sıra anlayışı ilə bir yerə toplanan konkret materialın diapazonu universal deyil, mütəhərrikdir. Bəzi hallarda bu miqyas ümumtürk musiqisinin mikrohəcmini, məsələn, bir regiona aid iki qohum musiqi sisteminin inkişafının müqayisəli aspektini əhatə edir. Başqa bir halda o, ümumtürk mədəniyyətinin bütün mənzərəsinə aid edilir, onu prosesin özünə sinxron nəzər çərçivəsində, ya da uzun müddətli tarixi zaman ərzində, yəni diaxron səviyyədə araşdırır.

4. Nəzəri ümumiləşdirmələrə şamilən, tipoloji sıra anlayışı həm konkret sənət nümunələrinə, həm də onların yaranmasının qanunauyğunluqlarına aiddir. İlk növbədə bizi musiqi proseslərinin elə xüsusiyyətləri maraqlandırır ki, onlarda ümumtürk mədəniyyətinin magistral qanunauyğunluqları ilə qarşılıqlı əlaqələr aydın surətdə sezilir. Bu cür ümumiləşdirmələri yalnız müxtəlif dairələrdə (ibtidaidən tutmuş alilərə qədər) qarşılaşdırmaların aparılması ilə formalaşdırmaq olar (biz ilkin folklor intonasiyaetməsi – nümunələrindən şifahi ənənəli peşəkar formalara aparan yolu nəzərdə tuturuq).

5. Eyni zamanda, musiqi sənəti sahəsində fəaliyyət göstərən tipoloji sıralar heç də hərəkətsiz qurumlar deyil. Onların hər birinin hüdudlarında milli mədəniyyətin və ya bütün bir zamanın xüsusiyyətlərinə, müəyyən tarixi şəraitə müvafiq çoxcəhətli inkişaf formalarını aşkar etmək olar.

6. Nəhayət, tipoloji sıra anlayışı – özündə cəmləşdirdiyi təzahürlərin sabitliyini və eyni zamanda onların variantlı çoxcəhətliliyini nəzərdə tutan dinamik anlayışdır.

Belə ki, ümumtürk musiqi məkanının fenomenləri rolunda çıxış edən sinxron və diaxron tipologiyalar tarixin özü ilə paralel dəyişir. Qeyd edək ki, bu anlayışın dinamikası yalnız tarixi inkişafın gedişi ilə yaranan dəyişikliklərdə üzə çıxmır. O həm də bir musiqi epoxası hüdudlarında milli, regional və başqa səviyyələrin geniş spektrli variantlarında özünü büruzə verir.

Tipoloji sıra anlayışı ümumtürk dünyasının tarixi və musiqi proseslərinin – dövrləşdirmə, «tarixi coğrafiya» (burada biz milli, zona və regional sistemlərin dəyişilmiş xəritəsini nəzərdə tuturuq) kimi mühüm koordinatlarının bilavasitə yaxınlığında yerləşir. Bu anlayış ali tarixi-musiqi elmi sintezinin əldə olunması üçün zəruri olan, müasir musiqişünaslığın aparıjı nəzər anlayışlarına bütün parametrləri ilə uyğun əgəlir. Beləliklə milli, zona və regional musiqi qurumlarının ümumi tipoloji xüsusiyyətlərinin aşkarlanması tarixin musiqi türkologiyası «güzgüsündə» sistemli şəkildə əks olunması üçün zəruri hazırlıqdır. O, hər milli mədəniyyətin yolunun ümumtürk musiqi dünyası kontekstində müqayisəsi üçün müqəddəm şərtlər yaradır. Şübhəsiz, ümumtürk musiqi mədəniyyəti kimi çoxsaylı musiqi sistemlərinə malik mədəniyyətin tədqiqində yalnız ümumi kateqoriyaların deyil, həm də vahid prinsiplərin işlənməsi zəruridir.

