

© Карпычев, М.Г., 2022

УДК 781.6

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-89-94

О ПАРАДОКСЕ RUBATO В КЛАССИЦИЗМЕ И РОМАНТИЗМЕ

М.Г. Карпычев¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Tempo rubato есть исполнительское искусство воплощения неравномерного временного дыхания, то есть необходимости гибкого временного стержня, подчиняющегося душевным движениям исполнителя в противовес метрономической строгой механике. Мы всегда имеем дело с диалектическим взаимопроникновением, «диффузией» этих явлений. К этому выводу нас подтолкнул глубокий исполнительский принцип дирижера Бруно Вальтера относительно интерпретации Бетховена: «Играйте все время rubato, но так, чтобы оно было незаметно». Ясно, что это относится ко всей венской классике. Возьмем на себя смелость дополнить мысль великого дирижера. Дополнение касается романтического искусства во всем многообразии его проявлений – романтиков нужно все время играть ровно, но только так, чтобы этого никто не заметил. Прихотливый чувственный временной рисунок в романтических опусах требует по закону компенсации осторожно-сдержанного отношения ко времени, дабы не перейти за черту хорошего вкуса. Известно крылатое сравнение Листа: «Видите ветки, листья, как они покачиваются, волнуются? Корень и ствол держат крепко – вот это и есть tempo rubato». Неумеренное отступление от метра в романтике способно привести к искажению замысла композитора. И точно так же – абсолютизация идеи метрической ровности в венской классике может в итоге представить «мертвую» антихудожественную интерпретацию. Негативные полюса сходятся. Не восходит ли в принципе соотношение классицизма и романтизма к генетической корреляции аполлонического и дионисийского начал, к этим великим ПРА-ОБРАЗАМ?

Ключевые слова: tempo rubato, метр, классицизм, романтизм, «диффузия»

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Карпычев, М.Г. О парадоксе rubato в классицизме и романтизме // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 1. С. 89–94. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-89-94.

ABOUT RUBATO PARADOX IN CLASSICISM AND ROMANTICISM

M.G. Karpychev¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, 630099, Novosibirsk, Russian Federation

Abstract. Tempo rubato is a musician's art to play in free regime of music time following. The contrary one – the strict metronomic mechanics. These two regimes are dialectically (like in "diffusio") connected. It became absolutely clear for us after realizing the deepest principle of Bruno Walther, the great conductor. He said about Beethoven (and, we shall notice, it concerns without any doubt wiener classicism in whole): "Play always rubato, but it must be imperceptible". Now let us try to continue this idea and take a look on romanticism. We are sure, that romantic pieces must always be played evenly, but evenness must be imperceptible. Romantic pieces with their capricious time's context demand restrained time regime, because, otherwise, the player loses good art taste. Everybody knows Liszt's words: "Do you see branches, leaves – how they are staggering? The root and trunk keep strongly – that is the tempo rubato". Active breaking metre in romanticism leads to the breaking composer's idea.

And the same – of absolute evenness in classicism leads to the “dead” rendition. Negative poles become intimate. And at last we shall ask – maybe correlation between music classicism and romanticism continues genetic correlation of Apollo and Dionysus origins, of these greatest PROTOS-IMAGES?

Keywords: tempo rubato, metre, classicism, romanticism, “diffusio”

Conflict of interests. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Karpychev, M.G. (2022), “About rubato paradox in classicism and romanticism”, *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 1, pp. 89–94. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-89-94.

