



Розділ 4

ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА ТА МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

УДК 781.6

Ирина Сухленко

ВРЕМЕННА ОРГАНІЗАЦІЯ МУЗИКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТ

В исполнительском искусстве, впрочем, как и в обычной человеческой жизни, все измеряется временем. Не в метафизическом понимании этого слова – времени, текущего вне зависимости от нашего бытия, а временем человеческим – зависящим от действия и восприятия конкретной индивидуальности. На практике оказывается, что проблема временной организации музыкального произведения – одна из самых важных в исполнительстве, а для многих – еще и наиболее веское доказательство мастерства. Не случайно Августин полагал, что «Музыка – есть наука хорошо модулировать», подразумевая под модулированием «хорошее движение» [8]. Хотя, оценивая результат любого творчества, мы обязательно сталкиваемся с фактором субъективности восприятия. То, что интересно и убедительно для одного человека, для другого может быть примером неудачи и даже исполнительского произвола.

Цель данной статьи – раскрыть причины вариантности временной организации «произведения исполнителя» (термин В. Москаленко). Объект исследования – стиль музыкального творчества, предмет – функция времени в исполнительской концепции музыкального произведения.

Прежде всего, еще раз подчеркнем, что даже самая оригинальная исполнительская версия произрастает из произведения, в котором

уже заложены потенции трактовки времени. Во многом они связаны с историческим периодом, когда данное музыкальное произведение создавалось. Учитывая, что подавляющее большинство исполняемой сегодня музыки было написано 100 и более лет назад, мы имеем дело с интересным феноменом: ставя перед собой задачу адекватного воспроизведения композиторского замысла, исполнитель должен совершить своеобразное путешествие – ощутить себя в иных культурно-исторических условиях, когда люди по-другому ощущали течение времени и свое место в этом потоке. На это, в частности, указывает В. Медушевский, рассуждая о трактовке произведений эпохи Барокко: «Интонационно-технически чувство границы задается мерностью басса-континуо, единством движения. Немыслимы здесь своевольные взрывы чувств, грандиозность крещендо, неожиданные *accelerando*. Но опять же, этого мало для исполнителя. Должно ему если не жизнью, то неким мечтательным предчувствием проникнуть в сердцевину **правильного жизнеощущения**» (подчеркнуто нами – И. С.) [5].

Общеизвестно, что разность человеческого восприятия временного потока нашла отражение в художественной практике. При этом наблюдается интересный феномен – постепенное усиление ощущения быстротечности времени, что, наравне с другими факторами, повлияло на эволюцию темповых указаний музыкальных произведений. На протяжении довольно долгого периода (до появления многоголосия) для обозначения темпа хватало всего трех характеристик, определяющих также смысловую сферу исполняемой музыки – медленно (*tarditer*), умеренно (*mediocriter*) и быстро (*celeriter*). Чуть позже, изобретение мензуральной нотации с ее *integer valor* зафиксировало длительность нот и, следовательно, темп произведения абсолютно точно, но к XVII столетию эта система утратила влияние на исполнительскую практику. В произведениях доклассической эпохи композиторы проставляли темповые указания крайне редко, полагаясь на вкус и компетентность исполнителя. Так, работая с уртекстом произведений И. С. Баха, мы руководствуемся правилом, согласно которому медленно исполняются произведения, записанные крупными длительностями, а быстро – мелкими. Ориентир не надежный, поскольку нет ясности как быстро и насколько медленно. Поэтому в силу вступает популярный, но все же субъективный ориентир – «Чем лучше Вы

играете Баха, тем медленнее Вы играете», – которому молодые исполнители стараются следовать по мере сил (ведь медленный темп в разы увеличивает проблему цельности музыкального высказывания).

Но даже когда темп произведения указан композитором в словесных комментариях, это не упрощает задачу верного воспроизведения авторского замысла. Ведь ремарка – Анданте или Аллегро указывает лишь на качество художественно времени, никак не измеряя его количественный показатель. Это приводит к существенным хронометрическим отклонениям в исполнительских версиях одного произведения и к спорам об адекватности исполнения авторскому замыслу. Так, размышляя о возможности объективного исполнения, А. Рубинштейн отмечал: «Да, если субъективность делает из адажио – аллегро, или из скерцо – похоронный марш, тогда она бессмыслица, но **исполнение адажио в темпе адажио сообразно чувству исполнителя** не есть нарушение против смысла объекта....» (подчеркнуто нами – И. С.) [9, с. 147].

