

Михаил Ильенко

ТРУБНОЕ ИСКУССТВО В СВЕТЕ ОНТОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Целью данной статьи является рассмотрение генетических основ искусства игры на трубе в аспекте общей теории исполнительского творчества, связанного с понятиями «музыка» и «игра». **Объект** исследования – категории «музыка» и «игра» в их применении к музыкальному исполнительству, **предмет** – особенности трубного искусства в данном контексте. Трубное искусство в широком контексте истории и теории музыкального исполнительства, в тех параметрах, при которых оно выступает в качестве составляющей общего процесса эволюции исполнительства как морфологической категории в рамках художественного творчества вообще и музыки в частности, **ранее не рассматривалось**.

Искусство игры на любом инструменте, в том числе – на трубе, формировалось в системе общих представлений о музыке как одной из форм художественной деятельности. Исторически эти представления были различны, что отражено в этапах эволюции музыкального мышления. Первоначально музыка существовала не как автономный вид искусства, а в синкретизе с другими формами человеческой деятельности, из которых по отношению к художественному творчеству ближе всего стоит понятие «игра».

Эта фундаментальная категория, обозначаемая как Homo ludens – «Человек играющий», – представляет собой исток и основу различных видов художественной деятельности, в том числе и музыкальной. Рассматривая суть взаимосвязи музыки и игры, Й. Хейзинга обращается первоначально к совпадению терминов «музыка» (исполнение музыки) и «игра», отмечая «тот факт, что в ряде языков исполнение на музыкальных инструментах зовется игрою» [8, с. 221]. Игровой генезис музыки, с одной стороны, самоочевиден, но, с другой стороны, взаимосвязь музыки и игры требует пояснений. Й. Хейзинга истоки этой взаимосвязи видел, прежде всего, в том, что игра, как и музыка (музыкальные формы и музыкальное выражение), лишена признаков «необходимости или пользы»; не зависит также «ни от логических

понятий, ни от зрительных или осязаемых образов», а определяется «ритмом и гармонией» как обобщенными эстетико-социальными категориями [там же]. Й. Хейзинга фиксирует ключевые основы специфики музыки как игры, онтологический (бытийно-философский) исток музыкального выражения и музыкальных форм, в том числе и в первую очередь, исполнительских. Для того чтобы разобраться в основах исполнительского искусства, необходимо проанализировать значения слова «игра», изменявшиеся со времен античности и других древних культур.

Прежде всего, эти изменения относятся к первоначальному единству музыки и поэтического слова, составлявшему специфику художественной игры, ещё не разделённой на виды искусства. Инструментальная культура формировалась в пении, пляске, игре, и всё это происходило в рамках ритуала, направленного не к художественной, а к культовой цели. Выход музыкальной игры на «серьёзный» уровень был длительным процессом. Нам сейчас трудно представить себе содержание таких терминов, как «игра», «труд», «наслаждение искусством» в тех смыслах, в которых они употреблялись в архаические эпохи, когда под музыкой понимался более широкий спектр смыслов, зафиксированный в понятии «музыкальные искусства».

Греческое слово «пайдиа», обозначавшее игру, этимологически связано с детской забавой, «безделицей». Однако существовали и другие термины, применявшиеся к более высоким формам игры, в частности, «агон» – состязание, «схолодзейн» – «проводить досуг», «диалоге» – «препровождение». В латинском слове «ludus» (игра) все эти понятия объединились, что затем и нашло отражение в новоевропейских языках. Весь вопрос заключался в том, что несёт с собою музыка как игра – этический ли смысл, или она означает движение от времяпрепровождения к подлинному знанию [8, с. 224].

Будучи порождением свободного времени, музыка, однако, не ограничивается чисто развлекательной функцией. В нашем современном понимании она наделена как функцией игры (в широком и узком смысле), так и функцией художественного отражения (отображения) реальных процессов в жизни и психике человека, что в совокупности означает формирование гедонистической функции, закрепляемой понятием «наслаждение музыкой».

Способность музыки моделировать определённые аффекты (концентрированные эмоционально-образные состояния) распространяется и на звучание тембров. Ключевыми и эталонными были тембры человеческих голосов, способные воспроизводить широкую гамму самых разнообразных эмоциональных оттенков. В совокупности с определённым обликом мелодии и ритма («ритма и гармонии», связывающих «музыку» и «игру») создаётся целостное представление о смысле музыкального выражения, где наличие поэтического слова, хотя и считалось в древние эпохи практически обязательным, но не составляло существа музыкального интонирования.

