

## СОДЕРЖАНИЕ МУЗЫКИ И ИСКУССТВО ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

**Карпычев Михаил Георгиевич,**

*доктор искусствоведения, профессор,*

*профессор кафедры фортепиано*

*Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки,*

*Россия, 630099, Новосибирск, ул. Советская, 31*

*omo@nokvd.ru*

### Аннотация

Статья посвящена связи содержания музыки с искусством фортепианного исполнительства. Проекция категорий музыкального содержания на фортепианную игру требует выяснения сущности музыкального образа. Он представляет логику сцепления нескольких интонаций, а интонация — это чаще всего музыкальный интервал, хотя интонация может быть выражена и одним звуком (одной музыкальной вертикалью), обособленным в музыкальном контексте. Музыкальная пауза, отъединенная в музыкальном контексте, также есть интонация. Интонацию может представлять и двигательная, пространственная категория, а именно жест, движение, замах, положения пальцев, корпуса, спины и т. д. Особый вид содержательности интонации — интонация улыбки (шутки, насмешки, иронии). Наиболее часто она встречается у Гайдна, но очень выразительна в ряде опусов Дебюсси, Бетховена, Шумана, Скарлатти. Фортепианная актуализация этой интонации зачастую требует очень острых кончиков подушечек пальцев. Музыкально-содержательное интонирование можно и нужно расценивать как выразительную речь на фортепиано. Показательны в этом смысле прежде всего сами музыкальные категории и понятия, такие как музыкальный язык, музыкальный текст, предложение, акцент, чтение с листа. Обосновывается, что в обязательные условия содержательного искусства фортепианного исполнительства входят: осознание пианистом монолитности и в то же время синтетичности методологической триады «подтекст–текст–контекст»; постоянный слуховой контроль за своей игрой; внутренняя свобода от страха перед публичным выступлением, являющаяся следствием абсолютной уверенности в своих технических возможностях и музыкальной памяти; необходимость раскрыть композиторскую логику сцепления интонаций.

**Ключевые слова:** содержание музыки, фортепианная игра, образ, интонация.

**Библиографическое описание для цитирования:**

Картычев М.Г. Содержание музыки и искусство фортепианного исполнительства // Идеи и идеалы. – 2019. – Т. 11, № 1, ч. 2. – С. 366–377. DOI: 10.17212/2075-0862-2019-11.1.2-366-377.

Начнем с принципиального и совершенно бесспорного положения: музыке присущ феномен содержательности, специфически выражаемой. Самобытность музыки как вида искусства отражается в аудиальной форме ее содержания. Иначе говоря, содержание музыки передается через музыкальные звуки.

Будучи выражен именно так, тезис содержательности музыки никем и никогда не оспаривался. Дебаты вокруг содержания музыки велись по множеству других поводов, и прежде всего по поводу того, что и о чём «говорят» звуки музыки. Является ли содержание музыки только внутримызыкальным, или оно еще и внемзыкально, т. е. жизненно – вот главный пункт столкновения различных течений музыкальной науки. Ни формалисты, ни герменевтики не отрицали музыкального содержания как такового, но расходились в том, выражает ли музыкальный звук лишь сам себя, либо он служит отражением внемзыкального контекста.

Глобальное противостояние этих двух концепций являлось, на наш взгляд, проекцией на музыкальное искусство одного из фундаментальных философских вопросов: что первично – материя или дух. Разумеется, альтернативная постановка проблемы содержания музыки сменилась более глубоким его пониманием. Автономные и контекстные феномены существуют в синтезе, экспонируя две стороны музыкального содержания: логическую и чувственную, материальную и идеальную, внеличностную и личностную, объективную и субъективную.

Поскольку речь пойдет о попытке приложения категорий музыкального содержания к игре на фортепиано, необходимо коротко сказать о том, что есть «музыкальный образ» в теоретическом смысле (важность категории образа для любого вида искусства не требует специальных доказательств). Положение, гласящее: «Интонация выражает эмоцию», – есть альфа и омега теории музыкального содержания, его сердцевина. В то же время музыкальный образ актуализирует не единичная эмоция, а эмоции, их некоторое плюральное количество. Соответственно, в основании образа будет лежать уже не одна интонация, а несколько. Множественное число интонаций-эмоций несет в себе обязательный элемент сопоставления, соположения, конфликта, т. е. осуществляется то, что называется эмоциональным развитием. Эмоциональное развитие и приводит к образному выводу. Важнейшее значение в кристаллизации музыкального образа у слушателя имеет категория музыкальной логики. Именно она организу-

ет отношения между интонациями и вызываемыми ими эмоциями. Музыкальная логика составляет фундамент интонационно-эмоциональной драматургии, которую не в состоянии репрезентировать обособленная единичная интонация. Более того, логика соподчиненности некоей общей задаче, логика данного способа сцепления интонаций и выступает как музыкальный образ. Музыкальная логика есть музыкальная мысль, музыкальный образ. Он есть некий логический вывод, который еще не может быть определен понятийно. Музыкальный образ у слушателя есть следствие музыкального образа у композитора, образа столь же мимолежного, никак им не обозначаемого, возникающего как интуитивное решение именно так, а не иначе продолжить линию интонационного движения. Сплав нескольких интонаций, вызывающий у слушателя музыкальный образ, в формально-структурном смысле предстает как музыкальная тема. Как указывает М. Каган, понятие «музыкальная тема» обозначает именно то, что в литературе или драматургии называется «характером» [6, с. 113]. Такое понимание музыкальной темы подтверждает (хотя и косвенно) нашу трактовку кристаллизации образа из сцепления ряда интонаций-эмоций: понятие характера у человека подразумевает совокупность эмоциональных качеств (подробнее об этом см.: [7]).

Теперь от образа «спустимся» на один уровень ниже в иерархии структуры музыкального содержания и коснемся категории интонации.

Она, как известно, представляет собой прежде всего музыкальный интервал, хотя под интонацией иногда понимают как более масштабное образование, так и менее масштабное. Но классический, принципиальный вид интонации – интервал. Это подчеркивал, в частности, Б. Асафьев: «Каждый из интервалов закреплялся в музыке как оформившаяся закрепившаяся интонация, как носитель эмоционально-смыслового тонуca» [1, с. 240]. На то же указывает Б. Яворский: «Наименьшей основной звуковой формой во времени является сопоставление двух различных по тяготению звуков – интонация» [18, с. 60].

Здесь уместно будет сказать об исполнении модуляций, а точнее – об интонировании модуляций. Иногда они представляют абсолютное чудо. Вот что, например, реально слышал С. Рихтер в разработке первой части 8-й сонаты Прокофьева: во-первых, совершенно определенное мифологическое событие – эпизод из соревнования по метанию диска в Древней Греции, в Дельфах; во-вторых, еще более конкретные вещи – «Аполлон рассек Гиацинту лоб; тот, бедняга, истекал кровью. И тогда Аполлон превратил его в цветок... Всё это есть в нотах: вот эта модуляция из As-dur в a-moll, затем секстаккорд F-dur... Уже прорезается цветок. Композиторское чудо, которое нужно не только слышать, но и видеть... иметь на него нюх. Даже эти перебрасывания диска – вот, тоже в нотах!» [4, с. 45]. В сущности,

модуляция – это та же интонация, которая обычно состоит из двух звуков, а модуляция – это союз двух тональностей. Таким образом, она служит показателем и интонационного мышления, и, естественно, гармонического.

Важно далее отметить, что и один звук (одна музыкальная вертикаль) может представлять полнокровную выразительную интонацию. Однако для этого необходимо определенное условие – отъединение этой интонации в течении музыкальной ткани. Убедительные примеры: начало Сонаты Листа *h-moll* (октава соль), сонат Бетховена № 5, № 8 (аккорд в до миноре), фуги *A-dur* из I тома «ХТК» (ля), октава соль в начале и потом не один раз в четвертой части *B-dur*’ной сонаты (1828) Шуберта, «Катакомбы» из «Картинок с выставки»... А разве финальные аккорды, разделенные паузами, в самых различных сочинениях, несущие эмоции утверждения, неуклонного императива, не предстают перед нами как носители активного самостоятельного «слова»? Эмоциональное воздействие на слушателя этих «одиноких» звуков безоговорочно. Дело здесь, конечно, не в начале, середине или конце произведения, а именно в контекстной обособленности.

Внимательное отношение к тексту позволяет осознать еще одно важное положение в теории содержания музыки в ее проекции на искусство фортепианного исполнительства – пауза есть интонация (порой даже более выразительная по сравнению со звучащим интервалом). Как в случае с одним звуком, здесь необходимо отъединение в ткани, т. е. от другой паузы. Как верно пишет Е. Ручьевская, «интонацией может быть всё, что является носителем смысла, художественного содержания» [15, с. 130]. Ясно, что пауза в соответствующем контексте может быть наполнена ярким эмоциональным значением. Особенно это касается пауз, которые С. Фейнберг называет драматическими, когда равномерное течение музыки нарушается резкой сменой настроения, решающими переломами и событиями, смысловыми контрастами [16, с. 441]. «Самое главное в этом пьесе (Сонате Листа *h-moll*. – М. К.), – писал С. Рихтер, – паузы, которые он (Г. Нейгауз. – М. К.) научил меня озвучивать» [12, с. 44], не говоря уже о необходимости тридцатисекундной паузы перед началом этой сонаты (см. телефильм Б. Монсенжона «Рихтер. Непокоренный», 1998). Великие музыканты всегда понимали огромное значение пауз. Приведем только две цитаты. Моцарт: «Молчание – величайший эффект в музыке» [10, с. 11]. Бузони: «Что в нашем нынешнем музыкальном искусстве более всего остального приближается к его первоначальной сущности – это паузы и ферматы... Напряженная тишина между двумя фразами сама становится музыкой» [11, с. 129]. Не можем и мы не привести хотя бы одного примера бесспорно «говорящих» пауз (вспомним в конце концов о том, что мы называем «многозначительным молчанием» в нашей речи): Брамс,

соната № 3, соч. 5, f-moll, третья часть, такты 66–68. Итак, подчеркнем еще раз: пауза есть интонация.

Интонация, интонирование присущи не только звуковысотной линии и не только паузам, но и двигательному, пространственному параметру: интонация связана с жестикულიацией, движениями как таковыми. Мы можем с уверенностью говорить о значении жеста (движения), эмоции жеста. Жест, движение выражают интонацию. У дирижеров, танцоров это положение – основа всей профессии и профессионального мастерства. Интонация выражается и в качестве замаха (в том числе «ауфтакта»), положении пальцев (более или менее закругленное, крючкообразное, полугое...), положении корпуса, спины (согнутая спина – собранность, тревожность, настороженность; прямая спина – величие, торжественность, строгость). «Если пианист играет не вообще, то это отражается на его осанке, и даже движения головы соответствуют музыке (взгляд направлен вниз, голова опускается – угрюмость, взгляд устремлен вверх, голова поднимается – озарение)», – справедливо замечает В. Разумовская [3, с. 55].

Статика, или движения корпуса, естественно, зависит от содержания данного фрагмента сочинения. Например, «застылость» сменяется активной работой поясницы, плеч в исполнении «Гретхен за прялкой» Шуберта–Листа – соответственно в начале и кульминации в конце. На пианиста чаще всё же смотрят (радио, записи суть исключения на сегодняшний день, живой концерт – основная, классическая форма исполнительства), поэтому положение пальцев, корпуса, головы, спины, даже глаз (открытые, закрытые) влияет на восприятие. Иногда даже интонация движения, жеста в широком смысле слова может, пожалуй, «выручить» пианиста при недостаточно выразительной игре. Итак, движение есть интонация.

Интонация может быть, естественно, самой разной; сейчас подчеркнем, как представляется, нетривиальный случай: это может быть интонация улыбки. Улыбка доброго юмора, шутки и насмешки, иронии, псевдогнева и псевдосердитости, улыбка ласки и улыбка сожаления, грусти. Все эти оттенки действительно присутствуют в музыке, во всех ее жанрах, включая, само собой, скерцо, юморески... – всё то, что нужно играть *giocoso*, *scherzando* по указанию композитора. Примеров – сотни, укажу лишь на несколько абсолютно показательных: сонаты Гайдна (о котором Б. Асафьев писал: «Гайдн неистощимо находчив в изобретении различного рода звуковых иллюзий: неожиданных поворотов, лукавых отводов в сторону, забавных концовок, суровых нарастаний, приводящих к игровой и шаловливой теме, шуточных выступлений инструментов под маской серьезности, многообещающих приготовлений, кончающихся взрывом хохота» [2, с. 19]; «Детский уголок» Дебюсси, который был «очень удовлетворен, узнав, что его музыкальная фантазия заставила

публику смеяться» [9, с. 171]; рондо «Ярость по поводу потерянного гроща» Бетховена, о котором Шуман писал: «Едва ли существует нечто более забавное, чем эта шутка... Я сразу же начал хохотать, сыграв ее недавно впервые... О, эта очаровательнейшая, бессильнейшая ярость, подобная той, которая охватывает, когда вам не удается стащить с ноги сапог, и вот вы потеете, топаете, а он совершенно флегматично посматривает вверх на своего владельца» [13, с. 165]. А многое из «Карнавала» самого Шумана, «Тюильрийский сад» Мусоргского, ля минорный эпизод из III части Первого концерта Бетховена, начало IV части Второго концерта Брамса? Д. Скарлатти предварил свой сборник 33 сонат для клавичембало следующими словами: «Читатель, не жди от этих композиций глубокого замысла; это лишь затейливая музыкальная шутка... подойди к этим произведениям как человек, а не как критик, и ты увеличишь свое удовольствие» [5, с. 347].

Однако всё вышесказанное – лишь констатация факта. Как же этого в игре добиться, добиться того, чтобы «улыбались пальцы, а не губы» (Антон Рубинштейн)? Это действительно очень непросто, это высшая пианистическая математика.

Ясно лишь, что эта улыбка таится на острейших кончиках подушечек пальцев и еще в одном «волшебном» обстоятельстве: само желание, решение сыграть так, а не иначе, уже зачастую приносит результат. Прежде всего к нему нужно стремиться, его нужно предслышать, потому что «серьезное исполнение несерьезной музыки (а она имеется и у великих композиторов) так же невыносимо, как и несерьезное исполнение серьезной» [14, с. 17].

В книге «Заметки педагога фортепиано» [8] мы достаточно подробно писали о том, что музыкально-содержательное интонирование следует правильно понимать как выразительную речь на фортепиано. Добавим к сказанному, что само сравнение интонирования, самого музыкального языка с речью, с тем, как мы говорим и пишем, имеет великое множество подтверждений и своего рода доказательств. Очень часто мы даже не замечаем этих аналогий при употреблении, настолько они «прижились» в музыке. Например, укажем на существование общего знака даже в литературной и музыкальной пунктуации, а именно на знак запятой, который был введен в музыкальное письмо Ф. Купереном.

Показательны сами якобы истинно музыкальные категории: музыкальный язык, музыкальная речь, музыкальный текст, интонация, предложение, акцент, наизусть, баллада, легенда, сказка, поэма, фраза («Фразировка предполагает свойство музыки передавать интонации и выразительность речи, ее близость к синтаксическим формам и смысловым категориям») [16, с. 177–178].

