

# О ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ ВОЗМОЖНОСТЯХ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕМПА: ИЗУЧЕНИЕ ВЗАИМОСВЯЗИ АВТОРСКОГО ТЕКСТА И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ

Е. А. Шкапа,

Московский педагогический государственный университет (МПГУ),  
Москва, Российская Федерация, 119991

**Аннотация.** Музыкальный темп – один из важнейших элементов музыкального языка, выразительное значение которого определяется как замыслом композитора, так и интерпретацией исполнителя. Неоднозначность авторских темповых обозначений, лёгкость восприятия темповых изменений слушателями объясняют широкое использование вариативности темповых трактовок для реализации индивидуальных исполнительских концепций. В статье раскрыта роль темпа в формировании представлений о композиторских стилях у слушателей разных эпох, в обновлении сложившихся исполнительских стереотипов, выявлена взаимосвязь между исторической жизнью произведения и допустимостью его различных темповых воплощений. На конкретных примерах в аспекте проблемы выбора аудиоматериалов для учебных курсов музыкально-исторических и музыкально-теоретических дисциплин показаны выразительные возможности музыкального темпа, его роль в передаче жанра, стиля, образа музыкальных произведений с позиции соответствия исполнительских темповых решений композиторскому замыслу и художественной целесообразности. Обоснована возможность включения сравнительной характеристики интерпретаций в изучение музыкально-теоретических дисциплин для раскрытия многообразия содержания музыки.

59

**Ключевые слова:** музыкальный темп, исполнительская интерпретация, исполнительская концепция, музыкальный стиль, музыкальный жанр, музыкальное содержание, композиторский текст, музыкально-

© Шкапа Е. А., 2020



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License  
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

исторические дисциплины, музыкально-теоретические дисциплины, аудиоматериалы.

**Благодарности:** Данная статья выполнена в рамках научной работы кафедры теории и истории искусств Института изящных искусств Московского государственного педагогического университета. Автор благодарна заведующему кафедрой Борису Романовичу Иофису за ценные советы и поправки.

**Для цитирования:** *Шкапа Е. А. О выразительных возможностях музыкального темпа: изучение взаимосвязи авторского текста и исполнительской интерпретации в музыкально-теоретическом образовании // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2020. Т. 8. № 1. С. 59–72. DOI: 10.31862/2309-1428-2020-8-1-59-72*

DOI: 10.31862/2309-1428-2020-8-1-59-72

## ABOUT EXPRESSIVE OPPORTUNITIES OF THE MUSICAL TEMPO: STUDYING THE RELATIONSHIP OF AUTHOR TEXT AND PERFORMANCE INTERPRETATION IN MUSIC AND THEORETICAL EDUCATION

**Ekaterina A. Shkapa,**

Moscow Pedagogical State University (MPGU),  
Moscow, Russian Federation, 119991

60

**Abstract.** Musical tempo is one of the most important elements of musical language, the expressive meaning of which is determined both by the composer's idea and the performer's interpretation. The ambiguity of the author's tempo designations and the lightness of perception of tempo changes by listeners explain the wide use of variability of tempo interpretations for the implementation of individual performance concepts. The article reveals the role of tempo in forming ideas about composing styles among listeners of different eras, in updating existing performance stereotypes, and reveals the relationship between the historical life of a work and the permissibility of its various tempo incarnations. Specific examples in the aspect of the problem of selecting audio materials for training courses in music-historical and music-theoretical disciplines show the expressive possibilities of musical tempo, its role in transmitting the genre, style, and image of musical works from the point of view of compliance of performing tempo solutions with the composer's idea and artistic expediency. The possibility of including comparative characteristics

of interpretations in the study of music-theoretical disciplines to reveal the diversity of music content is justified.

**Keywords:** musical tempo, performance interpretation, performance concept, musical style, musical genre, musical content, composer's text, music-historical disciplines, music-theoretical disciplines, audio materials.

**Acknowledgements:** This article is made in the framework of scientific work of the Department of Theory and History of Arts, Institute of Fine Arts, Moscow Pedagogical State University (MPGU). The author is grateful to the head of the Department, Boris R. Iofis, for valuable advice and amendments.

**For citation:** E. A. Shkapa. About Expressive Opportunities of Musical Tempo: Studying the Relationship of Author Text and Performance Interpretation in Music and Theoretical Education. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2020, vol. 8, no. 1, pp. 59–72 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2020-8-1-59-72.

## Введение

Темп музыкального произведения – одно из важнейших выразительных средств в музыке. О важности выбора верного темпа при исполнении неоднократно высказывались многие музыканты. «Пытаться изменить или даже модифицировать темп – преступление», – писал Ш. Мюнш [1]. «Я давно это заметил – что от чрезмерно быстрых и неверных темпов музыка становится скучной», – отмечал С. Рихтер [2, с. 136]. Г. Нейгауз в работе со студентами-пианистами подчёркивал важность соблюдения точной временной структуры произведения: «Ошибки исполнителя-музыканта в организации времени, – писал он, – равносильны ошибкам зодчего в разрешении пространственных задач архитектурного построения» [3, с. 52].