Bir daha musiqi sahəsində müqayisəli təhlilin ən məhsuldar və universal prinsiplər kimi – ümumi tipoloji sıranın keyfiyyət xassələrinin müəyyənləşdirilməsini qeyd etdikdən sonra yenidən əvvəlki fikirlərə qayıdaq. Beləliklə, öz işimizdə biz xalq musiqi toxumasında tipologiyanın edə sabit elementlərini aşkarlamaq istəyirik ki, onların funksional mahiyyəti Azərbaycan və Türkiyə ənənələrində analoji əhəmiyyətə malik olsun. Nəticədə verilmiş melodik siniflər üçün ümumi tipoloji sıranın fəaliyyət radiusu üçün ideal şərait yaradılajaq. Bu zaman müəyyən tipoloji sıralar öz daxilində əhəmiyyətli sərəcədə fərqlənən inkişaf mərhələlərindən ibarət uzun müddətli tarixi fəaliyyət hüdudlarına malik ola bilər. Digər tipoloji sıralar nisbətən qısa zaman çərçivəsində izlənə bilir. Qeyd edək ki, bu yalnız musiqi tarixi baxımından deyil, nəzəri baxımından da prinsipial əhəmiyyətə malikdir.

ƏDƏBİYYAT

1. Мамедов Ф. Генезис нациоанльного самосознания азербайджанцев. Баку, 1999.
2. И.В.Квитка. К вопросу о тюркском влиянии. Избр. труды в 2-х томах. Т.1, М., Сов. композитор, 1971, с.10.
3. Qazimihal M.R. Türk nəfəsli çalğıları. Ankara, 1975.
4. Seyidov M. Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən. Bakı, 1989.
5. Древнетюркский словарь. Л., наука, 1969.
6. Öztuna Yılmaz. Türk musikisi ansiklopedisi. İstanbul, 1974, c.II.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 05.10.2016
Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 07.11.2016
Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 10.03.2017
Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:
sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Nərminə Quliyeva ADPU-nun
Elmi Şurasının 15 aprel 2016-cı il tarixli 15 saylı qərarı ilə çap olunur.

УДК 78.07
UOT 78.07

Наргиз Кенгерли-Наджафова
Диссертант
Бакинская Музыкальная Академия
AZ1014, г.Баку, улица Шамси Бадалбейли, 98
e-mail: nargiz_kengerli@mail.ru

F.BƏDƏLBƏYLİNİN İFASINDA İ.HAYDNIN F-DUR SONATASININ ARTİKULYASİYA TƏHLİLİ

Açar sözlər: *İ.Haydn, sonata F-dur., Fərhad Bədəlbəyli, ifaçılıq sənəti, artikulyasiya problemi*

Məqalədə Azərbaycanın xalq artisti FəBədəlbəylinin ifaçılıq sətənində artikulyasiya ustalığı ümümləşdirilir. Müəllif artikulyasiya prosesinin vacib keyfiyyətlərini araşdırır: intonasiya aydınlığı, ifadəlik və oxunağlıq. Ümümlikdə, müəllif belə bir elmi nəticəyə gəlir ki, ifa artikulyasiyası musiqi əsərinin üsulundan asılıdır.

Н.Кенгерли-Наджафова

АНАЛИЗ АРТИКУЛЯЦИИ СОНАТЫ И.ГАЙДНА F-DUR В ИСПОЛНЕНИИ Ф.БАДАЛБЕЙЛИ

Ключевые слова: *И.Гайдн, Соната F-dur. Фархад Бадалбейли, исполнительское искусство, проблема артикуляции*

В статье обобщается мастерство артикуляции в исполнительском искусстве народного артиста Азербайджана Ф.Бадалбейли. Автор раскрывает как важные качества процесса артикуляции как интонационная ясность, выразительность, певучесть. В целом, автор обосновывает научный вывод о том, что исполнительская артикуляция в значительной степени обусловлена стилем музыкального произведения.

N.Kangarli-Najafova

ARTICULATION SKILLS IN F.BADALBEYLI'S PERFORMANCE OF I.HAYDN PIANO SONATA F-DUR

Keywords*: I.Haydn, sonata F-dur, Farkhad Badalbeyli, performing art, the problem of articulation.*

The articulation skills in performing art of the National artist of Azerbaijan F.Badalbeyli are generalized in the article. The author investigates important characteristics of the process of articulation such as intonation clarity, melodiousness, emotional expressiveness. İn general, the author comes to the scientific conclusion that performing articulation is largely depended on the music style.

