

АГОГИКА КАК ИНДИКАТОР СТИЛЯ: СРАВНИТЕЛЬНАЯ ТИПОЛОГИЯ



Сергій Юрійович Терехов – старший викладач кафедри «Фортепіано» Луганської державної академії культури і мистецтв, член Європейської Асоціації піаністів-педагогів в Україні (Укр. «ЕРТА»), член Національного музичної спілки.

Закінчив Луганське музичне училище (клас Єненко І. О.). В 1990 р. пройшов курси Вищої виконавської майстерності у Харкові, які проводив Заслужений артист Росії, професор Московської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського Аркадій Севідов.

Навчався в Донецькій музичній академії ім. С. С. Прокоф'єва в класі доцента О. Б. Максимова та проф. О. Ю. Вітовського. Асистентура-стажування також у класі проф. О. Ю. Вітовського. У жовтні 2007 р. закінчив курси стажування в НМАУ ім. П. І. Чайковського (класи проф. В. Козлова, Б. Архимовича, А. Роциної, доц. Е. Ткач, Ю. Кота).

В травні 2011 року отримав Міжнародну премію і медаль ім. С. Ріхтера за значний внесок в розвиток культури в Луганській області. Є членом журі декількох Міжнародних конкурсів (Україна, Чехія). Активно гастролює.

Коло наукових інтересів – проблеми часу в музиці. Тема кандидатської дисертації «Агогіка в системі фортепіанного виконавства».

Это – знамение времени! Но в девяти случаях из десяти я находил потом такой же факт, происшедший при аналогичных обстоятельствах, в старых мемуарах или старых исторических сочинениях.

Анатоль Франс

Учение об агогике, и сам этот термин были введены в музыкальную практику Х. Риманом. В современной теории исполнительства агогика бытует в том значении, какое ей придал Х. Риман еще в 1884 г.

До этого явление свободного и непринуждённого музицирования передавалось понятием *tempo rubato* (итал. – «украденный темп»).

Агогика (от греч. *agogio* – *уводя*) – средство музыкальной выразительности, которое характеризуется небольшим отступлением от соблюдения ритма и метра, необходимым и обусловленным сжатием и эквивалентным ему расширением темпа. Значительность требований агогики требует от любого исполнителя анализа стратегически важнейших условий для раскрытия содержания музыкального произведения. Наряду с интонационной формой, агогика и есть ключ к пониманию протоинтонации произведения и выявлению законов интонируемого стиля.

Цель статьи – обсудить возможную типологию агогики как составной теории стиля в системе современной интерпретологии.

Критерием для определения типологии послужит индивидуальный композиторский стиль. Материалом для сравнительного анализа, избран композиторский текст Ф. Куперена, Ф. Листа и А. Скрябина.

Исходя из закономерностей современной теории и практики исполнительства как *системы научного знания*, напомним главный принцип (функцию) агогических нюансов – сжатие перед лёгким временем и расширение перед тяжёлым. Действует этот принцип как в пределах одной доли, так и на уровне суммы тактов. В природе аналогичным образом движется маятник (он не притормаживает внизу, а только у своей верхней точки движения, подобной тяжёлому времени в музыке). Небесные тела, подчиняясь закону гравитации, также не перемещаются с абсолютно одинаковой скоростью.

В современной теории исполнительства принято различать два типа агогики:

1. *Tempo rubato* может действовать *только в одном мелодическом голосе*, при сохранении *Tempo giusto* в сопровождении. В этом случае можно говорить о действии микроградаций времени. Подобная манера интонирования обеспечивает необходимую выразительность при ариозно-декламационном характере и спокойном темпе.

2. Несовпадение моментов интонирования с времяизмерительной сеткой может действовать и *во всех голосах вместе*. Временные градации имеют более широкий диапазон – макронюансы, т. е. заметные

темповые сдвиги. Они наиболее характерны для произведений романтического стиля в музыке западной Европы XIX века.

Действие типов агогики подчинено определённому закону – **закону компенсации времени**: «сколько взял – столько отдал», т. е. небольшие ускорения приводят к эквивалентным замедлениям и наоборот. Среднеарифметическое время, потраченное на исполнение произведения в определённом темпе с ровным пульсом движения, должно отвечать тому же времени и при *tempo rubato*. Выход за пределы этого временного периода свидетельствует о нарушении равновесия в действии взаимокомпенсирующих агогических нюансов.