Различие темповых трактовок одного и того же музыкального про-

изведения, не являясь предметом специального изучения в курсах музыкально-исторических и музыкально-теоретических дисциплин, может по-разному сказываться на передаче нотного текста, влиять на его восприятие и потому должно приниматься во внимание при выборе материалов для аудиоиллюстраций. Иногда авторские темповые указания могут стать одним из определяющих факторов в раскрытии содержания произведения.

Давно не вызывает споров факт, что не существует «правильных» темпов, что даже самые точные метрономические указания не непреложны и относительно. В то же время именно отклонения от привычного темпа чаще всего дают основания для нареканий в адрес исполнителя в «неправильности» трактовки того или иного произведения.

На наш взгляд, причина такого пристального внимания к этому па-

раметру со стороны композиторов, исполнителей и слушателей лежит на поверхности и заключается в его особой выразительной роли и лёгкости восприятия. Малейшее изменение привычного темпа известного произведения всегда тут же улавливается слушателями. Нужно уметь играть на музыкальном инструменте или обладать специфическим исполнительским слухом, чтобы различить в интерпретациях разных исполнителей тонкости звукоизвлечения, например, на скрипке, или особенности педализации на фортепиано. А изменение темпа в интерпретации слышно сразу, ещё до того, как слушатель заметит нетрадиционное пользование педалью, необычные штрихи, динамику или фразировку. Темп музыкального произведения – первое, что слушатель отмечает в интерпретации и на что обращает внимание. Он воспринимается легко и непосредственно даже непросвещёнными любителями музыки. Это необходимо принимать во внимание педагогам-музыкантам, знакомя воспитанников с музыкальными произведениями, ведь от выбранного темпа может измениться восприятие музыкального образа.

При нынешнем распространении звукозаписи представление, а точнее предубеждение о темпе можно получить ещё до прослушивания произведения, посмотрев на продолжительность звуковой дорожки. Невольно напрашиваются выводы о скорости исполнения из тех фактов, что, например, О. Клемпереру на исполнение Шестой симфонии Л. ван Бетховена потребовалось на десять минут больше, чем Г. Караяну, а И. Погорелич в 2012 году играл

Сонату Ф. Листа на пятнадцать минут дольше, чем в 1990.

Попробуем разобраться в причинах огромного разнообразия исполнительских темповых решений одних и тех же произведений и закономерности этого разнообразия.

### Относительность темповых обозначений

Темповые обозначения в музыке весьма относительны и неоднозначны. Исторически не было грани между обозначением темпа и характера музыки (слова *Lento*, *Largo*, *Grave*, *Adagio* указывают, скорее, на характер исполнения, чем на скорость движения). Об этом писал ещё И. Гофман: первоначально термины «указывали на настроения, но со временем стали рассматриваться как обозначения скорости» [4, с. 107]. Одни и те же темповые обозначения меняли своё значение со временем и понимались по-разному в разных национальных школах [5, с. 7–8, 27].

Даже «кажущиеся совершенно точными метрономические предписания композитора, – пишет Д. Благой, – оказываются на практике указаниями, значение которых весьма относительно, что опять же связано с живой изменчивостью восприятия и воссоздания музыки» [6, с. 97]. Невозможно придерживаться одного темпа на протяжении всего произведения, так как малейшие изменения характера музыки требуют и изменения движения.

Чаще всего композитор, сочиняя произведение, подразумевает определённый темп его исполнения. Отсутствие авторского обозначения темпа в танцевальной и культовой

музыке доклассической и раннеклассической эпохи означало, что сам жанр произведения предполагает более или менее однозначный темп. Некоторые из авторов – М. Равель, И. Стравинский, А. Онеггер, П. Хиндемит – весьма щепетильно относились к темпам своих сочинений и болезненно воспринимали изменение предустановленного ими характера движения [7, с. 27–28]. Но известны и обратные случаи, когда композиторы исполняли собственные произведения в разных темпах в зависимости от обстоятельств или соглашались с исполнителями, допустившими отклонения от авторских указаний [8, с. 30–31].

В конечном счёте, вариативность реализаций темповых установок заложена как в особенностях фиксации темпа в нотном тексте (неподробной, неточной, неоднозначной), так и в способе бытования музыки, подразумевающей живое исполнение.

### **Темп как средство реализации индивидуальной исполнительской концепции**

Чтобы оценить значение темпа как исполнительского средства для поиска новой выразительности в интерпретации известных произведений, вспомним, что взгляды на нормы исполнения одних и тех же музыкальных опусов не остаются неизменными, а меняются от поколения к поколению. В XX веке постепенно произошёл отход от романтического исполнительства в сторону объективного. Особенно это заметно на эволюции пианистической исполнительской традиции. К середине столетия нормой стало точное следование

в исполнении авторскому тексту, соблюдение всех авторских предписаний: исполнитель должен играть так, как написано в нотах. Композиторы XX века, желая защититься от произвола исполнителя и добиться от него точного воспроизведения своего замысла, часто сопровождают нотный текст подробными пояснениями и ремарками [7, с. 29–30].