Слушая запись сонаты, отметим, прежде всего, исключительную чистоту интонирования, артикуляционную ясность, техническое совершенство, ритмическую стройность и драматургическое единство. Запись сонаты И.Гайдна в исполнении Ф.Бадалбейли сделана фирмой «Мелодия» в 1994 году, он исполняет её очень ярко, выразительно, ритмически чётко и вместе с тем, просто, строго, без лишних эмоций, в полном соответствии с духом раннего классицизма. Пианист точно выполняет все, указанные в нотном тексте репризы.

Первая часть Сонаты И.Гайдна исполняется в темпе Allegro moderato и начинается с динамического указания piano. Пианист точно придерживается указанного авторского темпа, но начинает главную тему более полным звучанием, чем оттенок piano. Он играет первое проведение главной темы, состоящей из шести мотивов очень целостно, ритмически чётко и интонационно ясно. Каждый мотив заканчивает снятием лиги и штрихом marcato, которое подчёркивает не столько сильную долю такта, сколько ясность мелодического произношения. При этом, важно отметить, что все звуки, исполняемые штрихом marcato в правой и в левой руке (интервалы: терция, септима и терция), придавая интонационную выразительность мелодическому развитию темы, не дробят её, а, наоборот, создают ощущение слитности, как бы не полного снятия мотивных лиг. Все мотивы в его исполнении ясно разделены и, вместе с тем, как бы объединяются, несмотря на то, что каждый из них разделён лигой. Фактически пианист пользуется и лигами, и штрихом marcato, чтобы добиться выразительной ясности всей музыкальной мысли. Он рассматривает лигу не как снятие руки, а штрих marcato, как тяжёлое staccato, а как средства, с помощью которых можно выразительно произнести исполняемое.

В первом проведении главной темы пианист, чётко артикулируя мотивное членение мелодии, устремляет общее движение к последнему шестому мотиву (сильная доля пятого такта), и тем самым добивается выразительно-законченного (целостного) произношения всей главной партии. Очень выразительно и ритмически ровно звучит мордент над

нотой си, (такт №3) пианист точно укладывает мелизм в ритмическую длительность данного звука. Второе проведение расширенное проведение главной темы (такты №4-12) наполняется энергией, за счёт движения тридцатьвторых нот и вновь штрих marcato, как в правой, так и в левой руках, придаёт исполнению интонационную ясность.

Пример № 1



Во втором произведении пианист также точно выполняет артикуляцию, но при этом исполняет целостно, так как не дробит мелодическое движение на мелкие мотивы, а объединяет его общим направлением к сильной доли заключительного мотива (такт №12). Интересно, как пианист, исполняет три нисходящих арпеджированных пассажа (такты №6,7,8) и подчёркивает в них последние четвертные ноты: «ля», «си» и половинную - «ми бемоль». Первая «ля» подчёркивается слегка, вторая «си» - более ясно и, наконец, последняя половинная нота - «ми бемоль» (такт №9) подчёркивается с выразительным tenuto и почти незаметным ritenuto, сразу переходящим в дальнейшее движение двойных терций в левой руке, вновь создавая ощущение ровности музыкального движения. Данное музыкальное произношение настолько выразительно звучит во всей экспозиции сонаты и запоминается в слуховом сознании, что заставляет внимательно вникнуть в нотный текст, и в результате мы обнаруживаем, что нота «ми бемоль» является единственной половинной длительностью во всей экспозиции сонаты и самым низким звуком в партии правой руки. Это, подчёркивание (осознанное, либо подсознательное) делается просто идеально, оно исполняется настолько изящно, галантно, естественно, что заставляет обратить на себя внимание слушателя.

В обоих проведениях главной темы гармонически очень слитно и мягко звучат терции в левой и последовательность терций в правой руках. Пианист добивается прозрачности звучания за счёт безупречно точного выполнения пауз, не передерживая ни один звук.

