

## РЕАЛІЗАЦІЯ КОМУНІКАТИВНОГО АСПЕКТУ ВІРТУОЗНОСТІ У ВИКОНАВСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

*Проаналізовано два типи репрезентації «віртуозного» у виконавстві на прикладах трактувань У. Капелла / С. Кусевіцького і К. Орбеляна / Н. Ярви І частини Концерту А. Хачатуряна для фортепіано з оркестром. Апробовано методологію щодо подальшого дослідження феномену віртуозного у виконавській практиці.*

**Ключові слова:** віртуозність, комунікативність виконавства, ораторський пафос, моторно-пластичний тип музичного висловлювання.

*Анализируются два типа репрезентации «виртуозного» в исполнительстве на примерах трактовок У. Капелла / С. Кусевитцкого и К. Орбеляна / Н. Ярви I части Концерта для фортепиано с оркестром А. Хачатуряна. Апробировано методологию дальнейшего исследования феномена виртуозного в исполнительской практике.*

**Ключевые слова:** виртуозность, коммуникативность исполнительства, ораторский пафос, моторно-пластический тип музыкального высказывания.

*Two types of representation of the semantics of virtuosity in performance on the examples of W. Kapell's / S. Koussevitzky's and C. Orbelian's / N. Järvi's interpretations of the first part of A. Khachaturian's Piano concerto are analyzed. Both analyses of interpretations are considered as testing of methodology for further study of phenomenon of virtuosity in the performance practice.*

**Key words:** virtuosity, communicativeness of performance, oratory pathos, motor-plastic type of musical utterance.

Феномен віртуозності в музикознавстві є дискусійним і зазвичай асоціюється з виконавством. Нині ще немає достатньої кількості праць, що розкривають це поняття. У цьому полягає актуальність обраної теми. Метою є систематизація фактів та спостережень, які можна використовувати в обґрунтуванні постановки проблеми щодо дослідження віртуозності в музикознавстві.

Віртуоз — «музикант, який опанував унікальну технічну майстерність» [4, с. 198]. Оскільки технічна майстерність є необхідним компонентом професійності, фактор віртуозності в деякі періоди переважав у смакових уподобаннях меломанів (професійних музикантів та аматорів). Як результат, виникла професійна легенда про негативний аспект віртуозності. Ішлося про віртуозність не тільки як презентацію певних технічних можливостей виконавця, а і як певну форму «пихатості» виконавця (безумовно, деякі підстави для такої легенди були: нагадаємо відомі твори Ф. Калькбренера, С. Тальберга, які виконувалися переважно заради технічного блиску завдяки багатому

змістові). Відповідно до цих міркувань поза увагою залишається сутність явища віртуозності, зокрема специфічний комунікативний акт між виконавцем-віртуозом та публікою, яка захоплюється його майстерністю. Про важливість таких віртуозно-комунікативних форм спілкування свідчить виконавська практика багатьох епох, зокрема Бароко, епоха розквіту салонної віртуозності в XIX ст. тощо. Таким чином, у різні часи була поширена ситуація, коли автор віртуозного твору був водночас і його виконавцем, і створював цей твір, опираючись на власних технічних можливостях. Однак сценічне життя таких творів залежало від загального музичного й технічного рівня подальших виконавців. У такому разі композитор, зазвичай, ризикував тим, що після його смерті його твори не знаходили належних виконавців і таким чином залишалися на віки в нотних версіях.

Для вітчизняного музикознавства поняття віртуозності нині не є новиною. Уже визначилися способи усвідомлення віртуозності як феномену, що є притаманним авторському (композиторському стилю). Поняття віртуозності входить до проблем, що розглядаються в працях вітчизняних музикознавців, зокрема О. Мургі та С. Тишка. У розвідці О. Мургі віртуозність розглядається як іманентна якість індивідуального композиторського стилю [6], в дослідженні С. Тишка однією зі складових динамічного компонента російського оперного стилю автор називає «російський віртуозний стиль» [10]. Зауваження цих учених визначили перспективи дослідження терміна «віртуозність» та підкреслили необхідність подальшого вивчення феномену віртуозності у сфері музичного виконавства.

О. Мурга, посилаючись на ідеї Я. Мільштейна, у віртуозному стилі виокремлює стиль «альфреско», кантилений та інструментально-колеристичний. Таким чином, припускається можливість віртуозної кантилені і, водночас, невіртуозних швидких пасажів.

Якщо, наприклад, розглянути ці ідеї в контексті музичної практики, виявимо, що етюди К. Черні та М. Клементи не є віртуозними (проте їх називають інструктивними), на відміну від «віртуозних» етюдів Ф. Шопена, Ф. Ліста, С. Рахманінова, О. Скрибіна, К. Дебюссі.

Б. Пастернак називає етюди Ф. Шопена «написаними мовою музики дослідженнями з теорії дитинства та виокремленими розділами фортепіанного вступу до смерті...» й відзначає, що «вони радше навчають історії, побудови всесвіту та ще чогось більш далекого та загального, ніж гри на роялі» [8, с. 4]. Таким чином, головною ознакою віртуозного твору для Б.Пастернака є наявність глибокого змісту. Однак, оскільки ми не можемо апелювати до надто суб'єктивної дефініції «глибокий зміст», у цьому контексті не можна виявляти безпосередній взаємозв'язок між «глибоким змістом» та наявністю феномену віртуозності.

О. Мурга вважає вирішальними чинниками віртуозності «...динамічність, інтенсивність просторово-часового долання як підвищеного

енергетизму інтонаційного процесу» [6, с. 48]. Якщо застосовувати ці чинники до виконавської практики, матимемо такий результат: метафору «підвищений енергетизм» дійсно можна використати у вербальних характеристиках процесів виконавства. Вона спрямована на комунікативний аспект віртуозного під час виконання музичного твору. Отже, віртуозний твір від камерного відрізняє саме специфічний рівень пафосу виконання, який стає можливим тільки за умови присутності певної кількості публіки (адресата), на яку спрямовано конкретний твір. Тобто віртуозні твори, що призначені для великих залів, мають вищий рівень «енергетизму», пафосу та, відповідно, впливу на аудиторію, ніж твори, які створювалися для вузького, камерного осередку слухачів.

Проте може виникнути заперечення, що музика, що передбачає камерне виконання, можливо, є не менш віртуозною, ніж музика, яка потребує великої аудиторії. Подібні сумніви природні, оскільки поняття віртуозності тільки починає досліджуватися в музикознавстві. Однак уже можна говорити про те, що воно має свій історичний вимір, багаторівневність, варіативність залежно від контексту. Як зазначав Б. Асаф'єв, «кожен термін у мистецтві, якщо він живий, неодмінно є чимось рухливим та мінливим» [1, с. 196].

Методологічною базою цього дослідження є праці Б. Асаф'єва, Є. Назайкінського, Д. Терентьєва, а також матеріали з енциклопедичних довідників. Розглянемо із цих позицій співвідношення понять «камерний» та «віртуозний».

Музикознавці пишуть про походження камерної музики, починаючи з XVI-XVII ст., як специфічного явища, яке мало певні відмінності від церковного та театрального мистецтва та призначалося для світського виконання в домашніх умовах або при дворі монархів. Дослідники XVII ст. вважали камерною всю інструментальну музику, зокрема жанр *concerto grosso*, який первісно поділявся на церковний та камерний різновиди. Починаючи із середини XVIII ст., поділ на світську й церковну музику втрачає сенс, але усвідомлюються відмінності між камерною музикою та музикою концертною (оркестровою та хоровою).

На нашу думку, камерний стиль має особливі, притаманні йому ознаки, характерні властивості, які добре усвідомлюються на рівні інтонаційного осмислення, в той час як сформульовані на поняттєвому рівні (в таких поняттях — кількість виконавців, розміри приміщення) ці відмінності стають умовнішими. Розмірковуючи про існування музичних понять у професійному середовищі, Д. Терентьєв зазначає: «Тільки за умови «прослуховування» (слухання) поняття в його інтонаційному втіленні долається омонімічність та уточнюється метафоричність» [9, с. 16].

