Тому вельми доцільним видається створення своєрідного «банку тем магістерських робіт», в який би увійшли напрямки наукового дослідження, спроековані на конкретні професійні інтереси магістрантів, що вимагали б від них самостійності у процесі написання і допомогли б *уникнути найбільшої ганьби* будь-якого цивілізованого освітнього чи наукового осередку: *плагіату.*

УДК 78.072.3 : 781.6

Елена Мартыненко

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОТКРЫТИЕ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОМПОЗИТОРА, ИСПОЛНИТЕЛЯ, МУЗЫКОВЕДА

Современное музыкознание, стремясь исследовать актуальные процессы и явления музыкально-культурного пространства, сталкивается с извечной научной проблемой – расширения, обновления, совершенствования понятийной системы, которой оно оперирует. При этом специфика музыкального искусства с его интонационной природой и характерной образностью восприятия обуславливает особый статус терминологии музыковедения. С одной стороны, по отношению к понятийной системе музыкознания часто выдвигаются не менее жёсткие требования, чем к точным наукам, и в этом смысле теория музыки неоднократно получала достаточно категоричные оценки несовершенства своего профессионального языка. С другой стороны, современные исследователи сходятся во мнении, что подлинный научный язык должен, прежде всего, отражать особые свойства описываемого объекта, имманентные самой его сущности. Таким образом, в терминологическую систему музыкознания неизбежно будут внедряться метафорические, «интуитивно содержательные» (И. Балашова [2]) понятия, уточнение которых, а также возможный переход в ранг терминов, происходит постепенно. «Формируясь на основе особых, художественных, представлений, являющихся первичным интуитивным обобщением многочисленных актов восприятия и взятых в контексте всех важнейших сторон этого акта, такое

понятие предстаёт как мысль эстетически переживаемая, образная, сотканная нитями многочисленных ассоциативных связей» [2, с. 11].

В русле актуализации оценочного аспекта музыкального анализа как одной из современных тенденций теоретической науки о музыке многими исследователями затрагивалось понятие *художественного открытия*, предложенное Л. Мазелем (1966). Согласно его теории, «художественное открытие – это воплощённое в произведении какое-то новое видение, познание тех или иных сторон действительности либо выразительных возможностей художественных средств» [7, с. 134], как правило, выражающееся в совмещении важных, но трудносовместимых свойств музыкального материала, что в итоге сообщает тексту особую силу художественного воздействия и культурно-историческую ценность [7]. Несмотря на наличие авторского определения, данное понятие употреблялось музыковедами в качестве некоей «интуитивно найденной» поэтической метафоры, которая постепенно внедрялась в обиход, но научного обоснования долгое время не имела. Эта проблема была впервые поднята автором предлагаемой публикации в исследовании, посвящённом выявлению метафорического, смыслового и содержательного потенциала анализируемого понятия и моделированию его определения [8]. В ходе работы были изучены различные аспекты научного бытия термина «художественное открытие» и очерчены перспективы его дальнейшего использования в музыкознании. В этом контексте особенно ***актуальным*** представляется вопрос о расширении практического масштаба функционирования изучаемого понятия в сферах различных музыкальных профессий. Именно поэтому ***цель*** настоящей статьи заключается в исследовании возможностей художественного открытия в профессиональной деятельности композитора, исполнителя, музыковеда.

Проблема функционирования понятия «художественное открытие» в музыкальной науке находится на пересечении ведущих тенденций музыкознания рубежа XX–XXI вв. С одной стороны, обозначенное Л. Мазелем направление теоретической мысли оказывается актуальным для многих современных музыковедов, предлагающих альтернативные определения для обозначения сходных явлений. Например, В. Холопова вводит понятие эвристики как исторически обоснованного «нового качества, возникающего при уникальном синтезе

явлений, ранее существовавших порознь» [11, с. 19]. Е. Зинькевич, стремясь к надёжности и объективности критериев оценки новых музыкальных сочинений, разрабатывает «генетико-типологический» способ изучения произведения, под которым понимает «качественный анализ проросших в нём традиций и их творческой переработки» [6, с. 42]. В отдельных аспектах с позицией Л. Мазеля смыкаются теория «авторского анализа» А. Соколова [10], метод исследования «глубинной структуры музыкального текста» Л. Акопяна [1], некоторые понятия, используемые В. Москаленко [9] в сфере музыкальной интерпретации, работы Н. Щербаковой, которая адаптирует идеи Л. Мазеля к контексту исследования «художественной информации»[1]. С другой стороны, среди множества сходных исследовательских концепций и предлагаемой музыковедами близкой по смыслу терминологии понятие художественного открытия оказалось самым жизнеспособным, демонстрируя тем самым высокий научный потенциал.