Также следует учитывать тот факт, что сегодняшнее понимание темповых обозначений существенно отличается от того, каким оно было, к примеру, во времена В. Моцарта. Это нередко приводит к ошибкам, появление которых могут заметить далеко не все современные музыканты. Так, специалист в области интерпретации старинной музыки, Н. Арнонкур отмечает: «Последовательность ремарок *Andante – piu Andante – piu Adagio* может привести к недоразумению, если не понимать их более раннего значения. Речь идет о том, например, должно ли *piu Andante* в четвертой части *Thamos-Musik* Моцарта (KV 345) быть более быстрым или более медленным, чем *Andante*. Поскольку тогда *Andante* (*andare* – ходить, двигаться) скорее считалось быстрым темпом, “ходом”, его усиление (*piu*) “более” соответствовало ускорению. В случае названного произведения – мелодрамы – такая интерпретация также отвечает содержанию; тем не менее часто данный отрывок исполняют совсем наоборот, с замедлением» [2].

Казалось бы, эти вопросы должны были быть разрешены после изобретения метронома. Однако этого не произошло, потому что невозможно абсолютно точно следовать метроному, особенно в ситуации публичного исполнения, когда большое значение имеют сопутствующие, не зависящие от исполнителя, факторы. Кроме того, метричность хоро-

ша далеко не для всех произведений, а в романтической музыке «бетховенское исполнение в такт» может разрушить атмосферу интимности, непосредственности высказывания. Вследствие этого, многие исполнители являются противниками использования метронома и преувеличения его роли в выработке метроритмического чувства. М. Аркадьев пишет: «Потому и невозможно в конечном счете играть под метрономом, что он нарушает рубатную и творческую природу “незвучащего”, “неакустического” метра **композиторской метрической агогики**. Метроном не метричен, а хронометричен. Природа же времени и тактового метра в музыке хоть и связана, но, по сути, противоположна природе физического времени и его измерения» [1].

Все вышеназванное привело к тому, что в начале прошлого столетия некоторые композиторы стали указывать не темп, а время звучания произведения: с точностью до секунды проставлено время звучания каждой пьесы в «Микрокосме» Б. Бартока и ферматы между второй и третьей частью Третьей фортепианной сонаты Дж. Энеску. Таких примеров множество, но конечно, самый яркий – это пьеса «4”33» Дж. Кейджа. Однако, даже в этом случае исполнительские версии произведений не показывают математически точного совпадения с указаниями автора.

Чем же руководствуются исполнители, выстраивая временной план музыкального произведения, и от чего зависит их решение? Думается, что, прежде всего, этот выбор продиктован личностными характеристиками музыканта (как композитора, так и исполнителя). Темперамент, художественные установки и даже настроение оказывают непосредственное влияние на создание и корректировку всей концепции музыкального произведения, и на временной аспект, в частности. Об этом, в работах посвященных проблемам изучения музыкального времени, пишет французская исследовательница Ж. Бреле: «Создавая музыку, композитор запечатлевает в ней опыт пережитого им времени <...> При этом здесь возможны две основные творческие установки, соответствующие разным типам временного опыта, – психологическая (“романтическая”), результатом которой является “музыка становления”, и формальная (“классическая”) <...> В первом случае композитор отдается потоку внутренней жизни; повинувшись “слуховому вдохновению”, он исходит из свойств музы-

кальной материи. Во втором он стремится к сознательному конструированию музыкальной формы, с которой сливается его внутренняя длительность» (цит. по [4, с. 125]).

Вероятно, здесь уместно говорить о типе художественного высказывания: эпическом, лирическом или драматическом, формирующем особую, индивидуально окрашенную стилевую интонацию. Так, к примеру, интонации С. Франка была свойственна некоторая эпичность, что проявляется в характерной для него временной протяженности высказывания, некоторой расплывчивости формы, приверженности к вариативному развитию музыкального материала. И. Стравинскому, увлеченному биением времени и писавшему музыку с часами в руках, была свойственна иная временная интонация – четкая, ритмически очерченная. Выбирая между произведениями этих авторов, исполнитель заинтересуется теми, которые созвучны его собственному ощущению времени, в том числе исторического времени. Имеем в виду удивительную актуальность романтического репертуара, которая может быть объяснена не только стремлением уйти от довлеющего ритма современной жизни, но и сознательной ориентацией на иные жизненные ценности. Вспомним высказывание С. Нейгауза, о том, что он «опоздал родиться». Заметим, что при попытке «уйти из своего времени» семантический слой исполняемой музыки может меняться вплоть до противоположного. Вспомним, к примеру, об удивительной тяге джазовых музыкантов к музыке И. С. Баха.

