

в одноіменному вірші О. Пушкіна. Виявляються принципи і фактори темпо-ритмічної організації романсів, як на рівні окремого твору, так і в контексті пушкінських вокальних циклів.

Ключові слова: вокальний цикл, метроритм, вірш, стиль, темпо-ритм, сюжетний час.

Бизюк А. О некоторых особенностях музыкально-поэтической организации темпо-ритма (на материале романсов «Предчувствие» на слова А.С. Пушкина). Статья посвящена выявлению особенностей претворения в музыке темпо-ритмических особенностей стихотворения А.С. Пушкина «Предчувствие» А. Алябьевым, Г. Свиридовым, Д. Шостаковичем, Э. Денисовым. Исследуются фонетические, синтаксические и стилистические предпосылки ситуации «предчувствия», заложенные в одноименном стихотворении А. Пушкина. Выявляются принципы и факторы темпо-ритмической организации романсов, как на уровне отдельного произведения, так и в контексте пушкинских вокальных циклов.

Ключевые слова: вокальный цикл, метроритм, стихотворение, стиль, темпо-ритм, сюжетное время.

Bizyuk A. On some peculiarities of musical-poetic organization of tempo-rhythm (on the material of romances «The Premonition» in the words of A.S. Pushkin). The article is devoted to revealing the peculiarities of the implementation music tempo-rhythmic characteristics of a poem by A.S. Pushkin «Premonition» A. Alyabiev, G. Sviridov, D. Shostakovich, E. Denisov. Explores phonetic and syntactic and stylistic prerequisites appropriate «anticipation», incorporated in the eponymous poem by A. Pushkin. Identifies the principles and factors of tempo-rhythmic organization of romances, both at the level of individual works, and in the context of the Pushkin vocal cycles.

Keywords: vocal cycle, metrorhythm, poem, style, tempo, rhythm, scene time.

Олеся Пупина

ОРГАНИЗАЦИЯ ДВИЖЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ МЫСЛИ В ПЬЕСЕ «ANGELUS!» ИЗ «ТРЕТЬЕГО ГОДА СТРАНСТВИЙ» Ф. ЛИСТА ЛАЗАРЕМ БЕРМАНОМ И ДЪБЕРДЕМ ЦИФРОЙ

Движение относится к универсальным понятиям наряду с пространством, временем, энергией и пр. Согласно существующим философским представлениям, движение означает всякое изменение и перемещение объектов по отношению друг к другу [5, с.125]. В «чистом» виде, как воплощение идеи движения, оно может быть механическим, инерционным, «вечным», но в любом случае связано с последовательностью определенных единиц и протекает в отношении конкретного пространства. Иначе говоря,

оно имеет пространственно-временные параметры, что органично проецируется на музыкальный текст с его двойным – временным и пространственным – измерениями.

По отношению к исполнительской деятельности можно выделить две наиболее важные грани понятийного поля движения. Со стороны кинетики исполнительство обладает системой движений, имеющей как адаптационные цели, так и непосредственно художественные. В первом случае оно подразумевает приведение пианистического аппарата в соответствие с игровыми задачами музыканта: пальцевую моторику, пластику движений рук (кисти, предплечья, плеча), положение пальцев и рук на клавиатуре, корпуса за инструментом, перемещение рук относительно клавиатуры, с другой стороны – факторы, от которых зависит характер и качество звучания: манера и способы звукоизвлечения, туше. Названная система движений имеет отношение к физиологии музыканта и является обязательным условием достижения искомого результата. А. Гольденвейзер отмечает: «<...> звуковой образ передается с помощью движений нашего тела, и в первую очередь наших рук и пальцев, которые воздействуют на мертвый инструмент. <...> Соответствие движений звуковому образу является во многих отношениях решающим» [2, с.47–48].

