

Т.Белосельская

**Проблема темпа и артикуляции в исполнительской интерпретации
(на примере I части Шестой симфонии П. И. Чайковского)**

Научный руководитель: И.П.Сусидко

Значение исполнительского искусства в процессе создания музыкального произведения невозможно переоценить. Как говорил Б. В. Асафьев, «ноты — еще не музыка; ее надо воспроизводить — интонировать, нужны инструменты, нужны исполнители... жизнь музыкального произведения — в его исполнении, то есть раскрытии его смысла через интонирование для слушателей». Сходные высказывания можно найти также у многих выдающихся музыкантов-исполнителей. Стремлением рассмотреть музыкальное произведение в совокупности его исполнительских интерпретаций и стало побудительным импульсом к написанию дипломной работы.

Мы решили сосредоточиться на одном произведении — Шестой симфонии Чайковского, безусловном шедевре, одном из вершинных достижений в симфоническом жанре. Причин для такого выбора несколько. Симфония занимает одно из ведущих мест в мировом концертном репертуаре, рождая множество исполнительских решений, подчас кардинально отличающихся друг от друга, что дает прекрасный материал для сравнения. Кроме того, существует возможность опереться на высказывания самих дирижеров, их исполнительские рекомендации (статья К. Кондрашина, комментарии В. Федосеева, Е Светланова и т.д.). «Партитура Шестой симфонии Чайковского, - по мнению И. Браудо, - в каждой странице, строчке, такте полна разнообразных, с величайшей точностью проставленных рукой автора знаков артикулирования»¹. Для детального анализа была выбрана первая часть симфонии. *Материалом исследования* стали одиннадцать различных ее исполнений - Вильгельма Фуртвенглера (Берлинский филармонический оркестр), Виллема Менгельберга (оркестр Концертгебау), Николая Голованова (Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и

¹ Браудо И.. Артикуляция (о произношение мелодии). Л.: Музыка, 1973. С.153

Центрального телевидения), Александра Мелик-Пашаева (Оркестр Большого Театра), Евгения Мравинского (Оркестр Ленинградской филармонии), Евгения Светланова (Государственный симфонический оркестр СССР), Михаила Плетнева (Российский национальный оркестр), Герберта фон Караяна (Берлинский Филармонический оркестр), Сейджи Озавы, Джеймса Ливайна (The Chicago Philharmonic), Константина Иванова (Государственный симфонический оркестр СССР). Причиной именно такого отбора интерпретаций стало стремление сравнить исполнительские версии, принадлежащих дирижерам -представителям различных национальных школ; а также охватить интерпретации разного времени (с 1938 по1995 год).

Теоретической основой для сравнительного анализа интерпретаций стали труды Н. Корыхаловой, Т. Чередниченко, исследования проблем музыкального темпа Н. Гарбузова, Е. Назайкинского, статья В Григорьева о феномене исполнительской формы. Особо важна книга И. Браудо «Артикуляция», а также статьи и книги И. Мусина, Л. Гинзбурга, Л. Сидельникова, в которых рассматриваются важнейшие вопросы исполнительства.

В анализе исполнительских версий мы решили сосредоточиться на двух проблемах - *темпа и артикуляции*. Как нам кажется, именно они являются наиболее показательными для выявления характерных особенностей интерпретации. Это и определило структуру работы, в которой первая глава посвящена темпу в его связи с драматургией и исполнительской формой, вторая глава - вопросам артикуляции и фразировки. Был проведен детальный анализ темпа и артикуляции на разных уровнях: от отдельных разделов (вступление, главная партия) до формы в целом. Для измерения темпа использовался электронный секундомер.

В результате анализа нам удалось сделать ряд наблюдений и прийти к некоторым выводам.

1. Темп играет большую роль в выявлении архитектоники произведения.

Общее звучание Первой части симфонии у разных исполнителей колеблется от 17 до 20 минут. Причем речь не всегда идет о равномерном, пропорциональном расширении или сжатии разделов формы. Различия в общей продолжительности звучания может быть продиктованы темпом отдельных разделов. Так, наиболее развернутое по времени исполнение В. Фуртвенглера занимает 20 минут 3 секунды, при этом вступление звучит всего 1 минуту 48 секунд и является одним из самых быстрых по сравнению с интерпретациями других дирижеров. Увеличение же времени звучания происходит за счет медленного темпа в п.п., (как в экспозиции, так и в репризе)..

Таким образом, пропорциональные соотношения различных разделов формы в партитуре и в реальном времени звучания различны.

2. Второй вывод - о наличии общих закономерностей исполнительской формы у ряда дирижеров. Отметим, например, симметрию, своеобразную арку, которую образуют равные по протяженности звучания разделы гп в экспозиции и пп в репризе у многих дирижеров (Мравинский, Мелик-Пашаев, Светланов, Плетнев, Озава, Ливайн). Точка золотого сечения у большинства исполнителей приходится на один и тот же раздел формы - драматическая кульминация разработки (такт 253 - Фуртвенглер, Ливайн, Плетнев), (такт 238-239 Голованов, Мравинский, Менгельберг). В нотном тексте, точка золотого сечения приходится на такт 234. То есть у большинства дирижеров точка золотого сечения сдвинута вперед относительно того, какое место она занимает в нотном тексте.

3. Наряду со сходными моментами, существует и немало отличий. Так, в интерпретации Голованова происходит удлинение «медленных» и «лирических» эпизодов формы: вступления и п. п, что усиливает контраст между ними и быстрыми разделами. Караян очень быстро играет разработку и начало репризы, максимально усиливая двухфазность композиции первой части, о которой писали многие музыковеды.

4. В сфере артикуляции, которую мы анализировали на примере вступления и главной партии симфонии, можно выявить несколько тенденций. Первая – к

слитности, связности фразировки во вступлении, ее образуют трактовки Фуртвенглера, Мравинского, Светланова, Плетнева... Они соответствуют принципу, сформулированному Браудо – «артикуляция вступления – глубокое легато...»². Вторая тенденция – к расчлененности, дробности фразировки. К ней можно отнести исполнения Менгельберга, Голованова, Мелик-Пашаева. Данным дирижерам свойственна театральность, подчас даже некая аффектация. И, наконец, третья группа исполнителей – это Г. фон Караян и его ученики и последователи С. Озава и Дж. Ливан, у которых слитность и расчлененность находятся в некоем равновесии.

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что данная работа является только попыткой суммировать опыт исполнительского анализа и сопоставить с фундаментальными теоретическими работами в музыковедческой науке. Но данная область исследования представляется перспективной и важной для музыковедения, нужной как самим музыковедам, так и исполнителям.

² Браудо И. Артикуляция. Л. Музыка. 1973. стр.154