Це твердження також може належати й до віртуозного стилю, як композиторського, так і виконавського. Слухач чітко визначає «на

слух» рівень віртуозності або невіртуозності твору чи виконання. Однак поняття віртуозності в професійному середовищі поки що є доволі нечітким.

Спробуємо розглянути це поняття з точки зору камерності — поняття, яке емпірично стало використовуватися як протилежне віртуозному в працях музикознавців. Про камерну музику писав Б. Асаф'єв: «Головну стилістичну її [камерної музики — О.В.] особливість можна позначити як «замкнуте музикування» (тобто намагання впливати на обмежене коло слухачів у малому за розміром приміщенні). Звідси свій, властивий їй характер, власний відбір засобів висловлювання, своя техніка й у багатьох аспектах своя спрямованість, особливо до сфери піднесено інтелектуальної, до сфери споглядання та роздумів, особистої психіки» [3, с. 213].

На відміну від камерного стилю, неодмінною якістю віртуозності є здатність виконавця привертати увагу публіки своєю віртуозною грою, вразити, захопити. Твір, який може належати до віртуозного стилю, передбачає звернення композитора через виконавця до слухачів (зокрема, у віртуозних епізодах), яке відзначається особливим рівнем інтенсивності комунікативної якості. Його можна порівняти з красномовністю античних ораторів, і саме він, на нашу думку, дозволяє говорити про твір, який є насправді віртуозним.

Б. Асаф'єв звертає увагу саме на комунікативну спрямованість у видах та формах музики: «Цілком очевидно, що музика, заповнюючи звуками той чи інший простір, впливає не тільки силою звучання та пронизливістю тембрів, але і відповідними розмірами й інтенсивністю становлення. Поки музикування не перейшло до великих концертних приміщень — симфонія, подібна до бетховенської, була б немислимою» [1, с. 186–187].

Подібним чином жанр концерту, канонічною вимогою якого є постановка та вирішення віртуозних завдань, не випадково виник у XVI ст., в епоху Бароко з її прагненням до пишності, врочистості, коли музика виокремлювалася як самостійний вид мистецтва. Саме в цю добу, згідно зі словами О. Захарової, «особливої сили та актуальності риторичним впливам додавали зміни в комунікативних зв'язках. Відносини художника (твору) з адресатом (слухачем, читачем, глядачем) наближалися до відносин оратора з публікою» [5, с. 11].

На ораторському аспекті стилю акцентує увагу Б. Асаф'єв, характеризуючи віртуозні параметри Фортепіанного концерту А. Хачатуряна. В обдарованості А. Хачатуряна він убачав «постійну спрямованість до «репрезентативного», представницького, віртуозно-блискучого (як за яскраво-ораторським пафосом, так і за пишною обробкою та соковитістю ідей) стилю» (курсів мій - О.В.)» [2, с. 60]. Сам факт шестикратного звернення композитора до жанру концерту доволі промовистий,

адже зміст і форма — явища взаємозалежні. У цьому творі, який належить до жанру концерту, віртуозність є первісною.

Дослідник творчості А. Хачатуряна Г. Хубов зазначає, що дух концертності у творах композитора «...започаткований у патетичних імпровізаціях ашугів, в емоційній піднесеності їх образного мовлення, у віртуозності мелодичного забарвлення, в грі кольорів та відтінків» [12, с. 132]. Водночас композитор неодноразово повторював, що його «дратує, коли твердять — ашуги, користування народними джерелами...», і пояснював принцип відбору інтонаційного матеріалу таким чином: «Композитор — активний діяч, який усотує в себе, як ґрунт, усе, що його оточує, і потім видає почуте в новій якості, крізь призму власної індивідуальності, художнього світобачення» [11, с. 125–126].

Якщо зважати на те, що засоби визначаються метою, а даність зумовлена заданістю, логічно припустити: яскравість, пафосність музичної мови концерту, фактурні, ладові й інші засоби, які використовує А. Хачатурян у конкретних творах, сформувалися в результаті відбору з інтонаційного тезауруса таких інтонаційних моделей, які відзначаються високим рівнем впливу на слухачів.

Концерт для фортепіано з оркестром написаний у 1936 р., присвячений закінченню композитором аспірантури Московської консерваторії (по класу М. Мясковського), уперше виконаний у 1937 р. Перший виконавець Л. Оборін назвав Концерт А. Хачатуряна «одним з небагатьох сучасних творів цього жанру, справжнім концертом, а не просто п'єсою для фортепіано з оркестром» [11, с. 14].

У цьому контексті доречно згадати розуміння жанру концерту А. Хачатуряном: «Концерт — означає не інтимне, але яскраве, врочисте, світле — для великого залу» [11, с. 82]. У цьому вислові можна відзначити протиставлення жанру концерту інтимної лірики, яка властива камерним жанрам.

Концерт за своєю формою відповідає загальноприйнятним особливостям жанру концерту, з-поміж яких, насамперед, слід назвати тричастинність з традиційним розкладом частин, сонатну форму першої частини, наявність віртуозних каденцій у першій частині та фіналі. Але, насамперед, важливою є особлива побудова концертності, яка захоплює увагу слухачів з перших тактів. Невипадково Концерт, уперше виконаний у США в 1942 р. американським піаністом У. Капеллом, справив величезне враження та був повторений 40 разів тільки за один сезон 1943–44 рр. Г. Шнеерсон згадує про «відгук газети «Globe and Mail», у якому в жартівливій формі йшлося, що віднині американці стають «хачатуряносвідомими»» [11, с. 14].

Віртуозність в ораторському аспекті в I частині Концерту легко простежується, якщо застосувати під час аналізу цього твору методи Є. Назайкінського. У своїй праці [7] дослідник говорить про те, що

з позицій психології сприйняття сенсорний механізм, механізм емоцій та механізм мислення в багатьох випадках зумовлюють структуру змісту, і поєднує перший рівень — із чуттєвою реакцією, другий — з руховими та мовними асоціаціями, третій — із сюжетністю, розвитком подій, а також усі три рівні з тріадою «фактура — синтаксис — композиція».

Аналіз Концерту (в цьому разі, його I частини) з такої позиції виявляє високу міру інтенсивності впливу, яку обрано як критерій віртуозності на всіх означених рівнях. Сенсорний рівень (фактура) вже в короткому вступі вражає яскравістю, характерною також для головної партії, в той час як у побічній партії захоплює витонченістю, деталізованістю, барвистістю. На синтаксичному рівні увагу слухача привертають рельєфні ритмо-інтонації як теми головної партії, так і теми побічній партії, яка утворюється з головної. Форма твору (логічний рівень) побудована таким чином, що «радість упізнання» постійно сприяє процесу розгортання: тема головної партії містить елементи побічній. Крім того, інтонаційне ядро теми головної партії, поєднуючи композицію, пронизує весь твір, знов виникаючи в кінці фіналу. Загалом композиційна логіка Концерту відповідає традиції використання в цьому жанрі ігрового (гра — насамперед сфера драми), змагального начала, що належить до факторів, які посилюють вплив на слухача. Гра в усіх її проявах (зокрема, як змагання) посідає важливе місце в суспільному житті. У творі використані різні види гри: ритму, тембру, як змагання та діалог між оркестром та солістом, як програвання — моторно-пластичний фактор, який є дієвим інструментом комунікації.

Серед численних піаністів, котрі в різні часи виконували Фортепіанний концерт — Ю. Кетчин, М. Лімпані, Л. Оборін (перший виконавець), А. Рубінштейн, Я. Фліер, О. Яблонська, у Вірменії — А. Амбакумян, Ю. Айрапетян, С. Навасардян. Одна з останніх версій — запис сучасного піаніста-віртуоза Б. Березовського з Уральським симфонічним оркестром під керівництвом Д. Лісса.