В ином своем значении движение может трактоваться как организация, или направленность музыкальной мысли исполнителя, то есть приведение к соразмерному единству всех компонентов музыкальной ткани во времени и пространстве. Во временной координате движение характеризует особенности протекания музыкального процесса, который связан с ритмической пульсацией, агогикой, темпом. Эти же свойства проявляются и в темповой драматургии, которая реализуется при частой смене композиторских ремарок (*ritardando*, *rallentando*, *ritenuto*, *allegro poco a poco*, *accelerando*, *stretto*, *stringendo*, *animato*, *sostenuto* и т. д.), что соответствует и образной драматургии, то есть движению эмоциональному. К временным характеристикам можно отнести и логику смены динамических оттенков, а также фактуры, вмещающей одновременно и пространственные представления. Эти факторы влияют на создание драматургической линии произведения, которая есть не что иное, как реализация концептуальной «сверх-идеи» исполнения, ее интонационное опредмечивание.

Своего рода пересечением пространственно-временных категорий может служить система пауз и фермат. Это – момент пребывания в образном пространстве, переживание только что отзвучавшего. Паузы, несомненно, насыщены глубоким смыслом, а в аспекте движения обладают свойством дления, пребывания в определенном состоянии. Сказанное дает основание утверждать, что «незвучащая» система знаков – не только временной показатель, но и своеобразный процесс выстраивания звукового объема, который напрямую связан с расширением и сужением акустического пространства, его вибрацией.

Особый интерес в этом плане вызывают произведения романтиков, у которых движение необыкновенно разнообразно, гибко, изменчиво, а его градации, нюансы отражают психологическую нестабильность личности и связаны с воспроизведением спонтанного высказывания, непосредственной передачей мгновенно возникающего чувства. В качестве образца такого рода опусов избрана первая пьеса «Angelus!» из «Третьего года странствий» Ф. Листа, отмеченная специфическими художественными свойствами.

Композитор словно апеллирует к вечности, что предполагает не движение во времени, а пребывание в нем. В основе пьесы лежит образ созерцания, предполагающий преобладание статики над динамикой, единства над многообразием, состояния над действием, что создает особые условия реализации движения.

Цель статьи заключается в опыте сравнительной характеристики с позиций движения исполнительской мысли двух пианистических версий пьесы Ф. Листа «Angelus!» крупнейшими «листианцами» второй половины XX века – Лазарем Берманом¹ и Дьердем Цифрой².

¹ Лазарь Берман (20.02.1930 – 06.02.2005) – известный русский пианист второй половины XX в. В 1939 г. наставником Бермана стал А. Гольденвейзер, у которого он учился сначала в Центральной музыкальной школе, а затем в Московской консерватории. После окончания этого знаменитого ВУЗа (1953) Л. Берман продолжил общение с учителем в аспирантуре (1953–1956). Еще в годы учения Л. Берман неоднократно становился лауреатом различных Международных пианистических форумов. Среди них – победа на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Берлине (1951), пятая премия конкурса им. королевы Елизаветы в Брюсселе (1956), почетная третья – конкурса им. Ференца Листа в Будапеште (1956). Своеобразие творческой природы пианиста полно раскрыто в исполнении романтического репертуара, в частности, сочинений Ф. Шуберта и С. Рахманинова. Л. Григорьев и Я. Платек отмечают его приверженность к музыке великого венгра: «Специфические черты дарования определяют особую приверженность к музыке Листа с ее насыщенной пианистической фактурой» [3, с. 43]. Л. Берман – один из немногих интерпретаторов всех трех «Годов странствий», широко известна аудио запись его прочтения цикла «Трансцендентных этюдов».

