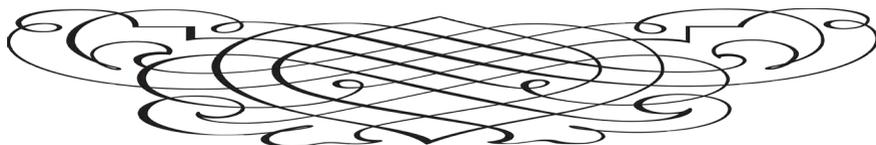


Розділ 2



ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПАРАМЕТРИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

УДК 78.071.2 : 781.62

Ірина Сухленко

ЖАНРОВЫЙ АСПЕКТ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТОНАЦИИ

Бурно развивающееся в последнее время исполнительское музыкознание всё активнее пользуется терминологическим аппаратом теории музыки, постепенно стирая весьма условную грань, разделяющую сферы композиторского и исполнительского. Ещё совсем недавно к зоне влияния исполнителя относили лишь временную, динамическую и, отчасти, звуковысотную организацию фактуры музыкального произведения. Сегодня же мы понимаем, что во власти интерпретатора изменение формы, содержания, а иногда и жанрового наклона «произведения композитора» (термин В. Москаленко). Конечно, этюд не может стать сонатой, а токката песней, но при наличии в тексте нескольких жанровых знаков исполнитель в силах сфокусировать наше внимание лишь на одном из них, что изменит представление о произведении в целом.

В этой связи интересным представляется прояснение вопроса о том, применим ли жанровый подход при изучении творчества исполнителя, что и составляет цель данной статьи. При этом **объектом исследования** является индивидуальный исполнительский стиль, а **предметом** – опыт жанровой типологизации исполнительской интонации.

Таким образом, перед нами два извечных вопроса музыкального искусства – интонирование и жанр – всегда вызывавших интерес исследователей и практиков, подтверждением чему есть огромное коли-

чество научных работ и методических рекомендаций. Однако и сегодня обе темы остаются «открытыми». На наш взгляд, это связано с тем, что интонация и жанр необычайно чувствительны к малейшим изменениям условий бытования музыки. Если можно так выразиться, они «наиболее социальны» и в этом смысле максимально изменчивы. Особенно явно это ощущается сегодня, когда в искусстве вообще, и в индивидуальных стилях в частности, взаимодействуют, казалось бы, антагонистические течения и направления. Если сто лет назад исследователь без труда мог составить интонационный словарь своей эпохи, закреплённый в общественном сознании через систему жанров, то в современном мире это сделать достаточно сложно. Особенно, если мы размышляем о жанровой типизации интонации исполнительской.

Прежде всего, необходимо некоторое уточнение о правомерности применения жанрового подхода к изучению исполнительского стиля, поскольку в научной практике термин «жанр» употребляется преимущественно в применении к композиторскому творчеству. Действительно, в словарях находим, что жанр (от французского *genre*, латинского *genus*) – это «род произведений, в области какого-нибудь искусства, характеризующийся теми или иными сюжетными и стилистическими признаками» [7, с. 169]; «исторически сложившееся внутреннее подразделение во всех видах искусства; тип художественного произведения в единстве специфических свойств его формы и содержания. Понятие “жанр” обобщает черты, свойственные обширной группе произведений какой-либо эпохи, нации или мирового искусства вообще» [11, с. 431].

В таком понимании, безусловно, понятие жанра очерчивает сферу деятельности композитора, что закреплено в определении, предложенном Е. Назайкинским: «Жанр – многосоставная, совокупная генетическая (можно даже сказать генная) структура, своеобразная матрица, по которой создаётся то или иное художественное целое» [6, с. 94–95].

Но есть и другие толкования, в которых границы термина «расширяются» и тогда он трактуется как: «манера, стиль» [7, с. 169] или «... культурный костяк, скелет произведения, который внутри него индивидуализируется, подвергаясь трансформациям» [10], что не только противоречит принятому пониманию жанра как типич-

зированной, общего в искусстве, но и даёт возможность говорить о жанровом аспекте исполнения/прочтения произведения. Такое определение предлагает В. Москаленко: «Под музыкальными жанрами понимаются исторически сложившиеся типы музыкальных произведений, определяемые социальным заказом и соответствующими способами его воплощения в музыкальном материале и музыкальном исполнении» [5, с. 200].