Для порівняння і показу інтонаційного становлення обрано I частину концерту у двох версіях, розділених періодом майже в півстоліття. Перша версія, записана у 40-х рр. XX ст., належить американському піаністові Уільяму Капеллу (W. Kapell) у супроводі Бостонського симфонічного оркестру під керівництвом С. Кусевіцького. У репертуарі У. Капелла Концерт А. Хачатуряна був одним з найпопулярніших творів. Друга версія американського піаніста й диригента вірменського походження Костянтина Орбеляна. Запис зроблено в 1987 р. із Шотландським симфонічним оркестром під керівництвом Немі Ярві. У 1988 р. цей альбом було відзначено у Великобританії престижною винагородою «Кращий запис року».

Порівняння версій на основі проявлення в них первісних інструментів інтонування — пісенного, декламаційного та

моторно-пластичного (метод В. Москаленка), свідчить про те, що для У. Капелла найважливішим є декламаційне начало, що втілюється в стриманішому темпі в експозиції та репризи, порівняно з рухливим проходженням розробки, де домінуючим є моторно-пластичне начало. У виконанні К. Орбеляна домінує епічна складова: він об'єктивніший у всіх трьох розділах композиції першої частини, а головним для нього стає моторно-пластичне начало — розробці відводиться більше часу, в той час як експозиція і реприза «минають» стрімкіше, за умови ретельного збереження ораторської декламаційності, закладеної у творі автором.

Таким чином, обидві версії ілюструють дві можливості інтерпретації віртуозності: у першому разі — з акцентом на ораторському пафосі, в другому — з акцентом на моторно-пластичній формі інтонування. Цікаво порівняти в цьому сенсі репертуар двох виконавців. Репертуар У. Капелла складається з творів Л. ван Бетховена, Ф. Ліста, Ф. Шопена, М. Мусоргського, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва. Основа репертуару К. Орбеляна — твори І. С. Баха, В. Моцарта, Д. Шостаковича, А. Шнітке. Безумовно, репертуар, радше за все, вплинув на інтерпретацію Концерту А. Хачатуряна, але це питання потребує окремого дослідження.

#### Список літератури

1. Асаф'єв Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асаф'єв. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.
2. Асаф'єв Б. В. Пути развития советской музыки // Б. В. Асаф'єв. Избранные труды. — М. : Издательство академии наук СССР, 1957. — Т. 5. — С. 51–62.
3. Асаф'єв Б. В. Русская музыка 19 - начала 20 вв., изд. 2-е / Б. В. Асаф'єв. — М. : Музыка, 1979. — 341 с.
4. Виртуоз // Музыкальный словарь Гроува [пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна]. — М. : Практика, 2001. — С. 198–199.
5. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века / О. Захарова. — М. : Музыка, 1983. — 77 с.
6. Мурга О. Л. Принцип виртуозности в русской художественной культуре второй половины XIX - начала XX вв. и эволюция жанра русского романтического фортепианного концерта; дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.03 / Оксана Леонидовна Мурга. — К., 2003. — 194 с.
7. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.
8. Пастернак Б. Шопен / Б. Пастернак // Музыкальная жизнь. — 1999. — № 9. — С. 3–5.
9. Терентьев Д. Музыкальный текст как способ порождения музыкальных понятий / Д. Терентьев // Київське музикознавство. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, КДВМУ ім. Р.М. Глиєра, 2001. — Вип. 7. Текст музичного твору: практика і теорія. — С. 10–16.

10. Тышко С. В. Национальный стиль русской оперы. Теория и эволюция; дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Сергей Витальевич Тышко. — К., 1994. — 257 с.
11. Хачатурян Арам. Страницы жизни и творчества; из бесед с Шнеерсоном [литературная обработка и вступительная статья Г.М.Шнеерсона] / А. Хачатурян. — М. : Сов. Комп. — 1982. — 200 с.
12. Хубов Г. Арам Хачатурян / Г. Хубов. — М. : Сов. комп. — 1962. — 441 с.

*Надійшла до редколегії 11.09.2013 р.*