Среди множества причин, приведших к объективизации исполнительской культуры, можно назвать и увеличение числа учебных заведений, и развитие концертной жизни и конкурсной практики, приведшее к количественному преобладанию музыкантов, занимающихся исключительно исполнительским творчеством и отодвинувших на второй план исполнителей-композиторов с их излюбленным жанром транскрипции, и, в целом, «деромантизацию» композиторских стилей XX века, и даже сформировавшееся требование к исполнителю играть без нот. «Неизбежное в наши дни тщательное заучивание произведения наизусть и игра без нот лишают исполнителя возможности импровизационно менять привычный план интерпретации. Он невольно принуждён строго следовать по предназначенному пути исполнительского замысла», – отмечал С. Е. Фейнберг [9, с. 147].

В отношении наследия классиков постепенно складываются своеобразные стереотипы, как надо исполнять Моцарта, Бетховена, Шопена и т. д. «Ошибка состоит в том, – писал И. Гофман, – что при трактовке произведения основываются на имени композитора: думают, будто Бетховен должен быть сыгран так-

то, а Шопен так-то. Большой ошибки не может быть!» [4, с. 18]. Но стереотипность представлений об исполнительских стилях стала особенно значимой с появлением технических средств фиксации конкретных исполнительских интерпретаций. Как справедливо отметил В. Горовиц, «с развитием звукозаписи и расширением записанного на пластинки репертуара критики и слушатели стали более искушёнными» [10, с. 191]. Теперь последние более строго относятся к техническому мастерству исполнителя, к аккуратности в обращении с авторским текстом. А исполнители, скованные рамками этих требований, оказались ограничены в проявлении свободы и в выражении собственной индивидуальности.

Широкое распространение звукозаписи со второй четверти XX века способствовало закреплению некоторых норм исполнения, многие из которых признаются эталонными и в наше время. К таким «эталонам» можно отнести записи Г. Караянм симфоний Л. ван Бетховена, Е. Мравинским – Д. Шостаковича, постановки русских опер Большим театром 40–50-х годов, записи В. Софроницким произведений А. Скрябина, целый ряд записей С. Рихтера, Э. Гилельса, Д. Ойстраха, М. Ростроповича и других выдающихся исполнителей.

«Законсервированность» благодаря звукозаписи образцовых интерпретаций поставила перед современными исполнителями сложную задачу: не нарушая традиций, найти своё оригинальное прочтение музыкального произведения. Им необходимо найти золотую середину, чтобы

выразить своё отношение к произведению, но не нарушить установленный канон и соответствовать эталону исполнения. Часто, чтобы сыграть известное произведение по-новому, приходится отходить от авторских предписаний и от привычных представлений о стиле композитора. «Исполнительская “верность стилю” предполагает соблюдение каких-либо норм, сложившихся в данное время в той или иной национальной школе или в границах того или иного направления в искусстве. Однако вполне вероятно, что яркая личность исполнителя будет стремиться разрушить эти нормы», – пишет А. И. Николаева [11, с. 114]. Самые яркие, «нестандартные» трактовки обеспечивают подвижность, эволюцию стиля, его изменчивость в процессе исторической жизни произведения. Представители так называемого субъективного исполнительства – открыватели новых эпох, иногда опережающие своё время, но их достоинство может быть оценено позднее. Так, например, необычные трактовки М. Юдиной, часто весьма свободно прочитывавшей авторские темповые обозначения, давно вошли в золотой фонд фортепианного искусства и внесли свой вклад в формирование нашего представления о композиторских стилях исполняемых ею произведений.

Проблема обновления слушательских представлений о композиторском стиле посредством ярких интерпретаций касается не только преобразований темпа, но именно исполнительские эксперименты с темпом оказываются самыми эффективными. Даже при небольшом отклонении от привычного темпа достигается новый

качественный результат. «Индивидуальный темп – первый признак и важнейшее средство реализации оригинальной концепции», – отмечает Е. Я. Либерман [8, с. 204].

### **Вариативность темповых решений как предмет освоения в контексте вузовских музыкально-теоретических дисциплин**

Итак, эволюция исполнительских традиций порождает эволюцию музыкального стиля. Благодаря звукозаписи мы имеем возможность проследить эту эволюцию в течение последнего столетия. Многочисленные исследования, посвящённые сравнению интерпретаций, по справедливому замечанию Е. Ю. Гасича, породили выражение «историческая жизнь» музыкального произведения [12, с. 52].

