр на всём протяжении пьесы, ритмическое однообразие (движение триолями), звучание в октавный унисон, которое создаёт ощущение тревоги, безысходности и обречённости. Такая лавина сметает всё на своём пути, не оставляя надежды. Исполнителю надо верно расставить опорные точки, при помощи которых возникнет ощущение грамотной фразировки. Каждый должен решить для себя проблему произнесения триолей. От этого зависит характер: либо музыка пронесётся как страшное видение, либо станет жёсткой при помощи более отчётливого произнесения каждого звука триоли. От решения этих задач и будет зависеть выбор исполнительского приёма. Удивительно, как композитору удаётся при таких небольших масштабах формы (период из двух предложений) добиться динамичного процесса повествования. Второе предложение - это кульминация на «ff» на том же материале, что ещё больше усиливает все ощущения.

Прелюдия № 15 по сравнению с другими - самая объёмная (она написана в сложной трёхчастной форме). В некоторых источниках её называют «Прелюдией дождевых капель», видимо, из-за того, что на протяжении всей пьесы многократно повторяется один и тот же звук «as», а затем «gis». Но не всё так просто. Красивая кантиленная мелодия не получает должного развития, как как *ostinato* левой руки выполняет сдерживающую функцию. Перед исполнителем возникает трудность в совмещении плавной и

выразительной мелодии в правой руке и останавливающейся на одном звуке левой. Конечно, это требует отдельной работы над левой рукой, в которой есть расслоение, заключающееся в повторах звука и гармонического созвучия. Пианисту необходимо создать единую длинную мелодическую линию из повторяющихся звуков. Существует особый исполнительский прием, в котором все повторяющиеся звуки необходимо брать на одном движении руки, очень чутко касаясь клавиши, как бы подхватывая звучание пальцем и продлевая его. Интересен в этой прелюдии ритм гармонических смен: тоника в первом такте берётся более значимо на вторую слабую долю, что выделяется ритмически. Следующие три такта звучат на доминанте, которая не обладает присущей ей силой. В тихой динамике она вопросительна и беспокойна. Исполнителю очень трудно сыграть все четыре такта на одном динамическом уровне.

Особый трагизм вносит середина прелюдии. Она звучит в далёкой для первой части тональности - *cis-moll*, переход в которую произошёл благодаря энгармонической замене доминантового звука первой части «*as*» на доминантовый звук второй части «*gis*». Теперь этот звук помещён в правую руку, что придаёт звучанию ещё большую настойчивость. Начинаясь одногласно, более требовательно он звучит в октавном удвоении. И динамика этому способствует: с *p* она доходит до *ff*. Общая кульминация прелюдии приходится на среднюю часть, так как реприза сокращена и скорее выполняет функцию коды. Драматургически она не должна походить на начало, возможно, это лишь далекое светлое воспоминание о прошлом. Несмотря на то, что эта пьеса очень любима пианистами, мало кому удаётся её исполнить, видимо, противоречие повторов восьмых в левой руке и длинного дыхания в мелодии ставит непростые задачи перед исполнителем, хотя на первый взгляд всё просто. Возможно, педагогу и ученику стоит задуматься, прежде чем включить её в свой репертуар.

Прелюдия № 16 *b-moll*. Тональность, фактура в сопровождении, шестнадцатые, проносящиеся завывающим хроматическим вихрем - всё это наводит на ассоциативную связь с сонатой *op. 35*. Эта прелюдия одна из самых трудных в техническом плане для исполнения. Необходимо скоординировать движение шестнадцатыми в правой руке с восьмыми в левой, что потребует от исполнителя большого профессионализма. На наш взгляд, в этой прелюдии пианист должен обратить внимание на несколько моментов: вступление, первый такт, артикуляцию левой руки. Начало прелюдии - это крик отчаяния. Нисходящая мелодия по хроматизму, изложенная в триольном ритме с акцентом на каждую четверть на доминантовой гармонии, сразу вводит в эмоциональное состояние. Имея перед глазами несколько редакций (И. Падеревского, С. Диденко, К. Клиндворта), хотим обратить внимание на неодинаково расставленные лиги в левой руке. Лига у Клиндворта подчёркивает затактовый мотив, не совпадающий с началом доли в правой руке, что помогает избежать метричности и указывает на его самостоятельность. Этот квартовый ямбический мотив как бы вступает в противоречие с шестнадцатыми правой. Нельзя не отметить в середине прелюдии момент смены бемолей на диезы как временное просветление, но тут же сменяющееся метричным движением аккордов в левой руке с требовательной квартой на вершине этих аккордов. Если обратить на это внимание, то исполнитель избежит этюдности в этой прелюдии, что самое главное.

