

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ СТРАТЕГИЯ Д. ЦИФФРЫ  
В ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ВРЕМЕНИ (НА ПРИМЕРЕ  
ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА «ТРЕТИЙ ГОД СТРАНСТВИЙ» Ф. ЛИСТА)**

В статье предложен подход к исполнительской интерпретации с позиций протекания музыкального времени и его реализации выдающимся пианистом XX века Дьёрдем Циффрой. **Цель** исследования заключается в раскрытии индивидуальных исполнительских стратегий музыкального времени, присущих Дьёрдю Циффре (на примере позднего фортепианного сочинения Ф. Листа «Третий год странствий».) **Методология.** Для достижения выдвинутой цели используются методы компаративного, контекстуального, композиционно-драматургического и интонационного анализа, направленные на определение роли музыканта-исполнителя в осмыслении авторского текста через развертывание музыкального материала. **Научная новизна** исследования заключается в том, что впервые в отечественном музыковедении предметом научного изучения на конкретном примере становится исполнительская стратегия в организации музыкального времени, что позволяет выявить один из ключевых параметров мастерства в раскрытии композиторского сочинения. **Выводы.** В ощущении музыкального времени пианиста очевидны неукротимое движение к цели, беспрестанная работа деятельного сознания, непрерывность становления событийного процесса. Склонность Д. Циффры к импровизации обуславливает его естественное стремление оживить исполнительский процесс, акцентируя внимание на его изменчивости, вариативности. Артист освобожден от оков жесткого следования «инструкции» – необходимости выстраивать рационально-взвешенную систему исполнения. Смелое участие пианиста в сотворчестве, его убежденность в правоте и неоспоримости своих намерений даже в случае несовпадения реального звучания с композиторскими указаниями способствуют раскрытию еще неизведанных граней музыкального смысла композиторского сочинения.

**Ключевые слова:** время в музыкальном искусстве, размер, темп, ритм, метр, агогика, интерпретация, исполнительские стратегии, Ф. Лист, Д. Циффра.

*Пупина Олеся Александрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри камерного ансамблю Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського*

**Виконавська стратегія Д. Циффри в організації музичного часу (на прикладі фортепіанного циклу «Третій рік мандрів» Ф. Ліста)**

У статті запропоновано підхід до виконавської інтерпретації з позицій протікання музичного часу та його реалізації видатним піаністом XX століття Дьордем Циффрою. **Мета** дослідження полягає в розкритті індивідуальної виконавської стратегії в організації музичного часу названого музиканта на прикладі пізнього фортепіанного твору Ф. Ліста «Третій рік мандрів». **Методологія.** Для досягнення висунутої мети використовуються методи компаративного, контекстуального, композиційно-драматургічного та інтонаційного аналізу, спрямовані на визначення ролі музиканта-виконавця в осмисленні авторського тексту через розгортання музичного матеріалу. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше у вітчизняному музикознавстві предметом наукового вивчення на конкретному прикладі стає виконавська стратегія в організації музичного часу, що дозволяє виявити один з ключових параметрів майстерності у розкритті композиторського твору. **Висновки.** У відчутті музичного часу піаніста наявні нездоланний рух до мети, безупинна робота діяльної свідомості, безперервність становлення дієвого процесу. Схильність Д. Циффри до імпровізації обумовлює його природне прагнення поживити виконавський процес, акцентуючи увагу на його мінливості, вариативності. Артист звільнений від пут жорсткого слідування «інструкції» – необхідності вибудувати раціонально-зважену систему виконання. Смілива участь піаніста в співтворчості, його переконаність у правоті і незаперечності своїх намірів навіть в разі неспівпадіння реального звучання з композиторськими вказівками сприяють розкриттю ще невідомих граней музичного сенсу композиторського твору.

**Ключові слова:** час в музичному мистецтві, розмір, темп, ритм, метр, агогика, інтерпретація, виконавська стратегія, Ф. Лист, Д. Циффра.

*Pupina Olesia, Ph.D. in Study of Art, Associate Professor of the Department of Chamber Ensemble of the I. P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts*

**Performing strategy by G. Cziffra in the organization of musical space (on the example third volume of F. Liszt's "Years of Pilgrimage")**

The author of the article suggests an approach to the performing interpretation in the context of the music time flow and its implementation by the outstanding pianist of the XX century, G. Cziffra. **Purpose of the article** is to reveal the individual performing strategies of music time inherent to G. Cziffra (on the example of the third volume of F. Liszt's "Years of Pilgrimage"). **Methodology.** To achieve this goal, the author uses the methods of comparative, contextual, composition-dramatic and intonational analysis, which are aimed at determining the musician-performer role in understanding (in comprehension of) the author's text through the music material. **The scientific novelty** of the research is that for the first time in the national musicology, the performing strategy in the music time organization based on a specific example becomes the subject of the scientific research, which makes it possible to identify one of the mastery key parameters in interpreting a composer's music piece. **Conclusions.** The way the pianist perceives the music time evidently tells us about the indomitable drive towards a goal, the perpetual work of a vibrant consciousness, the continuity of an event-based process formation. G. Cziffra's proclivity for improvisation determines his natural desire to revitalize the performing process, emphasizing its inconstancy, variability. The artist is no longer bound to strictly adhere to the "instructions", that is, the necessity to build a rationally-prudent system of performance. The pianist's audacious collaboration, his self-assurance and the undeniability of his intentions, even if his interpretation is mismatched with the composer's remarks, contribute to the unfolding of the yet unknown music meaning facets of the composer's music piece.

**Key words:** time in music art, measure, tempo, rhythm, meter, agogics, interpretation, performing strategies, F. Liszt, G. Cziffra.

Постановка проблемы. Музыкальная наука рассматривает время и пространство «как основные формы существования “материи” художественного произведения» [6, 124]. Вместе с тем, признавая диалектическое единство времени и пространства в музыкальном искусстве, Г. Орлов, например, настаивает на доминирующем положении времени в названной паре-оппозиции и определяет музыку «как способ и результат расчленения, упорядочивания и организации времени» [5, 32]. Оговорим, что такие показатели категории времени, как темп, агогика, метр, ритм, тесно переплетены между собой и выступают в едином комплексе, поскольку метроритмическая сетка напрямую зависит от гибкого использования агогических ресурсов тематического материала.

В исполнительской практике организация музыкального времени составляет одну из актуальных задач, реализуемых пианистом в зависимости от его творческой индивидуальности, общестилевых установок и артистического темперамента. Выбор той или иной системы временных слагаемых целесообразно определить понятием исполнительской стратегии. Изучение исполнительской стратегии конкретного музыканта составляет проблемную часть как его деятельности, так и научного познания.

Актуальность темы исследования. Изучение исполнительской стратегии в организации музыкального времени «Третьего года странствий» Дьёрдем Циффрой выступает одним из ключевых факторов в осмыслении специфики индивидуального стиля выдающегося пианиста и его творческого наследия.

Анализ исследований и публикаций. Понятие стратегии применительно к разным сферам культуры входит в актив ряда современных публикаций. В учебном пособии Е. Ключева (1998) рассматривается вопрос о «коммуникативных стратегиях» в контексте речевого взаимодействия [1]. Н. Мятлева (2009) употребляет термин «текстуальные стратегии» в отношении интерпретации музыки [2]. В этой же связи Ю. Николаевская (2017) предлагает понятия «коммуникативная стратегия» [4] и «аутентичная исполнительская стратегия» [3]. Под первой музыковед понимает: «<...> в широком значении – это способ трансляции смысла, обязательный выбор вектора общения (в системе “композитор-исполнитель-слушатель”). В узком значении понимание этой категории предполагает спецификацию ее содержания, то есть значимую для Человека Интерпретирующего позицию по отношению к Другому (композитору, исполнителю, слушателю)» [4, 9]. Формулировка «аутентичной исполнительской стратегии» следующая: «<...> така організація модальної форми музичного твору, що базується на стійкій системі орієнтирів (закладених у тексті твору) та відтвореній в акустичній формі, що співвіднесена з традиціями епохи, в якій цей твір було створено (включаючи весь комплекс засобів музичної виразності)» [3, 181]. Обращение музыковедов к понятию стратегии как инструменту познания свидетельствует о его эффективности для постижения законов разных видов музыкальной деятельности, в том числе и исполнительского искусства. В авторферате кандидатской диссертации (2015) автором настоящей статьи предложено понятие «исполнительской стратегии» и дана следующая его расшифровка: «“виконавська стратегія” означає індивідуальний підхід піаніста до організації виконавських засобів з метою створення інтонаційно-звукової форми конкретного музичного тексту» [7, 9]. В данной статье отдается предпочтение понятию «исполнительской стратегии» применительно к музыкальному времени.