Чем более отдалено от нас по времени музыкальное произведение, тем менее однозначно его исполнительское решение, в том числе и в выборе темпа. Многие музыкальные сочинения даже классической эпохи не имеют темповых обозначений и в настоящее время трактуются по-разному. Сравнительная характеристика таких интерпретаций при раскрытии содержания музыкальных произведений и изучении их «жизненного пути» предполагает расширение спектра вопросов, которые традиционно принято обсуждать как на музыкально-теоретических, так и музыкально-исторических дисциплинах.

Так, например, в трактовке *Kyrie eleison KV 90* В. А. Моцарта Г. Кегелем [13] можно услышать метрическую пульсацию половинными около 40 ударов в минуту, а в исполнении

Н. Арнонкура [14] – около 78 ударов, то есть вдвое быстрее. Жанр и содержание этого произведения заранее определены текстом и названием. В XVIII веке, вероятно, не было вопросов, в каком темпе исполнять *Kyrie*, и, возможно, именно поэтому темп не проставлен автором. Но вряд ли композитор подразумевал такой разброс темповых решений.

Допустимость различий в современных прочтениях доказывает гениальность музыки, которая, даже утратив свой исходный литургический смысл, может вызвать эмоциональный отклик у слушателей других эпох. Речь не идёт об аутентичности и «правильности» того или другого исполнения, а только о современном восприятии и убедительности эмоционального воздействия музыкального произведения. «Если музыка прошлого эмоционально однозначна – она умирает по мере того, как эмоции, выраженные в ней, становятся чуждыми и неинтересными новым поколениям людей» [8, с. 32]. И наоборот: «Чем талантливее музыка, тем больше возможностей для её разных истолкований» [10, с. 114].

Проблема соотношения и разделения в музыкальном произведении собственно композиторского текста и того, что подлежит интерпретированию при исполнении, неоднократно поднималась в отечественных исследованиях. Анализируя данную проблему в аспекте фортепианного исполнительства, Е. Я. Либерман все знаки музыкального текста в зависимости от их принадлежности к композиции или исполнительскому слою музыки делит на три группы. Темп по этой классификации оказывается в самом центре схемы.

Таким образом, если темп определяет композиционный, то есть стабильный уровень произведения, к которому исследователь в первую очередь отнёс жанр, стиль и образный строй произведения, то его изменение может повлечь изменение содержания музыкального произведения, искажение его смысла, нарушение его целостности. В остальных случаях изменение темпа не скажется на содержании и потому может быть предметом интерпретирования. Учитывая фундаментальность исследования Е. Я. Либермана, его выводы о структуре музыкального текста фортепианных произведений вполне можно спроецировать на исполнительское искусство в целом.

Вернёмся к уже приводимому ранее примеру – *Kyrie* В. А. Моцарта. В XVIII веке темп его исполнения определялся литургическим предназначением. Отклонение от привычного темпа тут же было бы воспринято слушателями как несоответствие жанру. Сейчас же убедительно звучат обе трактовки: «в процессе исторической жизни сочинения темп из принадлежности композиции превращается в сильнейшее индивидуальное исполнительское средство» [8, с. 204].

Темпом как ярчайшим выразительным средством пользовались М. Юдина, Г. Гульд – пианисты, имеющие репутацию низвергателей установившихся традиций. Но отклонение от авторских темповых предписаний может быть и незаметно слушателю, если исполнитель не выходит за рамки слушательских представлений о композиторском стиле. Как не вспомнить слова С. Фейнберга о том, что «для сохра-

нения замысла композитора иногда приходится отступить от точного выполнения его указаний» [9, с. 147].

Иллюстрацией справедливости этого высказывания может служить исполнение М. Плетнёвым прелюдии А. Скрябина фа-диез минор ор. 11 № 8 – по-скрябиновски томно, мечтательно, *rubato*, со значительными замедлениями [15]. Но авторский темп этой прелюдии, указанный в нотах, – *Allegro Agitato* – относится к быстрым темпам. И прелюдия чаще всего исполняется именно так – взволнованно, порывисто, беспокойно. Яркий пример – исполнение А. Гаврилова [16]. При замедленном темпе характер пьесы принципиально меняется, но «стиль» композитора становится едва ли не более узнаваемым.

Интересен в этом отношении и Ноктюрн Ф. Шопена Си мажор ор. 62 № 1, который, согласно авторскому указанию, предполагает исполнение в темпе – *Andante*. Вместе с тем в трактовке П. Штепана метрическая пульсация соответствует медленным темпам [17]. В совокупности с другими исполнительскими средствами медленный темп в данной интерпретации служит созданию образа умиротворённого, мечтательного, благородного.