В исполнительской практике законы агогической нюансировки, выявляют тип агогики, предполагающий изменение ритма на какую-либо малую величину. Мелодия исполняется, как бы с отставанием, или опережением метрической пульсации. Использование мелизматики, синкопирование разнообразит ритм, возникает ощущение, что мелодия парит. При этом происходит известное противоречие метра и интонации, что в свою очередь, оживляет саму мелодию. Подобная агогическая нюансировка находит отражение в сочинениях Ф. Куперена. Отсюда предлагается включить в искомую типологию агогики понятие «*купереновский*» тип агогики.

Известно, что ключ к стилевой интонации «галантного» стиля **как разряда классического** – аутентичное понятие аффекта. Учение об аффектах, развивавшееся с 1553 г. в западной гомилетике (раздел богословия, изучающий проповедь) еще хранило в себе остаточный свет знания о тайнах человеческого чувства, полностью сегодня утраченного. М. Друскин доказал, что именно теория аффектов поясняет все подробности старинной теории клавирного исполнительства. А. Любимов так пишет о тонкостях нюансировки темпов: *«Здесь господствуют истоки свободы, которая отбрасывает всё механистическое, и требует от исполнителя максимальной выразительности. Даже в моторных и танцевальных пьесах допускались небольшие отклонения от начального движения, которые могли быть вызваны сменой фактуры, тональности, чередованием мажора и минора, появлением нового куплета в рондо. В пьесах, умеренных и медленных, нарастание и спад движения является одним из способов драматизации и обострения развития. Постоянные, хотя и относительно*

небольшие, колебания темпа – неотъемлемая черта французского исполнительского стиля» [8, с. 5].

«Купереновская» агогика имеет свою специфику, которая влияет на наши представления об агогике в целом. Агогические нюансы французских клавесинистов едва уловимы, как в величественности аллеманды слегка уловима нежность и кротость; как в изящном и радостном гавоте едва уловимы оттенки жеманства; как в элегантности и грации менуэта заметна церемонность, не допускающая ни малейшего допущения предписанных линий. Интонационная форма с её хроно-артикуляционным потенциалом и танцевальный пространственно-временной континуум обуславливают время и тип движения. Вспомним, что эквивалентность оттяжек и ускорений в искусстве старинных танцев прямо пропорционально зависят друг от друга.

Генезис «купереновской» агогики глубоко коренится в плодородной почве танцевальных движений, и её структурированный анализ на атомарном уровне является центром стилевых индикаций французского клавесинизма.

Манера высказывания французских клавесинистов имеет национальные черты: ясность, чёткость и краткость, огромная роль визуальных представлений, звукоизобразительность. Музыкальное впечатление от изображаемого образа достигало своей полноты, когда были чётко выполняемы обозначения. Это проявилось и в природе творчества французских композиторов более поздних эпох. Вспомним посвящения клавесинистам К. Дебюсси («Посвящение Рамо» 1-я тетрадь «Образов») и М. Равеля (Прелюдия, Форлана из сюиты «Гробница Куперена»).

Клавесин для Ф. Куперена был тем же, чем рояль для Ф. Шопена и Ф. Листа. Здесь его индивидуальность проявилась с наибольшей силой. *«Куперен был достаточно грамотен, владел слогом и, главное, знал цену краткости...»* [5, с. 77]. Он ясно пояснил своё понимание природы инструмента в своём знаменитом трактате, отметив как его достоинства – точность, блестящий звук, идеальный диапазон – так и ограниченность: невозможность усилить или ослабить звуки, каждый из которых на клавесине является отделённым друг от друга. Лучшим свидетельством купереновского отношения к инструменту является понимание композитором фактуры: её отличительной стороной

является обрамление мелизмами, оживляющими и объединяющими мелодическую линию. Стилиевые черты клавирного письма Ф. Куперена сложились вследствие «скрещивания» двух направлений в клавириной музыке: **старофранцузского** – более полифонического, с развитой мотивной техникой, ритмически беспокойным и острым движением, изящными мелодическими линиями (стиль лютни); и **итальянского** – гомофонного, с ясной мелодикой, секвенционными оборотами, частым употреблением арпеджио. Я. Мильштейн писал: *«Клавириная сюита, созданная Купереном, как раз отразила перекрестное влияние двух бытовавших в ту пору традиций – лютневой и органной... Вместе с тем мы обнаружим здесь и полифонические особенности в духе органной музыки, регистровку и тому подобные вещи»* [5, с. 77].

Ф. Куперен позаботился, чтобы текст его сюит был точным (выверялись длительности нот и тактов), подробная расшифровка украшений. *«Я заявляю, что мои пьесы следует играть, придерживаясь моих ремарок, и что они никогда не будут оказывать должного впечатления на тех, кто имеет настоящий вкус, если музыканты не будут точно выполнять все мои обозначения, ничего к ним не прибавляя, и ничего не отнимая»* [5, с. 87]. Ремарки композитор выставлял, более заботясь о характере движения, нежели о темпе пьесы. Характер зависел от настроения или чувства, запечатленного в пьесе. Темп обычно задавался темпом танца, если таковой преобладал в основе произведения.

Рассмотрим некоторые любопытные знаки пунктуации и лиги в тексте Ф. Куперена. Н. Кашкадамова пишет о привязанности лиг к выразительным свойствам орнаментации: *«Передусім ліги застосовуються найчастіше саме до мелізмів: дужка (квадратная – подчеркнута нами С. Т.) обов'язково охоплює дрібні нотки кожної прикраси і приєднує їх до основної. Від поняття дужки походить і назва одного з поширених французьких мелізмів – куле (coulé – в'язка), подібного до форшлага або шляйфера»* [4, с. 100].

В нотном тексте Ф. Куперена, действительно, часто встречается соединение соседних нот прямыми линиями, которые указывают на куле:

Пьеса «La Souer Monique» («Сестра Моника»)



Исполнительская расшифровка (Г. Пишнер)



Обозначения из таблицы самого Ф. Куперена [4, с. 101]:

а) *Soûlés, de крапки позначають, що друга нота завжди акцентована* б) *Виконання "білий акцентованої" ноти на клавієсині*

Two musical examples illustrating performance markings. Example (a) shows a sequence of notes with a dot above the second note of each pair, indicating an accent. Example (b) shows a sequence of notes with a dot above the first note of each pair, indicating a specific articulation or accent on the first note.


Видно, что точка над второй нотой означает – акцент и удар в конце ноты. Акцент не динамический, а метрический, т. е. нота должна была звучать длиннее. Однако на клавишине этого эффекта достичь было невозможно, поэтому динамика подменяла метрический акцент.

Ф. Куперен ввёл ещё и такой знак пунктуации ' (подобный апострофу), который обозначал. «...Окончание фразы, мелодии, а также указывает на то, что конец предыдущей мелодии необходимо от-

делить от начала следующей. Эта маленькая, неприметная пауза, однако если её не придерживать, люди со вкусом будут ощущать, что в исполнении чего-то недостаёт. Разницу между двумя способами исполнения можно сравнить с разницей между людьми, которые читают, не придерживаясь точек и запятых, и людьми, которые их придерживаются; такие паузы должны ощущаться, не нарушая размер» [5, с. 90].

Он первый начал употреблять термины «фраза», «туше»; упорядочил и свёл в таблицу украшений запись нескольких приёмов ритмической орнаментации:

Аспирасьон (aspiration – выдох) – 

Сюспансьон (suspension – опоздание) – 

Исполнитель, следуя указаниям композитора, должен был с педантичной точностью рассчитать время оттяжек и ускорений в орнаментированной мелодии, воспроизводя желаемое звучание. «Мы записываем иначе, нежели исполняем» [4, с. 104].

Ритмическая орнаментация в пьесах Ф. Куперена служит зерном для развития агогики. Интересно, что другой великий клавесинист, современник Ф. Куперена – Ж. Ф. Рамо не касался вопроса фразировки и ритмической орнаментации и нерегулярно выставлял ремарки, касающиеся характера пьес. Можно только догадываться об использовании Рамо приёмов ритмической орнаментации в своих сочинениях. Редкий пример: в пьесе «Солонские простаки» есть ремарка «*notes egales*» (ровные ноты).

Необходимо сказать ещё об одном важном звене – о правильном вкусе. Он часто выступает едва ли не главным мерилем правильной исполнительской концепции произведений французских клавесинистов. «Мы уверены, будто знаем, что есть плохой вкус, – размышляет по этому поводу В. Ландовская. – Мы говорим также «совершенный вкус», имея в виду, что исполнитель обладает пронизательностью – даром небес, – которая диктует ему, что он должен делать, а чего избегать. Но что есть «хороший вкус»? Существует ли эталон? Что для одного хороший вкус, то для другого – плохой. Там, где я на-

хожу необходимым сделать *rubato*, слушатель говорит: «Госпожа Ландовска разрешает себе недопустимые вольности». Когда я чувствую, что необходимо избежать сентиментальности, другой возражает: «Как холодно! Хотелось бы больше чувства». Меня интересует, не тщетно ли Куперен и его современники отыскивали объяснение необъяснимому, этому *je ne sais quoi* (фр. «не знаю что») – непредвидимому, такому, что зависит от момента вдохновения интерпретатора. Хороший вкус – что же это, если не вольности, добытые по строго установленным и соблюдаемым правилам» [6, с. 205]. Очевидно, что правила необходимо изучить и знать, **чтобы играть правильно.**

Вывод I. Обобщим основные показатели «купереновской» агогики:

- значение теории аффектов, как приоритетной в понимании логики агогической нюансировки французского клавирного стиля XVII в.;
- характер и закономерности движений танцевального искусства, занимающих главенствующее положение в XVII–XVIII веках;
- понимание природы звукоизвлечения и тембрового разнообразия клавиесина (в контексте требований Ф. Куперена к исполнению его пьес на инструменте);
- приёмы ритмической орнаментации, педантично выписанные Ф. Купереном в тексте;
- строгие указания относительно метрических акцентов, которые также тщательно обозначены;
- чувство правильного вкуса, которое можно достичь, строго следуя установленным правилам композитора.

Таким образом, агогика в пьесах Ф. Куперена специфична, имеет отношение только к области текстовых обозначений, но без её выполнения впечатление от музыки *Francois Couperin Le Grand* не может быть достоверным. Однако на примере текстовых указаний, и, собственно, стиля композитора, с уверенностью можно говорить о тех же проявлениях, характерных для «купереновского» типа агогики и в сочинениях В. А. Моцарта.

Следующий искомый тип агогики в исполнительской практике характеризуется тем, что при смене ритма, не меняется метр. «Левая

рука – капельмейстер» – говорил Ф. Шопен. Другими словами, левая рука должна абсолютно ровно исполнять аккомпанемент, а правая часто изменяет темп движения, особенно в мелких длительностях. Поясним на примере 4-х восьмых: 1-я ♩ – исполняется вовремя; 2-я ♩ – несколько раньше; 3-я ♩ – тоже раньше, но при этом задерживается; и, наконец, 4-я ♩ – несколько позже. Создаётся впечатление ровной игры, но при этом живой. Корни дерева – метр, а колышима ветром листва – ритм. Вспомним знаменитое изречение Ф. Листа об игре Ф. Шопена. Здесь предлагается «**листовский**» тип агогики.

Одним из новых направлений в исполнительской практике романтизма стала «экспрессивная» манера, при которой не придерживались строгой пульсации. Л. Адан писал: «...выразительность требует, чтобы определённые ноты мелодики замедлялись или ускорялись; однако эти колебания должны применяться не беспрестанно, на протяжении всей пьесы, а лишь в тех местах, где томная мелодия требует более медленной пульсации, или же страстная – более оживлённой» [3, с. 221]. Ф. Рис вспоминал игру Бетховена: «вообще... играл свои сочинения очень капризно, хотя обычно сохранял строгий ритм и лишь порою, несколько ускорял темп» [3, с. 221].

Среди пианистов венской школы многие остаются консерваторами в отношении гибкости темпа. Главным среди них был И. Гуммель: «...капризными замедлениями и ускорениями темпа (*tempo rubato*), применяемыми по всякому поводу до полного пресыщения...» [3, с. 222].

Ф. Мендельсон питал большую неприязнь к любым изменениям темпа, которые не были им специально помечены. Фридрих Вик в книге «Фортепиано и пение» высмеивает новейшую парижскую пианистическую моду, а именно виртуоза, лишённого хорошего вкуса и сдержанности, «запедаливающего» музыку и дико жестикулирующего во время исполнения. Важной составной этого «актёрствующего» стиля была гибкость темпа. «Эту аффектированную и сладко-томную манеру, это *rubato*, это искажение музыкальных фраз, эту ритмическую свободу, эту пустую сентиментальность» [3, с. 225].

Э. Ганслик рецензировал исполнение дочери Ф. Вика Клары так: «По сравнению с обычным злоупотреблением *rubato*, она сохраняет почти без исключения строгое единство такта» [3, с. 225].

Глубокая уверенность Ф. Листа в новых выразительных возможностях фортепиано для исполнительского искусства привели его к новой форме творческой реализации – созданию *сольного фортепианного концерта* (январь 1839 год, Рим). «*Концерт – это я*», – писал он [9, с. 254].

Эмансипация пианиста – исполнителя (В. А. Моцарт) закрепились в общественном сознании музыкально-исполнительской культуры Европы в середине XIX века. *Сольные концерты* – основная форма исполнительской деятельности Ф. Листа. Свободная форма поведения на концерте: в перерывах между пьесами Ф. Лист мог общаться со слушателями. Этим ещё удерживалась форма салонных концертов, однако, аудитория слушателей постоянно росла. Независимость от других инструменталистов, интенсивность концертных поездок, выступления не только в крупных городах, но, и в посёлках, деревнях, всё это позволило Ф. Листу создать свою публику. Задача исполнителя – *просветительский характер*.

Импровизационность исполнения и творческая свобода, способность творить прямо на концерте, отдаваясь музыке и чувству. Он нередко модифицировал фактуру по ходу исполнения, выбрасывал целые куски, и с этим не могли примириться многие музыканты того времени. Также мог менять темп и характер исполняемых произведений. *Исполнительские средства выразительности и их нюансировка* являются приоритетными для Листа. Его манере исполнительского интонирования было присуще бесконечно разнообразное и гибкое разделение на фразы, ибо он понимал это таким образом: *такт перестал быть ориентиром фразировки*. Развитие в музыке приобрело понятие «период». Лист называл «периодическим» такое исполнение, в котором развёртывание музыкальных тем обозначается смысловыми фразами. Здесь речь идёт о приоритетной роли *метра высшего порядка*. «Я хочу, чтобы по возможности исчезла механичная, раздробленная по тактам игра..., и признаю лучшим только «периодическое исполнение» с выявлением особенных акцентов и своеобразным закруглением мелодических и ритмических нюансов» [7, с. 148]. «Он говорил с нами о ритме, – пишет А. Буасье. – «Я не придерживаюсь ритма», – сказал он нам и, увидевши, что я просто оторопела от такого смелого заявления, пояснил свою мысль. Ритм является смыслом музы-

ки, подобно как ритм стиха лежит в его содержании, а не в сильном и размеренном подчёркивании цезур. Не следует придавать музыке *равномерного покачивания*; её необходимо ускорять и расширять с пониманием смысла, в зависимости от содержания» [1, с. 26].

Эластика темпа, выразительное использование ускорений и эквивалентных замедлений стали самой сильной стороной игры Ф. Листа. Эта мысль наводит на размышление о необходимости **агогически-аутентичного** исполнения его сочинений. К. Черни писал об игре своего ученика: «Лист очень часто использует в игре различные виды *tempo rubato* и при этом так хорошо *они рассчитаны* у него, что, это как у хорошего декламатора или проповедника, становится понятно каждому слушателю и оказывает огромное впечатление на все классы публики на все времена» [9, с. 123].

Метод аль фреско, симфоническая трактовка фактуры, «фундаментальные» технические формулы и их использование, а также особая педальная нюансировка, аппликатурные приёмы – инновация содержательной стороны фортепианного исполнительства Ф. Листа.

Жанровая сторона и характер каждого произведения влияли на темповые («периодические») соотношения. Чёткие границы разделов с размеренным движением *tempo giusto* и разделов свободного темпа (также часто объединённое со свободой метрической организации) более очевидно проступают в Венгерских рапсодиях. Очевидно, что сильное влияние на исполнительскую манеру Ф. Листа оказало внимание к национальным основам культуры, в частности – венгерского **стиля вербункош**.

Сопоставление медленного *Friss* и быстрого *Lassu* как разделов формы, острые пунктирные ритмы, характерное, неповторимое исполнение небольших ансамблей венгерских цыган, манеру игры которых старался использовать Ф. Лист. Он, как и Ф. Шопен, чётко различал *rallentando* (постепенное и относительно небольшое замедление, ослабление движения) и *ritardando* (замедление также небольшое, однако более значительное, характерные задержания). Часто им использовались такие обозначения как *allargando*, *slentando*, *calmato*, *tranquillo*. Для поэтики Ф. Лист использовал («волновое») движение, или *ondeggiando*. Для ускорений *accelerando*, *affretando*, *stringendo*, *stretto*, *incalzando*, *precipitato*. В молодости он нашёл специальные

обозначения агогики: = = = = = для недолгого ускорения движения; _____ для недолгого замедления движения; разрыв нотного стана между двумя тактовыми чёрточками фиксировал короткую генеральную паузу; волнообразная пунктирная линия – *lunga pausa*. И всё же эластика исполнительского темпоритма не является у Ф. Листа синонимом *rubato*. Эта ремарка встречается у него достаточно редко и относится она, в основном, к исполнению мелодии с аккомпанементом, иногда синкопированным.