В этом контексте к понятию «музыка как игра» присоединяется связанная с ним категория «музыка как интонация». В рассмотрении связи этих категорий содержится ключ к расшифровке содержания таких сфер музыкального искусства, как «музыка вокальная» и «музыка инструментальная». Речевая и музыкальная интонация составляют две стороны коммуникации между людьми. Инструменты, избранные человеком, часто перенимавшие природные звуки, всё же теснейшим образом связаны с рече-музыкальной природой самого голоса. Как отмечает А. Соловьева, «вкладывая определенный смысл в речевой сигнал, человек создавал (исторически и социально-биологически) систему речевой интонации» [7, с. 159].

Таким образом, вступает в силу ещё одна категория, дополняющая понятие «музыка как игра», – «музыка как язык». В этом смысле музыка теснейшим образом связана с мышлением, а мышление в музыке (точнее – «мышление музыкой») есть особый случай языка. В лингвистике существует подразделение вербальных языков на две группы, в котором чётко выделяется соотношение «музыкального» (интонационного) и собственно «словесного» (логического). К первой группе языков относятся так называемые нетональные языки (английский, немецкий, русский), а ко второй – тональные (например, китайский). В последнем, в отличие от первых, в зависимости от силы и частоты звука (т. е. интонации в её узком понимании) меняется значение слов и составляющих их фонем и морфем.

В музыкальном интонировании тоновая сторона звука выделена как самостоятельная, ведущая, определяющая. Не случайно один из наиболее тонких музыкантов, обладавших «интонационным слу-

хом» в его комплексном композиторско-исполнительском выражении, – Ф. Шопен – считал, что и музыка и слово произошли из звука. В его рукописных черновиках, фрагменты которых приводятся в работе Л. Касьяненко [1], содержатся такие слова, как «выражение наших мыслей с помощью звуков», «выражение наших чувств с помощью звуков», «выражение мысли звуками», «слово родилось из звука» [1, с. 25]. Ф. Шопен высказывался ещё более определённо в набросках своей фортепианной «Методы», считая, что «звук существовал перед появлением слова», что «слово является определенным родом звука» [9, с. 7].

Первичность звука по отношению к музыке и речи прямо соотносится с понятием «чистой игры». Игровая стадия музицирования, связанная, с одной стороны, с культовыми потребностями, с другой стороны, с развлечением, предшествовала оценке музыки как личностного эмоционально-художественного переживания. Однако, даже когда такая оценки музыки возникла, функция игры оставалась общепризнанной, причём её наивысшей ступенью считалось исполнительское мастерство музыкантов.

Речь идет об исполнительских навыках, которыми, с одной стороны, восхищались слушатели; с другой же стороны, сами исполнители-виртуозы оставались во многом в зависимом положении (это наблюдается вплоть до сегодняшнего дня). Подчинённая в социальном плане функция исполнительского искусства ещё долго сохранялась, а ростки нового отношения к исполнителям-виртуозам обнаруживаются лишь в позднем Барокко, когда, благодаря наличию так называемой опусной музыки, исполнители выходят из анонимной, «теневого», сферы, становятся интерпретаторами сочинений, созданных композиторами, выступают как соучастники музыкально-художественного процесса, обретают право принадлежать к творческой элите общества. По этому поводу уместно вспомнить высказывание И. Куна о виртуозах музыки Барокко, смысл которого сводится к тому, что не может называться виртуозом человек малообразованный, а также не владеющий в совершенстве своим искусством, поскольку «музыка есть прежде всего исполнение» [3, с. 128].

Право исполнителей на собственное мышление и творческую активность завоёвывалось постепенно. Лишь романтическая эпоха с её

культом творческой личности породила новое отношение к музыкантам, как к композиторам, так и исполнителям. Далекое не случайным в этом плане было совмещение композиторской и исполнительской профессий в одном лице. Великий И. С. Бах при жизни был признан в Германии как выдающийся органист и импровизатор, а в качестве «совершенного капельмейстера» ему отдавали должное лишь передовые умы, такие как И. Маттезон. Причина этого кроется в том, что долгое время (практически до конца XVIII в.) музыка мыслилась как дивертисмент, а основным достоинством считалось мастерство её исполнителей. Такое положение преодолевается лишь в романтическом искусстве, вышедшем из недр позднего классицизма (Л. ван Бетховен), когда личность творца музыки выходит на первый план.