Наконец, чтение с листа, читать ноты. Для того чтобы адекватно понять творчество писателя, читатель должен читать произведение не «по диагонали», должен пропустить сквозь себя каждый знак текста. Точно так же пианист должен относиться к композиторской речи. Исполнитель, ставящий своей целью содержательную игру, в принципиальном смысле не волен пропускать ни одного композиторского «слова».

Вот, например, один из таких знаков текста – композиторских «слов» – указание *ritenuto*. Полагаем, что психологическое, семантическое даже понимание сущности *ritenuto*, *ritardando*, etc. состоит в том, что *ritenuto* знаменует некоторую потерю уверенности (которую олицетворяет жестко-метрическая игра), решимости, эмоциональной и рациональной непреклонности, ясности. *Ritenuto* раскрывает момент временного наступления какого-то раздумья. Того, что происходит словно «на распутье». При возвращении устойчивого метра психологическое состояние возвращается – вперед «без страха и упрека», фаза нерешительности пройдена. Мы уверены, что это наблюдение о *ritenuto* в общем нелишнее, потому что в принципе за каждым событием в музыке стоит какой-то отблеск, «отзвук» реальной жизни, не вульгарно связанный с ней, конечно. *Ritenuto* – момент сомнения в будущем.

Еще одно композиторское «слово» – унисоны, которые, на наш взгляд, представляют некий возврат к суровым истокам музыки, к арханке, в те времена, когда музыкальная вертикаль, гармонические закономерности еще находились в стадии зарождения. Унисон – взгляд в первозданность начал музыки, то, что Брамс назвал «*Rückblick*». Но начало музыки есть и начало человека, его развития. Процесс эволюции музыки и процесс совершенствования человека параллельны. Поэтому унисоны, как правило, рисуют нам человека в глубинах истории, аскетичного человека вне современных завоеваний цивилизации, еще тесно, непосредственно связанного с природой... Думаем, не случайно классическое фортепианное изображение ветра в четвёртой части Второй сонаты Шопена написано унисонно. В Первой балладе Шопена – образце жанра, обращенного в прошлое, начало унисонное... Вряд ли унисоны большей частью представляют музыку чувствительно-слезливую, сентиментальную. Скорее наоборот: вспоминаются суровые, сдержанные, легендарные унисоны начал до минорной фантазии Моцарта, «Аппассионата», «Двух евреев» Мусоргского, Третьего концерта Рахманинова, до минорной прелюдии Шостаковича из цикла «24 прелюдии и фуги»... Конечно, не может не быть исключений, но над самой мыслью, на которую наталкивает аскетичность фактурного принципа, пианистам стоит, на мой взгляд, задуматься. Примеры содержательности композиторских «слов» можно продолжать бесконечно.

В заключение считаем целесообразным подчеркнуть некоторые неперенные условия содержательного исполнения.

Первое – глубокое осознание пианистом монолитности и в то же время синтетичности методологической триады «подтекст–текст–контекст». Текст – продуманное до самых мелочей овладение нотным материалом. Подтекст – категория содержания, образного мира, характера произведения, который нужно всячески верно раскрыть сквозь «занавес» нотных знаков. Как говорил С. Рихтер, «играть не только то, что в нотах, но и между нот. Как хороший артист – читает между строк. Это трудно. Этому учишься всю жизнь» [5, с. 117]. Далекое не все даже большие пианисты действительно могли уже в начале своей творческой жизни постигать художественный подтекст. Контекст – место данного произведения в панораме сочинений того или иного композитора, принадлежность играемого опуса к конкретному жанру, стилистическому направлению: понятно, что Баха нельзя играть тем же звуком, что Дебюсси... Однако это крайне простой пример, сплошь и рядом задачи встают гораздо более сложные. В терминологическом смысле определения триады «подтекст–текст–контекст» могут быть заменены, суть от этого не изменится. В частности, названная триада может быть вполне соотнесена с триадой Бузони «техника, культура, характер», где техника будет соответствовать тексту, культура – контексту, а характер – подтексту.