Согласно концепции Л. Мазеля, любое высокохудожественное произведение искусства содержит «в своей теме или в её трактовке и воплощении – если и не обязательно какое-то откровение, то, по крайней мере, некоторую творческую находку, изобретение, новую конструкцию, несущую соответствующий образно-выразительный смысл» [7, с. 134], обогащая собой художественную культуру. Открытие относится к сфере содержания[2] и проявляется в музыке через неожиданное совмещение каких-либо важных свойств музыкального материала, впервые воплощённое композитором в конкретном сочинении. Чем более трудносовместимыми оказываются свойства, которые сближает автор, тем сильнее художественное воздействие открытия.

Стремясь уточнить дефиницию Л. Мазеля, мы предложили *собственное определение*[3], согласно которому «художественное

---

[1] По мнению Н. Щербаковой, такая информация «только тогда может считаться состоятельной, когда она содержит в себе художественное открытие» [12, с. 48].

[2] В данном случае мы опираемся на определение В. Холоповой: «Музыкальное содержание – это выразительно-смысловая сущность музыки» [11, с. 6].

[3] Сформулировать новое определение нам позволила методика моделирования понятий, предложенная Е. Деревянченко [5], которая позволяет определить понятие через ближайшие к нему род и вид, а также смоделировать определение, максимально отвечающее требованиям, выдвигаемым к научным понятиям.

открытие в музыке – это один из аспектов содержания музыкального текста, характеризующийся наличием в его структуре такого технологического или идейного решения, найденного автором, которое обусловливает индивидуальность и значимость данного явления в качестве исторически-продуктивной, художественно-новой ценности» [8, с. 92]. Такое определение позволяет в качестве автора представить не только композитора, но и исполнителя, интерпретатора (в этом случае под «музыкальным текстом» подразумевается его конкретное музыкальное воплощение, исполнительская трактовка, интерпретационная версия), что значительно расширяет сферу практического применения данного понятия.

Изначально понятие художественного открытия было введено Л. Мазелем для анализа собственно *композиторского* произведения. При этом он выделял два типа открытий. Первый определяется наличием такого композиторского замысла, основой которого служат явления действительности, заимствованные из самой жизни или других видов искусств, а суть открытия может быть описана без специальных терминов и, чаще всего, касается идеи, концепции произведения. Данный тип открытия характеризуется уникальным *идейным* решением – в отличие от оригинального *технологического*, присущего открытию второго типа, зиждущемуся на стремлении композитора выявить новые возможности выразительных средств. Суть открытий второго типа невозможно отразить без привлечения специальных понятий и музыкальных терминов [7].

Безусловно, эти явления имеют место в музыкальном творчестве, с чем соглашаются и сами композиторы, подтверждая относительно открытий первого типа, что в каждом произведении они стремятся либо выразить собственную идею, существующую в виде некоего предкомпозиционного замысла, либо воплотить уже выраженный вербально (или средствами другого искусства) замысел каким-то оригинальным, новым способом. Мнение композиторов о существовании художественных открытий второго типа не столь однозначно: некоторые утверждают, что рассуждать о новациях в области выразительных средств вообще бессмысленно, ибо эта задача обязательно решается в любом сочинении (иначе оно превращается в банальную «задачку по гармонии»); другие же считают системы совмещения музыкаль-

но-выразительных средств, формирующиеся в том или ином произведении, предельно сложными явлениями, рационально рассчитать которые практически невозможно, потому что они относятся к психологии творчества, сфере интуиции, вдохновения, озарения.

