

Kantarovich Yu Features of «Don Giovanni» by Mozart in awareness skills through piano accompanist. The article provides a detailed analysis of the performing musical excerpts of Mozart's «Don Giovanni» in the piano score. The author points to the merger of stylistic tendencies in the work of Mozart pianist and offers «the way the harmonic duality» for the realization of piano «double-style» game.

Key words: style, style polarity, pianist — accompanist, orchestral, chamber-harpsichord.



УДК 781+786.2

С. Лысюк

ИНТОНАЦИОННО-СТИЛЕВАЯ АТРИБУТИВНОСТЬ МУЗЫКИ

Статья посвящена характеристике стилево-интонационных приоритетов в процессе обучения музыке. Выявляется влияние вокальной стилистики на инструментальную музыку в контексте европейской музыкальной традиции.

Ключевые слова: интонационный подход, жанр, стиль.

Актуальность темы данного очерка определена сопряженностью заявленных в нем позиций с установками исполнительского музыкознания, основания которого определены, в том числе, интонационным, то есть речево-обусловленным подходом к музыке как живого звучания в вариантах исполнительских прочтений канонов и композиторских нотных текстов. Данное ответвление музыкознания завещано традицией Б. Асафьева [2; 3] в Украине, в том числе это разработки В. Медушевского [11; 12], Н. Горюхиной [4], И. Котляревского [6], Е. Марковой [9] и др. Объект исследования — существенные свойства музыки, предмет — музыкально-стилевая атрибутика, цель — осознание стилиевых показателей музыки в интонационно-речевом понимании природы данного рода искусства. Конкретные задачи таковы: 1) систематизировать представления о стилевой выраженности музыкально-художественного качества; 2) проанализировать интонационный контекст музыкально-стилевых проявлений в свете представлений о первичности обрядово-культовой основы ритуалики и музыки.

Методологическая основа работы — вышеуказанный интонационный подход [см. 2; 3; 4; 6] в развитие концепции П. Флоренского [13]

о культовой — *омузыкаленной* — основе стилевого *надиндивидуального* выбора в музыкальном творчестве, то есть в акцентировании герменевтической составляющей интонационного видения музыки. Научная новизна исследования определяется самостоятельностью теоретической идеи стилевой атрибутивности музыки как проявления ее интонационной основы. Практическая ценность — пополнение курса теории исполнительства в музыкальной высшей и средней школах.

Живое музыкальное явление — это исторически конкретное качество, ибо понятие музыка наполняется в разные эпохи разными значениями [см. работу В. Холоповой, 15, с. 6–57]. Артистическая гибкость ума и подвижность психических реакций в музыкальном творчестве питается стилевой множественностью обнаружений этого рода творческой деятельности.

Определяющим стилистическим моментом в европейском музыкальном профессионализме выступает ориентировка на навыки классического вокала, непосредственно у певцов, опосредованно через воспроизведение этой стилистики у инструменталистов. Инструменталисты же разных специальностей, в силу различий репертуарных объемов в целом, более либо менее заинтересованно относятся к академическим оперным пределам, поскольку оперное мышление породило инструментальную классику и обусловило выразительность созданных произведений. Однако малая востребованность отдельных инструментов в классическую эпоху и спрос на них в последнее столетие (отдельные медные духовые, низкие струнные смычковые, виолончель и особенно контрабас, аккордеон, ударные и др.) побуждают музыкантов с большей тщательностью обращаться к стилистике минувшего века и современности, в том числе к музыке авангарда. У пианистов же, наоборот, обилие репертуара, созданного в XVIII–XIX вв., позволяет в академическом обучении «обходить» те пласты старинной и «новой» (авангард XX в.) музыки, которая есть насущная репертуарная потребность саксофонистов, ударников, аккордеонистов и т. д.

Сказанное создает особые условия для работы в классах общего и специализированного, а также специального фортепиано у культурологов: ни в коей мере не дублировать пианистический академический, сравнительно суженный временно-стилевыми параметрами объем исполнительства пианистов-солистов специальных фортепианных отделений, который есть профессиональная специфика последних.

На общем фортепиано у вокалистов и инструменталистов желательно освоение клавирно-фортепианного творчества, соответствующего исторически-стилевым показателям их профессиональной специализации ударников, народников, струнников, вокалистов, хормейстеров и т. д. При этом актуальной остается классическая фортепианная сфера XIX–XX вв., но в объеме произведений, *представительствующих* жанрово-стилевые пласты фортепианной классики, которые наиболее *типологически, стилистически-жанрово*, показательны у тех или иных авторов. Тип венской классической сонаты достаточно ярко представлен не только «венскими классиками», то есть Гайдном–Моцартом–Бетховенем, но также и Л. Моцартом, Ф. Кулау, Ф. Розетти, Й. Мерца, а бетховенская Соната как жанр-стиль венской школы реализуется не столько в «Appassionata» и «Augoга», в Сонатах № № 27–32, сколько в № № 1–5, 10–13 и т. д.

И речь идет не только о техническом «удобстве», которое также важно учитывать при работе с вокалистами и инструменталистами разных специализаций, фортепианная подготовка которых чрезвычайно неровна. Важно то, что соответствующие занятия стилистически-осведомляющего характера гораздо естественнее обращаются к *типологически-емким* композициям, поскольку индивидуальные прозрения гения Бетховена последних его Сонат наполнены «барочным ретро», а также содержат открытия, не реализованные в стилях-направлениях до сегодняшнего дня.

Вопросы музыкальной семантики укладываются в русло разработок речевых свойств музыки, а эти последние порождены бытием вокальной сферы, сформированной на пересечении речевого и музыкального как таковых факторов выражения. Причем вокальная музыка в Европе и в большинстве музыкальных цивилизаций мира выполняет откровенно ведущую, порождающую функцию по отношению к инструментализму и в целом музыки с движением. Идея «музыкального словаря эпохи» Б. Асафьева [2, с. 202–214], выдвинутая в развитие идей великого лингвиста Н. Марра, отстаивавшего материальные истоки перворечевых проявлений, в свое время вызвала чрезвычайно напряженное к себе отношение по причинам идеологического и научно-методологического порядков.

Идеологическая сторона, сопряженная с обвинением и Марра, и Асафьева в «идеализме» как отступничестве от официально принятого философского материализма, интересна тем, что «от обратного», посредством сосредоточенной критики идеалистических моментов

концепции, фиксировала внимание на асафьевском понимании музыки в ее идеальной — духовной — сущности. Что касается критики научно-методологических оснований интонационного подхода, особенно интенсивно обнаружившегося в 1960—1970-е годы, то здесь срабатывало недоверие к этимологическому подходу, исключавшему дефинирование понятийного наполнения терминов, исходя из сущностных признаков предмета, и направленному на *распознавание инвариантных исторических проекций их генетического стимула*.

Соотношение словесная речь — музыка, обнаруживающая специфику речевых проявлений самой музыки, составляет краеугольный камень многих музыковедческих подходов, в том числе данный вопрос составил специальный предмет исследования В. Дюрра в книге «Речь и язык», написанной со специальной направленностью на анализ музыки со словом, то есть вокальных произведений [17]. Данный автор отталкивается от связей вербальной речи и музыки — на уровнях (1) музыкальных и (2) семантических пластов, то есть изначально исключая семантику из выразительной специфики музыки. Такой подход данный автор выстраивает исходя из концепции Э. Ганслика и видя продолжение ее в музыкальной семиотике У. Эко. Базисный тезис этой последней: музыка — это «семиотическая система без семантической области» [цитир. по кн. 17, с. 21]. Но и в речевом высказывании значение фонемы как звуковой конкретности содержит символику «мистического», — в противовес пространственно-зрительной основе рационально-логических операций [см. ссылку на нейрофизиологию В. Глезера у В. Холоповой, 14, с. 41]. Так соотношение высказываемых Дюрром положений с принятыми в современном музыковедении позициями привносит поясняющие характеристики в представленные этим автором классификации.

Абсолютизация тонности в музыкальном выражении составляет характерную черту западноевропейской и преимущественно немецкой музыкологической ориентации, рационалистически жестко разграничивающей музыкальные и речево-словесные образования. В. Мартынов, защищающий православные принципы музыкального выражения, указывает на внецерковную, по православным меркам, природу музыкальной тонности, противопоставляя ей «тонему» (термин Б. Карастоянова), то есть характерное для богослужебного пения взаимопроникновение тонности и слова: «Если за понятием «тон» кроется ощущение замкнутости, предметности или «вещности», то за понятием «тонемы» кроется ощущение разомкнутости,

процессуальности и текучести. И если музыкальный звук-тон может быть истолкован как объект или вещь, то богослужебно-певческий звук-тонома представляет собой некий момент перетекания» [10, с. 86]. И дальше автор обобщает: «Тонему можно определить как показатель *интонационного* (курсив наш. — С. Л.) отношения фонемы к строке» [там же, с. 87].

Как видим, для Мартынова абстракция тона, обладающая сложившейся символикой Бога как Всеобщего, «отягощена вещностью», тогда как в «неуловимо-текучей тонности» тонемы осознается чистота идеальности, символизированная в этом качестве реальностью звуковой «неосвязаемости». Для адепта Православия Мартынова фонема не отделена в смысловом отношении от словесной целостности, но соотносится со строкой-смыслом. И в описание этой соотношенности он вкладывает термин «интонационное отношение» в качестве индекса тонемы.

В семантических связях слова и музыки в вокальном творчестве В. Дюрр уверенно указывает на аналогию мотива и слова [18, с. 27], хотя семантическая значимость атрибутивна в словесных построениях, тогда как структурная уподобленность мотива слову (в европейских языках! — С. Л.) не совпадает с семантической самостоятельностью музыкальных мотивов в целом, хотя отдельные мотивы, воспроизводя речевые интонации и др., позволяют их смыслово уподобить словесным образованиям речи. Из приведенных характеристик напрашивается вывод об *относительности противопоставления речи и музыки*, также как и о *насильственности семиотической трактовки музыки*, при всей органике ее взаимодействия со словом в певческой практике. *Интонационный подход*, вводящий *соотношение тонов*, помимо мотивных образований и в совпадении с последними, совпадении с отдельными тонами, также и с более пространственными построениями. И на сегодня в певческой церковной практике сохранился термин «интонация» как мелодический настроенный оборот для неаккордового (моноподического, гетерофонно-исонного) пения, который в «свернутом» виде характерной попевки данного гласа дает смысл-идею последующего распевания.

Интонационный метод стал достоянием музыкознания России и Украины, теоретические источники которого имели непосредственные ссылки на интонационный принцип французской традиции [см. у Е. Марковой, 9, с. 15–18]. И если идея асафьевского «словаря эпохи» простимулирована была сближением с позициями немецкой музыка-

ведческой мысли, то это состоялось с опорой на «мелодикоцентризм» Э. Курта, произведения которого Б. Асафьев обильно переводил на русский язык. Ведь «музыкальный энергетизм» Курта, при внешне-исторической сопряженности с терминологией новой физики — физики энергий и волновых проявлений материи, внутренне-генетически, как и современная Курту физика, терминологически роднилась... с богословской терминологией византийских Святых и отцов Православной церкви, разрабатывавших учение о «священных энергиях».

В пяти постановлениях соборов Православной церкви, 1341, 1347 и 1351 гг. были утверждены постулаты Григория Паламы — о *существовании энергий в Боге и об отличии их от сущности Божией, о предании «энергичности» Бога, о том что «Божеству принадлежит энергия»* [см. у Д. Арабаджи, 1, с. 70].

Таким образом, приобщая интонационную концепцию к завоеваниям немецкой музыкологии в лице Э. Курта, Б. Асафьев привносил элементы, почерпнутые немецким исследователем из научной сферы, оплодотворенной ссылкой на «дематериализованную природу энергий», ибо для физических исследований открытие феномена энергий привело к концепции «исчезновения материи», что рассматривалось как удар по физическому и философскому материализму. Принятие музыковедческого подхода — от тонности или от интонации («тонемы» в богослужбном пении) — обуславливается национальным выбором культурной ориентировки: церковной антиномии «перетекания» словесно-речевого и музыкального факторов в интонационном подходе либо рационалистическом разграничении тонности и словесного ряда в семиотическом ключе и с заботой об автономии музыкальной семантики, хотя бы, по У. Эко, определяющей себя в отрицании себя как качества системы.

Соответственно, в композиторском творчестве всегда имеется альтернатива «самодостаточной» музыки, «незаангажированной» и художественно самостоятельной — и музыки-Служения, музыки, осознаваемой самим творцом как «прикладной», но приложенной к тому, что есть более Высокое, чем сама музыка. В исполнительской деятельности эта альтернатива приобретает еще более выраженные формы. Это либо поиск в авторском тексте высоких духовных знаков и Исполнение их, либо следование «замыслу композитора», излагаемого словесно и со зрительно-описательными тенденциями пояснения. При этом указанная альтернативность выбора не абсолютна, но тенденция, поскольку в реальности исполнительского решения всег-

да прослеживается «тонемическое перетекание» духовно направленного Исполнительства и художественно выраженного исполнения-интерпретации.

В работе Е. Марковой однажды заострено было внимание на популярной сфере и пограничных с ней линиях профессионального творчества, которые не образуют высшее художественное проявление композиционно законченного творчества, хотя насыщены «интонационными идеями», в «свернутом» виде представляющими образы-структуры, впоследствии разворачивающиеся в многосложное художественное целое творчества. Автор отмечает: «Овладение комплексом «интонационных идей» в процессе индивидуального творчества составляет основу художественного выражения общественно значимых смыслов. В этом плане особый вес приобретает выразительность прикладной музыки, в которой жанрово-стилевые показатели непосредственно реализуют «социальный заказ»... Такое осмысление «интонационных идей», составляющих актив «интонационного словаря», охватывает прежде всего жанровую ориентацию творца...» [9, с. 55].

Органическая связь жанра и стиля в музыке [см. у Е. Царевой, 16, с. 282] обуславливает стилевые обнаружения через жанровые типологии, которые есть репрезентанты стилевых качеств как на уровне индивидуальной, так надиндивидуальной стилистики. Соответственно, знакомство со стилями студентов-инструменталистов или вокалистов ориентировано на соответствующий жанровый охват музыки, который существенно отличается у представителей разных музыкально-профессиональных специализаций.

Так, для студентов-хормейстеров академический репертуар охватывает сочинения от XVI (Палестрина, Лассо, др.), а то и более ранних эпох, до XX—XXI столетий, ибо хоровое искусство в Европе составило базу всех иных профессиональных накоплений и вплоть до сегодняшнего дня питает профессиональную музыку. Вокалисты-солисты ориентированы на оперный репертуар, соответственно, нижняя временная граница представительства академического репертуарного объема у них редко переходит грань начала XVII века, фактически базируясь более всего на классике XVIII—XX ст., то есть в объеме освоения оперного творчества как такового и связанных с ним жанрово-стилевых типов.

Сказанное побуждает сделать вывод *о существенности стилевой компенсативности в разных звеньях практически-творческой профес-*

сиональної підготовки, из которых спеціальний інструмент/вокал и обов'язкове (в этом смысле «общее»...) фортепіано образують подвижну систему доповнюючих друг друга знань и навичок. Ціле ж такої доповнителіності обращено к стилевій ерудиції музиканта-професіонала, к розвитку музикального «знаточества» в пределах конкретно направленої спеціалізації, забезпечуючої артистическу динамічність, гнучкість, багатство адаптаційних можливостей носітелів художественних навичок, що складає вихідне и вирішальне свойство професіональної орієнтованності музиканта як творческої особистості.

Виде ітогових положень изложеного отмечаем:

1) стилеві-типологіческа оснащенність музиканта любой спеціальності определяє професіональну готовність к творчеству, при том что опорним и вирішальним качеством этого выступає соотнесенність со стилістикою оперного вокала в прийнятих еталонних типологіях вираження в его церковних истоках «плавного пєнія» и в епохально обусловлєнних прийнятих еталонних типологіях вираження;

2) свременне музикальне професіональне обучення, сложившеєся в «клавіроцентристском — фортепіанноцентристском» понимании системи приобщенія к практическим творческим навичкам (вплоть до практики преподаванія камерного пєнія вокалістам піаністами!), органічно обращено к умениям игри на «обов'язательном» («общем — спеціалізованном») фортепіано, несущем, соотвєтственно, значительну нагрузку в художественно-стилевом оснащеніні обучающєгося;

3) исполнителіские умения игри на фортепіано для вокалістов, інструменталістов, а также композиторов и музиковєдов, музикальных культурологов, которые образують некоторый стилевій діапазон, призванний охватить музикальные пласты, доповнителіные к основной спеціальності, направлєны посредством конкретної историческої обусловленності предмета заніятий на овладєніє нормативными стилістическими пределами.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арабаджи Д. Очерки Христианского символизма / Дмитрий Арабаджи. — Одесса : Друк, 2008. — 548 с.

2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2 / Борис Асафьев. — 2-е изд. — М. ; Л. : Музыка, 1971. — 376 с., нот.

3. Асафьев Б. (Глебов И.) Ценность музыки / Борис Асафьев. — Demusica. — Л. : Academia, 1925. — С. 5–34.
4. Горюхина Н. Вопросы теории музыкальной формы / Н. Горюхина // Проблемы музыкальной науки / редкол. М. Е. Тараканов, Ю. Н. Тюлин, В. Н. Холопова, В. А. Цуккерман. — М. : Советский композитор, 1975. — Вып. 3. — С. 3–16.
5. Гудман Ф. Магические символы / Ф. Гудман. — М. : Золотой век, 1995. — 289 с. — (Серия «Символы»).
6. Котляревський І. Пріоритетність як фактор розвитку музикознавства / І. А. Котляревський // Теоретичні та практичні питання культурології : українське музикознавство на зламі століть : [зб. наук. статей]. — Мелітополь : Сана, 2002. — Вип. ІХ. — С. 32–39.
6. Круглова Е. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство (на примере сочинений Г. Ф. Генделя) : автореф. дис. ... канд. искусств. : спец. 17. 00. 02 «Музыкальное искусство» / Е. В. Круглова. — Ростов н/Д, 2007. — 48 с.
7. Кузнецов Б. Эйнштейн и Моцарт / Б. Кузнецов // Советская музыка. — 1973. — № 11. — С. 56–62.
8. Лопухин А. Галликанизм / А. Лопухин // Христианство : энциклопедический словарь : в 3 т. / [ред. кол. : С. С. Аверинцев (гл. ред.) и др.]. — М. : Большая Российская энциклопедия, 1995. — Т. 1. — 1993. — С. 398–399.
9. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства / Е. Н. Маркова. — К. : Музична Україна, 1990. — 182 с.
10. Мартынов В. Культура, иконосфера и Богослужбное пение Московской Руси / В. И. Мартынов. — М. : Прогресс — Традиция, Русский путь, 2000. — 224 с.
11. Медушевский В. Внемлите ангельскому пению / В. В. Медушевский. — Минск, 2000. — 368 с.
12. Медушевский В. Онтологические основы интерпретации музыки / В. В. Медушевский // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры : [сб. статей]. — М., 1984. — Вып. 129. — С. 5–11.
13. Флоренский П. Столп и утверждение истины : опыт православной теодицеи : в двенадцати письмах / П. Флоренский // Столп и утверждение истины. Т. 1. — М. : Правда, 1990. — С. 3–493.
14. Холопова В. О психологизации теоретических учений о музыке / В. Н. