

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.6.33>

Байбикова Галина Валентиновна, Кузнецова Алина Владимировна, Соколова Ирина Викторовна
Особенности интерпретации произведений Ф. Шопена на примерах исполнения этюда № 5 ор. 10

Цель исследования - сравнить особенности интерпретаций этюда № 5, ор. 10 Ф. Шопена выдающимися пианистами в рамках традиции исполнения музыки польского композитора-романтика, представить исполнительский стиль музыкантов, включающих шопеновские сочинения в свой репертуар. Авторы пытаются сосредоточить внимание на бесконечном многообразии средств выразительности интерпретаторов шопеновского творчества, на характерных чертах исполнительской традиции музыки Шопена. Научная новизна работы заключается в сравнительном анализе прочтений одного произведения, что дает возможность более четко увидеть черты личности и творческого образа каждого исполнителя. Авторы приходят к следующим результатам: в постромантической традиции исполнения музыки Шопена виртуозное начало преобладает над чувственным; богатство образной палитры композитора обуславливает многообразие исполнительских воплощений этой музыки.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/6/33.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 6. С. 172-176. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/6/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Музыкальное искусство

Musical Art

УДК 7; 781.68

Дата поступления рукописи: 31.03.2020

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.6.33>

Цель исследования – сравнить особенности интерпретаций этюда № 5, оп. 10 Ф. Шопена выдающимися пианистами в рамках традиции исполнения музыки польского композитора-романтика, представить исполнительский стиль музыкантов, включающих шопеновские сочинения в свой репертуар. Авторы пытаются сосредоточить внимание на бесконечном многообразии средств выразительности интерпретаторов шопеновского творчества, на характерных чертах исполнительской традиции музыки Шопена. **Научная новизна** работы заключается в сравнительном анализе прочтений одного произведения, что дает возможность более четко увидеть черты личности и творческого образа каждого исполнителя. Авторы приходят к следующим **результатам**: в постромантической традиции исполнения музыки Шопена виртуозное начало преобладает над чувственным; богатство образной палитры композитора обуславливает многообразие исполнительских воплощений этой музыки.

Ключевые слова и фразы: интерпретация; романтическая эпоха; исполнительская традиция; стиль; фигурация; мелодическое начало; трактовка; пианизм.

Байбикова Галина Валентиновна, к. пед. н., доц.

Кузнецова Алина Владимировна, к. филос. н., доц.

Соколова Ирина Викторовна

Белгородский государственный институт искусств и культуры

g.baybikowa@yandex.ru; ludvig_14@mail.ru; mk_fort@bgiik.ru

Особенности интерпретации произведений Ф. Шопена на примерах исполнения этюда № 5 оп. 10

Проблема интерпретации музыкального произведения является основополагающей для исполнительского искусства. Познание произведения в мельчайших деталях оформляется в единство чувственного и рационального, то есть в художественный образ, воспринимаемый исполнителем, а затем на основе его понимания передаваемый слушателям. В данной статье на примере музыки Ф. Шопена выявляется специфика понимания выразительных возможностей элементов музыкального языка с целью развития художественно-образного содержания произведения в обосновании индивидуальной трактовки исполнителя. В связи с этим **актуальность** обусловлена выявлением особенностей интерпретации музыки Ф. Шопена как ярчайшего представителя эпохи романтизма, поэта фортепиано и одного из самых исполняемых композиторов в мире.

Согласно поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**: выявить историческую динамику интерпретационных форм музыкальных произведений до эпохи романтизма; определить специфику композиторского стиля Ф. Шопена в рамках исполнительской традиции его произведений; найти отличительные черты индивидуальных исполнительских стилей.

В рамках историко-генетического подхода представление исполнительской деятельности как структуры основано на осмыслении ее как процесса. Саморазвитие интерпретационных форм происходит в поисках новых путей для всё более глубокого проникновения в сущность музыкального искусства. Человеческий разум развивался соответственно тому, как человек научился изменять природу; таким образом, диалектически учитывается и обратное воздействие субъекта на объект. В искусстве материальный инструмент определяет специфику музыкального сочинения; в свою очередь, творческий подход к музыкальному исполнительству дает новое глубокое прочтение, основанное на собственных представлениях, реминисценциях, достоверных понятиях, соотносенных с уже не существующими событиями, которые соотносятся с еще существующим и чувственно воспринимаемым.

В рамках **метода** сравнительного анализа исполнительских средств выразительности, с учетом эмоционально-выразительных и формообразующих задач, в статье выявляется авторская стилевая составляющая композиторского творчества Ф. Шопена.

В рамках компаративного подхода в статье освещается специфика различия и взаимосвязи исполнительских стилей выдающихся пианистов разных направлений. **Теоретической базой** работы являются автобиографические

материалы известных музыкантов и музыковедческие работы, посвященные сопряженным с нашей проблемой темам. Исследования, касающиеся вопросов интерпретации, будь то записки выдающихся пианистов, таких как Ф. Лист, Г. Нейгауз, или музыковедов, как М. Томашевский, Я. Клечинский и др., – все они направлены на объяснение и обоснование практической исполнительской деятельности. **Практическая значимость** данной статьи также состоит в том, что изучение разных исполнительских стилей, понимание традиции, знание всего спектра выразительных средств являются необходимым условием для исполнительской практики музыканта.

В истории исполнительского искусства отношение к интерпретации неоднократно менялось. Термин «интерпретация» возник в конце XVIII века, когда исполнительское искусство стало осознаваться как самостоятельный род художественной деятельности. В XVII-XVIII веках музыкальное произведение обычно получало глубокое истолкование в лице самого композитора, являвшегося его исполнителем. Авторское исполнение представляло своего рода «импровизированную редакцию» сочинения. Мастерство импровизатора служило показателем профессиональной квалификации музыканта, когда произведение создавалось непосредственно в процессе исполнения. Считалось, что «сильнее всего клавирист может захватить слушателей импровизацией фантазии» [1, с. 49].

На рубеже XVIII-XIX столетий в связи с дальнейшим расширением репертуара появилась необходимость исполнять чужие сочинения. Параллельно с развитием концертной деятельности шел процесс постепенного осознания роли исполнителя как посредника между композитором и слушателем. Именно в этот период перед исполнителем возникла проблема: как можно точнее прочесть авторский нотный текст, ведь только он мог помочь в постижении замысла композитора, раскрытии образного строя его произведения.

В свою очередь, композиторы все более решительно выступали против всякого рода «вторжений» в их сочинения со стороны исполнителей. Так, например, Бетховен, борясь против исполнительских вольностей, стремился с большой точностью проставлять все авторские указания, а в последнем фортепианном концерте пришел к необходимости зафиксировать даже каденцию.

Идя вслед за Бетховеном, композиторы-романтики в еще большей степени пытались индивидуализировать звучание, уточнить его характер, подробно проставляя темпы, динамические оттенки, акцентуацию, фразировку.

Таким образом, на рубеже XVIII-XIX столетий исполнительское искусство было поставлено перед необходимостью считаться с авторской волей, и одной из основных проблем в нем стала проблема прочтения нотного текста.

Звуковая материя по-настоящему обретает жизнь, когда исполнитель вдохновенно прочитывает смысл нот, насыщает его правдой поэзии и красоты, ибо «художник, который, следуя с неразумной верностью лишь лежащим перед ним контурам, не вливал бы в них жизни, черпаемой им из понимания страстей и чувств, был бы плохим или даже никаким художником...» [4, с. 11].

Такой тип интерпретации сформировался в романтическую эпоху. Буасье вспоминает, как Лист, прежде чем приступить к работе над этюдом Мошелеса, прочел учение оду Гюго, чтобы тем самым лучше разъяснить ей характер пьесы [2, с. 21]. Но что собой представляет исполнительская традиция шопеновских произведений? Подход к его творчеству подвергался и подвергается эволюции по мере изменения эстетических взглядов в различные эпохи (романтическая, постромантическая, XX век), развития средств музыкальной выразительности, расширения масштабов звучания фортепиано. К тому же исполнитель, в зависимости от творческой индивидуальности, раскрывает в музыке Шопена качества, наиболее близкие и родственные ему самому.

Музыка Шопена удивительно многогранна. В ней как бы сочетаются несколько линий, которые тесно переплетаются и составляют неразрывно сложное целое. Сложность заключается в том, что здесь присутствуют противоположные, на первый взгляд, явления. С одной стороны, это народность, яркий национальный колорит, с другой – изысканный духовный аристократизм. Романтическая пламенность чувств и рядом – классическая уравновешенность и строгость. Тяготение к концертности, драматургической напряженности сочетается со стремлением к интимному высказыванию, камерности. Так, «лирик найдет в творчестве Шопена сокровища поэзии и чувств; эпик – широкий размах, боевой порыв и тихий покой; классик – изумительное чувство меры и совершенную продуманность фактуры; виртуоз – чистый пианизм» [9, с. 197].

«Как при интерпретации любого произведения, так и при интерпретации Шопена, – говорил Игумнов, – исполнитель прежде всего должен точно знать, что хотел сказать автор, иначе говоря, исполнитель должен знать подлинный музыкальный текст» [Там же, с. 204]. Шопеновский текст – это и очень много, и очень мало. Много, потому что большая выразительность содержится в интонационном строе мелодии, в ее широком дыхании, волнообразной динамике, в романтической форме произведения в целом. Мало, т.к., несмотря на всю тонкость записи, последняя значительно грубее тех звучаний, которые рождают образы шопеновской музыки.

В основе содержания шопеновской музыки лежат жизненные впечатления, отношение самого композитора к окружающим явлениям действительности. Отсюда – «неслыханная автобиографичность» творчества Шопена, «далеко превосходящая автобиографичность любого великого художника» [6, с. 242]. Поэтому интерпретация музыки польского композитора требует не только высокого пианистического мастерства, но и глубокого вживания в личность автора. Что же говорил сам Шопен? «Нужно петь пальцами» – вот его рекомендации ученикам [Цит. по: 8, с. 296].

Музыкант, обращающийся к творчеству Шопена, сталкивается с тем, что основу его музыки составляет чисто фортепианная выразительность, не выходящая за рамки вокальной интерпретации рояля. В шопеновской фактуре запечатлено множество звуковых решений, направленных на певучесть именно этого инструмента. «У Шопена напевно-мелодическое начало само по себе было вполне достаточным для выразительной конкретности,

рельефности образа» [10, с. 59]. Об интонационном сходстве музыки Шопена с вокалом или речью пишут многие исследователи. Так, Ян Клечинский, говоря, что шопеновское *rubato* до конца объяснить невозможно, его надо интуитивно чувствовать, отмечает следующее: «Вся теория стиля, которую Шопен преподавал своим ученикам, зиждилась именно на... аналогии с человеческой речью, с декламацией и, следовательно, заключалась в точном разделении предложений, в соответственном прерывании или остановке голоса... сообразно с теми чувствами, которые волновали творца исполняемой вещи» [3, с. 121-126]. Эту же мысль развивает Томашевский: «Для Шопена... музыка являлась аналогом человеческой речи, а правильная артикуляция звуковой последовательности вырасталась до уровня основного задания интерпретирующего произведение пианиста» [8, с. 295].

Основой музыки Шопена, безусловно, является мелодическое начало. С этой точки зрения все линии представляют собой самостоятельную мелодическую ценность. Поют все голоса: и основная мелодия, и бас, и сопровождающий фон. Иногда подголоски или даже один гармонический тон могут быть более индивидуализированы, что по-новому окрашивает мелодию, служит углублению психологического подтекста. Мере выразительности того или иного голоса можно определить только соотношением линий. Если же основную мелодию противопоставлять сопровождению и представлять его как красочную смену гармоний, то мелодия будет обеднена, масса подробностей скрыта. У Шопена именно внутренняя, часто скрытая полифония не только подчеркивает безграничные возможности рояля в тончайшем соотношении голосов в обертоновой сфере, но и несет глубину содержания. Без ощущения интонационной значимости каждого голоса трудно представить себе, что такое «подлинный музыкальный текст» Шопена.

Для Шопена, как и для многих композиторов-романтиков, этюды были своеобразной творческой лабораторией, где формировались и обобщались художественные замыслы, рождались романтические образы, которые впоследствии находили свое отражение и в других произведениях. Именно в этом жанре велись поиски новых средств выразительности, отшлифовывалась форма миниатюры, оттачивалось мастерство композитора.

Для исполнителя этюды становятся школой освоения творческой манеры Шопена, особой манеры интонирования и колорита звучания его сочинений. Как отмечал Г. Г. Нейгауз, «эти произведения, задуманные как упражнения на все виды пианистической техники, на самом деле служат совсем не для обучения игре на рояле, а для изучения огромных возможностей этого инструмента, более того – самой музыки» [Цит. по: 9, с. 222].

Шопен не выступал в печати с защитой своих эстетических идеалов, но его музыка и исполнительский облик ясно говорят о позиции художника-интерпретатора. Так, например, в этюдах он поднимает вопрос о новом отношении к виртуозности. Следует отметить, что в середине XIX века требования к техническому совершенству были очень высоки. Достаточно вспомнить, что композиторы-романтики концертировали в пору, когда на эстраде блистали такие виртуозы, как Тальберг, Гуммель, Мошелес.

Но если произведения салонных виртуозов были художественно и духовно бедными, – поэтому их сочинения и не задерживались в репертуаре, – то в творчестве Ф. Листа, Ф. Шопена, Р. Шумана те же приемы насыщались глубоким содержанием. В их письмах, критических статьях, исполнительской деятельности можно найти множество подтверждений той высокой культурной миссии, которую несли романтики, воспитывая художественный вкус публики, поднимая его до понимания серьезной музыки. Задача эта была непочвенно трудна, поскольку, как неоднократно говорил Ф. Лист, публика всегда медленно воспринимает «вышнюю простоту в прекрасном» [5, с. 325]. В современном Листу обществе «в политике, как и в философии, и в изящных искусствах, толпа едва ли знакома с простейшими понятиями» [Там же, с. 326].

Именно романтики – Шопен и Лист – сумели поднять до большого художественного значения жанр, который долгое время служил лишь целям технической тренировки. Как отмечал польский музыковед З. Яхимецкий, появление этюдов Ф. Шопена стало поворотным пунктом «в истории фортепианной музыки вообще» [Там же, с. 210].

Две тетради шопеновских этюдов были первым опытом обоснования зависимости техники композитора и исполнителя от их художественных представлений, необходимости поставить технические формулы на службу содержанию и поднять ремесло до уровня творческого мастерства.

Для Шопена любая техническая задача – будь то певучее *legato* двойных нот (например, в этюдах *gis-moll*, *h-moll*, *op. 25*), гибкость кисти (*F-dur*, *op. 10*, *As-dur*, *e-moll*, *op. 25*), беглость и независимость пальцев (*cis-moll*, *op. 10*) – не является самоцелью. Для него фортепианная техника и – шире – пианистическое мастерство – лишь средство для выражения разнообразных оттенков чувства и мысли, для выявления духовного мира человека – глубокого, полного, многогранного. Поэтому этюды воспринимаются скорее как поэмы, чем как пьесы чисто виртуозного характера.

Сыгранные бегло и блестяще пассажи или бравурные октавы ничего не смогут сказать слушателю, если в них не будет вложен определенный смысл, если они не будут проинтонированы, пропеты, услышаны как выразительная мелодия, которая несет большую эмоциональную насыщенность и является главным элементом фактуры.

Глубина содержания шопеновских этюдов может быть выявлена только при помощи «художественной» техники, которая, в первую очередь, находит отражение в определенном звучании. В исполнительстве, как показывают различные записи, общность содержания дает множество звуковых решений, каждое из которых есть лишь приближение к образу.

Уже само звучание представляет музыку Шопена в разном освещении, позволяя услышать, как изменяется колорит одной и той же фактуры под пальцами пианистов различных типов дарований, исполнительских школ. Это различие мы каждый раз замечаем, прежде всего, в ином колорите звучания, поскольку «различие, разнообразие звуковой картины у разных (крупных) исполнителей бесконечно в связи с различием их индивидуальностей» [7, с. 77]. Казалось бы, качество звучания – лишь внешняя сторона исполнительства,

одно из средств выразительности пианиста. Однако в то же время индивидуальное звучание является одной из важнейших и наиболее трудно приобретаемых граней мастерства в овладении искусством исполнительства, оно также является и конечным результатом творческого поиска, т.к. только в колорите звучания может быть выражено содержание.

Если мы рассмотрим две трактовки этюда *Ges-dur*, op. 10 пианистов – ярких представителей так называемого романтического типа исполнителя – Альфреда Корто и Артура Рубинштейна, – то увидим, как в зависимости от индивидуального слышания музыки и отношения к инструменту эти художники создают различные образы.

Не случайно речь идет о разном отношении к звучанию фортепиано вообще, т.к. уже при первом прослушивании (и не только этого этюда, но и других – *cis-moll*, op. 10, *As-dur*, *e-moll* op. 25) обращают на себя внимание светлое, полетное туше Корто и полнозвучный пианизм Рубинштейна.

У Рубинштейна звуковая насыщенность тона сохраняется на протяжении всего этюда без заметных изменений и сопоставлений различных приемов туше (равно как и динамики, штрихов), поэтому в его исполнении меньше контрастных звучностей. Здесь тембровые, колористические эффекты не играют большой роли. Примерно в одном звуковом соотношении динамической градации выдержано звучание партий обеих рук.

Если у Рубинштейна рельефное и упругое мелодическое начало в левой руке явно противопоставляется фигурациям фона в правой руке, в которых подчеркнута их виртуозная сторона, то, в отличие от этого, Корто выявляет тесную взаимосвязь всех элементов шопеновской фактуры. Так, фигурации в верхнем голосе служат пианисту средством для оживления гармонии, а не являются поводом для показа технического мастерства. Это не пассажи в общепринятом смысле слова, а мелодическая линия – со своей интонацией, скрытой полифонией.

Следует отметить, что фигурации трактуются Корто как самостоятельная мелодическая линия и в других этюдах (№№ 3, 6 op. 10), в связи с чем партии мелодии и фона не противопоставляются, а как бы ведут «диалог». Такая диалогичность позволяет говорить о тонком полифоническом слышании всей фактуры (мелодия, фигурации, басы, заполняющая гармония).

Здесь же можно сказать и о разнообразных жанровых ассоциациях (противопоставление песенного и танцевального элементов в тактах 17-20), и о тембровом многообразии, которое так свойственно исполнительскому стилю Корто, и о большой внутренней свободе дыхания, которая находит отражение в гибкой агогике и связана с сиюминутным откликом на происходящее.

Несмотря на это, цельность формы нигде не нарушается. Корто мыслит широкими построениями. Например, в первой части этюда его фразировка явно расчленяется на два построения по восемь тактов. Рубинштейн играет более мелко. Его музыкальный синтаксис можно расшифровать как 1 + 1 + 2 + 1 + 1 + 2 и т.д.

По-разному решена у пианистов и кульминация (такты 33-40). Если Рубинштейн подчеркивает в ней героизм и бравурность, то у Корто этот эпизод звучит как взволнованное признание поэтической души: пианист сводит звучность к *mf*, играет более мягко, любясь широтой мелодического разлива шопеновских пассажей, подчеркивая их певучее начало.

Кульминация, как и кода (особенно последний пассаж в тактах 79-83 и заключительные октавы), ярко иллюстрирует исполнительское кредо французского пианиста – не поразить слушателя, ошеломив его каскадом блестящих пассажей, а заставить вслушаться в красоту шопеновской фактуры, окунуться в мир живописной природы, который навеян общим светлым, солнечным колоритом этюда.

Перед нами исполнитель, для которого музыка Шопена скрывает в себе глубокий художественный подтекст, найденный пианистом в самой звучащей фактуре сочинения. В такой трактовке личность исполнителя как бы растворяется в образе, его воля сливается с творческой волей композитора.

Совсем иной тип пианиста-романтика – Артур Рубинштейн, где над произведением, которое является скорее поводом для показа исполнительского мастерства, всецело господствует воля и личность самого интерпретатора. Его трактовка этюда *Ges-dur* op. 10 захватывает энергией жизнеутверждающего духа, юношеским задором. Слушателя просто ошеломляют грандиозные виртуозные возможности этого художника, совершенство его мастерства – скорость, отточенность пианизма, ясность произнесения и качество каждого звука. Однако здесь нельзя говорить о «чистом» техницизме, т.к. бравурное начало целиком подчинено художественному замыслу, служит созданию монолитного образа – яркой картины из жизни Польши с ее гордыми рыцарями и смелыми героями.

В исполнении Рубинштейна, пожалуй, главным средством выразительности являются ритмическая характерность и упругость, во многом идущие от польской народной музыки. Метрическая пульсация не нарушается практически нигде. Редкие отклонения от темпа (*ritenuto* в коде, такты 67-69) воспринимаются как элегантные вкрапления отдельных интонационных оборотов. Может быть, именно в сочетании с большой ритмической точностью и определенностью производит такое колоссальное впечатление и техническое мастерство пианиста, когда виртуозный момент целиком подчинен стихии ритма, бравурность поставлена «на службу» героическому началу.

Две другие трактовки того же этюда позволяют понять, каким было отношение к звучанию музыки Шопена в начале XX века. Интерпретации Ф. Бузони и И. Фридмана пленяют изысканностью и благородством блестящего пианизма, красотой фортепианного звучания, в котором нет ни малейшей ударности: оно словно «нематериально» и возникает будто по волшебству, независимо от физических движений. Почти неправдоподобная скорость, отточенность виртуозного стиля, легкость, с которой преодолеваются все трудности, поражают слушателя. Именно эти черты были характерны для пианизма начала двадцатого столетия, достаточно вспомнить поразительную виртуозность С. В. Рахманинова.

В исполнении Фридмана явно прослеживается цель ошеломить публику великолепием своего мастерства, за которым слушатель не видит личности композитора, не чувствует глубины его переживаний. Такое исполнение поражает, но не затрагивает струны души. В манере интонирования, в певучести партии левой руки, в кружевном плетении фигураций, в остроумном использовании колористических эффектов (*glissando* в такте 65) – во всем сказывается безупречное мастерство. Однако владение богатой красочной палитрой фортепиано выступает здесь скорее как самоцель и не является средством для наиболее полного раскрытия образа. В этом Фридман – яркий представитель позднеромантического направления в пианизме XX века.

На первый взгляд, внешние атрибуты пианизма Ф. Бузони те же, что и у Фридмана. Но его трактовка шопеновского этюда отличается, в его исполнении слушатель сталкивается не с салонной эффектностью, а с глубоко внутренней потребностью полнее раскрыть смысл исполняемого произведения.

Ференц Лист в книге о Шопене писал: «Пятый этюд сохранил нам одну из... остроумных импровизаций, где приходится играть исключительно на черных клавишах, подобно тому, как в веселом настроении Шопен трогал только высокие клавиши ума...» [4, с. 179]. Не такое ли исполнение мы слышим у Бузони, где равновесие эмоционального и интеллектуального начал настолько органично и естественно, что игра пианиста производит впечатление непосредственной импровизации?

Широкая палитра самых разнообразных человеческих чувств, тонкость состояний психики – игривость, изысканность в сочетании с некоторой драматизацией при подходе к кульминации (такты 23-32), многочисленные подробности прихотливой ритмики свидетельствуют об определенном воздействии на Бузони традиций пианизма его времени. Вполне в духе эстетики начала XX века и отдельные добавления, которые исполнитель вносит в эпизодах, где они служат для подчеркивания тембрового богатства фортепиано (такты 8, 82). У Бузони несколько иная эстетика звука, чем у Корто и Артура Рубинштейна. Изысканный колорит, бесплотность звучания, полетность, красочность – можно подобрать еще много определений к данному исполнению. Все это подчинено самому главному – выявлению певучего начала в яркой тембровой окраске.

Широкое темброво-рельефное интонирование охватывает все мелодические линии и голоса, всю форму. Здесь нет пустых бравурных мест, техника скрыта и нигде не выступает на первый план. Красочные фигурации в партии правой руки – лишь средство для того, чтобы оттенить ту или иную гармонию, показать ее в разном освещении (в этом есть что-то общее между творческими обликами Бузони и Корто в слышании шопеновской фактуры и выявлении образа). Исполнение Бузони может служить еще одним ярким воплощением образного строя шопеновской музыки.

Таким образом, мы можем сделать соответствующие задачам **выводы**: отличительной чертой интерпретации в романтическую эпоху является наполнение нотного текста эмоциями и чувствами исполнителя; основой музыки Ф. Шопена является вокально-речевое высказывание; в постромантической традиции исполнения изобразительное, виртуозное начало преобладает над чувственным, в отличие от романтической исполнительской традиции; исполнительский стиль отличается индивидуальным звучанием, туше, выбором средств выразительности, собственными представлениями о музыке Шопена. Богатство музыки Ф. Шопена, ее многогранность дают простор для многообразия выразительных средств, служат неиссякаемым источником многочисленных ярких интерпретаций.

Список источников

1. Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики. М.: Музыка, 1974. 73 с.
2. Буаье А. Уроки Листа. СПб.: Композитор, 2006. 76 с.
3. Как исполнять Шопена / сост. А. Засимова. М.: Классика-XXI, 2009. 240 с.
4. Лист Ф. Шопен. М.: Музгиз, 1956. 428 с.
5. Маркус С. История музыкальной эстетики: в 2-х т. М.: Музыка, 1968. Т. 2. 688 с.
6. Нейгауз Г. Г. Генрих Нейгауз. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М.: Советский композитор, 1983. 526 с.
7. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. Изд-е 6-е. М.: Классика-XXI, 1999. 232 с.
8. Томашевский М. Шопен. Человек, творчество, резонанс. М.: Музыка, 2011. 840 с.
9. Фридерик Шопен, каким мы его слышим / сост.-ред. С. М. Хентова. М.: Музыка, 1970. 310 с.
10. Фридерик Шопен: статьи и исследования советских музыковедов. М.: Музгиз, 1960. 410 с.

Specificity of Interpreting F. Chopin's Music (by the Example of Etude Op. 10 № 5)

Baibikova Galina Valentinovna, Ph. D. in Pedagogy, Associate Professor
Kuznetsova Alina Vladimirovna, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor
Sokolova Irina Viktorovna
Belgorod State Institute of Arts and Culture
g.baybikowa@yandex.ru; ludvig_14@mail.ru; mk_fort@bgiik.ru

The paper aims to reveal specificity of leading pianists' interpretations of F. Chopin's etude Op. 10 № 5 within the framework of the established performance tradition, to describe Chopin performers' style. The researchers' attention is focused on such issues as diversity of the expressive means used by Chopin performers, the basic features of Chopin performance tradition. Scientific originality of the study involves a comparative analysis of different interpretations of the same composition, which allows better understanding of the performer's personality and creative image. The following conclusions are justified: in post-romantic Chopin performance tradition, the virtuosic element prevails over the sensual one; richness of the composer's figurative palette leads to diversity of the performer's interpretations.

Key words and phrases: interpretation; romantic epoch; performance tradition; style; figuration; melodic element; representation; pianism.