Нам представляется, что иерархия взаимоотношений различных типов открытий, имеющих место в процессе композиторского творчества, значительно сложнее, что позволяет существенно расширить их классификацию. Так, для открытий первого типа основой может послужить либо оригинальная авторская идея (например, сочетание «высшей грандиозности» и «высшей утончённости» в творчестве А. Скрябина), либо позаимствованная из других видов искусства (литературные первоисточники в романсах, операх; полотна В. Гартмана в «Картинках с выставки» М. Мусоргского). Открытия этого типа могут быть связаны с различными составляющими художественной концепции: темой, идеей, сюжетом, драматургией. Открытия второго типа зиждутся на оригинальном совмещении музыкально-выразительных средств, следовательно, можно предположить их возможную реализацию на самых различных уровнях музыкальной организации: интонационном, гармоническом, метроритмическом, ладотональном, фактурном, жанровом. В сфере музыкальной формы открытие происходит более опосредованно: форма-принцип традиционно понимается как некий композиционный канон, и любое её новое «прочтение» может трактоваться как «форма-данность» до тех пор, пока степень композиционного обновления не «переступит» рамки этого канона, тем самым порождая новую, иную форму. В большей мере появление новейших форм относится к периоду XX–XXI вв., однако открытия в сфере музыкальной структуры могут осуществляться и на уровне новаторской композиционной идеи, обновления внутренней драматургии формы, в новом раскрытии её жанрового потенциала.

Классификация художественных открытий может быть связана и с типом мышления автора. Подлинный творец видит мир иначе, чем обычные люди и другие художники, и эта субъективная реальность различными способами находит отражение в его творениях – сознательно или практически неосознанно для самого автора. В музыкальном мышлении каждого композитора неповторимым образом переплетаются художественная интуиция и ratio. Психологами давно

доказано, что у людей творческих профессий более активна нервная деятельность правого полушария головного мозга – значит, логико-аналитические аспекты творческого процесса для композитора зачастую второстепенны, а художественные открытия могут происходить неосознанно, интуитивно. Истории известны лишь несколько имён музыкальных гениев, мышление которых сочетало в равновесии выдающиеся способности художественного и рационально-аналитического плана. Такой уникальной личностью был А. Шнитке, которому принадлежат не только величайшие музыкальные откровения XX в., поражающие глубиной идейно-художественных концепций и сложностью современного музыкального языка, но и глобальная научная парадигма полистилистики.

Кроме того, следует принять во внимание тот факт, что масштаб художественных открытий, реализующихся в композиторской деятельности, может быть различным. В одних произведениях это оригинальная интонационная палитра или определённая композиционная находка, которая оставит свой след только в данном музыкальном тексте. В других – один из вариантов характерного для художника видения, «частный случай» текста в широком контексте авторской индивидуально-стилевой системы. В отдельных же случаях масштаб открытия может быть столь значительным, что оно становится глобальным явлением культурно-исторического процесса (как, например, стилевая система «нововенской» школы). Открытия подобного рода нередко наследуются, переходят от идейного вдохновителя к его последователям и ученикам, оправдывая свою историческую продуктивность, а порой и порождая «направления» или «школы».

Дифференцируя уровни художественных открытий, мы пришли к выводу, что в композиторской практике они нередко сближаются. Однозначно провести границы между ними не представляется возможным, однако в качестве теоретических обобщений можно привести следующие закономерности. Так, идейно-концептуальные открытия чаще обнаруживают потенциал к значительным масштабам дальнейшей их реализации. К сфере интуитивных чаще относятся художественные открытия второго типа, то есть неосознанные совмещения различных свойств музыкального материала. И, наоборот, открытия первого типа – идеи и темы – зачастую деталь-

но продуманы, выражены в предварительном авторском замысле, вербализированы.

В целом же, если попытаться смоделировать процесс зарождения и воплощения композиторского замысла, можно выйти на уровень извечной философской проблемы – что первично: дух или материя? Многие композиторы (в частности, П. Хиндемит, Н. Метнер) для описания творческого процесса использовали понятие «einfall». Это некая протоинтонация, неопределённая звуковая кривая, возникающая в сознании автора и подвергающаяся дальнейшей обработке, осмыслению, музыкальному оформлению. Но можно ли утверждать, что авторский замысел зарождается в виде исключительно музыкальных, пусть и интуитивно ощущаемых, улавливаемых композитором интонаций, тем, ритмов? Или, наоборот, что соответствующие музыкальные характеристики тщательно подбираются автором для наиболее точного воплощения предварительно сформулированной идеи? Пожалуй, однозначного ответа быть просто не может: эти процессы неотделимы друг от друга, тесно переплетены. Тем более что нельзя не принимать во внимание суть дарования самого композитора: ведь существуют творцы-музыканты, которые мыслят звуками – и есть творцы-философы, которые оперируют идеями, символами, категориями.