² Жорж (Дьердь) Цифра (5.11.1921 – 17.01.1994) – венгерский пианист-виртуоз второй половины XX в. Родился и получил образование в Венгрии. Учился у педагога Е. Донаньи, занимавшегося с ним с восьми лет. В девять лет Цифра поступил в Академию Ференца Листа и был самым младшим студентом за всю историю Академии. Л. Григорьев и Я. Платек пишут: «Достоинства Циффры ярче всего проявляются в его интерпретации Листа. <...> Музыка Листа у него, как говорится, в крови. <...> лучшие достижения Циффры – романтические полонезы, этюды, венгерские рапсодии, мефистовальсы, оперные транскрипции. <...> Меньше удаются артисту крупные полотна Бетховена, Шумана, Шопена. Но есть и еще области, в которых Циффра доставляет радость слушателям. Это моцартовские и бетховенские миниатюры, исполняемые им с завидным изяществом и тонкостью; это старинная музыка – Люлли, Рамо, Скарлатти, Филипп Эмануэль Бах, Гуммель» [4, с. 382–383]. Аналогично Л. Берману, венгерский музыкант имеет в своем активе аудио-запись всего цикла «Годов странствий».

Пьеса «Angelus!», подобно почти любому произведению Ф. Листа, обладает плотной смысловой аурой, обусловленной способностью автора к перенесению свойств одного вида искусства в контекст другого. В оригинальном издании (1883) пьеса имела программный подзаголовок: «Ангелюс! Молитва Ангелам-хранителям». Следует заметить, что «Angelus!» – это название католической молитвы, которая читается во время богослужения в храмах и монастырях. В ней раскрывается таинство Боговоплощения, повествование о котором перемежается с воззванием «Радуйся, Мария», а в заключении звучат молитвенные обращения к Деве Марии и Богу-Отцу [1].

Христианский образ Богоматери пронизывает духовные сочинения Ф. Листа, составляющие так называемый «марианский цикл». Как отмечает Ю. Деркун, даже в оратории, посвященной земному пути Иисуса («Христос», 1866), рельефно выделяются два крупных номера (из четырнадцати), отведенных прославлению и скорби Девы Марии: № 3 «*Stabat Mater speciosa*» и № 12 «*Stabat Mater dolorosa*» [6]. В качестве сквозного в ораториальном творчестве Ф. Листа этот образ рассматривает Е. Немкова [8]. Одновременно, образ Богоматери совпадает с «вечноженственным» И. Гете, ангелизацией возлюбленной в сочинениях романтиков, идеализацией любовного чувства к женщине от Ф. Петрарки до Э. Т. А. Гофмана. Немаловажно, что «Angelus», или «Ангел Господень», – это «имя» колокольного звона, предваряющего чтение одноименной молитвы в католических монастырях и храмах, вслушиваясь в звучание которого, прихожане настраивались на благочестивый лад.

Известно, однако, что содержание пьесы корреспондирует с фрагментом репродукции картины П. Жуковского «Святое семейство», помещенным в оригинальном издании на титульном листе, на котором запечатлены три ангела – три внучки Ф. Листа с музыкальными инструментами в руках (Бландины, Евы и Изольды, играющих на свирели, скрипке и лютне). Учитывая, какое важное значение придавал великий венгр зрительным «программам» первых двух «Годов странствий», нетрудно предположить, что его композиторское вдохновение и в данном случае питалось образцом изобразительного искусства, и то благоговейное созерцание, которое разлито в «Angelus!», вызвано не только религиозными, но и вполне мирскими чувствами автора. Напомним, что задача воссоздания зрительного, статичного образа уже решалась им в пьесах «Обручение» и «Мыслитель» из «Второго года странствий». Продолжая этот опыт в «Angelus!», Ф. Лист «переводит» результат визуального восприятия в особым образом организованное музыкальное движение, позволяющее придать самому созерцанию процессуально-динамический характер, многоплановость чувствований при абсолютной монологичности высказывания. Это дает возможность продемонстрировать временные и пространственные стороны исполнительского движения, осуществляемого различными музыкантами.