По мнению Я. Мильштейна, *a capriccio* указывало у Ф. Листа на свободное отношение не только к темпу, но и свободе метрических соотношений – «несвязанный» ритм. Интерпретацию с «несвязанным» ритмом и свободным темпом Ф. Лист обозначает парадоксальной ремаркой *senza tempo*. Знаком одновременной отмены метрического порядка является фермата, которая выставляется над отдельной нотой, или над паузой, тактовой чертой. Иногда фермата выставлялась и между нотами. Она сама собой являла самостоятельное значение остановки, задержания, люфта.

Вывод 2. Перечисленные обозначения в произведениях, выставленные самим Ф. Листом, ориентируют на импровизационность исполнения, которая была для него синонимом отказа от штампов исполнительского искусства. Ф. Лист тщательно изучал динамику, метр, агогику, ритм, тембровое звучание, гармонию цыганских капелл. Старание композитора зафиксировать эту своеобразность исполнения часто вело к записи, которая отличалась от классической нотной картины. В некоторых местах в середине такта могло быть много дополнительных нот или мало. Сумма длительностей в одной руке не соответствовала сумме длительностей в партии другой руки. Фольклористы обозначают такой агогический приём в народной музыке как *parlando rubato*. Фактически, проанализированный материал позволяет говорить об **агогике как индикаторе** композиторского стиля Ф. Листа.

Перейдем к анализу агогической выразительности в фортепианном творчестве А. Скрябина, весьма далёкого от идеалов Ф. Куперена и более близкого романтическому способу мышления. «**Скрябинский**» тип агогики означает, прежде всего, изменение (колебание)

метра. Метроритм – константа устойчивости при сильном чувстве меры, иначе исполнение окажется просто неритмичным. Как указывал Б. Яворский, для раннего творческого периода Скрябина характерным является преобладание неустойчивого над устойчивостью – *непрерывная агогика*. Данную дефиницию поясним так: неделимость на всех уровнях мирозерцания композитора (философско-онтологическом, художественно-методологическом и музыкально-структурном¹: от миниатюр ор.11 до *fis-moll*-ного Концерта для фортепиано с оркестром) несёт в себе центростремительную функцию, выраженную в усилении причинно-следственных связей. Это определяет принципы композиторского мышления А. Скрябина, его трактовку жанра и формы, понимание «звуковой картины мира».

Спиралевидный вектор творчества А. Скрябина (особенно в раннем и среднем периодах) внезапно приобрёл целостность стиля, непоколебимости, устойчивости (поздний период). При этом снижение уровня детерминированности музыкальных событий, когда приоритетом становится не организация материала, а его отбор, когда композиторское мышление направлено на поиск специфичности звучания, используются новые способы звукоизвлечения, синтезированные, преобразованные звуки («Прометей»). Уменьшается количество и масштабность музыкальных событий (две последние фортепианные сонаты), качество музыкального материала становится самодостаточным – его текучесть словно отмеряет свойства времени.

Л. Гаккель указывал на трактовку сонатной формы Скрябина и её трансформацию в *форму-спираль, композицию по типу развёртывания* (вместо бетховенской диалектики). Это отличие развёртывания, разгорания формы-спирали предопределяет «*агогический способ мышления*» А. Скрябина. Тематизм сконцентрирован (вплоть до интервала). Цезура – главное звено скрябинского ритмического мышления, наличие пропущенных сильных долей. «Когда... затрагивается единица внутридолевого метра и колеблется самая малая мера времени, композитор словно дотрагивается до самых чувствительных струн нашего временного восприятия и внушает эмоции нервно-импульсивные...», – размышляет В. Холопова [11, с. 277].

¹ Согласно концепции И. Снитковой.