Цель предпринятого исследования заключается в раскрытии индивидуальной исполнительской стратегии в организации музыкального времени, присущих Дьёрдю Циффре, на примере позднего фортепианного сочинения Ф. Листа «Третий год странствий».

Изложение основного материала. Для пьес фортепианного цикла «Третий год странствий» Ф. Лист избирает различные тактовые размеры, которые, за редким исключением, постоянно выдерживаются, что для композитора не характерно. Установленная автором единая для каждой пьесы метрическая пульсация не столько воспроизводится Д. Циффрой, сколько интерпретируется в соответствии с избранной стратегией организации музыкального времени. В исполнении артистом «Angelus!» (№ 1) обнаруживается определенная метрическая двойственность. Размер  $\frac{6}{8}$  требует от исполнителя изначальной «настройки» деления такта на шесть долей. Вместе с тем, существует возможность отсчета времени по полтакта, которую и реализует пианист, осмысливающий метр, как двухдольный.

В названной пьесе Д. Циффра придерживается принципа темпового целенаправленного ускорения движения к репризе. Складывается впечатление, что медленный темп музыкант чувствует, как достаточно подвижный, причем скорость пальцевой моторики нередко опережает время его интонационно-осознания и «предслышания» желаемого результата. Артист находится в состоянии экзальтации: восторженно-возбужденная манера преподнесения музыки рождает «скученность» звукового потока, что способствует созданию иллюзии сжатой плотности материала. Подобной стратегии пианист придерживается и в остальных пьесах цикла.

В первой тренодии «У кипарисов виллы д'Эсте» (№ 2) Д. Циффра изначально берет за основу единицу времени, где  $\bullet = 132$ , что соответствует темпу *Alllegro*. Но даже такой темп, очевидно, ощущается пианистом, как слишком размеренный, поскольку он быстро «уходит» от заданных им же самим темпоральных параметров, преждевременно озвучивая каждую последующую первую долю так-

та. Именно потому создается неожиданный эффект стремительности, импровизационности в запрограммированных автором априори сдержанных по движению номерах цикла. Сложнее обстоит дело в разделах, обозначенных композитором как неустойчивые в агогическом отношении. Выставляя, например, ремарку *accelerando*, автор предоставляет некоторую свободу исполнителю для реализации перехода в иное состояние. Во фрагменте, отмеченном этим знаком, в исполнении Д. Циффры возникает неустойчивость в соразмерности долей, что обусловлено внезапным изменением эмоционального состояния. Здесь артист группирует такты попарно, сокращая время пребывания в первом из них, агогически и динамически отмечая второй такт. Создается впечатление неравномерности соотношения и распределения выпяченного ускорения.

В целом, в исполнении Д. Циффры прослеживается тенденция к опережению действия темповых и агогических композиторских указаний. Так, в репризе первой тренодии, несмотря на авторское указание *Tempo primo, appassionato* (тт. 131–146), пианист находится все еще в состоянии выполнения *accelerando*. Вследствие этого выстраивается иная темпоральная шкала по сравнению с авторской, что перераспределяет композиционный ритм. В частности, нивелируются временные границы между структурированными единицами, которые объединяются сплошным бесцезурным потоком движения.

Во второй тренодии «У кипарисов виллы д'Эсте» (№ 3) темп *Andante non troppo lento*

Д. Циффра ощущает, как *Maestoso* ( $\bullet = 84$ ). В его игре обнаруживается постоянная смена скоростных показателей. Основная тема исполняется в том же движении, что и материал вступления. С появлением второго раздела течение времени становится спокойным, однако при появлении кантиленной мелодии теряется ощущение дирижерского пульса в партии левой руки.