Природный аналог и первооснова равномерного освоения времени – пульс человека. Равномерная пульсация – один из двух полюсов фортепианного исполнительства. На другом – сложнейшее искусство воплощения *tempo rubato*, неравномерного временного дыхания. *Rubato* – от глагола *rubare* – красть, т.е. в буквальном смысле «украденный темп». Здесь – аллегорическое указание на то, что если вы где-то замедлили, то впоследствии надо ускорить в соответствии с масштабом предыдущего замедления, вернуть «кражу», – и наоборот. Это, конечно, упрощенная трактовка. На практике *rubato* – необходимость гибкого, изменчивого, пластичного временного стержня, подчиняющегося более искренним душевным движениям исполнителя в противовес метрономической временной строгой механике. В принципе все *ritardandi*, *accelerandi*, *fermati* являются по своей сущности выражением временного режима *rubato*: они требуют от исполнителя отступления от равномерной метричной игры. Помимо пульса спокойного человека, она может быть уподоблена следованию секундной стрелки, колебаниям маятника, сигналам телефонного зуммера... В сущности, в таких «мертвых» условиях творчество музыкального исполнителя невозможно. В то же время в искусстве играть *rubato* проявляется сама

живая сущность музыки и, следовательно, сущность музыкального исполнительства.

Если это так, то *rubato* нужно играть всю музыку, произведения всех стилей, а не преимущественно романтического, импрессионистического, которые традиционно связываются с *rubato*. Но как же тогда как будто строгая необходимость метричности в классицистских, барочных сочинениях? Как это сочетается друг с другом, нет ли здесь противоречия?

Противоречия нет, а есть необходимость понимания важнейшего положения: «дистиллированных» метричности и *rubato* в музыкальной природе не существует. Исполнение всей музыки (в том числе Ф. Шопена, Ф. Листа...) требует равной игры, точно так же исполнение всей музыки (в том числе И.С. Баха, В. Моцарта...) требует *rubato*, т.е. так, «чтобы игра подходила к разговору», как замечала А.Н. Есипова (Гаккель Л., 1988, с. 13). «Вообще мыслимо ли какое-либо хорошее музыкальное исполнение без агогических отступлений?» (Мильштейн Я., 2003, с. 53).

Мы всегда имеем дело с диалектическим взаимопроникновением этих явлений, с проявлениями одного в другом. К этим выводам нас подтолкнул глубокий и по сути абсолютно верный исполнительский принцип дирижера Бруно Вальте-

ра, сформулированный Львом Обориным после его репетиции Первой симфонии Бетховена с выдающимся маэстро: «Все у Бетховена нужно играть *rubato*, но так, чтобы *rubato* это не обращало на себя внимания, было по существу незаметно» (Оборин Л., 1977, с. 58). Это, на наш взгляд, ценнейшее наблюдение, дающее нам ключ к интерпретации всей венской классики. Вот пример: начала двух сонат Моцарта – *c-moll*, К. 457 и *D-dur*, К. 311. Исполнителю должно быть совершенно ясно, что в первых двух тактах обеих сонат присутствует неуловимое «наступление» на время, агогический сдвиг вперед и некоторая «усталость», чуть менее заметная скорость в третьем (с конца второго) и четвертом тактах. Эти сжатия-разжатия времени существуют только в едва заметных размерах и даже, пожалуй, более как желание, нежели его полное осуществление. Здесь мы имеем дело с примером того, что мы называем **МЕНТАЛЬНЫМ RITENUTO**.

Поясним этот тезис. Речь идет о том, что пианист чуть-чуть тормозит свою внутреннюю скорость в работе сознания в самых различных целях – как художественных, так и технических. В принципе на восприятии собственно скорости, темпа, метра это замедление не сказывается, слушатель в зале его не ощущает, не замечает. Но это «виртуальное» торможение все же совершается в голове у исполнителя. Немало случаев, когда необходимо «замедлить» именно в этом смысле, а замедление как таковое невозможно, например, в стремительном беге шестнадцатых, или как излишество, «перебор» «чувствитель-

ности»... Здесь, пожалуй, уместно применение трудноуловимой, но распространенной сейчас категории «энергетика» – происходит торможение не реальной скорости, а энергетического потока или энергии, напряжения скорости. Замедление в этом случае актуализируется, повторяем, не как ясно ощущаемый временной процесс, а как намерение, желание, неосуществляемое в реальности желание замедлить. В этом явлении – подтверждение колоссальной роли сознания в фортепианном исполнительстве.

