

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

А. Романова

ПРОБЛЕМА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ФОЛЬКЛОРНО-ВАРИАНТНОГО СКЛАДА (на примере цикла И. Альбениса «Иберия»)

А. Романова

THE PROBLEM OF THE PERFORMING TIME ORGANIZATION IN THE FOLK-LORE-VARIATIVE TYPE COMPOSITIONS (on Example of Cycle «Iberia» by I. Albeniz)

Статья посвящена проблеме соотношения между композиторским и исполнительским мышлением в музыке фольклорно-вариантного склада. Влияние темпоральной логики исполнительства, вызванной стилистикой фламенко, анализируется на примере фортепианной сюиты «Иберия» Исаака Альбениса. Предлагается метод исполнительской организации этого цикла.

Ключевые слова: темпоральная логика, художественное время, фламенко, Испания, И. Альбенис.

The research is devoted to the problem of correlation between of composer's and performer's thinking in the folk-lore-variative type music. The influence on the temporal logic of performing caused by the flamenco stylistic is analyzed using the example of piano suite «Iberia» by Isaac Albeniz. The method of this cycle performer's organization is proposed.

Key words: temporal logic, art time, flamenco, Spain, Isaak Albeniz.

Художественное время – одна из основополагающих категорий музыкального искусства. В исполнительском творчестве художественное время предстает в двух взаимосвязанных измерениях: как ритмическая организация и как ощущение процесса музыкального развертывания. Первое из них имеет обширную исследовательскую панораму, будучи одним из краеугольных факторов исполнительского искусства; второе применительно к исполнительству исследуется сравнительно редко. В работе А. Малинковской «Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования» рассматривается вопрос исполнительского интонирования на основе логики музыкальной событийности и ощущения временного развертывания, связанного с ним [4, 141–231].

В настоящей работе впервые затрагивается проблема согласования импровизационной и событийной темпоральных логик на примере цикла И. Альбениса «Иберия» – произведения, синтезирующего импровизационно-вариантное временное развертывание стиля фламенко с традицией новоевропейской композиторской школы.

Вопрос о соответствии темпорального мышления исполнителя представлениям композитора возник со времени разделения этих сфер (проблема исполнительского дыхания – темпоритма, или «каданса» – ставилась еще в трактате Куперена «Искусство игры на клавесине», 1717 [3]). Отдельная проблемная область данного вопроса – технологический компонент, характеризующий взаимовлияние исполнительской координации и

временных решений, обусловленных стилевыми предпосылками.

Для методической литературы стала традиционной бесспорная максима о необходимости подчинения исполнительских действий временной организации произведения. Такое подчинение необходимо подразумевает согласование, или синхронизацию исполнительского времени с закономерностями темпорального развертывания исходной интонационной модели.

Под исполнительским временем здесь подразумевается не столько ритмическое интонирование, сколько общее субъективное ощущение и организация музыкально-темпорального потока исполнителем, которое базируется частью на исполнительских традициях, частью на собственных профессиональных навыках, особенностях мышления и нервной системы.

Однако в музыкальной литературе существуют ситуации, в которых подобная синхронизация осложняется. Это касается произведений, где исходная интонационная модель с ее неотъемлемыми темпоральными свойствами не вписывается в закономерности исполнительского времени, выработанные традицией.

Современное фортепианное исполнительство базируется на традиции работы с нотным текстом, что определяет ряд его художественных закономерностей, в том числе и темпоральных, – например, редуцированное восприятие текста, представление о музицировании как о процессе воплощения текста, предстающем как совокупность дискретных действий и намерений [4, 197–231].

Исполнительское время в подобном музицировании существенно отличается от исполнительского времени в импровизации, особенно – в традиции, удаленной от новоевропейской профессиональной музыки¹. Поэтому исполнение произведений, принадлежащих к такой традиции, будет для представителя современной фортепианной школы трудной и непривычной задачей, требующей специальных приемов и умений – в особенности, если опора на принципы фольклорной импровизации и вариантного изложения сочетается в таких произведениях с масштабностью форм и трансцендентной сложностью.

Уникальным примером таких особенностей является цикл И. Альбениса «Иберия». Это – последнее фортепианное произведение композитора, написанное незадолго до смерти (годы создания – 1906–1909), грандиозное по замыслу и масштабам (длительность звучания 1,5 часа). Автор данной работы является первым в Украине исполнителем этого цикла в полном объеме и поэтому имеет возможность судить о закономерностях работы над ним «изнутри», в контексте конкретных практических задач.