В третьем проведении главной темы Бадалбейли добивается яркого контраста, максимально используя звучание верхнего регистра. Тема исполняется с блеском, на mezzo forte, нисходящие мотивы в правой руке на marcato буквально искрятся, а движение шестнадцатых в сопровождении (альбертиевы басы) звучат как чёткий ритмический фон. Указанное в такте №16 crescendo пианист не выполняет, а играет всё последнее проведение главной темы и переход к связующей на единой динамике, добиваясь целостности и непрерывности исполнения.

Ритмически чётко звучит и переход к связующей партии: последовательность из трёх терций сначала в правой, и последняя в левой руке (такт №20).

Пример № 2



Первые два мотива в связующем эпизоде пианист исполняет с ярким контрастом, точно придерживается указанных в тексте динамических оттенков mezzo forte (такт №21) и piano (такт №24). Мотив в такте №27 он исполняет на небольшом crescendo, а последующий аналогичный мотив с ещё более ярким crescendo, создавая контраст звучания. Вновь выразительно и ритмически чётко звучат нисходящие терции в правой руке (такт №28), а sforzando на синкопированном ритме в тактах №30-31 звучит мягко, бархатно, без толчков.

Переход к побочной теме сонаты почти незаметен, тем более, что она интонационно близка главной. Побочная тема звучит в партии левой руки на фоне репетиций тридцать вторых нот в правой руке (такты №33-40).

В её исполнении пианист создаёт яркий контраст с помощью динамических сопоставлений, указанных в тексте: mezzo forte, piano, mezzo forte, piano. Интересно, что пианист, исполняя тему в левой руке и используя лишь смену динамики, создаёт иллюзию звукового тембрового контраста. Создаётся ощущение, что повторяющийся на нюансе piano мотив (ми- фа- ми) исполняется в верхнем регистре. Данный тембровый контраст придаёт, в сущности, мало содержательности побочной партии, яркость и выразительность, делает её звучание более насыщенным и значительным. При этом всё музыкальное развитие, не останавливаясь, устремляется вперёд.

Пример №3



Не снижая энергии движения, пианист направляет её к заключительному эпизоду (такты № 44-45) и с помощью яркого crescendo завершает экспозицию на Forte (тоника C-dur).

Слушая всю экспозицию и анализируя ясность музыкального произношения, были выявлены два основных момента, к которым была устремлена вся исполнительская драматургия: конец первого периода (такт №12) и заключительный аккорд экспозиции такт №46. Таким образом, вся экспозиция в исполнении пианиста представляет собой фактически две музыкальные мысли: первая лаконичная, вторая - крупная. При этом, важно отметить, что если в первой пианист делает две более ясные (такт №4 и 9) и две почти незаметные (такты №7,8) интонационные опоры, то во втором их нет, вся музыкальная мысль выражается на едином дыхании.

Внимательное изучение авторского текста, показало, что все интонационные опоры - это единственные четвертные и одна половинная («ми бемоль») ноты во всей экспозиции сонаты. Фактически пианист исполнил экспозицию сонаты, выразив две разные по содержанию и объёму музыкальные фразы (в ней два знака препинания - две музыкальные точки). При этом, в первой были сделаны две интонационные музыкальные «запятые», а во второй их не было.

Точно выдержав, длительность последнего заключительного аккорда и восьмую паузу (неполный такт №46), пианист исполняется репризное повторение экспозиции и переходит к разработке, которая начинается с проведения главной темы. Вновь пианист начинает её не с оттенка piano, как указано в тексте, а с mezzo piano, как бы подчёркивая ритмическую чёткость затакта. Очень выразительно и контрастно звучат мотивные переклички в правой и левой руках (такты №50-53). Ритмически чётко звучит в разработке эпизод, основанный на арпеджированном движении тридцатьвторых нот (такты №69-77). Пианист, точно артикулируя, воссоздаёт единый поток движения.

Пример №4



Слушая разработку и репризу, также выявляются аналогичные интонационные знаки препинания: первая музыкальная точка в завершении первого периода (такт №61), втора осуществляется пианистом в завершении всей репризы. Конец разработки в такте №86 воспринимается как вопросительное окончание мысли, требующей завершения, которое естественно завершает сокращённая по своему объёму реприза. Именно по этой причине аналогичная в репризе первая интонационная точка экспозиции отсутствует, однако, сохраняются такие

знаки музыкального препинания, как запятые в тактах №51 (четвертная нота); №90 (четвертная нота) и такт №95 - половинная нота. Ещё две ритмические опоры слышны в тактах №108 и №110 на фоне выдержанного остинатного звучания трели в левой руке, которые по длительности также являются четвертными.