Искусство игры на трубе в своих истоках и эволюции отражает культурно-социальные процессы, протекавшие в исполнительстве и композиторском творчестве на протяжении многих веков. Аэрофоны типа трубы известны с древнейших времен, о чём свидетельствуют их упоминания в мифологии и священных текстах Библии («трубный глас», «Иерихонская труба» и др.). Сферой «обитания» трубного исполнительства были также прикладные жанры, прежде всего, военная, так называемая «башенная», музыка. Среди упоминаний об инструментальных стилях у теоретиков эпохи Барокко, когда впервые стала складываться достаточно пёстрая картина оркестровой и ансамблевой инструментальной музыки в рамках «стиля симфоний» (*stilus symphonicus*), стиль труб характеризуется как «оживлённый», «весёлый», «воинственный» (А. Кирхер, С. де Броссар) [3, с. 177].

Исполнительство на трубе достаточно высоко ценилось ещё в эпоху Ренессанса. В искусстве «третьего пласта» (термин В. Конен [2]), куда относится творчество бродячих музыкантов – менестрелей, жонглёров, шпильманов, – исполнителям на трубе (актёрам-музыкантам, умеющим играть на этом инструменте), отводилось привилегированное место. Как отмечается в книге М. Сапонова «Менестрели» [6], исполнителям на трубе, принимавшим участие в придворных торжествах и празднествах, даже платили больше, учитывая большую физическую нагрузку, возникавшую при игре на этом инструменте.

Чисто музыкальное (органологическое) значение трубы как инструмента, освобождённого от прикладных функций, раскрывается,

начиная со Средневековья, когда она стала использоваться в концертах в церкви. В учебниках и руководствах по инструментоведению и оркестровке труба (от древневерхненемецкого *Trumba*; итал. *Tromba*, франц. *Trompette*, нем. *Trompete*, англ. *Trumpet*) характеризуется как «духовой медный мундштучный музыкальный инструмент», изготавливаемый «из латуни или сплава меди с цинком (т. н. томпак или полу-томпак)» [5]. Труба состоит из дважды согнутого, переходящего в раструб, ствола цилиндрико-конического сечения и мундштука в виде полушария; она отличается «светлым и ярким» звуком [там же].

Звуковой образ трубы, постепенно осознаваемый в плане широких потенциальных возможностей инструмента, формировался в эпоху Барокко под большим влиянием оперной музыки. Именно в оперном оркестре, краски которого связаны со сценическими ситуациями, натуральные трубы начинают использоваться в аффектно-образном плане, выступая уже в качестве художественного компонента звуковой ткани.

Источником «оперных труб» служили трубные фанфары, восходящие к традиции церковных и светских праздников. Уже в XVI–XVII вв. появляются первые пьесы для трубы, созданные, как правило, самими же трубачами и написанные в жанре «интрады» (буквально – «введение в действие»). Такая функция трубы и трубного ансамбля стала предтечей использования инструмента в оперном оркестре. Так, К. Монтеверди ещё в 1607 г. в увертюре (токате) к опере «Орфей» ввёл «фанфары» из пяти самостоятельных партий натуральных труб.

Тогда же – в эпоху Барокко – формируются и строи труб – in D, in C, in B (в последнем труба имела диапазон $c-c^3$ (по записи)). Для исполнения музыки трубами натурального строя в разных тональностях использовались кроны. В частности, в XVIII – начале XIX вв. стали применяться трубы in F, снабжённые добавочными кронами разного строя, которыми широко пользовался Л. ван Бетховен. Для «игры» на трубе, постепенно утрачивающей типовые функции сигналов, интрад, фанфар и переходящей в область «серьёзной музыки», существенным было усовершенствование конструкции инструмента. Сначала появились трубы с дополнительными кронами, а имена мастеров-изготовителей этих инструментов, которые сохранились в различных источниках, были, в основном, немецкими. Как отмечается в статьях

А. Розенберга [4; 5], «среди немецких мастеров, изготовлявших трубы – Шнитцер, Нейшель (XVI в.), Нагель, Шмидт, Хайнлейн, Кодиш, Фейт (XVII в.), Ээ, Лаайхамшнайдер (XVIII в.); в конце XVII – начале XVIII вв. особенно популярны были трубы работы И. Хаса из Нюрнберга» [5, с. 620].