Пьеса Ф. Листа выстраивается по принципу сопряжения различных звуковых пластов, каждый из которых обладает особой семантической окраской. Первый из них помещен в начальных тактах всей пьесы и ее коды. В мерцающих переливах звучания, передающих перезвон колоколов, запечатлевается звукопространство внешнего мира. Колеблющийся мелодический рисунок темы образован повторяющимися квартовыми ходами. Для темы характерно чередование терций и октав вне ясной гармонической функциональности в размере $\frac{6}{8}$, что создает ощущение пространственной зыбкости, вызывая ассоциации с названием прелюдии К. Дебюсси «Звуки и ароматы реют в вечернем воздухе». Несмотря на выставленный размер, ощущение метричности не возникает даже в момент возникновения опорных долгих звуков. Указанные знаки *E-dur* не согласуются со слуховыми ощущениями, не обнаруживающими ни минора, ни мажора. Музыка словно парит вне земного тяготения, направляя воображение то в сторону пейзажных акварелей, то к импрессионистской живописи с ее тонким ощущением воздушной стихии, то к воспоминаниям о далеких звуках колокола, но в любом случае, создавая впечатление легкого мерцания. Интересно сравнить возникший образ с «Женевскими колоколами» Ф. Листа, где используется прием звукоизобразительности: имитация колокольного звона в нижнем регистре.

Сопоставляя воспроизведение этого фрагмента названными пианистами, сразу отметим, что каждый из них выбирает из пучка возможных смысловых обертонов тот, который представляется им наиболее «листовским». Л. Берман играет начальный эпизод пьесы в точно выверенном ровном движении, словно «издалека», передавая легкую вибрацию воздуха и создавая, тем самым, поэтический общий план музыкальной картины. Напротив, венгерский музыкант стремится «оживить» пейзаж, внести в него движение живого романтического чувства, придать ему полнокровность вполне земных страстей. В его исполнении равномерное чередование терций и октав утрачивает отчужденность наблюдаемой картины, освобождается от статичной колебательности за счет свободной агогики, достаточно активного внутреннего движения. Насыщенная «жизнь» описываемой музыки акцентируется выделенными в самостоятельный пласт протянутыми звуками нижнего голоса, напоминая об имитации «женевских колоколов» в одноименной пьесе. В результате, образ созерцаемый в интерпретации Л. Бермана превращается в образ переживаемый в трактовке Д. Цифры.

От общего плана Ф. Лист переходит к крупному – одноголосной музыкальной фразе, соответствующей оперным и инструментальным речитативам, часто используемым композитором. Переход в новый композиционный план происходит путем сопоставления, смещения в новую плоскость. Благодаря тому, что Л. Берман мыслит вступление как пейзаж-созерцание, регистровая насыщенность и жанровая специфика личностного высказывания создают выпуклый контраст, пространственную перспективу. Стратегия же Д. Цифры приводит к линейности движения исполнительской мысли и, со-

ответственно, создаваемого образа. Как и прежде, он чувствует себя совершенно раскованно по отношению к ритмической пульсации, ускоряя и замедляя движение от одного мотива к другому при равнозначности длительностей четверти с точкой.

Новый тектонический сдвиг происходит при переходе к основной теме «Angelus!». Она представляет собой простой напев в «баритональном» регистре, ясно выделяющийся на фоне аккордовой фактуры сопровождающих голосов. Заметим, что обращение к густому тембру фортепиано в малой и первой октавах явно не согласуется с представлением о небесном. Достаточно вспомнить, что друг и соратник композитора Р. Вагнер всегда связывал божественное начало, душевную чистоту, отрешенность от земной суеты с верхним регистром симфонического оркестра. Очевидно, что Ф. Лист не стремился создать ангельский образ, который для него слишком идеален, чтобы быть запечатленным в материальном осязаемом пространстве. Не будем забывать, что он так и не нашел музыкальный эквивалент рая в «Данте-симфонии». Тема «Angelus!» – это, несомненно, хвала, вознесенная земным человеком, одновременно благоговейно и пылко, со скрытой страстностью, о чем свидетельствует сложно организованная гармония, сопровождающая эту простую мелодию. Композитор сохраняет здесь равномерность движения, выдерживая размер $\frac{6}{8}$, однако, из-за обилия одинаковых длительностей ритмическая пульсация несколько затушевывается. Это дает возможность Д. Цифре по-прежнему сохранять свободу движения вплоть до превращения группы из четверти и восьмой в две восьмые с точками. Русский же музыкант не теряет безмятежности состояния, постоянно ощущая при этом внутренним слухом движение, заданное размером. Одновременно он не упускает случая выделить особенно интересные события в гармонии. Л. Берман придает большое выразительное значение полифонизации фактуры. Средний голос в партии левой руки ясно ощущается как ведущий.