Микроизмерения текущего времени существуют только в масштабе «чуть-чуть» – масштаб этот и составляет сердцевину любого вида искусства. Это и будет такое *rubato*, которого «никто не заметит». Здесь же отметим, что разработки классицистских сонат тоже требуют некоторой «атаки» на время. В разработках сонатных *allegri*, где идея развития получает особенно рельефное воплощение, необходимо бесцезурное исполнение, особенно стремительное (не в смысле темпа в данном случае) освоение материало-времени, если можно так сказать. В этих разработках исполнитель должен как бы «наступить себе на пятки». Но квалифицировать это явление как *accelerando* было бы абсолютной ошибкой, явной вульгаризацией необходимого временно-го решения. Это – именно скрытое, тщательно замаскированное *rubato*, тончайший агогический мелизм.

Далее, возьмем на себя смелость дополнить мысль великого дирижера Бруно Вальтера. Дополнение касается романтического искусства во всем многообразии его проявлений и отрогов. Так вот, романтиков

нужно все время играть ровно, но только так, чтобы этого никто не заметил. Думаем, что это не просто логическое продолжение мысли Вальтера, но идея, стоящая внимания. Верным примером является, например, фортепианное творчество А.Н. Скрябина.

Уже в творчестве самого начала XX в., в 1907 г., в Пятой сонате Скрябина мы встречаем яркое свидетельство «ниспровержения» роли тактовой черты: всего за 12 тактов (с 12-го по 23-й) композитор последовательно указывает семь (!) музыкальных размеров: две четверти, пять восьмых, четыре восьмых, шесть восьмых, пять восьмых, три восьмых, шесть восьмых. Еще раньше, в 1905 г., Скрябин пишет Поэму (ор. 52, № 1), где общее количество тактов – 49, и на эти 49 тактов приходится 42 изменения размера! Понятно, что при таком количестве смен размеров – причем не связанных между собой какой-то системной закономерностью или кратностью – тактовая черта перестает ощущаться как нечто устойчивое и сколько-нибудь определенное. Музыкальное течение, которое по сути своей у Скрябина есть «поток чувств», явно выходит из тактовых «берегов». И при этом Скрябин при всей нервности, капризности, экзатичности игры интерпретировал свои сочинения весьма дисциплинированно с точки зрения среднеметрической единицы всего сочинения – это общеизвестный исторический факт, основанный на свидетельствах современников.

Прихотливый чувственный временной рисунок в романтических опусах требует по закону компенсации осторожно-сдержанного отно-

шения ко времени, дабы не перейти за черту хорошего вкуса в область музыкальной пошлости. Что, разумеется, никоим образом не отменяет необходимости в гибком *rubato*. Хорошо по этому поводу писал Лист, который сравнивал *tempo rubato* у Шопена с ветром, который колышет листья и ветви, оставляя неподвижным ствол дерева. «Лист подводит ученика к окну и говорит: “Видите ветки, как они покачиваются? Листья, как они колышутся? Корень и ствол держат крепко: вот это и есть *tempo rubato*”» (Баренбойм Л., 1969, с. 43).

Чрезмерные, «жестокое» отступления от метра (например, замедления) при исполнении музыки, так сказать, «чувствительных» композиторов, каким, в частности, может показаться П. Чайковский дилетанствующим, безвкусным пианистам, особенно недопустимы. Неумеренное отступление от метра в провоцирующей на это романтике способно в результате привести не только к искажению замысла композитора, но и беспорядку, т.е. внехудожественному эффекту. И точно так же абсолютизация, доведение до абсурда идеи метрической ровности в венской классике могут в итоге представить «мертвую», лишённую живого дыхания и поэтому антихудожественную интерпретацию.

Как видим, негативные полюса сходятся. Завершая разговор о парадоксе *rubato*, о временных аспектах интерпретации классицизма и романтизма, об их «антагонизме» и «сходстве», зададимся обобщающим, общеэстетическим вопросом: не восходит ли в принципе их соотношение к генетической корреляции аполлонического и дионисийско-

го начал, к этим великим ПРА-ОБРАЗАМ?

В заключение считаем необходимым вернуться к ранее упомянутому термину «агогический мелизм», который мы вводим в обиход фортепианной методики.

Под агогикой (от греч. – увод, унесение) понимают небольшие отклонения от метра, не обозначенные в нотах. В принципе *tempo rubato* и агогика – категории чрезвычайно близкие. Попытаемся все же определить их взаимное соотношение, которое аналогично соотношению какого-либо явления и когнитивно-исследования этого явления, Земли и географии, например. Здесь важно, что слова *tempo rubato* мы встречаем в нотах, слово «агогика» – никогда. *Tempo rubato* – это практическое исполнительское явление, агогика – обозначение, наименование, раскрытие конкретных частных проявлений общей стратегии *rubato*. Термин «агогика» был введен Г. Риманом только в конце XIX в., «украденный темп» практиковался задолго до этого времени. Итак, небольшие отклонения

от равномерной временной поступи, в совокупности составляющие явление *tempo rubato* на протяжении более или менее длительного отрезка произведения, всего произведения (и даже в принципе – стиля), именуются в музыкальной теории агогическими.

Итак, мы считаем здесь уместным ввести в обиход фортепианной методики новое, на взгляд автора, терминологическое определение: **АГОГИЧЕСКАЯ МЕЛИЗМАТИКА**, включающее в себя временные микроизменения, как украшения (что соответствует основному содержанию термина «мелизм» (см.: (Вахромеев В., 1976)), так и технический прием достижения сценической уверенности. Слово «агогика» применимо к общему типу, комплексу явлений, «АГОГИЧЕСКИЙ МЕЛИЗМ» может быть употребим к одному отдельному случаю микропрогиба основного темпа. Разумеется, что агогические мелизмы могут существовать и вне общего режима *rubato* в качестве редких, эпизодических отступлений от строгого метра.

ЛИТЕРАТУРА

Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Л.: Музыка, 1969. 288 с.

Вахромеев В.А. Мелизмы // Музыкальная энциклопедия. М.: Сов. энцикл., 1976. Т. 3, ст. 507.

Гаккель Л.Е. Исполнителю, педагогу, слушателю. Л.: Сов. композитор, 1988. 168 с.

Мильштейн Я.И. Стилистические особенности исполнения сочинений Гайдна // Как исполнять Гайдна. М.: Классика–XXI, 2003. С. 41–54.

Оборин Л.Н. Статьи. Воспоминания. М.: Музыка, 1977. 222 с.

REFERENCES

Barenboim, L.A. (1969), *Voprosy fortepiannoi pedagogiki i ispolnitel'stva* [Questions of piano pedagogy and performance], Muzyka, Leningrad, 288 p. (in Russ.)

Gakkel', L.E. (1988), *Ispolnitelyu, pedagogu, slushatelyu* [Performer, teacher, listener], Sovetskii kompozitor, Leningrad, 168 p. (in Russ.)

Mil'shtein, Ya.I. (2003), "Stylistic features of the performance of Haydn 's works", *Kak ispolnyat' Gaidna* [How to perform Haydn], Klassika–XXI, Moscow, pp. 41–54. (in Russ.)

Oborin, L.N. (1977), *Stat'i. Vospominaniya* [Articles. Memories], Muzyka, Moscow, 222 p. (in Russ.)

Vahromeev, V.A. (1976), "Melisms", *Muzykal'naya entsiklopediya* [Music

Сведения об авторе

Карпычев Михаил Георгиевич, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

Author information

Mikhail G. Karpychev, D. Sc. (Art Criticism), Professor at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire

Поступила в редакцию 13.11.2021

После доработки 28.01.2022

Принята к публикации 01.02.2022

Received 13.11.2021

Revised 28.01.2022

Accepted for publication 01.02.2022