Противоречие импульсивной ритмики и плотности гармонии. Хореические мотивы с опорами на слабых долях. Особенности фактуры: три руки (от Листа), мелодия в середине, а по краям фоновые звучания, верхний регистр – испепеляюще-яркий, звуковая реальность третьей октавы – бледная, сухая. Надо упомянуть, что высокий регистр – лишь символ яркости. Бас перестаёт быть гармонической опорой в фактуре (Восьмая соната), а значит происходит отказ от метричности. Опорой чаще выступает гармоническая фигурация. Гаккелевское определение метра в музыке А. Скрябина: «устойчивость зыбкости» [2, с. 52].

Промежуточное состояние между статикой и динамикой – признак стилевой атрибуции музыки А. Скрябина. Л. Гаккель сравнивает скрябинское звукоощущение с *образом волны или импульса*, так как присутствует эффект не столько «достижения», сколько «достижения». Можно определить, что движение дематериализации есть индикатор агогического мышления Скрябина. Этому способствует излюбленная композитором форма построения одночастной фортепианной композиции, внутри которой происходит движение от материального к нематериальному.

Абстракция мысли-слова сливается с абстракциями музыкального мышления. Например, внезапное прекращение **Пятой сонаты** в вихревом *accelerando* (финальные такты) – агогическое *subito*. При этом агогический акцент есть расширение перед сильным временем. Агогическое *subito* имеет краткую природу, поскольку «забирает» от основного времени. Его внезапность характеризуется большой долей отнимания от основного (чувствуемого) времени краткость, мгновенность, внезапность.

Связующая партия – тема-символ: агогические указания автора к её исполнению везде сохраняются в одном и том же ключе (*molto rall. – a tempo*). Раскачивая вертикаль в «тревожных» ритмах, А. Скрябин избегает чётных метров, а идёт к трёхдольности и пятидольности, как метрам без резких контрастов «сильного – слабого». Мысль летит «поверх» метра. Остановка (цезура) в одном голосе движение в другом. Л. Гаккель упоминает *форму-шар*, внутри которого всё едино, всё переливается, отражается одно в другом.

В **Шестой сонате**, которая «неподвижная, пульсирует» как кипящее вещество, отмечаем звукоинтонационное созерцание роман-

тика. Фактура определяется как поэзия призывов, биений, поэтика расщеплённых тонов (тремоло, форшлаг, трель), игра плотностями – переход горизонтали в вертикаль и обратно. Ритмика Шестой сонаты – безударна. Агогика в конструктивном значении такова: последовательность движений есть рисунок формы, и этот рисунок тем более выпуклый, чем меньше контрастов содержит мелодический материал. «Автокомментарии Скрябина, записи на полях завершённой вещи в попытке постичь смысл сделанного, это самопознание творца» [2, с. 57]. А какие авторские ремарки! «*Epanouissement de forces mystérieuses*» («расцвет таинственных сил»), «*la rêve prend form*» («мечта принимает форму»), «*onde caressante*» («ласковая волна»). Психологическая атмосфера произведения – основа автокомментариев А. Скрябина. Номо агенс противопоставляется данности Бытия, чуждого духовным тревогам (оцепенение, неподвижность) в **Седьмой сонате**. Обласканность, согретость лирики. Чередование движения: «всё повышающееся опьянение ощущениями» [2, с. 63]. *Piano* репризы более высокий тонус, чем *forte* кульминации, т. е. не громкое, но агогическое. В коде Седьмой – движение дематериализации более, чем в Пятой сонате – «*en un vertige*» («головокружительно»). Светоносный вихрь «*en délire*» («в исступлении»). Пространство произведения означает определённую меру концентрации звуковой материи. Интегрированная форма, агогика и динамика, трактуемые как процессуально-динамические «рычаги» музыкального развития – *знаки стилевой атрибуции позднего творчества Скрябина*.

Временное открывается слуху в поздних миниатюрах Скрябина: здесь уже образ пламени выступает и как образ формы. Спираль (по Л. Гаккелю) есть функция ритмики А. Скрябина, а горизонтальный контур формы – линия динамического нарастания (поэма «К пламени»), расширенный регистровый диапазон (от двух до пяти октав).

Вывод 3. Учение о специфических средствах выразительности того или иного инструмента, его природы могут быть приняты для обоснования положений типологии агогики.