Второе условие, само собой разумеющееся, – постоянное слушание себя, своей игры. Один из почитателей таланта Бузони писал: «Я люблю Бузони за фортепиано так, как ни одного из наших музыкантов. Одних творчество возбуждает, они ворочают глыбы и с грохотом выгребают звуки из белой каменоломни клавиш, и всё тело их охвачено напряжением. Другие, наоборот, играя, улыбаются лживой улыбкой атлетов, которые с наигранной легкостью поднимают тяжести, показывая удивленной толпе, будто всё это для них игра, сущий пустяк. Третьи застывают в гордыне или дрожат от возбуждения. Он же, Бузони, слушает. Он слушает свою собственную игру». Эти слова принадлежат слушателю, которого звали Стефан Цвейг [17, с. 222].

Третье. «Проза» исполнительского искусства заключается в том, что освоение глубин композиторского содержания возможно лишь в случае абсолютного отречения от проблем, связанных непосредственно с «ремесленной» стороной дела, т. е. с исполнением верных нот в нужное время в условиях публичного концерта. По аналогии с философским законом единства противоположностей, предварительное внимание к каждой «клеточке» текста должно на концерте переродиться в абсолютную свободу от трудностей пальцевой его «экзекуции». Именно свобода от узкопрофессиональных задач позволяет артисту целиком сосредоточиться на метафизических глубинах сочинения. Позволяет целиком отдаться во власть творческого вдохновения и воссоздания перед публикой композиторско-



го содержания, дополняя его своим, интерпретаторским. Уверенная техническая свобода и надежность музыкальной памяти – два фундаментальных основания возможности содержательной игры. Их отсутствие прямо ведет к страху перед публичным выступлением. Страх делает содержательное исполнение невозможным. Итак, свобода от семиотических условностей нотно-текстовой знаковости ведет к семантической, содержательной свободе ее преподнесения аудитории.

И, наконец, последнее (last, not least) условие, которое в качестве своеобразной формообразующей арки нашей статьи перекликается с ее началом. Мы говорили о музыкальной логике, организующей отношения между интонациями, составляющей фундамент интонационно-эмоциональной драматургии, которую не в состоянии репрезентировать обособленная единичная интонация. Характеристика этого условия представляется ясной, не требующей специальных исследовательских усилий, что совсем не говорит о легкости исполнительской реализации этого требования. Пианист должен понять и на эмоциональном, и на рациональном уровне эту логику, верно выявить ее смысловые, содержательные значения. Именно эта задача является основной в его посреднической миссии между композитором и слушателем.

#### Литература

1. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. – 2-е изд. – Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. – 376 с.
2. *Асафьев Б.В.* Гармоничность мировоззрения Гайдна // Как исполнять Гайдна. – М.: Классика–XXI, 2003. – С. 18–20.
3. *Бейлина С.З.* В классе профессора В.Х. Разумовской. – Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1982. – 62 с.
4. *Борисов Ю.О.* По направлению к Рихтеру. – М.: Рутена, 2000. – 256 с.
5. *Дюбал Д.* Вечера с Горовицем / пер. с англ. С.В. Грохотов. – М.: Классика–XXI, 2001. – 371 с.
6. *Каган М.С.* Художественная деятельность как информационная система // Искусство кино. – 1975. – № 12. – С. 99–121.
7. *Карпычев М.Г.* Теоретические проблемы содержания музыки. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 1997. – 62 с.
8. *Карпычев М.Г.* Заметки педагога фортепиано. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2001. – 240 с.
9. *Копчевский Н.А.* «Детский уголок» Дебюсси // Вопросы фортепианной педагогики: сборник статей / под общ. ред. В. Натансона. – М.: Музыка, 1976. – Вып. 4. – С. 171–204.
10. *Левин П.А.* Основные принципы игры на фортепиано. – М.: Музыка, 1978. – 75 с.
11. *Малинковская А.В.* Фортепианно-исполнительское интонирование. – М.: Музыка, 1990. – 186 с.

12. Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники. – М.: Классика–XXI, 2001. – 480 с.
13. Шуман Р. О музыке и музыкантах: собрание статей. В 2 т. Т. 1 / сост. Д.В. Житомирский; пер. с нем. А.Г. Габричевского и Л.С. Товалевой. – М.: Музыка, 1975. – 406 с.
14. Перельман Н.Е. В классе рояля: короткие рассуждения. – 2-е изд. – Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1975. – 95 с.
15. Ручьевская Е.А. Интонационный кризис и проблема переинтонирования // Советская музыка. – 1975. – № 5. – С. 129–134.
16. Фейнберге С.Е. Пианизм как искусство. – Изд. 2, доп. – М.: Музыка, 1969. – 598 с.
17. Цвейг С. Собрание сочинений. Т. 10: пер. с нем. – М.: Терра, 1993. – 732 с.
18. Яворский Б.А. Строение музыкальной речи. Материалы и заметки. Ч. 1-3. – М.: Тип. Аралова, 1908. – 100 с.

Статья поступила в редакцию 27.04.2018.

Статья прошла рецензирование 07.06.2018.

DOI: 10.17212/2075-0862-2019-11.1.2-366-377

## THE MUSIC CONTENT AND THE CRAFT OF PIANO PLAYING

**Karpychev Mikhail,***Doctor of Arts, Professor,**Professor, Department of Piano,**Glinka Novosibirsk State Conservatory,**31, Sovetskaya St., Novosibirsk, 630099, Russian Federation*

omo@nokvd.ru

### Abstract

The article is devoted to the relationship of the content of music with the craft of piano playing. The projection of the categories of musical content on the piano playing requires clarification of the essence of the musical image, which represents the logic of a set of several intonations, and intonation is most often perceived as a musical interval, although intonation can be expressed by a single sound (one musical vertical), isolated in a musical context. A musical pause, disconnected in a musical context, is also perceived as intonation. Intonation can also be represented by a motor or spatial category, namely, a gesture, a movement - swing, fingers position, postures etc. There is a special kind of pithiness of intonation - a smile (jokes, mockery, irony). These very intonations most often occur in Haydn's opuses, but they are also very expressive in a number of opuses by Debussy, Beethoven, Schumann, and Scarlatti. Piano actualization of this intonation often requires very skillful fingertip playing. The right musical intonation has to be understood as an example of producing speech via the piano. The musical categories themselves, such as musical language, musical text, sentence, accent, reading from a sheet are indicative in this respect. The obligatory conditions for the craft of piano playing, which reflects the music content, are the following: the pianist's awareness of the monolithic nature and at the same time the synthetic nature of the methodological triad "subtext – text – context"; constant auditory control over his/her playing; internal freedom from the fear of public performance, which is the result of absolute confidence in technical capabilities and musical memory of the pianist; as well as the necessity to reveal the composer's logic of intonations interlinking.

**Keywords:** music content, piano playing, image, intonation.

### Bibliographic description for citation:

Karpychev M.G. The music content and the craft of piano playing. *Idey i idealy – Ideas and Ideals*, 2019, vol. 11, iss. 1, pt. 2, pp. 366–377. DOI: 10.17212/2075-0862-2019-11.1.2-366-377.

### References

1. Asaf'ev B.V. *Muzykal'naya forma kak process*. Kn. 1 i 2 [Music form as a process. Bk. 1 and 2]. 2nd. ed. Leningrad, Muzyka Publ., Leningrad branch, 1971. 376 p.