Еще один важный фактор, определяющий решения интерпретатора, это ориентированность исполнительского искусства на слушателя. В современной информационно-насыщенной ситуации, мы все острее ощущаем течение времени, нам тяжело воспринимать медленно развертываемые сюжеты музыкальных и литературных произведений прошлых столетий. Следовательно, исполнителям приходится учитывать тот факт, что их публика принадлежит к поколению «людей с дистанционным пультом» (привыкшему переключаться, не дослушивая до конца) и руководствоваться не верностью авторскому замыслу, а тем, что существует временной отрезок после которого *происходит некий разрыв*. Время исполнения длится, но для публики оно уже закончено – люди дальше не воспринимают. В этом случае произведение теряет свою целостность и художественную ценность.

Это всегда хорошо понимали и учитывали великие исполнители. Например, Третий концерт для фортепиано с оркестром С. Рахманинова в авторском исполнении – это не только одна из самых быстрых версий произведения, но и своеобразная редакция, в которой вырезаны части нотного текста. Таков был ответ композитора на критику, упрекавшую его в том, что концерт уж очень длинный.

Вероятно, этим же может быть объяснена достаточно распространенная сегодня тенденция отказываться от повторов в барочных произведениях и экспозициях классических сонат. Именно такое сознательное сокращение времени звучания «Гольдберг вариаций» И. С. Баха С. Рихтер ставил в вину Г. Гульд, о чем вспоминает Б. Монсенжон: «...я завел об этом речь с Рихтером, сказав для начала, что только что снял фильм о “Гольдберг вариациях” с Гленом Гульдом. – Он исполнял репризы? – Да, первые репризы канонических вариаций. – Да, но не **все**? Я говорил с ним об этом в 1957 году в Москве, после его концерта. Какой музыкант, просто невероятный пианист!.. Сочинение очень сложное, без реприз его не понять. Да там так и написано» [6, с. 8].

Здесь следует отметить, что в эпохи Барокко и классицизма, повторы частей произведений, кроме архитектурного (обеспечения соразмерности формы произведения) имели и более важный смысл. При первичном прослушивании (ведь тогда было не принято исполнять давно знакомые произведения), повторение давало возможность лучше познакомиться с музыкальным материалом, чтобы осознать те метаморфозы, которые произойдут в дальнейшем. Именно это имеет в виду С. Рихтер, говоря: «Сочинение очень сложное, без реприз его не понять», однако сегодня, когда исполняемая музыка (в большинстве) знакома слушателю, *эта функция* повтора фактически изжила себя, что дает исполнителям основание отказываться от него.

В налаживании коммуникации между исполнителем и слушателем, важнейшим компонентом музыкального произведения, одновременно являющимся одной из важнейших характеристик его временной организации, является событийность¹. В этой связи при-

¹ По определению В. Г. Москаленко, «Под *событием* понимается выделенное из потока музыкального формообразования значимое для воспринимающего субъекта музыкально-интонационное явление» [7, с. 237–238].

мечательно воспоминание Г. Гульда о рихтеровской трактовке последней сонаты Ф. Шуберта: «Это, вероятно, одна из самых длинных сонат, когда-либо написанных, и Рихтер исполнял ее в самом медленном темпе, какой я когда-нибудь слышал, и поэтому исполнение заняло много времени. Я думаю, что здесь было бы уместно признаться в двух вещах – может быть, это прозвучит еретически, но я не любитель Шуберта. У меня не хватает терпения проследить структуру его произведений, и я во время исполнения сижу как на иголках <...> когда Святослав Рихтер исполнил начальные такты сонаты, я сразу почувствовал, что мне будет не по себе во время исполнения и я буду сидеть как на иголках. Но в действительности я в течение часа находился в гипнотическом трансе. Все мои предрассудки насчет построения произведений Шуберта были позабыты. Все элементы музыки, которые, как я считал, были только для украшения, открылись мне как органическая часть произведения» [3].

О чем нам говорит это самонаблюдение Г. Гульда? О том, что музыка, не казавшаяся ему интересной (вероятно, в виду склонности Ф. Шуберта бесконечно долго варьировать начальный материал), в интерпретации С. Рихтера приобрела такую событийную насыщенность, что удерживала внимание Г. Гульда на всем протяжении произведения, ранее казавшегося пианисту утомительно долгим. То есть художественное время – *время драматургического развертывания рихтеровской концепции сонаты Ф. Шуберта* – «поглотило» время в его обыденном понимании.