То есть, возможно говорить о жанре, как о типе высказывания исполнителя, особенно, если вспомнить о том, что один из первых европейских теоретиков музыкального искусства Боэций предлагал различать «*tri genera*» тех, кто занимается музыкальным искусством: кто судит о музыке, кто сочиняет, кто исполняет, понимая исполнительство как отдельный музыкальный жанр [13]. Как же можно его определить? На наш взгляд, это особый тип речи¹, когда авторский текст осмысливается (или *пере*-осмысливается) и реализуется посредством *интонирования* в условиях присутствия публики (или обращения к виртуальному слушателю в случае студийной записи).

В вышесказанном важнейшим параметром исполнительского акта является интонирование. Если принять, что интонация – это «манера произношения, отражающая какие-нибудь чувства говорящего» [7, с. 224], то можно утверждать, что исполнение есть *речевая деятельность* и, значит, может быть изучено в этом аспекте.

В лингвистике под *речью* понимается деятельность, в которой «<...> говорящий использует код (*code*) языка с целью выражения своей мысли...» [12, с. 52]. Исходя из этого, можно было бы заключить, что интерпретация – деятельность исполнителя, использующего средства музыкального языка для общения. Однако музыкальный язык – «<...> только система возможностей, которая реализуется в музыкальной речи» [1, с. 38] как при создании музыкального произведения, так и при его интерпретации.

¹ Не случайно, М. Бахтин отмечал: «Все многообразные области человеческой деятельности связаны с использованием языка. Вполне понятно, что характер и формы этого использования так же разнообразны, как и области человеческой деятельности, что, конечно, нисколько не противоречит общенародному единству языка. Использование языка осуществляется в форме единичных конкретных высказываний (устных или письменных) участников той или иной области человеческой деятельности» [2].

Отметим, что Ф. Соссюр, заложивший основы семиологии и лингвистики, разделил понятия языка и речи. Языком (*la langue*) Ф. Соссюр называл общий для всех говорящих набор средств, используемых при построении фраз на данном языке; речью (*la parole*) – конкретные высказывания индивидуальных носителей языка. Отмечая, что язык отличается от речи как: 1) социальное от индивидуального; 2) существенное от побочного и случайного. Именно так видит разделение музыкального языка и речи М. Арановский: «Будучи организованной по законам языка, музыкальная речь создаёт уже собственные закономерности, которые осуществляет в процессе построения текста» [1, с. 38].

Созданный композитором художественный текст не является постоянным. Заложённая в нем информация по-разному прочитывается конкретным музыкантом (даже сами композиторы нередко меняют первоначальный замысел произведения, как в его нотном варианте, так и при исполнении). Эта мобильность имплицитно заложена в любом художественном тексте: «<...> художественный текст имеет ещё одну особенность: он выдаёт разным читателям различную информацию – каждому в меру его понимания, он же даёт читателю язык, на котором можно усвоить следующую порцию сведений при повторном чтении. Он ведёт себя, как некоторый живой организм, находящийся в обратной связи с читателем и обучающий этого читателя» [3, с. 33].

Интерпретируя, исполнитель «прочитывает» музыкальный текст-код, присваивая его и превращая в собственный – «музыкальный текст» (термины В. Москаленко). Но существует и «встречное движение». При обращении к каждому новому произведению, стилю, эпохе происходит своеобразное взаимодействие двух музыкальных «диалектов» – композиторского и исполнительского. При этом композиторский всё-таки остаётся главенствующим, ведь именно композитор создал ту объективную реальность – музыкальное произведение – с которым работает исполнитель: «Истинно художественное исполнение составляет *диалектическое единство объективного и индивидуально-личного*, то есть единство «раскрытия» и «привнесения». В каждом диалектическом единстве есть *основа* этого единства. Для исполнения этой основой является *музыкальное произведение*, то есть объективная данность, ставящая исполнителю определённые *объективные границы*, за которые он не может выходить, не искажая произведения» [9, с. 208].

Но даже в этой ситуации исполнителям удаётся сохранить индивидуальность музыкальной речи. Сформированная ими система речевых ресурсов есть воплощение личности в искусстве и поэтому является достаточно стабильной. Это единство музыкальной речи, целостность системы речевых ресурсов мы называем индивидуальным исполнительским стилем. Здесь очень уместным кажется рассуждение М. Бахтина о стилистике речевых высказываний: «Всякий стиль неразрывно связан с высказыванием и с типическими формами высказываний, то есть речевыми жанрами. Всякое высказывание – устное и письменное, первичное и вторичное, и в любой сфере речевого общения – индивидуально и потому может отразить индивидуальность говорящего (или пишущего), то есть обладать индивидуальным стилем» [2].

Отметим, что исполнительский стиль, как система средств выразительности и способ самовыражения личности проявляется уже на уровне интонации. Не случайно Д. Рабинович пишет, что «исполнительская интонация – качество, позволяющее <...> быстро, иногда буквально с двух-трёх тактов опознать исполнителя <...>. Как нет двух людей с одинаковыми отпечатками пальцев, чертами лица, манерой произносить слова, тембральным колоритом голоса, почерком, характером, типом психофизиологических реакций, – так нет двух пианистов (скрипачей, виолончелистов...) с идентичной исполнительской интонацией» [8, с. 209].

Что же определяет качество интонации, какая составляющая исполнительского стиля? И возможно ли говорить о типологии исполнительских интонаций, учитывая наличие нескольких соответствующих стилевых классификаций?

Думается, что возможно. И основой такой типологии может стать жанровый аспект, а конкретнее – предложенная В. Москаленко концепция жанрово-созидательных начал. Опираясь на учение С. Скребкова, указывающего на существование трёх типов музыкального тематизма, трёх жанровых начал – моторности, декламационности и распевности, В. Москаленко предлагает считать эти типы «генетически сформированными в нашем теле первичными инструментами музыкального самовыражения» [5, с. 202], т. е. теми базовыми параметрами, которые определяют целостную концепцию произведения, в нашем случае, произведения исполнителя.

Вряд ли можно утверждать, что может существовать исполнительский стиль, вообще не обладающий моторностью или распевностью. Скорее, специфика стиля определяет доминирование какого-то жанрово-созидательного начала. Попробуем проверить это утверждение посредством соотнесения концепции жанровых начал и наиболее популярных стилевых типологий А. Мартинсена и Д. Рабиновича.

Д. Рабинович предложил «закрепить» за каждым типом исполнительского стиля его сверхцель. Если предположить, что такая сверхцель обусловлена, в том числе, и жанровым началом высказывания, получаем следующую схему, в которой третий столбец есть выражение наших размышлений о жанровом начале стиля:

виртуозный тип	цель – поражать	<i>моторность;</i>
эмоциональный тип	цель – выражать	<i>распевность;</i>
рациональный тип	цель – убеждать	<i>декламационность;</i>
интеллектуальный тип	цель – постигать	<i>декламационность.</i>

Конечно, такая схема условна, и, на наш взгляд, полное совпадение обнаруживается лишь в паре «виртуозный стиль – моторность». При обращении к типологии А. Мартинсена такое сопоставление кажется ещё более приблизительным:

классический тип	<i>моторность;</i>
романтический тип	<i>распевность;</i>
экспрессионистический тип	<i>декламационность.</i>

Однако, если вспомнить о том, что А. Мартинсен выстраивал свою теорию, опираясь на описание исполнительского стиля конкретных пианистов (Г. Бюлов – классический тип, А. Рубинштейн – романтический и Ф. Бузони – экспрессионистический), наше допущение уже не выглядит таким бездоказательным. Потому что по описанию современников исполнение Г. Бюлова поражало отточенностью техники исполнения – т. е. моторной стороной дарования. Что касается Ф. Бузони, то он не просто открыл новые пути фортепианного исполнительства, но *проповедовал* их и вполне возможно, что именно этот факт определял специфику речевой интонации пианиста.