2. Asaf'ev B.V. *Garmonichnost' mirovozzreniya Gaidna* [The harmony of Haydn's outlook]. *Kak ispolnyat' Gaidna* [How to play Haydn]. Moscow, Klassika–XXI Publ., 2003, pp. 18–20.
3. Beilina S.Z. *V klasse professora V.Kh. Razumovskoi* [In professor Razumovskaya class]. Leningrad, Muzyka Publ., Leningrad branch, 1982. 62 p.
4. Borisov Yu.O. *Po napravleniyu k Rikhteru* [The way to Richter]. Moscow, Rutena Publ., 2000. 256 p.
5. Dubal D. *Evenings with Horowitz: a Personal Portrait*. New-York: Carol Publishers, 1991. 321 p. (Russ. ed.: Dyubal D. *Vechera s Gorovitsem*. Translated from English S.V. Grokhotov. Moscow, Klassika–XXI Publ., 2001. 371 p.).
6. Kagan M.S. Khudozhestvennaya deyatelnost' kak informatsionnaya sistema [Art activity as an information system]. *Iskusstvo kino – Film Art*, 1975, no. 12, pp. 99–121.
7. Karpychev M.G. *Teoreticheskiye problemy soderezhaniya muzyki* [Theoretical problems of music contents]. Novosibirsk, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory Publ., 1997. 62 p.
8. Karpychev M.G. *Zametki pedagoga fortepiano* [Notes of piano teacher]. Novosibirsk, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory Publ., 2001. 240 p.
9. Kopchevskii N.A. “Detskii ugolok” Debyussi [“Children’s corner” by Debussy]. *Voprosy fortepiannoi pedagogiki: sbornik statei* [The questions of piano teaching: collection of articles]. Moscow, Muzyka Publ., 1976, iss. 4, pp. 171–204.
10. Levin I.A. *Osnovnyye printsipy igry na fortepiano* [The main principles of piano playing]. Moscow, Muzyka Publ., 1978. 75 p.
11. Malinkovskaya A.V. *Fortepianno-ispolnitel'skoe intonirovanie* [Piano playing intonation process]. Moscow, Muzyka Publ., 1990. 186 p.
12. Monsenzhon B. *Rihter. Dialogi. Dnevnik* [Richter. Dialogues. Diaries]. Moscow, Classica–XXI Publ., 2001. 480 p.
13. Schuman R. *O muzyke i muzykantakh: sobranie statei*. V 2 t. T. 1 [About music and musicians. In 2 vol. Vol. 1]. D.V. Zhitomirskii, comp.; Translated from Germany A.G. Gabricheskii i L.S. Tovaleva. Moscow, Muzyka Publ., 1975. 406 p. (In Russian).
14. Perel'man N.E. *V klasse royalya: korotkie rassuzhdeniya* [In piano playing class: short reasoning]. Leningrad, Muzyka Publ., Leningrad branch, 1975. 95 p.
15. Ruch'evskaya E.A. Intonatsionnyi krizis i problema pereintonirovaniya [Intonation crisis and the problem of “second” intonation process]. *Sovetskaya muzyka*, 1975, no. 5, pp. 129–134.
16. Feinberg S.E. *Pianizm kak iskusstvo* [Piano playing as art]. 2nd ed., suppl., Moscow, Muzyka Publ., 1969. 598 p.
17. Zweig S. *Sobranie sochinenii*. T. 10 [Collected works. Vol. 10]. Translated from Germany. Moscow, Terra Publ., 1993. 732 p. (In Russian)
18. Yavorskii B.L. *Stroenie muzykal'noi rechi. Materialy i zametki*. Ch. 1-3 [Structure of musical speech. Pt. 1-3]. Moscow, Tipografiya Aralova Publ., 1908. 100 p.

The article was received on 27.04.2018.

The article was reviewed on 07.06.2018.