Композиторы XX века искали новые средства синтеза формы (Б. Барток, А. Шёнберг, позднее Я. Ксенакис) взамен принципов тематического мышления. Интеграция вертикали и горизонтали – главная первопричина развития формы. Влияние позднего А. Скрябина

шло путями тематической интеграции, функциональных решений динамики, артикуляции и агогики, регистровки рояля. Особенно кардинально изменился музыкальный язык. Эти основные параметры оказали также влияние на видоизменение структурного мышления композитора. У него сильнее, чем у Ф. Шопена и Ф. Листа сказывается потребность в иллюзии «преображающего движения» – полёта, восхождения, парения. Формообразующая сила агогики является одним из важнейших источников атрибуции композиторского стиля А. Скрябина.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Буасье А. Уроки Листа [перевод Н. Корыхаловой] / А. Буасье. — СПб. : Композитор, 2006. — 76 с.
2. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки / Л. Гаккель [2 изд., доп.]. — Л. : Сов. композитор, 1990. — 288 с.
3. Как исполнять Шопена [сост. и вступ. статья А. Засимова]. — М. : Классика-XXI, 2009. — 240 с.
4. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах / Н. Кашкадамова. — К. : Освіта України, 2009. — 387 с.
5. Куперен Ф. Искусство игры на клавиатуре [пер. с франц. О. А. Серовой-Хортик] / Ф. Куперен. — М. : Музыка, 1973. — 152 с.
6. Ландовска В. О музыке [пер. с англ. А. Е. Майкапара] / В. Ландовска. — Классика-XXI. — М. : 2005. — 367 с.
7. Лист Ф. Письмо о дирижировании. «Легенда о святой Елизавете»; «Мазепа» // Дирижёрское исполнительство [ред. и сост. Л. Гинзбург]. — М. : Музыка, 1975. — С. 147–150.
8. Любимов А. Вступительная статья // Французская клавиатурная музыка / А. Любимов. — М. : Музыка, 1988.
9. Мильштейн Я. Ф. Лист [изд. 2-е, расширенное и дополненное Т. I и II] / Я. Мильштейн. — М. : Музыка, 1970. — 295 с.
10. Сабанеев Л. Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения / Л. Сабанеев. — Л. : Музыка, 1984. — 56 с.
11. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века / В. Холопова. — М. : Музыка, 1971. — 286 с.

ТЕРЕХОВ С. АГОГИКА КАК ИНДИКАТОР СТИЛЯ: СРАВНИТЕЛЬНАЯ ТИПОЛОГИЯ. В статье предложен типологический подход для обоснования учения об агогике с учетом эволюции стилей: французских клавесинистов, фортепианной культуры Западной Европы XVIII–XIX веков, а также композиторского стиля А. Скрябина. Материалом для сравнительной типологии агогики избраны композиторские указания в сочинениях Ф. Куперена, Ф. Листа, А. Скрябина.

Ключевые слова: агогика, генезис, исполнительские средства выразительности, индикатор стиля, тип агогики, ритмическая орнаментация, метрический акцент, эластичность темпа, фактура, исполнительский стиль, нюансировка, агогическое мышление.

ТЕРЕХОВ С. АГОГІКА ЯК ІНДИКАТОР СТИЛЮ: ПОРІВНЯЛЬНА ТИПОЛОГІЯ. У статті запропоновано типологічний підхід для обґрунтування вчення про агогіку з урахуванням еволюції історичних стилей: французьких клавесиністів, фортепіанної культури Західної Європи XVIII–XIX ст. й композиторського стилю О. Скрябіна. Матеріалом порівняльної типології агогіки слугують композиторські вказівки в творах Ф. Куперена, Ф. Листа, О. Скрябіна.

Ключові слова: агогіка, генеза, виконавські засоби, індикатор стилю, тип агогіки, ритмічна орнаментация, метричний акцент, еластичність темпу, фактура, виконавський стиль, нюансировка, агогічне мислення.

TEREKHOV S. AGOGICS AS AN INDICATOR OF STYLE: A COMPARATIVE TYPOLOGY. This paper proposes a typological approach to the doctrine of justification agogics light of the evolution of styles: French Harpsichord, piano culture of Europe XVIII–XIX centuries and composer Alexander Scriabin style. Material for comparative typology used agogics composing text F. Couperin, F. Liszt, A. Scriabin.

Key words: Teaching about agogics, genesis, style indicator, rhythmic ornamentation, metric accent, elastic tempo, texture, style of sound, playing style, performance means of expression and their nuances, agogic thinking.