Исполнительские приёмы, направленные к совершенствованию техники игры на трубе натурального строя, в частности, приём введения руки в раструб, понижавший строй инструмента, но влиявший на качество звука в худшую сторону, не давали желаемого результата. Требовалось введение клапанной системы, которая и была сконструирована в 1801 г. венским трубачом А. Вейдингером. Через полтора десятилетия (1816) «появились трубы с хроматическим звукорядом, снабженные помповым (пistonным) либо вентильным механизмом. Эти трубы вскоре полностью вытеснили безвентильные трубы; изготавливались они главным образом по *in F, Es, D, C*» [там же]. Хроматические трубы во многом проигрывали натуральным в качестве звука, но зато давали возможность исполнения разнообразных по характеру мелодий, что впервые было апробировано в оркестровой практике, в частности, в оперных оркестрах.

Именно в опере как музыкально-сценическом жанре получают наглядное воплощение категории «музыка» и «игра». Исполнители-инструменталисты являются полноправными участниками музыкально-театрального действия, а инструменты – носителями игрового начала. Не случайно именно оперный оркестр был источником различных изобретений, существовавших наряду с закреплением основной конструкции современных труб *in B* (хроматический диапазон $e-c^3$) и *in C* (звучит тоном выше и имеет более резкий и открытый тембр) [там же].

Выводы. Приведённые выше данные историко-культурологического и «технологического» плана свидетельствуют о значительной роли трубного исполнительства в системе «музыка и игра». В инструментальном исполнительстве труба занимала издавна одно из ведущих мест, сопровождая ритуалы, празднества, участвуя в оперных оркестрах, выступая как сольный концертирующий инструмент. Сильный и светлый звук трубы служил ориентиром даже для вокалистов в опере. Стиль «бельканто» в его различных вариантах, как

напевно-кантиленном, так и бравурном, возник под значительным влиянием трубного искусства.

Виртуозность трубача-исполнителя при этом была лишь одной из составляющих комплексного «образа-стиля» инструмента, хотя и играла определяющую роль в плане совершенствования его конструкции и технических возможностей, а также в области композиторского творчества. Высшим этапом в формировании искусства сольной игры на трубе стало появление концертов для этого инструмента, возникавших сначала как переложения-транскрипции скрипичных. В этом «ответственном» для исполнителей жанре в полной мере проявились универсальные свойства тембра и техники инструмента, в равной степени пригодного для исполнения кантилены и виртуозных пассажей.

Такова вкратце органология трубы, охватывающая эстетико-культурологическую основу бытования инструмента, его эволюцию в системе музыкального творчества и исполнительства, технологию его устройства, его специфическую и универсальную образность. Дальнейшее изучение трубного искусства предполагает конкретизацию на уровне жанров, стилей и стилистик той музыки, которая создавалась для трубы и исполнялась на ней в разные эпохи и периоды. Существенным моментом является характеристика трубных школ – национальных, региональных и авторских. Ведь в исполнительском искусстве всегда центральной является личность музыканта, который не только «играет на инструменте», но и «играет инструментом» (Р. Шуман) [9, с. 83]. Эта позиция исследования является ключевой для рассмотрения конкретных трубных стилей, в которых доминирует либо воплощённая в одном лице категория «композитор-исполнитель», либо творческий тандем композитора и трубача-виртуоза.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Касьяненко Л. О. *Работа пианиста над фактурой [Текст] : пособ. по изуч. исполнительской интерпретации фактуры фортепианного произведения / Л. О. Касьяненко. — К. : НМАУ, 2003. — 168 с.*
2. Конен В. Д. *Третий пласт [Текст] / В. Д. Конен // Советская музыка. — 1990. — № 4. — С. 75–83.*
3. Лобанова М. *Западноевропейское музыкальное Барокко: проблемы эстетики и поэтики [Текст] / М. Лобанова. — М. : Музыка, 1994. — 318 с.*

4. Розенберг А. К истории обучения игре на духовых инструментах в России XVIII в. [Текст] / А. Розенберг // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 24. — С. 266–286.