Таким образом, видим, что одно из важнейших измерений протекания художественного времени – это ритм развертывания сюжетной линии произведения. Причем ритм этот напрямую связан со стилевыми характеристиками музыки (как на эпохальном, так и на индивидуальном уровне). К примеру, в музыке И. С. Баха плавное развертывание тематического музыкального ядра, несмотря на насыщенность ладово-ритмических перипетий, требует не характерного для современного исполнителя ощущения времени в его божественной данности и бесконечности. Абсолютно иной пульс времени в музыке венских классиков, где ощущение многослойности сценического пространства насыщает ткань музыкального произведения множеством сюжетных линий, что ставит перед исполнителем *иную временную*

задачу – необходимость так организовать время, чтобы у слушателя была возможность осмысления всех линий музыкального рассказа.

Еще одной, существенно важной для исполнителя, характеристикой музыкального произведения является его временная протяженность. Знание хронометража – обязательная составляющая исполнительского «досье» на музыкальное произведение. Исходя из этого, устанавливается хронометраж каждого отдельного произведения и концерта в целом. Тут есть особенности, обусловленные личностными предпочтениями – кто-то предпочитает монументальные произведения и программы из них, кто-то комфортнее чувствует себя в интимных рамках миниатюры.

На первый взгляд, физическое время звучания музыкального произведения определяется рамками нотного текста и не может подвергаться значительным изменениям. Однако на практике оказывается, что подвижки во времени звучания могут быть очень существенны и являются результатом воплощения исполнительского замысла, преследующего определенную художественно-коммуникативную цель. Вспомним предельно замедленные («Лунная соната» Л. Бетховена в исполнении Э. Гилельса на концерте в Карнеги-холл; Четвертая и Шестая прелюдии Ф. Шопена в исполнении С. Рихтера) или ускоренные (некоторые Прелюдии и фуги из ХТК И. С. Баха в исполнении Г. Гульда, интерпретации листовских произведений Д. Цифры) версии музыкальных произведений. Цель таких отклонений от устоявшейся традиции – не столько внешний эффект, сколько новое художественное целое, образуемое, в том числе, и за счет изменения временных рамок, что влечет за собой иное ощущение событийности музыки – ритмических, мелодических линий, драматургии произведения в целом.

Парадоксально, но для исполнителя художественное время не ограничивается непосредственно актом игры. «Произведение исполнителя» начинается прежде, чем прозвучит первая нота. Речь не о простой настройке на исполнение, а о «вживании» в произведение, в том значении, которое этому термину придавал К. Станиславский. Так, С. Рихтер вспоминает о придуманном им способе исполнения в начале концерта Сонаты для фортепиано си минор Ф. Листа: «...я придумал такой ключик, маленькую рискованную хитрость...

вряд ли пригодную для других, но мне сослужившую великую службу. Что, в сущности, представляет собой самое начало сонаты? Одну-единственную ноту *соль*! Что сделать, чтобы это несчастное *соль* звучало как-то совершенно особенно? Я выхожу на сцену, сажусь и сижу совершенно неподвижно. Я освобождаю мозг от всяких мыслей и мысленно считаю про себя до тридцати. В зале паника. Что происходит? Может быть, он заболел? Вот тогда, и только тогда я беру *соль*. Таким образом, эта нота приобретает совершенно неожиданное, желаемое звучание» [6, с. 44].

Время окончания произведения также не определяется рамками реализуемого нотного текста. Речь не только о тех случаях, когда слушатель «покидает» исполнителя и тем самым останавливает развитие художественного времени. Есть и другие случаи, когда исполнение таково, что прервать его не поднимается рука. Звук угас, а аплодисменты не звучат – слушатели не хотят нарушить тишину, не хотят прерывать произведение, которое продолжает свою жизнь во времени уже вне реального звучания. Такая реакция зала также желанна для исполнителя, как и шквал оваций и, готовя выступление, он так организует его время, чтобы от начала и до конца слушатель был с ним.

Отдельно скажем о той функции времени, которую оно выполняет при организации внутренней структуры произведения. Здесь оно используется исполнителем подобно театральному прожектору, высвечивающему то, что, по мнению режиссера, нужно увидеть зрителям. Исполнитель поступает также, манипулируя временем на всех уровнях структурной организации музыкального произведения. Желая создать атмосферу романтического салона или аллюзию звучания начала прошлого века, исполнители используют характерный для того времени прием несовпадения баса и мелодии на сильной доле («Лунная соната» Л. Бетховена в исполнении Г. Горовица). Добиваясь эффекта прозрачности, изменчивости фактуры, применяют временную полифонию пластов, как будто обладающих собственным метром («Румынские колядки» Б. Бартока в исполнении З. Кочиша). Также можно привести бесчисленное количество примеров ускорения или замедления мельчайших фрагментов нотного текста, которые позволяют привлечь внимание слушателя к неожиданным метаморфозам.