В целом, анализируя исполнение первой части можно отметить несколько, еле заметных, ритмически неровных момента: первый в экспозиции при переходе к двум заключительным тактам (№44,45); здесь после трели, указанной на ноте «ми» (вводный тон F-dur) и разрешаемой в тонику «фа» пианист чуть торопится, беря сразу терцию «си-ре», создавая ощущение краткой «суеты». Но затем всё сразу моментально и ритмически чётко уравновешивается.

Второй, в разработке (такт №97), когда после мордента в правой руке последовательность нисходящих терций в левой звучит «чуть суетливо», теряя артикуляционную ясность звучания. И третий, в репризе, в моменте, аналогичном первому (такт №126).

Представим процесс исполнения Ф.Бадалбейли первой части сонаты, как музыкальную речь[1]

Экспозиция:

Такты №:

1 4 9 12

~ ~ ~ ~ , ~ ~ ~ ~ , ~ ~ .

13 46

~ .

Разработка:

Такты №:

47 51 61

~ ~ ~ ~ , ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ .

62 86

~ ?

Реприза

Такты №:

87 90 95 108 110 128

~ ~ ~ ~ , ~ ~ ~ ~ , ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ , ~ , ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ .

[1] Указанный в тексте знак ~ соответствует одному такту.

Таким образом, в исполнении Ф.Бадалбейли всё музыкальное содержание первой части, состоящее в основном из мотивного развития, состоит всего из четырёх музыкальных мыслей: первые два утвердительные, второе - вопросительное и последнее четвёртое - также завершается утвердительно. При этом отметим, что все указанные музыкальные знаки препинания соответствуют ритмическим опорам музыкального развития первой части сонаты. Всего два момента (в обеих случаях единственные половинные ноты «ми бемоль»), пианист ясно выделяет небольшим ritenuto и выразительным tenuto, не нарушая, при этом, ровность ритмического движения.

Вторая часть Largetto исполняется пианистом не совсем медленно, хотя в тексте указан темп Adajio. Ясно ощущается внутреннее движение, которое позволяет избежать статичности исполнения. Отметим, что исполнение медленных частей классических сонат свидетельствует о мастерстве пианистов, так как они представляют собой особую сложность, связанную с темпом, обусловливающим часто растянутость, неясность формы, трудностью достижения драматургической целостности.

Вторая часть (тональность f-moll) представляет собой двухчастную форму, при этом каждая часть репризно повторяется. В интерпретации пианиста она звучит божественно, не применяя педаль, пианист достигает почти идеальной плавности, певучести и мелодической ясности исполнения.

Непередаваемая по красоте главная тема исполняется пианистом нюансом dolce на фоне ровного движения триолей в сопровождении левой руки.

Первое предложение завершается в такте №4 на доминантовом звуке «до», и здесь фактически выявляется первая опорная точка.

Пример №5



Обратим внимание на то, как интересно завершает пианист эту музыкальную мысль. Всё четырёхтактовое построение состоит из двух коротких (такты № 1 и 2) и одного более длинного мотива (такты №3-4). Вся музыкальная мысль в его исполнении движется к тонике «фа» (первый звук четвёртого такта), который он, после только что уже прозвучавшего «фа», чуть-чуть оттягивает небольшим tenuto и тем самым, подчёркивает, делает более значительным, чем полное (фактическое) завершение всей мысли на последнем доминантовом звуке «до».

Всё дальнейшее музыкальное развитие, осуществляемое на интонационном материале главной темы, непрерывно двигается к концу первой части Largetto - второму опорному моменту - тонике «фа» (такт №20). Помимо этих двух опор, пианист выделяет дополнительно ещё три, которые звучат несколько необычно, так как во всех случаях они попадают на слабую долю такта: в такте №9 - звук «ре», в такте №11 - звук «фа» и в №17 - звук «соль».