5. Розенберг А. А. Труба [Текст] / А. А. Розенберг // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1974. — Т. 5. — Стб. 619–621.

6. Сапонов М. Менестрели [Текст] / М. Сапонов // О музыке средневековой Европы : монография. — М. : Классика ХХ, 2004. — 405 с.

7. Соловьева А. И. Основы психологии слуха [Текст] / А. И. Соловьева ; [под. ред. проф. Б. Г. Ананьева]. — Л. : Изд-во ЛГУ, 1972. — 187 с.

8. Хейзинга Й. *Homo ludens*. Человек играющий [Текст] / Й. Хейзинга ; [сост., предисл., пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова ; коммент., указ. Д. Э. Харитоновича]. — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. — 416 с.

9. Шуман Р. О музыке и музыкантах [Текст] : собр. ст. : в 2 т. / Р. Шуман ; сост., ред., вступ. ст., коммент. Д. В. Житомирского. — М. : Музыка, 1975. — Т. 1. — 406 с.

10. «Metoda» Chopina [Текст] // *Ruch muzyczny*. — 1968. — № 12. — S. 5–7.

УДК 78.01

Яна Каушняя

ИСКУССТВО СОЛЬНОГО ПЕНИЯ В СВЕТЕ ЕДИНСТВА И РАЗЛИЧИЙ КАТЕГОРИЙ «МУЗЫКА» И «ИГРА»

Целью данной статьи является рассмотрение искусства сольного пения в аспекте взаимодействия категорий «музыка» и «игра». Эти фундаментальные понятия восходят к временам античности, о чем идёт речь в исследовании Й. Хейзинги об игровых формах искусства [6].

Рассмотрение музыки как игры прямо связано с *исполнительством*, поскольку именно исполнительское искусство реализует звуковой образ произведения, созданного композитором. Категория «игры» сохраняется как исходная для характеристики любой разновидности исполнительского искусства. Однако если категория «игры» относи-

тельно музыки как сферы её реализации в инструментальных стилях в достаточной мере исследована, то *по отношению к вокальному искусству такая постановка вопроса присутствует лишь в эпизодическом виде*, когда речь идёт о стилях конкретных певцов и трактовках ими оперных или концертно-камерных произведений. *Систематизация сведений о вокальном искусстве, которое в процессе эволюции не утратило качества «игры», но стало автономной, собственно музыкальной сферой её проявления, с точки зрения его игровой природы до настоящего времени не осуществлялась.*

Между тем, искусство сольного пения в условиях становления европейской музыкальной культуры было *первичной* формой воплощения *игровых свойств музыки*, что отразилось, в первую очередь, в *опере* как музыкально-сценическом произведении. В данной связи особое исследовательское внимание уделено *вопросу технологии сольного пения*, отражённой в понятии «*постановка голоса*» певца. В имеющихся подходах к содержанию этого понятия преобладает аспект методики, характерный для вокально-педагогических школ, сложившихся в Европе под прямым влиянием итальянской школы *bel canto*. Однако, говоря о специфике и методах обучения профессиональному сольному пению, не следует забывать и об *эстетике и поэтике феномена певческого голоса*, постоянно *возвращающегося к породившим его истокам*. Такое комплексное понимание природы сольного вокального искусства даёт возможность *по-новому подойти* и к спектру вокально-методических проблем, связанных, в частности, со спецификой «пения без слов» – *вокализа*.

Таким образом, **объектом** настоящего исследования предстаёт феномен синкретизиса явлений и понятий «музыка» и «игра», **предметом** – его отражение в искусстве сольного пения. Данный исследовательский подход **актуален** для современного научного дискурса, рассматривающего музыкально-художественные явления в контексте онтологии искусства в целом, его философских и эстетических основ.

В исследовании Й. Хейзинги об игровых формах искусства музыка прямо связывается с игрой через факторы ритма и гармонии [6, с. 222]. Автор останавливается на истоках музыки как игры, отмечая не только связь музыкального выражения с поэзией и танцем на первоначальном этапе формирования искусства музыки,