Резюмируя, скажем, что временная организация музыкального произведения есть, лишь отчасти заданная композитором, структура, обеспечивающая успешность коммуникации исполнителя и слушателя. При звуковой реализации произведения, время становится той сущностной характеристикой, анализ которой позволяет сделать заключение о важнейших аспектах индивидуального стиля (как композиторского, так и исполнительского), параметрах семантической и композиционной идеи и, в конечном итоге, о мастерстве интерпретатора.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Аркадьев М. А. *Метр как творческий парадокс и как дисгармонирующее начало* [Электронный ресурс] / М. А. Аркадьев. — Режим доступа : www.academia.edu/4468443/Метр_как_парадокс_как_тво. — Загл. с экрана.
2. Арнонкур Н. *Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки* [Электронный ресурс] / Николаус Арнонкур. — Режим доступа : [http://royallib.com/read/arnonkur_nikolaus/muzika_yazikom_zvukov_put_k_novomu_ponimaniyu_muziki.html#225280.](http://royallib.com/read/arnonkur_nikolaus/muzika_yazikom_zvukov_put_k_novomu_ponimaniyu_muziki.html#225280) — Загл. с экрана.
3. Гульд Г. *Вечная шкала Рихтера. Пять лет назад не стало выдающегося музыканта* / Глен Гульд // *Литературная газета.* — 2002. — Вып. 31 (31 июл. — 6 авг.).
4. Корыхалова Н. П. *Интерпретация музыки : теорет. пробл. муз. исполн. и критический анализ их разраб. в соврем. буржуазной эстетике* / Н. П. Корыхалова. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1979. — 208 с.
5. Медушевский В. В. *Духовно-нравственный анализ музыки. Глава 4. Стил и стилевой анализ* [Электронный ресурс] / В. В. Медушевский. — Режим доступа : [http://www.portal-slovo.ru/art/35815.php.](http://www.portal-slovo.ru/art/35815.php) — Загл. с экрана.
6. Монсенжон Б. *Рихтер. Диалоги. Дневники [пер. с фр.]* / Бруно Монсенжон. — М. : Классика-XXI, 2003. — 408 с.
7. Москаленко В. Г. *Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие* / Виктор Москаленко. — К. : [Б. и.], 2013 (Тип. «Клякса»). — 272 с.
8. *Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения* [Электронный ресурс] : *Средние века. Музыкальная эстетика отцов церкви* / пер. и вступ. ст. В. П. Зубова. — Режим доступа : [http://early-music.narod.ru/biblioteka/estetika-mages-renais/estetika-mages-renais-07.htm.](http://early-music.narod.ru/biblioteka/estetika-mages-renais/estetika-mages-renais-07.htm) — Загл. с экрана.
9. Рубинштейн А. Г. *Музыка и ее представители: разговор о музыке* / А. Рубинштейн. — М. : У П. Юргенсона, 1891. — 188 с.

Сухленко И. Ю. Временная организация музыкального произведения: исполнительский аспект. Проблема временной организации музыкального произведения рассмотрена на двух уровнях. Композиторском, где изучена история фиксации временной структуры произведения, отражающей личный и характерный для определенного исторического периода темпоритм. Исполнительском, где существует проблема корреляции авторского замысла и собственного мироощущения.

Ключевые слова: время, музыкальное произведение, стиль музыкального творчества, исполнительская концепция.

Сухленко І. Ю. Часова організація музичного твору: виконавський аспект. Проблему часової організації музичного твору розглянуто на двох рівнях. Композиторському, де досліджено історію фіксації часової структури твору, що відображає особистісний та притаманний певному історичному періоду темпоритм. Виконавському, де існує проблема кореляції авторського задуму та власного світовідчуття.

Ключові слова: час, музичний твір, стиль музичної творчості, виконавська концепція.

Sukhlenko I. The temporal organization of a musical work: the performing aspect. The problem of temporal organization of a musical work is considered on two levels. Level art of composers, in which studied the history of fixing the temporal structure of the musical work. It's reflect the personality characteristics composers and specificity of a certain historical period temporitme. Level art of performing, where there is the problem of correlation author's intention and attitude of its own.

Key words: time, musical work , style of musical creativity, performance concept.