Цикл «Иберия» – своего рода музыкальный памятник Испании, ее культуре. Для понимания его особенностей необходимо кратко очертить культурно-исторические предпосылки, определившие основные особенности данного цикла.

Испанское культурное наследие выделяется «лица необщим выраженьем» на фоне западноевропейских культур, интегрировавшихся в ходе исторического развития в цельный и взаимосвязанный культурный комплекс. Особое положение культуры Испании связано со спецификой испанской истории в средние века. Завоевание арабами большей части Пиренейского полуострова в 711–718 годах стало отправной точкой ее особого исторического пути: с одной стороны, Испания отныне стала «мостом» между Европой и Востоком, и в самой стране арабская культура оставила очень значительный след; с другой стороны, формирование собственно испанской нации проходило в условиях Реконквисты (отвоевывания у арабов пиренейских земель), имевшей для испанцев священный характер борьбы христиан с язычниками-завоевателями, и это обстоятельство сформировало многие черты испанского менталитета.

Реконкиста трактовалась как священная миссия испанского народа, а победа над арабами понималась как **духовная** победа христиан – носителей истинной веры; ее обратной стороной была нетерпимость к иноверцам, что и обусловило суровый фанатизм испанского национального характера и испанского искусства. Глубокое влияние Востока – и суровое, непреклонное преодоление этого влияния – сформировали диалектику испанской культуры.

Для испанской культуры в роли ценностей выступают: безрассудная отвага, мужество, фанатичная вера. А внешняя суровость, сдержанность всегда скрывает огромный энергетический заряд, находясь в противоречивом взаимодействии с пышным гедонизмом Востока, также оставившем в испанской культуре неизгладимый след. Рвущаяся наружу непреодолимая гедонистическая страсть – наследие Востока – должна быть обуздана: преодоление стихии и подчинение ее железной воле более всего характеризуют испанский характер (яркий пример – знаменитая коррида). Борьба со страстью, маскировка ее под личиной внешней бесстрастности породила основные свойства испанского искусства – его условность, смысловую многоплановость и театральность. Попеременно одно из двух начал – стихийное или сдерживающее – одерживает победу, но абсолютная победа недостижима.

Условность свойственна искусству Испании со времен раннего средневековья², оно принципиально субъективно, и даже в произведениях мастеров реалистической живописи XVI–XVIII веков – Сурбарана, Греко, Гойи – можно видеть не столько объективное проникновение в суть действительности, сколько воссоздание внутреннего конфликта ситуации через условность приемов.

Скрытая конфликтность испанского искусства благодаря внутреннему энергетическому импульсу дает возможность длительного пребывания в одном состоянии без его обновления и развития – внутреннего импульса достаточно для длительного «статически-напряженного» состояния. В контексте принципа внутреннего, логически-тезисного развития, основополагающего для Европы и порожденного деятельной жизнью Нового Времени, подобный «статический динамизм» испанского искусства уникален].

Сюита «Иберия» – характерный пример такого динамизма. Данный цикл является своеобразной энциклопедией южно-испанской фольклорной традиции – прославленной культуры фламенко. «Канте фламенко» (cante flamenco, cante gitano, cante jondo, cante andaluz) – обширная группа песен и танцев Южной Испании и особый стиль их исполнения. Слово «фламенко» – из жаргона XVIII века, этимология его точно не установлена, несмотря на многочисленные научные изыскания; вероятнее всего, корень этого термина восходит к испанскому flame – пламя; прилагательное flamenco, таким образом, можно перевести как «пламенный», «огненный».

Родина канте фламенко – Андалусия, территория, где на протяжении 2500 лет скрещивались различные культуры Востока, в том числе музыкальные (финикийские, карфагенские, византий-

¹ Имеется в виду профессиональная традиция Западной Европы XVIII–XX вв.

² Например, скульптуры церкви в Наранко, 660 год, гипертрофированные даже в контексте средневековой диспропорциональности, или миниатюры Евангелия из Сарагосы XII века.