Можно привести ещё много подобных примеров отступления от авторских темповых предписаний, когда интерпретация не только не нарушает наших представлений об авторском стиле, а приобретает свежесть, оригинальность, представляет произведение с новой стороны, открывает в нём новые возможности эмоционального воздействия на слушателя. Но в учебных курсах музы-



кальное произведение рассматривается прежде всего как канонический музыкальный текст. Темп, указанный композитором, является его компонентом и в некоторой степени определяет содержание музыки. Именно поэтому при знакомстве обучающихся с новыми произведениями важно обращать их внимание на соответствие интерпретации (в частности, в выборе темпа) авторскому замыслу и оговаривать ситуации, когда в процессе естественной исторической жизни музыкальное произведение приобрело содержательную многоплановость. Особенно это касается тех случаев, когда отклонения от темпа затрагивают так называемые композиционные знаки текста, например, жанр, образный строй.

В качестве примера обратимся к Третьей части фортепианной сонаты Грига ми минор ор. 7, которой предпослано обозначение *Alla Menuetto, ma poco più lento*, указывающее не столько на темп исполнения, сколько на жанр. Конечно, эта музыка имеет мало общего с галантным танцем XVIII века, не воспринимается как старинный танец или стилизация и вполне соответствует романтическому стилю XIX века. В 1865 году, когда была написана Соната, менуэт как танец давно утратил актуальность. Тем не менее, автор посчитал необходимым указать на аллюзию на менуэт. Интересно отметить, что сохранившееся в записи авторское исполнение этой части сонаты довольно подвижное, хотя в характерных ритмических фигурах, действительно, можно уловить черты старинного галантного танца [18].

Изменение темпа меняет восприятие жанра. Ещё более подвижное ис-

полнение (например, М. Плетнёвым [19]) придаёт этой части черты драматического зловещего скерцо. Танцевальность музыки при быстром темпе нивелируется, не остаётся никаких намёков на менуэт. Чрезмерно медленный темп (трактовка Г. Гульда [20]) также изменяет жанровый облик музыки: аллюзии на менуэт утрачиваются, а преобладающий ритм начальной темы – четверть и половинная – с утяжелённой второй долей придаёт ей вполне определённое жанровое сходство с сарабандой.

Данные интерпретации с несоблюдением композиторского темпового предписания неудачны для иллюстрации авторского текста. Но они вполне художественно оправданы и подойдут для более глубокого знакомства с произведением. Можно было бы сказать, что в этих примерах интерпретации третьей части Сонаты Грига несоответствие исполнительского воплощения авторскому темповому обозначению приводит к смене жанра, то есть нарушает саму основу авторского замысла, затрагивая композиционные знаки нотного текста. Это утверждение было бы полностью справедливо, если бы речь шла о танце. Но в данном случае речь идёт об одной из частей сонатного цикла. Минуэт здесь – вторичный жанр. Нарушение предписанной автором жанровой определённости одной части подчинено замыслу воплощения целого сонатного цикла, в составе которого могут быть и менуэт, и скерцо, и сарабанда. Жанр сонаты при этом остаётся узнаваемым, хотя логика целого произведения в каждом отдельном случае выстраивается исполнителем индивидуально.

Ещё один пример – Соната оп. 5 Н. К. Метнера. Она относится к числу ранних сочинений композитора, написана в 1903-1904 годах. «Лучшая часть сонаты, – писал Ю. В. Келдыш, – вторая, стремительное, порывистое Интермеццо, несмотря на явные отзвуки шумановского влияния» [21, с. 145]. Но именно эта часть (авторское темповое обозначение *Allegro*, половинная = 100) в трактовке Л. Дебарга [22] превращается в раздумье благодаря медленному темпу исполнения.

По замыслу композитора четырёхчастная соната имеет вполне определённые очертания классического сонатного цикла: крайние быстрые части обрамляют стремительное Интермеццо, выполняющее роль скерцо, и медленную третью часть, являющуюся лирическим центром. Стоит вспомнить об особой тщательности Метнера-композитора в проработке и фиксации в нотах исполнительских нюансов, касающихся темповых обозначений: «Композитор подробно выписывает в тексте метрономические и агогические указания, составляющие точный темпоритмический сценарий сочинения» [23, с. 137]. В собственном исполнительском творчестве Метнер уделяет большое внимание верному соблюдению авторских обозначений: «Пианист в большинстве случаев скрупулёзно придерживается данного нотного текста, отстаивая зрелость и правомерность найденных композиторских решений» [Там же, с. 140]. Этому принципу он следует и в исполнении собственных сочинений, точно выполняя раз установленные темповые предписания.

Отказ Л. Дебарга от быстрого темпа во второй части продиктован

индивидуальным замыслом. Вряд ли здесь можно говорить о преодолении сложившегося шаблона исполнения конкретно этого произведения, ведь ранняя соната Метнера мало известна широкому слушателю, не «заиграна». Скорее, данная исполнительская трактовка разрушает стереотип восприятия сонатного цикла. В прочтении Л. Дебарга произведение воспринимается свежо, оригинально, интерпретация звучит по-своему убедительно, но две медленные части в середине цикла лишают слух опоры на классическую четырёхчастную схему с привычными скерцо и медленной частью в центре. Форма сонаты, предписанная автором, нарушена. В качестве иллюстрации авторского текста такое исполнение подойдёт лишь с оговорками. Но в защиту данной исполнительской концепции можно отметить, что композитор, хотя и указал на быстрый темп, не назвал часть «Скерцо», а предпочёл более нейтральное жанровое определение «Интермеццо», которое допускает как скерцозное, так и лирическое истолкование.