Для более полного понимания жанровых основ исполнительского высказывания мы считаем необходимым задействовать ещё одну типологию, применяющуюся в литературоведении – разделение на эпос, лирику и драму. Сегодня эта триада используется, в основном, для характеристики типа содержания художественного произведения, однако предложивший её Аристотель понимал такое деление как различение высказывающихся по типам отношения к художественному целому.

Применительно к исполнительскому искусству, это можно трактовать как проявление личностной установки, определяющей выбор не только средств выразительности, но и конкретного произведения.

«Лирический исполнитель» говорит от первого лица, зачастую отстраняя композиторский замысел на второй план. Выбирая произведения, в которых можно наиболее ярко проявить собственное «Я», такой пианист (как, впрочем, и музыкант другой специальности), вероятно, откажется от исполнения музыки И. Баха, с осторожностью отнесётся к творчеству венских классиков и композиторов XX–XXI века, отдав предпочтение музыке романтиков. Отметим, что в этой (романтической) музыке, могут полноценно проявляться все три жанрово-созидательных начала, однако, учитывая увлечённость романтиков песенностью, она выйдет на первый план. Это не исключает фактор моторности, без которого невозможно воплощение виртуозного начала музыки XIX столетия. Перед нами портрет В. Горовица, В. Софроницкого, Э. Гилельса...

«Эпический исполнитель» – это тот музыкант, который как будто эмоционально отстраняется от музыки, стоит «над ней», стараясь сохранить не просто объективность, но нейтралитет. Сознательно избирая роль ретранслятора воли автора, такой исполнитель избегает излишней интимности интонации. В результате у слушателя нет ощущения, что обращаются к нему, но есть чувство сопричастности к творению. Это характеризует стилевую интонацию С. Рихтера, А. Микеланджели, в последнее время – М. Плетнёва... Интересно, что «эпический исполнитель» – это пример «всеядного» музыканта, не специализирующегося на стиле или эпохе. Бесстрастность, порождающая беспристрастность. Такая установка ярче всего проявляется в декламационности интонации, усилении речевого начала.

«Драматические исполнители» – это те, для которых ткань музыкального произведения является театральным пространством, позволяющим нескольким событиям происходить одновременно. Такие исполнители предпочитают произведения яркие, драматургически очерченные, позволяющие проявить темперамент, волевые и эмоциональные качества. На наш взгляд, здесь «работают» два жанрово-созидательных начала – декламационность и моторность. Яркий пример тому стиль Б. Бартока, Г. Гульда, М. Аргерих.

Учитывая вышеизложенное, приводим рабочую схему доминирования жанрово-созидательных начал в типах исполнительских стилей:

моторность – драма – виртуозный тип;

моторность – лирика – романтический тип;

декламационность – эпос – интеллектуальный тип;

декламационность – драма – рациональный тип;

песенность – лирика/эпос – эмоциональный тип.

Конечно, такая схема не может отразить всего многообразия возможных вариантов, ведь кроме фактора исполнительского прочтения, всегда есть фактор объективно существующего «произведения композитора». Таким образом, предложенная концепция мыслится автором лишь как ещё один инструмент познания индивидуального исполнительского стиля. Представляется, что применение жанрового подхода может существенно прояснить вопросы, связанные с выбором исполнителем того или иного репертуара, принципами звуковысотной и временной организации фактуры, артикуляции, педализации и т. д.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Арановский М. Г. Музыка и мышление / М. Г. Арановский // Музыка как форма интеллектуальной деятельности : [сб. статей] ; ред.-сост. М. Г. Арановский. — М., 2007. — С. 10–43.
2. Бахтин М. Проблема речевых жанров [Электронный ресурс] / М. Бахтин. — Режим доступа : http://philologos.narod.ru/bakhtin/bakh_genre.htm. — Загл. с экрана.
3. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. — М. : Искусство, 1970. — 384 с.
4. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / Карл Адольф Мартинсен ; [перевод с нем. В. Л. Михелс]. — М. : Музыка, 1966. — 220 с.

5. Москаленко В. Г. *Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие / Виктор Москаленко.* — К. : [Б. и.], 2013 (Тип. «Клякса»). — 272 с.
6. Назайкинский Е. В. *Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие / Е. В. Назайкинский.* — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
7. Ожегов С. И. *Словарь русского языка : ок. 57 000 слов / С. И. Ожегов ; под ред. Н. Ю. Шведовой.* — Изд. 15-е, стер. — М. : Рус. язык, 1984. — 816 с.
8. Рабинович Д. А. *Исполнитель и стиль : избр. ст. / Д. А. Рабинович.* — М. : Сов. композитор, 1979. — Вып. 1 : Проблемы пианистической стилистики. — 320 с.
9. Скребков С. С. *Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков.* — М. : Музыка, 1973. — 448 с.
10. *Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс].* — Режим доступа : <http://slovar.lib.ru/dictionary/zhanr.htm>. — Загл. с экрана.
11. *Советский энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров.* — Изд. 3-е. — М. : Сов. энцикл., 1985. — 1600 с.
12. Соссюр Ф. *Труды по языкознанию / Фердинанд де Соссюр ; [пер. с фр. под ред. А. А. Холодовича].* — М. : Прогресс, 1977. — 696 с. — (Языковеды мира).
13. Холопов Ю. *Философия гармонии Бозэция / Ю. Н. Холопов, Р. Л. Поспелова // Гармония: проблемы науки и методики : сборник статей / ред.-сост. Э. А. Стручалина.* — Ростов-на-Дону : РГК, 2005. — Вып. 2. — С. 38–66.

Сухленко И. Ю. Жанровый аспект исполнительской интонации. В статье рассмотрен вопрос о правомерности применения жанрового подхода в изучении исполнительской интонации. Определено, что, являясь мельчайшим элементом и одновременно квинтэссенцией индивидуального исполнительского стиля, интонация есть проявление жанрово-созидательных начал творчества. Установлено, что каждый тип исполнительского стиля обладает доминирующим жанрово-созидательным началом, определяющим выбор произведения и принципы работы с ним.

Ключевые слова: жанр, стиль, интонация.

Сухленко І. Ю. Жанровий аспект виконавської інтонації. У статті розглянуто питання про правомірність застосування жанрового підходу у вивченні виконавської інтонації. Визначено, що, будучи найдрібнішим елементом і одночасно квінтесенцією індивідуального виконавського стилю, інтонація є проявом жанрово-творчих джерел діяльності виконавця. Вста-

новлено, що кожен тип виконавського стилю має домінуюче жанрово-творче джерело, що визначає вибір твору та принципи роботи з ним.

Ключові слова: жанр, стиль, інтонація.

Sukhlenko I. Genre aspect of performing intonation. The article deals with the question of the legality of the use of genre approach to the study of performing intonation. Definitely, that being the smallest element and at the same time the quintessence of the individual performing style, intonation is a manifestation of the creative genre and began work. It was found that each type of performing style has a dominant genre and creative principle, determining the choice of the work and how to work with them.

Key words: genre, style, tone.

УДК 784 + 786

Хуан Цзя

ИНТОНАЦИОННАЯ СИНЕРГИЯ ПЕВЦА И КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА: ДИНАМИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Ансамблевое музицирование – сложная и разнообразная в жанрово-стилевом отношении область музыкально-исполнительского искусства. Она ставит перед музыкантами особые технические и художественные задачи, обусловленные необходимостью согласования звукотворческих действий, их подчинения общей «интонационной модели» (В. Москаленко), нахождения особого психологического тонуса взаимодействия. Эти задачи с предельной рельефностью обнаруживают себя в ансамбле фортепиано – одного из самых богатых своими звуковыми возможностями инструмента – и голоса – самого тонкого и чуткого в психологическом отношении источника музыкального звучания.

Цель данной статьи состоит в выявлении общих свойств и главных особенностей динамического взаимодействия певца и концертмейстера в процессе ансамблевого интонирования.

В научно-исследовательской и музыкально-педагогической литературе, посвященной концертмейстерскому мастерству, вопрос динамики интонирования специально не рассматривается. Вероят-