Прелюдия № 17 - одна из самых красивых и романтических в цикле. На наш взгляд причина, по которой она не пользуется популярностью у педагогов, кроется в масштабности пьесы - это единственное рондо в цикле. При этом всё-таки перед нами прелюдия - пьеса, не относящаяся к развёрнутым формам. При кажущейся на первый взгляд простоте - вальсовость, незамысловатая мелодия - есть ощущение неоднозначности во всём: в кантиленную мелодию вплетается подголосок, который с первого звука диссонирует; тритон, септима заставляют насторожиться, услышать и понять как это исполнить. Следует сказать несколько слов о ритме. На всём протяжении прелюдии непрерывно пульсируют восьмые как сама жизнь, которая бесконечна, но в коде на «*sf*» 11 раз в глубоком басу контроктавы звучит «бой часов», как напоминание о бренности бытия, о том, что всё имеет своё завершение. Этот глубокий смысл возможно препятствует исполнению этой прелюдии в юном возрасте. Ученикам, которые почувствуют или заинтересуются неоднозначным смыслом этой пьесы, мы рекомендуем некоторые советы в области освоения фактуры. Рекомендуем исполнителю поучить партию правой руки двумя руками, тогда мелодия и гармония станут более рельефными.

Хорошие советы по освоению фактуры даёт Я. Гельфанд.

Прелюдия № 18 - резко контрастирует предыдущей пьесе. Это бурлящий взрыв ярости, полный драматизма. Хорошо исполнять 17 и 18 прелюдии вместе, так как на наш взгляд они дополняют друг друга: в одной это смирение с судьбой, в другой - протест. Прелюдия № 18 воплощает одну из основных идей романтиков - несогласие с окружающей действительностью. Она напоминает пьесу «Порыв» Р. Шумана из цикла «Фантастические пьесы». Виртуозность исполнения не должна заслонить художественные достоинства произведения. Всё проносится на едином дыхании, но нельзя пройти мимо ярких речитативов в началах предложений. Особую динамику им придают скользящие вниз малые секунды, восходящая секста и завершение мотива с задержанием на доминантовом нонаккорде. В потоке шестнадцатых необходимо выделить главные ноты, к которым стремиться и от которых отталкиваться. В

восходящей волне шестнадцатых, которые начинаются с 3 такта слышится уменьшенная гармония из звуков «с» - «dis» - «fis» - «а», с которых начинается каждая доля такта и ведёт к кульминации. Самый высокий звук «d» второй октавы, где на наш взгляд находится смысловая кульминация, не стоит брать слишком резко. Во втором предложении есть четыре аккорда на «sf» на слабых вторых долях, обилие мелких нот. Всё это будоражит и способствует состоянию неуравновешенности. Следует напомнить ученику, что все звуковые волны на крещендо не выходят за рамки общей динамики пиано. Если учесть, что единственное крещендо, которое приводит к ff только в конце прелюдии, то эффект такой трактовки, на наш взгляд, будет весьма значительным.

Прелюдия № 19 содержит следующие трудности для исполнения: скачки на широкие интервалы в обеих руках, быстрый темп на значительном отрезке времени. Следует начать с разбора фактуры, чтобы исполнение не привело к сходству с этюдом op.10 № 11. В правой руке на начало каждой доли помещается звук мелодии по звукам тонического трезвучия. Мелодии вторит подголосок в левой руке. Он размещён на каждый второй звук триоли. Можно поиграть это двумя руками, чтобы услышать главное. Все остальные звуки – относятся к сопровождению. Всё это поможет освоению фактуры. На наш взгляд интересен совершенно разный подход к динамике. В редакциях Падеревского И. и Диденко С. вторая часть написана в первоначальной динамике. Клиндворт К. же начинает вторую часть с «f». По видимому предшествующий второй части четырёхтакт он ощущает как кульминационную зону, которая создаёт благодаря уменьшённым гармониям и восходящему секвенцированию состояние нетерпеливого ожидания первоначальной темы, которая во второй части становится гимнической и не возвращает первоначальное настроение.

Прелюдия № 20-одна из самых популярных среди слушателей и исполнителей. Играют её даже в старших классах музыкальных школ. Но хотелось бы предостеречь исполнителей от слишком конкретного понимания динамического обозначения «ff». Скорее всего, здесь нужна не столько сила звука, сколько сила духа. Прелюдия начинается с полного гармонического оборота в тональности c-moll. Уже во втором такте происходит «высветление» мрачного колорита: сначала As-dur, а затем G-dur. В некоторых редакциях отсутствует обозначение педали, но это не значит, что ею не надо пользоваться. Это не случайно, просто её невозможно записать. Педаль в этой прелюдии акустическая и должна контролироваться слухом. Обращаем внимание исполнителей на цезуру между вторым и третьим предложениями (4-5и 8-9 такты). Здесь не должно быть педали, чтобы новый раздел не слился с предыдущим.

Прелюдия № 21 одна из сложных в цикле. Эта сложность из-за многоплановости фактуры. Мелодия в верхнем голосе потрясает своей простотой: крупные длительности, отсутствие хроматизмов и скачков. Она парит над многослойной фактурой. Зато в партии левой руки всё не так просто. В её фактуре три пласта: особой значимостью обладает средний пласт - это двойные ноты, которые сопровождают всю прелюдию. В начале части они звучат с применением хроматических звуков в противоположном движении. Перед исполнителем встаёт сложная задача: найти силу звука для каждой линии. Необходимо сыграть по разному и вместе с тем соединить в ансамбле и кантиленную мелодию с глубоким басом и расходящуюся линию среднего голоса. В этом динамическом и мелодическом противоречии кроется основная задача исполнителя. В конце первой части мелодия растворяется в двойных нотах из среднего пласта фактуры, которые звучат на утихающей динамике в нисходящем движении. На наш взгляд следует обратить внимание исполнителя на то, что вторая часть прелюдии звучит в тональности Ges-dur. Это любимое романтиками соотношение тональностей. Неожиданно сразу на «f» в аккордовом изложении вступает вторая часть. Такое ощущение, что будоражающий хроматический пласт здесь переместился на второй план и подчинился мелодии. Шопен интересно решил кульминационный раздел прелюдии. Мелодию прерывают звуки среднего пласта, который усилен двумя руками и двукратным повтором каждого такта. Особое напряжение создаёт восходящее, к самому высокому звуку, движение на «crescendo» на доминантовом органном басу. В момент кульминации повторяются значимые для прелюдии звуки «f» и «ges». Мощные аккорды придают огромную силу звучанию. В коде от мелодии остаются отдельные реплики. Уходит негативное начало и приходит ощущение покоя

Прелюдия № 22. В первой части пьесы непрерывный диалог в низком регистре. Первая реплика звучит более интенсивно и решительно, как бы вопрос, который не требует ответа. В партии правой руки возникают диссонирующие реплики на слабое время такта, что вносит драматизм и смятение в музыку. В уменьшённой гармонии правой руки следует вычленить мелодию и поиграть её в дуэте с басом. Октавное хроматическое движение в левой руке подводит к тональности Des-dur, с которой начинается вторая часть. Она звучит как гимн торжествующий победу. В конце возвращается первоначальный тематизм но он звучит иначе, чем в начале. Происходит его переосмысление, противопоставляемые интонации начала сближаются и сливаются в едином хоре четырёх последних аккордов полного гармонического оборота второго рода.

Прелюдия № 23 находится между двумя драматическими пьесами. Особенно нежно и ласково воспринимается её звучание. Это как бы картинка природы. Тональность F-dur многими композиторами

трактуются как пасторальная. Журчание мелодии, пастушеские трели всё это создаёт ощущение полной картины согласия и умиротворения. Хотим обратить внимание исполнителей на выбор темпа *Moderato*, который выбирает сам Шопен. Значит, не надо играть в более быстром темпе, иначе разрушится состояние идиллического спокойствия.

Прелюдия № 24 - это финальная пьеса, завершающая цикл. Она одна из самых крупных. Прелюдия звучит страстно, пронизана мятежным духом и создаёт грозную атмосферу. С одной стороны Шопен продолжает то, что так было свойственно Бетховену, с другой - он предвосхищает то, что применят в своих циклах прелюдий Скрябин и Рахманинов. На наш взгляд фактура прелюдии сложна и не способствует быстрому темпу. На всём протяжении произведения в партии левой руки звучит гул колоколов, в одном мотиве охватывающий диапазон дуодецимы. Партия же правой руки совершенно другая. Здесь одиноко, но страстно парит мелодия, взлетая вверх и падая вниз мелкими длительностями. Всё это создаёт атмосферу противоборства, несогласия. Вторая часть тональностью *F-dur* напоминает предыдущую прелюдию. Реприза всей пьесы динамизируется. Мелодия теперь звучит в октавном удвоении, становясь уже не одиноким сопротивляющимся голосом. Её звучание прерывают двойные ноты спускающиеся терциями по хроматизму. Динамика в этой части доходит до «*fff*». Пассажи из мелких нот охватывают всю клавиатуру. Это не просто завершение пьесы, а финальные такты всего цикла, которые не приводят к успокоению, смирению и умиротворению, а призывают к противоборству, борьбе и наполнены бунтарским духом.

### **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Исполнение произведений Шопена - это всегда сложная, серьезная и достаточно тонкая работа, требующая от исполнителя пристального внимания ко всем составляющим музыкальной ткани произведения.

Шопен опередил эпоху на несколько десятков лет в отношении как средств, так и формы. Исследователь стиля Шопена Юзеф Хоминьский пишет: «В 24 прелюдиях - весь Шопен, великий мелодист, мастер гармонии и колорита, державно владеющий формой, которая в его понимании никогда не принижалась до уровня заранее заданной схемы, но каждый раз была чем-то новым, вытекающим из материала, из отбора средств» (цит. по [1, с. 247]).

Авторы работы старались отметить в каждой прелюдии то, что может вызвать исполнительские трудности у юных музыкантов и предложить свои пути их решения. В каждой пьесе это свои сложности и разные пути их преодоления. Советы для каждого произведения рождались из конкретной музыки; где-то необходимо обратить внимание на гармонию, мелодию, ритм, где-то на аппликатуру, динамику и фактуру, особенность формообразования и многое другое. Очень надеемся, что наши советы хоть немного помогут успешному исполнению этих изумительных творений великого польского композитора, ведь каждая прелюдия поражает своей красотой и совершенством.

### **Список литературы**

1. *Бэлза И.Ф.* Шопен. М.: Наука, 1968. 378 с.
2. *Гельфанд Я.Ф.* Шопен. Двадцать четыре прелюдии. СПб.: Композитор, 2010. 31 с.
3. *Мазель Л.А.* Исследования о Шопене. М.: Совет, композитор, 1971. 247 с.
4. *Мазель Л.А., Цуккерман В.А.* Анализ музыкальных произведений: учебник. М.: Музыка, 1967. 751 с.
5. *Тюлин Ю.Н.* Музыкальная форма: учебник. М.: Музыка, 1974. 390 с.
6. *Цуккерман В.А.* Музыкально-теоретические очерки и этюды. М.: Совет, композитор, 1979. 557 с.
7. *Цыпин Г.М.* Шопен и русская пианистическая традиция. М.: Музыка, 1990. 95 с.