## Заключение

Учитывая всё сказанное о лёгкости восприятия слушателями отклонений от привычного темпа, о приблизительности большинства темповых обозначений, об эволюции нашего представления о композиторском стиле как закономерном явлении в исторической жизни любого музыкального произведения, можно заключить, что незначительное изменение темпа в исполнительской трактовке – один из возможных пу-

тей прочтения нотного текста, действенный способ обновления устоявшегося в общественном представлении стереотипа исполнения того или иного опуса. Поэтому в корректировках привычного темпа исполнители часто ищут и находят новые выразительные возможности воздействия известной музыки, отвечающие эмоциональным запросам современных слушателей.

Иными словами, эксперименты с темпами – ответ на требование искушённой публики свежих впечатлений от хорошо известных классических произведений. Интересно, что, например, М. Юдина экспериментировала с темпами лишь в произведениях классической музыки. При исполнении произведений композиторов XX века – П. Хиндемита, Д. Шостаковича – она строго соблюдала темповые предписания автора [8, с. 117–118]. В новой музыке ещё не сложились шаблоны, чтобы их хотелось нарушить.

Для начального знакомства обучающихся с музыкальным произведением предпочтение стоит отдать интерпретациям, в которых темповое решение соответствует обозначенному в нотном тексте и не противоречит сложившейся традиции. В условиях учебного процесса индивидуальность исполнительской трактовки, выбираемой для показа, не должна препятствовать постижению композиторского замысла, даже если обеспечивает создание нового художественно ценного варианта музыкального произведения. Вместе с тем выбор записей с нестандартными темповыми решениями оправдан в тех случаях, когда ставится педагогическая задача помочь обучающимся преодолеть стереотипизированные представления о композиционно-драматургических закономерностях или выявить многоплановость жанровой основы и образной сферы произведения, заложенных композитором.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Мюни Ш. Я* – дирижёр // Электронная библиотека e-libra.ru. URL: <https://e-libra.ru/read/401845-ya-dirizher.html> (дата обращения: 16.11.2019).
2. *Монсенжон Б.* Рихтер. Диалоги. Дневники. М.: Классика-XXI, 2002. 480 с.
3. *Нейгауз Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога: учебное пособие. 6-е изд., стер. СПб.: Планета музыки, 2017. 264 с.
4. *Гофман Й.* Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М.: Классика-XXI, 2019. 188 с.
5. *Корыхалова Н. П.* Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. СПб.: Композитор, 2000. 272 с.
6. *Благой Д. Д.* К пониманию пианистом авторского текста (заметки об артикуляционных, динамических и темповых обозначениях) // Благой Д. Д. Избранные статьи о музыке. М.: Монолит, 2000. С. 77–106.
7. *Корыхалова Н. П.* Интерпретация музыки. Л.: Музыка, 1979. 208 с.
8. *Либерман Е. Я.* Творческая работа пианиста с авторским текстом: учебное пособие. 3-е изд., стер. СПб.: Планета музыки, 2019. 240 с.
9. *Фейнберг С. Е.* Пианизм как искусство: учебное пособие. 5-е изд., стер. СПб.: Лань, Планета музыки, 2019. 560 с.

10. *Дюбал Д.* Вечера с Горовицем. М.: Классика-XXI, 2008. 388 с.
11. *Николаева А. И.* Парадоксы музыкального стиля в исполнительстве и педагогике // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2013. № 1. С. 110–115.
12. *Гасич Е. Ю.* Метаморфозы музыкального стиля в свете исполнительской интерпретации // Мир науки, культуры, образования. 2011. № 6(31). С. 51–55.
13. *Mozart W. A.* Kyrie in D Minor, K.90. Rundfunkchor Leipzig, Radio-Sinfonie-Orchester Leipzig, Michael Christfried Winkler, Herbert Kegel // Mozart: Complete Edition Vol.11: Vespers, Oratorios etc. Decca Music Group Ltd., 2000. 3'09''.
14. *Mozart W. A.* Kyrie in D minor, K.90 // Mozart: Complete Sacred Music. 250th Anniversary Edition. Concentus musicus Wien, Arnold Schoenberg Chor, Choralschola der Wiener Hofburgkapelle (Antiphons). Director: Nikolau Harnoncourt. CD 9. Decca, Deutsche Grammophon, Stiftung Mozarteum Salzburg, 2017. 1'20''.
15. *Scriabin A.* Prelude Op. 11 No. 8 in F sharp minor // Scriabin – 24 preludes, Sonatas Nos. 4&10 (M. Pletnev). London, England: Virgin Classics Ltd., 1997. 2'25''.
16. *Scriabin A.* Prelude Op. 11: No.6 in B minor – Allegro & No.8 in F sharp minor – Allegro agitato. Andrei Gavrilov // Preludes; Piano Sonatas Nos. 2, 4, 5, 7, 10; Etudes etc. Andrei Gavrilov, John Ogdon, Mikhail Pletnev, Simon Trpceski. CD 1. EMI Records Ltd., 2011. 1'42''.
17. *Chopin F.* Nocturne Op. 62 No. 1 in B major (Andante) // Frédéric Chopin, Nocturnes for piano – Pavel Štěpán, piano. – Supraphon 1111 3981-82, side 4, 1984. 7'15''.
18. *Grieg E.* Menuetto, from Sonata in E Minor, op. 7, Gramophone and Typewriter Limited. Paris, 2 May 1903. Alla Menuetto, from Sonata in E Minor, op. 7 (2146F) 35514 // Legendary Piano Recordings. The Complete Grieg, Saint-Saëns, Pugno, and Diémer. CD 1. Marston, 2008. 2'42''.
19. *Grieg E.* Alla menuetto, ma poco più lento // Mikhail Pletnev – Grieg: Lyric Pieces; Sonata; Fugues. – Deutsche Grammophon GmbH, Berlin, 2000. 2'30''.
20. *Grieg E.* Piano Sonata in E minor Op. 7. III. Alla Menuetto ma poco piu lento // Glenn Gould's first recordings of Grieg and Bizet. Sony Classical, 2015. 5'45''.
21. *Келдыш Ю. В.* Н. К. Метнер // История русской музыки: В 10 т. М.: Музыка, 1997. Том 10 А: Конец XIX – начало XX века. С. 134–169.
22. *Medtner N.* Piano Sonata in F minor, Op. 5. II Intermezzo – Allegro // Lucas Debargue – Bach, Beethoven, Medtner. Sony Classical, 2016. 5'51''.
23. *Данилова О. С.* Изучение авторских интерпретаций как одно из направлений работы в классе фортепиано: на примере творческого наследия Н. К. Метнера // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2018. № 3 (23). С. 129–146.

*Поступила 18.11.2019; принята к публикации 16.12.2019.*

*Об авторе:*

**Шкапа Екатерина Александровна**, доцент кафедры теории и истории искусств Федерального государственного бюджетного учреждения высшего образования «Московский педагогический государственный университет» (МПГУ) (ул. Малая Пироговская, 1, стр. 1, Москва, Российская Федерация, 119991), кандидат искусствоведения, ea.shkapa@mpgu.su

*Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.*

## REFERENCES

1. Munch Ch. *Ya – dirizher* [I'm the conductor]. Available at: <https://e-libra.ru/read/401845-ya-dirizher.html> (accessed:16.11.2019) (in Russian).
2. Monsaingeon B. *Rikhter. Dialogi. Dnevnik* [Richter. Dialogues. Diaries]. Moscow: Klassika-XXI Publ., 2002. 480 p. (in Russian).
3. Neuhaus G. G. *Ob iskusstve fortepiannoj igry. Zapiski pedagoga* [About the Art of Piano Playing. Notes of the Teacher]. Textbook. 6<sup>th</sup> ed., ster. Saint-Petersburg, Planeta muzyki Publ., 2017. 264 p. (in Russian).
4. Hofmann J. *Fortepiannaja igra. Otvety na voprosy o fortepiannoj igre* [Piano Playing with Piano Questions Answered by Josef Hofmann]. Moscow: Klassika-XXI Publ., 2019. 188 p. (in Russian).
5. Korykhalova N. P. *Muzykal'no-ispolnitel'skie terminy: Vozniknovenie, razvitie znachenij i ikh ottenki, ispol'zovanie v raznykh stiljakh* [Musical and Performing Terms: the Emergence, Development of Meanings and Their Shades, Use in Different Styles]. Saint-Petersburg: Kompozitor Publ., 2000. 272 p. (in Russian).
6. Blagoy D. D. K ponimaniju pianistom avtorskogo teksta (zametki ob artikuljacionnykh, dinamicheskikh i tempovykh oboznachenijakh) [To the Pianist's Understanding of the Author's Text (Notes on Articulation, Dynamic and Tempo Notation)]. *Izbrannye stat'i o muzyke* [Selected articles about music]. Moscow: Monolith, 2000, pp. 77–106 (in Russian).
7. Korykhalova N. P. *Interpretaciya muzyki* [Interpretation of Music]. Leningrad: Muzyka Publ., 1979. 208 p. (in Russian).
8. Lieberman E. Ya. *Tvorcheskaja rabota pianista s avtorskim tekstom* [Creative Work of the Pianist with the Author's Text]. Textbook. 3<sup>rd</sup> ed., ster. Saint-Petersburg: Planeta muzyki Publ., 2019. 240 p. (in Russian).
9. Feinberg S. E. *Pianizm kak iskusstvo* [Pianism as Art]. Textbook. 5<sup>th</sup> ed., ster. Saint-Petersburg: Lan' Publ., Planeta muzyki Publ., 2019. 560 p. (in Russian).
10. Dubal D. *Vechera s Horowitz* [Evenings with Horowitz. A Personal Portrait by David Dubal]. Moscow: Klassika-XXI Publ., 2008. 388 p. (in Russian).
11. Nikolaeva A. I. Paradoxes of Musical Style in Performance and Teaching. *Vestnik kafedry UNESCO "Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie" = Bulletin of the UNESCO Chair "Musical Arts and Education"*, 2013, no. 1, pp. 110–115 (in Russian).
12. Gasich E. Yu. *Metamorfozy muzykal'nogo stilja v svete ispolnitel'skoj interpretatsii* [Meramorphosis of the Musical Style in Light of the Interpretation of Performance]. *Mir Nauki, Kul'tury, Obrazovanija*. 2011, no. 6(31), pp. 51–55 (in Russian).
13. Mozart: Kyrie in D Minor, K.90. Rundfunkchor Leipzig, Radio-Sinfonie-Orchester Leipzig, Michael Christfried Winkler, Herbert Kegel. Mozart: Complete Edition Vol.11: Vespers, Oratorios etc. Decca Music Group Ltd., 2000. 3'09".
14. Kyrie in D minor, K.90. Mozart: Complete Sacred Music. 250th Anniversary Edition. Concentus musicus Wien, Arnold Schoenberg Chor, Chorschola der Wiener Hofburgkapelle (Antiphons). Director: Nikolau Harmoncourt. CD 9. Decca, Deutsche Grammophon, Stiftung Mozarteum Salzburg, 2017. 1'20".
15. Scriabin A. 24 Preludes Op. 11 (live recording). No. 8 in F sharp minor. Scriabin – 24 preludes, Sonatas Nos. 4&10 (M. Pletnev) London, England: Virgin Classics Ltd., 1997. – 2'25".
16. Scriabin A. 24 Preludes Op. 11: No.6 in B minor – Allegro & No.8 in F sharp minor – Allegro agitato. Andrei Gavrilov. Scriabin: Preludes; Piano Sonatas Nos. 2, 4, 5, 7, 10; Etudes etc. Andrei Gavrilov, John Ogdon, Mikhail Pletnev, Simon Trpceski. CD 1. EMI Records Ltd., 2011. 1'42".

17. Chopin F. Op. 62 No. 1 in B major (Andante). Frédéric Chopin, Nocturnes for piano – Pavel Štěpán, piano. Supraphon, 1111 3981-82, side 4, 1984. 7'15''.
18. Edvard Grieg (1843–1907). Gramophone and Typewriter Limited. Paris, 2 May 1903. Alla Menuetto, from Sonata in E Minor, op. 7 (2146F) 35514. Legendary Piano Recordings. The Complete Grieg, Saint-Saëns, Pugno, and Diémer. CD 1. Marston, 2008. 2'42''.
19. Alla menuetto, ma poco più lento. Mikhail Pletnev – Grieg: Lyric Pieces; Sonata; Fugues. Deutsche Grammophon GmbH, Berlin, 2000. 2'30''.
20. Edvard Grieg (1843–1907): Piano Sonata in E minor Op.7. III. Alla Menuetto ma poco piu lento. Glenn Gould's first recordings of Grieg and Bizet. Sony Classical, 2015. 5'45''.
21. Keldysh Yu. V. N. K. Medtner. *Istorija russkoj muzyki* [History of Russian Music]. In 10 volumes. Moscow: Muzyka Publ., 1997, Vol. 10 A, Late XIX –early XX centuries, pp. 134–169 (in Russian).
22. Nikolay Medtner (1880–1951). Piano Sonata in F minor, Op. 5. II Intermezzo – Allegro. Lucas Debargue – Bach, Beethoven, Medtner. Sony Classical, 2016. 5'51''.
23. Danilova O. S. Studying of Author's Interpretations as One of the Areas of Work in Piano Class: On the Example of Artistic Heritage by N . K . Medtner. *Vestnik kafedry UNESCO "Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie"* = *Bulletin of the UNESCO Chair "Musical Arts and Education"*, 2018, no. 3(23), pp. 129–146 (in Russian).

*Submitted 18.11.2019; revised 16.12.2019.*

*About the author:*

**Ekaterina A. Shkapa**, Associate Professor at the Department of Theory and History of Arts, Moscow Pedagogical State University (MPGU) (*Malaya Pirogovskaya Street, 1/1, Moscow, Russian Federation, 119991*), PhD in Arts, ea.shkapa@mpgu.su

*The author has read and approved the final manuscript.*