Вследствие такого подхода психологизм пьесы в первом случае выходит на поверхность, приобретая несколько нервный характер, во втором же – покоится в глубине, интеллектуализируется, приобретает черты благородной сдержанности.

В дальнейшем пианисты выдерживают избранную исполнительскую стратегию. В среднем разделе сложной трехчастной формы Л. Берман чутко реагирует на контрастное сопоставление вкрадчивых унисонов *staccato*, напоминающих ритмическую фигуру страха – *trémolo* – и октавных кантиленных фраз, заимствованных из основной темы. В его интерпретации возникающая диалогическая структура приобретает характер выразительного антифона коротких штрихов и распетого *legato*. Д. Цифра же оба элемента играет полнозвучно, почти на одном динамическом уровне, вследствие чего ощущение перемещения в другое пространство нивелируется. Различия в подходе к содержанию пьесы едва ли не с наибольшей степенью рельефности проявляются в исполнении названными музыкантами небольшого эпи-

зода, асоціюючогося с Благовещением, ликом Марии над младенцем на картинах художников эпохи Ренессанса. Движение в ритме колыбельной, высокая тесситура, ремарки *dolcissimo*, *con grazia*, *diminuendo*, *una corda* призваны создать образ неземной чистоты. Для Л. Бермана здесь словно останавливается время, он несколько сдерживает темп и погружается в состояние благоговейного созерцания. Смысловый акцент им, несомненно, сделан на указании *dolcissimo*. Д. Цифра и в этом эпизоде не утрачивает энтузиазма, ориентируясь, скорее, на «*con grazia*». В репризе российский пианист неуклонно и очень целенаправленно продвигается к кульминации – новому измерению, где гимн Марии завоевывает огромное звуковое пространство, охватывая, метафорически говоря, небо и землю. У Д. Цифры кульминация звучит не столько восторженно, сколько экстатически и реализуется не как достижение нового образно-эмоционального качества, а скорее как более высокая динамическая ступень уже сказанного.

Сравнивая игру двух известных пианистов – Лазаря Бермана и Дьердя Цифры, заметим, как по-разному протекает исполнительская мысль сочинения. В соответствии с давними традициями Московской фортепианной школы, русский пианист Лазарь Берман очень точно подходит к авторским ремаркам, касающимся всех параметров. Музыкант не позволяет себе субъективных вольностей, стараясь максимально точно прочитать и передать авторский текст. Так, например, в завершении темы вступления в двух нисходящих трехзвучных мотивах Л. Берман выразительно исполняет каждый элемент, выделяя оба мотива динамическим контрастом: первый мотив выводит на *p*, второй – на *pp*. Динамический контраст между образами двух фраз второй части подан также очень ярко. В ритмическом отношении Л. Берман играет в основном точно, стабильно. Напротив, венгерский пианист Дьердь Цифра допускает значительную меру агогической свободы, нередко в ущерб стабильной упругости ритмической пульсации. В теме вступления он ритмически удлиняет первый звук, нарушая метр, то есть помещает его на относительно сильную долю такта, а не на вторую, как указано в авторском тексте. В завершении темы вступления в двух нисходящих трехзвучных мотивах первый звук сыгран тише (интонируется не с первого «слога»). В конце каждой фразы пианист делает расширения, стремясь к закругленности, завершенности небольшой мысли.