Если спроецировать понятие художественного открытия в сферу профессиональной деятельности *музыканта-исполнителя,* то оно предстанет в несколько ином свете. В представлении исполнителя произведение не ограничивается неизменным, стабильным музыкальным текстом. Оно является мобильной системой, которая нуждается не только в звуковой реализации, но и в определенной степени «домысливания», в сотворчестве. Работа музыканта-исполнителя, как правило, включает максимально точное раскрытие авторского замысла, а также интерпретацию произведения, формирование собственного его понимания, момент сотворчества – обогащение первоначального текста оригинальным творческим видением, погружение его в контекст собственного слушательского и исполнительского опыта, нахождение в нём новых смысловых граней. Так, согласно концепции В. Москаленко, интерпретация произведения включает реконструкцию композиторского замысла и музыкальной идеи [9]. Замысел, как

правило, может быть выражен вербально, что сближает его с художественным открытием первого типа, а музыкальная идея воплощается в обобщённых музыкальных интонациях, композиционных и семантических особенностях текста, смыкаясь с открытием второго типа.

О художественном открытии в деятельности исполнителя можно вести речь в том случае, когда его исполнительская трактовка содержит принципиально новое видение того или иного произведения. Подлинные шедевры композиторского творчества обладают потенциальной неисчерпаемостью и глубиной музыкального текста, новые смысловые грани которого способен обнаружить и раскрыть талантливый исполнитель. Выработка устойчивых признаков своеобразного видения, обретение своего пути в музыкальном искусстве позволяет говорить об исполнительском стиле как о художественном открытии (пианизм Э. Гилельса, дирижерский стиль Г. Караяна). Ярчайшие открытия в сфере исполнительского искусства, подобно таковым в композиторском творчестве, влекут за собой формирование определённой «исполнительской традиции» («школы»).

Понятие художественного открытия в деятельности *музыканта-исследователя* функционирует особенным образом, в определённом смысле включая и вышеперечисленные аспекты, и специфические научно-аналитические характеристики. Л. Мазель наделяет его эвристической ценностью: «уловить открытие и его реализацию – значит найти ключ к наиболее глубокому пониманию произведения» [7, с. 138]. Достоинство такого подхода заключается в возможности решения актуальных проблем современного музыкознания: не только исследовать, но и дать адекватную оценку произведению в его генетико-типологической связи с предшествующими традициями. С одной стороны, поиск открытий в произведении – это путь к его более глубокому постижению в комплексе таких категорий, как авторский замысел, идея, традиция и индивидуальное своеобразие сочинения. С другой стороны, такой подход не исключает и не заменяет других видов анализа, но позволяет по-новому взглянуть на художественный текст как на живой музыкальный организм, существующий в нотной, звуковой, сценической реализации, пересмотреть традиционное понимание музыкального произведения как res facta («вещи сделанной»), которое, по сути, уже изжило себя.

Конкретной методики анализа художественных открытий пока не существует, что создаёт перспективы дальнейшего внедрения данного понятия в музыковедческий обиход и требует дополнительных исследований. Тем не менее, уже на этом этапе можно предложить некоторые методические рекомендации относительно такого анализа. Во-первых, работа музыковеда должна быть направлена на максимальное воссоздание движения мысли композитора, а сам анализ по возможности должен указывать на трудности, стоявшие перед ним, и способы, которыми он их преодолел. При этом могут быть использованы предположения, о которых говорилось выше: о сближении открытий первого типа с рациональным началом композиторского замысла и их потенциале к значительным масштабам; открытий второго типа – с интуитивным, возможно, в стилевом контексте. Во-вторых, принципиально важным этапом анализа является поиск в произведении того самого «нового» качества (идеи, трактовки выразительных средств, композиционного решения и т. д.), которое реализовано или воплощено композитором впервые именно в таком виде. Нужно учитывать, что художественное открытие, в отличие от новаторства, подразумевающего некое абсолютное новшество, которое не может быть повторным, имеет масштаб более частный, относительный – оно может быть новым только по отношению к данному историческому периоду или стилевой системе[4]. В-третьих, анализ должен быть направлен на выявление в тексте не только новаторских особенностей, но и «проросших в нём традиций» (Е. Зинькевич [6]), а точнее – качества их усвоения, отношения к ним автора (ведь даже отрицание традиций – тоже один из типов такого отношения). И, наконец, важный критерий художественного открытия – его историческая продуктивность, способность к формированию традиции (к «прорастанию» в других музыкальных текстах, стилях, поколениях). К сожалению, в случае хронологической близости аналитического процесса и самого музыкального явления этот критерий не всегда может быть объективным.