ские, арабские, цыганские). Это и определило подчеркнуто ориентальный облик канте фламенко по сравнению с остальным испанским фольклором. Решающее воздействие на формирование канте фламенко имели два фактора: принятие испанской церковью греко-византийского пения (III–XI века, до введения римской литургии) и иммиграция в 1447 году в Испанию многочисленных групп цыган, обосновавшихся в Андалусии. От греко-византийской литургии канте фламенко заимствовало типичные звукоряды и мелодические обороты; исполнительская практика цыган придала канте фламенко его окончательный художественный облик.

В песнях канте фламенко используются лады мажорные, минорные и так называемый «лад ми» (от басовой струны гитары). В мажоре и миноре употребляются гармонии I, V и IV ступеней; изредка встречается септаккорд II ступени. Абсолютное большинство песен канте фламенко основано на звукоряде «лада ми» – древнем ладе, перешедшем в народную музыкальную практику из древней испанской литургии, несколько видоизмененной народными музыкантами. «Лад ми» в основном совпадает с фригийским ладом, но имеет мажорное тоническое трезвучие в гармоническом сопровождении и с «колеблющимися» II и III ступенями в мелодии – то натуральными, то повышенными, независимо от направления движения.

Для импровизации в стиле фламенко характерна спонтанная вариантность структуры, соответствующая экстатическому характеру музицирования. Искусство фламенко – стихия становления и импровизации. Поэтому многие интонационные предпосылки сюиты «Иберия» указывают на непрерывность и импровизационность темпорального развертывания. Предпосылки эти, однако, облечены в форму **нотного текста**, который предстоит воспроизвести исполнителю.

Фактор нотного текста, встающий между исходным импровизационным прототипом и его исполнительским воплощением, выступает своего рода темпоральным трансформатором, переводящим закономерности импровизационного времени в совершенно иную субъективно-временную плоскость. Фактура и вариантное изложение, типичные для фламенко, в нотной записи требуют дискретного, логико-событийного, редуцированного способа организации музыкального материала как единственно возможного метода его исполнительского освоения.

Конечно, не всякий случай использования принципов фольклорно-вариантного развития в профессиональной музыке новоевропейского типа порождает подобные противоречия. К примеру, использование Листом стиля вербункош показывает, что для согласования исходной интонационной модели и исполнительского времени в подобном материале решающее значение име-

ет степень опосредования фольклорного компонента профессиональным. Стиль вербункош ко времени использования его Листом органично вошел в городскую музыкальную культуру, имея значительную «прививку» профессиональных музыкальных жанров. Кроме того, венгерские рапсодии Листа представляют собой некий синтез народно-импровизационной стихии с салонно-виртуозными традициями, выполняющими в рапсодиях структурно-организующую роль. Это позволяет при работе над листовскими рапсодиями руководствоваться в известной мере теми же принципами исполнительского времени, что и в прочем репертуаре данной эпохи.

Иным был путь в фортепианное исполнительство традиции фламенко. Восточные влияния, внедрившие в данную традицию ярко выраженный медитативный компонент, вступили в противоречие с новоевропейской традицией событийной организации исполнительского времени. Произведение новоевропейской традиции – последовательность музыкальных событий; импровизация фламенко – свободный поток состояний.

Вариантность фламенко, имитированная Альбенисом в цикле «Иберия», изначально подразумевает спонтанное создание каждого фактурного варианта, варьирование и обновление его при повторах. Однако беспрецедентное обилие разных вариантов одного материала, закрепленное в нотном тексте, требует их рациональной исполнительской организации – как мнемонической³, так и координационной.

Рассмотрим текстовые предпосылки данного цикла, предполагающие различия временных моделей композитора и исполнителя и их итоговый синтез. Предварим анализ напоминанием о ключевом, сущностном понятии стиля фламенко – так называемом **дуэнде**. Федерико Гарсиа Лорка создал целую «теорию дуэнде»: «Понятие дуэнде издавна существовало в Испании. Дуэнде – это демон, который превращает песню в магию, а танец в шаманство. Это душа фламенко, без которой оно не существует... Испанским искусством изначально правит терпкий дуэнде, необузданный и одинокий» [1]. Это понятие обуславливает природу «конфликтных» любовных дуэтов, часто встречающихся в искусстве фламенко, а также характерные философско-трагические сентенции о любви, приносящей лишь горе. Воплощается дуэнде в медитативной вариантности фламенко, вводящей исполнителей и слушателей с помощью постепенного нагнетания напряжения в состояние транса – экстатической одержимости.

³ Процесс исполнительского освоения данного цикла имеет следующую особенность: из-за многообразия сходных вариантов одного материала, фиксирующих в нотном тексте закономерности импровизации фламенко, запоминание значительно усложняется и требует специального заучивания наизусть каждого варианта.

Первая особенность организации музыкального времени в тексте «Иберии» – **повторность музыкального материала**, влекущая особое, микстовое употребление сложившихся в европейской композиторской практике музыкальных форм. В качестве композиционной основы используются преимущественно формы трехчастные и рондообразные, но все они адаптированы к фольклорной традиции и решены в ключе медитативного динамизма дуэнде, пришедшего в культуру Испании с Востока. Поэтому во всех формах необходимо присутствует вариантность как ведущий принцип развития⁴.

Следующая особенность временной организации – характерная для жанров фламенко **синкретическая связь вокального, инструментального (гитарного) и танцевального начал** (с доминированием последнего). Именно доминирование танцевальных ритмоформул, их повторность и варьирование создают непрерывность временного потока особого рода, типичного для фольклорной импровизации.

Существенной составляющей временной организации цикла является **ладогармонический аспект**. Непрерывному восприятию музыкального времени цикла здесь способствует частое использование «лада ми», типичного для искусства фламенко (что создает ощущение постоянной доминантности, незавершенности), а также употребление едва различимых на слух вариантов одних и тех же гармонических последовательностей и неаккордовых звуков (что придает особую терпкость и пряность звучанию).

И, наконец, необходимо упомянуть **сложность и многоплановость фактуры**, обусловленную стремлением приблизить традиционные способы фортепианного изложения к гитарному звучанию. Такой своеобразный стиль требует от исполнителя совершенного владения различными «акробатическими» навыками, а также особого организационного («дирижерского») мастерства.

Таким образом, мы видим, что различные параметры нотного текста воссоздают картину композиторского времени как непрерывно-импровизационную. В этой ситуации исполнитель сталкивается с проблемой восприятия и организации беспрецедентно большого объема текста (суммарная длительность цикла «Иберия» – 1,5 часа, длительность каждого номера в среднем – 10 мин.), требующего дискретно-замкнутого способа организации времени в процессе игры. Поэтому текстовые варианты, имитирующие процесс

спонтанного варьирования, должны быть *систематизированы исполнителем как действия, требующие дифференцированного поведения и организации*: то, что для композитора – стихия «необузданного демона» дуэнде, для исполнителя предстает как поиск организующих опорных моментов.

Возможен ли синтез двух типов темпорального восприятия? Может ли исполнитель достигнуть изначальной непрерывности временного потока в подобном репертуаре? Вероятно, здесь будет актуальна не столько сама непрерывность, сколько *знание о ней*. В силах исполнителя – организовать членение материала таким образом, чтобы впоследствии иметь возможность имитировать непрерывность. Вспомним высказывание Перельмана: «Хорошо разучивать – умело расчленять материал; расчлененный, он легко затем сочленяется. Плохо разучивать – бездумно дробить материал; раздробленный, он с трудом затем пригоняется» [5, 17]. Рассмотрим подробнее специфику процесса развертывания исполнительского времени в данном материале.

Разные этапы работы с текстом требуют разной степени дискретности мышления. Этап освоения и организации текста требует наибольшего членения, и сам принцип дискретного мышления, заданный на этом этапе, будет в той или иной степени определять темпоральное восприятие этой музыки на дальнейших этапах. В связи с рассмотренными особенностями музыкального текста возникает технологическая необходимость создания перечня имеющихся текстовых вариантов, системы их графических изображений, а также строгой и структурированной иерархии.

Составление перечня вариантов и подбор подходящих условных обозначений – необходимые вспомогательные этапы освоения текста, служащие подготовкой психологической организации процесса исполнения, в частности – внимания и запоминания.

Остановимся подробнее на этих этапах. Для составления рабочего перечня вариантов существенными являются такие пункты их выявления и сравнения как *направление мелодического рисунка, тональность, варианты в рамках одной гармонической функции* (расположение, перемещение, неаккордовые звуки), и, наконец, *позиционные и аппликатурные варианты*. Необходимо помнить о том, что для слухового восприятия подобие вариантов преобладает над отличием. Поэтому дополнительным сигналом, активизирующим внимание исполнителя и акцентирующим его на отличиях, становятся обозначения-рисунки, характеризующие отличия по названным пунктам. Эти рисунки должны не только охватить все отличия, но и – в рамках каждого отдельно взятого варианта – сконцентрировать серию вспомогательных пунктов вокруг главного, наиболее существенного и различимого слухо-эмоциональным восприятием. Назовем такие вариантные комплексы **вариантами ближних дистанций**.