Каждый из пианистов по-своему ощущает указанный автором темп. В нашем представлении в исполнении Л. Бермана тщательно продуманное сдержанное темповое движение оказывается естественным, что наиболее соответствует ремаркам *Andante pietoso* (*pietoso* – жалостливый, возбуждающий сострадание). Д. Цифра чувствует темп несколько живее, что способствует сглаживанию контрастов в агогическом, ритмическом, динамическом, штриховом плане. В результате у первого из них возникает тщательно разработанная смысловая «партитура», у второго же все подчиняется романтическому «воодушевлению», что, с одной стороны, способствует со-

зданию единства настроения, но, с другой, лишает музыкальный процесс многомерности эмоционального состояния.

Подведем некоторые итоги с позиции характеристики движения как любого изменения. Исполнительская мысль Л. Бермана направлена на переход из одного композиционного, звукового, образного плана в другой. В этом отношении его концепция картинна, она вызывает ассоциации и с пейзажем, и с интерьером пронизанного светом католического храма, и с изображениями ликов святых. Движение исполнительской мысли Д. Цифры связано не столько с пространственными, сколько с временными координатами. Его прочтение нотного текста отличается максимальной агогической свободой, в нем акцентирован сам процесс движения, который при сглаживании контрастов и разделяющих пауз приобретает абсолютный характер, сближаясь с «бесконечной мелодией формы», столь характерной для композиторского мышления «веймарских романтиков» – Ференца Листа и Рихарда Вагнера.

1. Ангел Господень (молитва) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [ru.wikipedia.org/wiki/Ангел_Господень_\(молитва\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Ангел_Господень_(молитва)). — Загл. с экрана.
2. Гольденвейзер А. Б. Об исполнительстве / А. Гольденвейзер // Вопросы фортепианного исполнительства : очерки, статьи, воспоминания / сост. и общая ред. М. Г. Соколова. — М., 1965. — Вып. 1. — С. 35—71.
3. Григорьев Л. Берман Лазарь Наумович / Л. Григорьев, Я. Платек // Современные пианисты : [очерки] / Л. Григорьев, Я. Платек. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М., 1990. — С. 43—44.
4. Григорьев Л. Циффра Жорж / Л. Григорьев, Я. Платек // Современные пианисты : [очерки] / Л. Григорьев, Я. Платек. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М., 1990. — С. 382—383.
5. Движение // Философский энциклопедический словарь / [ред.-сост. Е. Ф. Губинский и др.]. — М., 2005. — С. 125.
6. Деркун Ю. Две версии «Stabat Mater» в оратории Листа «Христос» / Ю. Деркун // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств : сб. науч. трудов / сост. Г. И. Ганзбург. — Х., 2002. — С. 101—106.
7. Лист Ф. Годы странствий. Третий год [Ноты] : для фп. / Ф. Лист / ред. и коммент. Я. И. Мильштейна. — М. : Музгиз, 1959. — С. 153—157.
8. Немкова О. «Fin du siècle» в духовной музыке Ф. Листа (в контексте богородичной традиции) // Искусство на рубежах веков : материалы междунар. науч. конф. / Ростов. гос. консерватории им. С. В. Рахманинова. — Ростов-н/Д, 1999. — С. 204—211.

Пупіна О. Організація руху виконавської думки в п'єсі «Angelus!» З "Третього року мандрів" Ф. Ліста Лазарем Берманом і Дьєрдем Цифрою. У статті розглядається філософське поняття «рух», що проектується на виконавську діяльність. Рух трактується у двох смислових іпостасях: кінетики – системи піаністичних рухів і організації в часі і просторі індивідуальної виконавської думки. З цих позицій здійснюється порівняльна характеристика творчого прочитання п'єси «Angelus!» Ф. Ліста двома авторитетними «лістіанцями»: Л. Берманом і Д. Цифрою.