---

[4] Г. Белая [3] трактует художественное открытие как «межчеловечное» понятие, обладающее особым «внутренним» значением, и отличает его от собственно новаторства с его «внешним» общезначимым масштабом. Суть новаторства определяется как преодоление, выход (за рамки). Основной же смысл художественного открытия – установление, расширение, совмещение качеств.

Подытоживая рассуждения о функционировании понятия художественного открытия в профессиональной деятельности музыковеда, отметим, что его собственная аналитическая работа и оригинальные теоретические концепции также могут являть собою открытия, но уже не художественного, а научного порядка. Именно перед музыковедами разворачиваются широчайшие перспективы дальнейшего исследования открытий в музыке – не только с точки зрения практической необходимости выработки методики, позволяющей выявлять их в музыкальных текстах, но и с целью расширения границ использования самого понятия. Эта проблематика была затронута в работах В. Брайнина, наделяющего художественное открытие статусом ведущего критерия «активного вероятностно-прогнозирующего восприятия» (то есть, по сути – слушания), на воспитание которого направлена вся его музыкально-педагогическая система [4]. Работа в этом направлении может быть особенно актуальной – ведь современное искусство предполагает *активного слушателя,* в деятельности которого (пусть и не всегда профессиональной) тоже может наличествовать художественное открытие.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста [Текст] / Л. О. Акопян. — М. : Практика, 1995. — 256 с.*
2. *Балашова И. И. Восхождение к метафоре (о понятийном статусе жанровых «имен» и проблеме интуитивных понятий в современном музыкознании) [Текст] / И. И. Балашова // Вопросы музыкального искусства : сб. ст. — Донецк : ДГК им. С. С. Прокофьева. — Вып. 1. — С. 9—13.*
3. *Белая Г. А. Историческая продуктивность художественного открытия и стиль [Текст] / Г. А. Белая // Теория литературных стилей: современные аспекты изучения : сб. ст. / [Под. ред. Н. Гея, А. Мясникова]. — М. : Наука, 1982. — С. 377—401.*
4. *Брайнин В. Б. Тени на стене, или Заметки о возможном подходе к развитию музыкального мышления у детей [Текст] / В. Б. Брайнин // Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева. Теория музыкального образования. — М. : Академия, 2004. — С. 212—231.*
5. *Дерев'янченко О. О. Логіко-філософські основи моделювання музикознавчих понять (на прикладі неофольклоризму) [Текст] / О. О. Дерев'ян-*

ченко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К. : НМАУ, 2008. — Вип. 72 : Музично-творчий процес: наукові рефлексії. — С. 121—127.

6. Зинькевич Е. С. Генетико-типологический аспект в анализе современной музыки [Текст] / Е. С. Зинькевич // MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты : избр. ст. — К. : ТОВ «Задруга», 2007. — С. 41—49.

7. Мазель Л. А. О художественном открытии [Текст] / Л. А. Мазель // Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. — М. : Сов. композитор, 1978. — С. 133—157.

8. Мартыненко Е. П. К вопросу о понятийном статусе «художественного открытия» [Текст] / Е. П. Мартыненко // Музичне мистецтво : зб. наук. ст. — Донецьк-Львів : Юго-Восток, 2010. — Вип. 10. — С. 82—95.

9. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) [Текст] / В. Г. Москаленко. — К. : КГК им. П. И. Чайковского, 1994. — 157 с.

10. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества [Текст] / А. С. Соколов. — М. : Музыка, 1992. — 288 с.

11. Теория музыкального содержания [Текст] : программа-конспект для историко-теоретико-композиторских ф-в муз. вузов / [Сост. В. Н. Холопова]. — М. : Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2009. — 24 с.

12. Щербакова Н. Ю. О понятии «художественная информация» [Текст] / Н. Ю. Щербакова // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. — К. : НМАУ, 2005. — Вип. 48 : Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. — С. 44—50.

УДК 78.03 : 78.071.2“17”

Владимир Качмарчик

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И. И. КВАНЦА И ОСОБЕННОСТИ ПОДГОТОВКИ МУЗЫКАНТА-ПРОФЕССИОНАЛА В ЭПОХУ БАРОККО

В истории профессионального флейтового искусства XVIII в. Иоганн Иоахим Кванц занимает особое место. Среди подлинно великих европейских флейтистов сложно отыскать фигуру, которая бы выделялась таким величием таланта и подобной весомостью