⁴ Обратим внимание на видоизменения привычных европейскому слуху рондальных и трехчастных репризных форм, производные от данного принципа. Для трехчастных форм типичным приемом является повтор материала не первого крайнего раздела во втором крайнем, а среднего («Воспоминание», «Триана»). Другой характерный пример – сближение названных форм с куплетными путем повтора материала эпизодов в рондообразной форме («Альбайсин») и путем повтора материала среднего раздела в коде («Ронденья»). Всё это усиливает черты вариантности и повторности.

Следующим пунктом различия, актуальным в контексте большого объема материала, является фактор большей и меньшей степени текстовых различий. Здесь наступает черед иерархического соподчинения текстовых вариантов. Этот этап во многом сопоставим с этапом «сборки» произведения, упоминаемым Коганом [2, 301]: на данном этапе уже возможно полноценное подключение целостных семантических и формообразующих представлений. Здесь необходима предварительная группировка текстовых вариантов в разделы, которые не являются еще в строгом смысле разделами формы, но имеют собственную логику повторности как проявления медитативного начала. Именно на этом уровне членения материала исполнитель имеет дело с наибольшим количеством самых замысловатых и запутанных текстовых вариантов. Назовем текстовые варианты, задействованные на этом уровне, **вариантами дальних дистанций**.

Наивысшую трудность для исполнителя представляет создание системы ориентиров для сравнения и запоминания вариантов ближних и дальних дистанций, а также их комбинаций. Для этого в системе графических обозначений должны быть созданы специальные знаки.

Следующий этап «сборки» – стадия синтеза – направлен на выявление генеральной линии развития всех выявленных вариантов. На данном этапе исполнитель сталкивается с необходимостью разметить «приспособительные», или технологические темпоральные задачи (далее – «технологическое время»), согласованные с эталонными слуховыми представлениями, отражающими понимание данного цикла как произведения искусства. Перечислим эти задачи: *сложные моторно-координационные моменты, необходимость регулярной релаксации в условиях беспрецедентно длительного физического напряжения, мнемоническая организация большого объема текста по принципу «повтор-новизна» (с доминированием последней),*

распределение внимания в максимально экономном режиме, подготовка к контакту с аудиторией и контроль над ее вниманием.

Первичность технологического времени в системе темпоральных задач произведения обусловлена здесь особой сложностью музыкального материала и касается организации процесса освоения текста (не умаляя значения целевых художественных решений). Затем, на следующем уровне освоения текста, возможна некоторая реконструкция изначальной непрерывности – на основе уже закрепленной организации материала. Здесь исполнителю поможет эстрадный артистизм, способный выступить неким эквивалентом дуэнде.

Таким образом, многообразная текстовая вариантность, созданная на основе фольклорно-импровизационного музицирования и зафиксированная в нотном тексте, становится фактором, разделяющим темпоральную логику композитора и исполнителя. Задача «примирения» технологического времени как данности и художественного времени как цели, актуальная в любом сочинении, в данном цикле становится основной исполнительской проблемой, отражающей конфликт двух типов темпорального развертывания. Стилль фламенко, интегрированный в ситуацию новоевропейского профессионального музицирования, меняет свою темпоральную специфику, и исполнителю здесь необходимо пройти путь организации материала дважды – от изначальной непрерывности к дифференцированной событийности, и от событийности – к имитации непрерывности, реконструированной на новом уровне. Такой порядок этапов освоения текста диктует гибкое и детализированное планирование технологически-временных действий. Продуманная и детализированная исполнительская стратегия позволит исполнителю «Иберии» максимально приблизиться к требованиям, выдвигаемым интонационно-художественным прототипом данного цикла – традицией фламенко.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дуэнде – мистический дух фламенко [Электронный ресурс] // Первый русскоязычный сайт о фламенко. URL: <http://www.flamenco.ru/articles/duende>
2. Коган Г. У врат мастерства. – М., 1969.
3. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. – М., 1973.
4. Малинковская А. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования. – М., 2005.
5. Перельман Н. В классе рояля. Короткие рассуждения. – М., 2000.