Индивидуальное отношение ко времени связано у Д. Циффры также со специфическим для него свойством выполнять своеобразные оттяжки перед взятием опорных или важных в смысловом отношении интервалов. В целом, практически не улавливается ритмическая сетка, соотношение сильных и слабых долей не имеет четких контуров, вследствие чего возникает впечатление чрезмерной нервной возбужденности музыкального высказывания. Будучи сориентированным на «движение вперед», артист акцентирует внимание на изменчивости процесса, а не на его медитативной стороне. Во второй части коды «Фонтанов виллы д'Эсте» (№ 4) перед аккордом, представленным половинными длительностями, движение временно приостанавливается и возникает люфт, а пульсация внутри самой вертикали приобретает стохастический характер, где длительности могут быть как не додержаны, так и передержаны. Метроритм, в основном, претерпевает значительные изменения: триоль играет быстро, в т. 251 добавляются еще 2–3 лишние доли на месте заливочной ноты. Ровной пульсации Д. Циффра не придерживается и в прочтении второй тренодии «У кипарисов виллы д'Эсте» (№ 3). Чрезвычайно подвижная агогика существенно преобразует метроритмический рисунок пьесы.

Одной из характерных особенностей в игре Д. Циффры является временная смена темпа при смене фактуры. Так, в «Фонтанах виллы д'Эсте» (№ 4) в окончании вступительного раздела, когда бурлящие пассажи сменяются прозрачной музыкальной тканью (тт. 34–39), артист играет в два раза быстрее. Внезапный темповый сдвиг обнаруживается в первом и втором проведений основной темы, где, в связи с изменением фактурного рисунка, в ее третьем элементе происходит ускорение.

Во второй части третьего раздела пьесы «Фонтаны виллы д'Эсте» (№ 4) пианист продолжает придерживаться подвижного темпа с ощущением направленности вперед. Однако в отношении агогики исполнитель проявляет излюбленное качество – ускорение и сжатие временного пространства. В кульминации время резко спрессовывается (тт. 172–179), вследствие чего происходит его перераспределение. В приведенном примере очевидно действие «правила компенсации». Д. Циффра неоднократно обращается к нему, «комбинируя» время с помощью агогических оттяжек, в момент которых укрупняются отдельные длительности. Так, в третьей части третьего раздела пьесы «Фонтаны виллы д'Эсте» (№ 4) в последних четырехтактовых фразах артист применяет эксклюзивные приемы: начальную октаву он берет особым взятием, похожим на тенутный акцент, что «растягивает» время, а затем резко и активно восполняет его в имитации (тт. 191, 195). В результате данный фрагмент наполняется живостью и непредсказуемостью моделирования времени.

Эпизоды с применением *accelerando* отмечены неустойчивостью, неравномерностью распределения времени, как будто эти ремарки служат музыканту сигналом к своенравному распоряжению им. Например, при подходе к главной кульминации в пьесе «Фонтаны виллы д'Эсте» (№ 4) тремоло в партии правой руки находится в подчиненном положении – оно «пролетает» в очень быстром темпе, подобно трели. Увлечение виртуозной манерой игры приводит к значительным изменениям агогики (тт. 206–219): темп резко сдвигается почти в три раза. В последних шести тактах раздела нарушается и метр (тт. 214–219). В коде весь эпизод исполнен приемом *rubato*. Стихийность происходящего влечет за собой ритмическую и метрическую нестабильность: тридцатьвторые длительности ускоряются и утрачивают интонационное наполнение – членораздельность музыкального «произнесения».

Музыкальный материал «*Sunt lacrymae rerum, en mode hongrois*» (№ 5) является для пианиста своеобразной лакмусовой бумагой для выявления чувства метроритма. Монодийные фразы в импро-

визационной манере высказывания побуждают его на использование времени «по своему усмотрению». Четкая равномерность пульсации отсутствует: исполнитель то сдерживает движение, то ускоряет его. Внезапные отклонения от метрической сетки не поддаются рационально-логическому осмыслению. Во второй теме первого раздела метр смещается благодаря интонационному тяготению ко второй доле такта, отмеченной аспирацией. Исполнение пунктирного ритма нарушает естественное течение движения. Нагнетающаяся энергетическая вспышка в окончании первого раздела (тт. 40–41) влияет на смещение метроритмических акцентов. В начале третьего раздела метроритм изменяется до неузнаваемости. Длительности нот преобразованы артистом: четвертная исполняется, как половинная, а половинная, как четвертная. В триолях не улавливаются метрически сильные доли. Возникает ощущение трехдольности вместо указанного в нотах размера  $\frac{4}{4}$ . Аналогичное исполнительское толкование Д. Циффры наблюдается и в первой части второго раздела «Похоронного марша» (№ 6), что вызывает впечатление игры музыкального текста без соблюдения тактовых черт. Восьмые длительности в начале фразы произносятся, как четвертные, а залигированные половинные не додерживаются то на одну, то на две доли (тт. 51, 54, 60, 64). Проблемными для такого блистательного виртуоза, как Д. Циффра, оказываются те моменты, когда плотность фактуры рассеивается и появляются «просветы» в аккомпанирующих голосах. Природная потребность активно действовать вступает в противоречие с характером материала первой части второго раздела «Похоронного марша» (№ 6), требующего от исполнителя напряженной интеллектуальной работы. Пианист допускает значительную степень свободы; эпизод как бы наигрывается и отличается импровизационной манерой высказывания. Указание автора в начале последней пьесы цикла («*Sursum corda*», № 7) – *Andante maestoso non troppo lento*, артист трактует в темповом отношении как *Andantino*, понимая его, скорее не *non troppo lento*, а *non troppo andante*.