При внимательном изучении текста, выясняется, что эти музыкальные знаки препинания, (музыкальные запятые) являются единственными залигованными нотами во всей второй части сонаты. Вторая залигованная нота не исполняется, поэтому звучание первой длится дольше, создавая в сочетании с левой рукой необычный синкопированный эффект - *«одиноко повисшего в пространстве звука»*.

Второй раздел Largetto звучит в новой тональности - b-moll и в ней также выявляются две основные ритмические остановки: первая в такте №23 залигованный звук «ля» звучит как бы с вопросительной интонацией и завершающая всю вторую часть тоника «фа» - такт №39.

Пример № 6



Таким образом, несмотря на непрерывное мотивное членение музыкального развития, вся вторая часть исполняется пианистом на едином дыхании, драматургически целостно и классически стройно, выделяя *четыре музыкальные запятые в содержании первого раздела, вопросительный знак в такте №23 и две музыкальные точки в завершении каждой части.*

Исполнительская артикуляция Largetto выглядит следующим образом:

Первая часть:

Такты:

1 4 9 11 17 20

~ ~ ~ , ~ ~ ~ ~ , ~ , ~ ~ ~ ~ ~ , ~ ~ .

Вторая часть:

Такты:

21 23 39

~ ~ ? ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ .

Третья часть сонаты зажигательный, сверкающий Final исполняется в темпе Presto на динамическом оттенке mezzo forte. Изложение главной темы составляет первый период такты №1-16 (не считая затакта)[1]. Она строится из двух восьмитактовых предложений, каждое из которых состоит из четырёх мотивов. Артикуляция мотивов очень сложная, так как почти каждая его нота исполняется разным штрихом и в определённой последовательности: первая - marcato, вторая и третья - legato, четвёртая и пятая - non legato и шестая и седьмая - legato. Во втором мотиве штрих non legato заменён legato, в третьем он вновь возвращается, а в четвёртом опять исполняется legato.



В целом, мелкие мотивные членения характерные всему музыкальному развитию Finala, обусловливают предельно внимательное отношение к его артикуляции, то есть музыкальному произношению. Быстрый темп Presto и преобладание малых мотивных структур создаёт ощущение ***«музыкальной скороговорки»,*** при которой исполнитель не только правильно произносит интонацию музыкального текста, но и ясно, разборчиво проговаривает его в быстром темпе.

[1] Вся дальнейшая нумерация тактов начитается с первого полного такта, не считая затакта.

Пианист очень чисто и ясно интонирует окончание каждого мотива - четвертные ноты: «фа», «си», «до диез» и «фа». При этом все последующие восьмые ноты, не считая последней, звучат не только как окончание мотива, но и как своеобразная отталкивающая опора для последующего начала мотива, поэтому мотивное развитие объединяется в единую мелодическую линию, завершающую первое предложение музыкальной запятой (такт №8).

Аналогичным приёмом пианист объединяет мотивы второго предложения и ставит вторую музыкальную запятую в такте №16. Сравнивая одинаковое количество мотивов в первом и во втором предложениях, обнаруживается существенная разница в их артикуляции: в первом предложении пианист подчёркивает окончание всех четырёх мотивов, а во втором они присутствуют, но не выделяются, вся музыкальная мысль выражается без интонационных опор до такта №16 (доминанта F-dur). Поэтому в первом предложении ощущаются три tenuto, а во втором нет. Все эти знаки музыкальной выразительности в исполнении пианиста обоснованы, так как совпадают с указанными в тексте четвертными нотами.

Третье предложение более расширенное, и в его завершении пианист осуществляет две близкие по времени музыкальные опоры: четвертные ноты в такте №26 и №27. Вторая опора (такт №27) фактически звучит как дополнение к первой, она как бы утверждает её. Далее на нюансе forte четырёхтактовый связующий эпизод (такты №28-31), который музыкально недосказан (субдоминанта F-dur) и его звучание напоминает по своей интонации многоточие.

Второй период (такты №33-52) вновь возвращает музыкальную скороговорку, состоящую из малых интонационных ячеек, которые завершаются в такте №40 и 48 музыкальным утверждением - точкой, а в конце экспозиции (такт №52) всё же ощущается больше восклицание ! нежели утвердительное завершение.

В целом, слушая запись экспозиции Finala в исполнении Бадалбейли, обнаруживается довольно многочисленное количество и разнообразие знаков музыкального произношения, которые звучат ясно и выразительно, обусловливая мастерство в столь довольно сложной и богатой артикуляции.

Важно отметить ещё один артикуляционный принцип, который использует пианист для достижения целостности исполнения экспозиции Finala. А именно, он подразделяет музыкальные точки на главные и относительно главные, то есть побочные. В его исполнении наиболее утвердительно звучат всего два опорных момента: такт №26 и такт №48,

остальные музыкальные точки звучат менее утвердительно, несмотря на то, что являются последними в музыкальной мысли. Интересно, что в обеих случаях это такты, после которых фактически звучит их дополнительное утверждение.

Разработка Finala (g-moll) начинается с восходящего движения шестнадцатых нот на динамическом оттнке forte, которые устремляются сначала к четвертной ноте «ми бемоль» (такт №55), затем к «ре» и опять к «ми-бемоль» и «ре».

Это частое чередование ритмических опор воспринимается не как завершение мысли, а скорее как своеобразное подчёркивание акцентирование, аналогичное тактам №37-38 и №45-46 в экспозиции.

В тексте первая шеститактовая фраза завершается на четвертной «ре» (такт №58) и вполне естественно, что данная ритмическая опора слышна, однако, пианист не выделяет её ясно и, повторяя её, продолжает музыкальную мысль дальше. В тактах №60, 62, 64, 66 вновь следует череда ясных подчёркиваний, попадающих на четвертные ноты сначала в правой, затем в левой руках.

Затем движение устремляется к сильной доле (четвертная нота) такта №74, здесь краткое tenuto, которое повторяется на четвертных нотах (до-диез и ля) в тактах №75, 76, и как бы утверждает завершение, ещё более яркое, чем в аналогичных тактах №26,27 экспозиции Finala.

Далее следует связующий эпизод (такты №77-85), звучащий на forte. Пианист слегка выделяет в левой руке четвертные ноты и заканчивает утвердительно, то есть музыкальной точкой. Начиная с такта №86, вновь начинают звучать малые интонационные мотивы, в которых исполнитель чуть-чуть подчёркивает сильные доли в тактах №87, 89, 90, 91, 92, как бы подготавливая последнюю музыкальную точку в конце разработки - такт №93.

Пример № 7



Реприза начинается с такта №94 и возобновляется частота мотивного членения. Пианист почти незаметно подчёркивает сильную долю в тактах 95, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, а затем единым развитием подводит движение к первой музыкальной точке репризы такт №111. Вторую ритмическую опору (музыкальную точку) он осуществляет в такте №122, подчёркивая еле заметным акцентом такты №113, 115, 119. Затем последний раз ярко звучит пятитактовый связующий эпизод, вновь оставаясь недосказанной мыслью, то есть многоточием в такте №127.

На mezzo forte (вместо указанного в тексте piano) начинает звучать материал главной темы Finala с частым tenuto на четвертных длительностях, которая завершается в такте №135 музыкальной запятой. Далее она повторяется последний раз с аналогичными ритмическими tenuto и в такте №143 утвердительно завершается первый раз, а в заключительном такте №147 второй раз.

Представим схему исполнительской артикуляции всей третьей части сонаты.[1]

Экспозиция
Такты №:
1 2 4 6 8 16
~ - ~ - ~ - ~ , ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ .
17 24 26[2] 27
~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ? ~ . .
28 32
~ ~ ~ ~ ....
33 34 36 37 38 40
~ - ~ - ~ - - ~ .
41 42 44 45 46 48
~ - ~ - - - ~ .
49 52
~ ~ ~ .
Разработка
Такты №
53 55 56 57 58 60 62 64 66 74 75 76
~ ~ - - - - - ~ - ~ - ~ - ~ - ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ . . .
77 85
~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ .
86 87 89 90 91 92 93

[1] Знак - означает tenuto, то есть, подчёркивание звука.
[2] Эта музыкальная точка в исполнении звучит более значительно, чем последующая.