Исходя из программного подзаголовка «*Sursum corda*» к седьмой пьесе, в ее трактовке Д. Циффрой создается впечатление, что ассоциирующиеся с музыкальной темой слова священнослужителя, обращенные к пастве, не произносятся, а выкрикиваются в страстно-возбужденной манере. Крайне свободное распоряжение пианистом метрическими единицами такта вызывает ощущение связи музыки с выразительной, приподнятой речевой импровизацией, когда оратор стремится овладеть вниманием аудитории не с помощью точно выверенных аргументов, а посредством красноречия, пытается не убедить слушателей, а увлечь их.

Научная новизна предлагаемой статьи видится в ее направленности на изучение способов пианистического высказывания с точки зрения организации музыкального времени. Определены носители этой категории, выявлена их системность. Достижению результативности проведенного анализа способствовал исследовательский подход к интерпретации композиторского опуса, обусловленный применением понятия исполнительской стратегии.

Выводы. Предпринятое в статье изучение исполнительской стратегии Д. Циффры в организации музыкального времени пьес «Третьего года странствий» Ф. Листа позволило раскрыть некоторые стилевые особенности творчества венгерского музыканта. Они проявляются в предельно динамичном ощущении протекания музыкальных событий, их целенаправленного развертывания. При этом очевидна импровизационная свобода высказывания пианиста, которая нередко приводит к нарушению авторской воли. Вместе с тем, печать яркой индивидуальности, лежащая на интерпретации листовского цикла Д. Циффрой, его феноменальное мастерство способствуют достижению впечатляющего художественного результата.

Предлагаемый подход к музыкальной интерпретации с точки зрения исполнительских стратегий позволит расширить представление о творческом стиле конкретного музыканта и определенной исторической эпохи.

#### Литература

1. Ключев Е. Речевая коммуникация. Коммуникативные стратегии. Коммуникативные тактики. Успешность речевого взаимодействия : учеб. пособ. для ун-тов и ин-тов. М. : ПРИОР, 1998. 224 с.
2. Мятлева Н. Интерпретация музыки сквозь призму текстуальных стратегий. Вестник МГУКИ. М., 2009. № 4 (30), июль-авг. С. 246–249.
3. Ніколаєвська Ю. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Х., 2017. Вип. 10. С. 180–198.
4. Ніколаєвська Ю. Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Х., 2017. Вип. 46. С. 94–110.
5. Орлов Г. Структурная функция времени в музыке (Исполнение и импровизация). Вопросы теории и эстетики музыки : [сб. ст. ; отв. ред. Л. Н. Раабен]. Л., 1974. Вып. 13. С. 32–57.
6. Панкевич Г. Проблемы анализа пространственно-временной организации музыки. Музыкальное искусство и наука : сб. ст. / ред.-сост. Е. В. Назайкинский. М., 1978. Вып. 3. С. 124–144.
7. Пупина О. Виконавське втілення художнього світу «Третього року мандрів» Ф. Ліста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Х., 2015. 20 с.
8. Summers J. Gyorgy\_Cziffra. URL : [http://www.naxos.com/person/Gyorgy\\_Cziffra](http://www.naxos.com/person/Gyorgy_Cziffra). (дата звернення: 10.09.2018).

#### References

1. Klyuev, Ye. (1998). Speech communication. Communicative strategies. Communicative tactics. The success of speech interaction. Moscow: PRIOR. [in Russian].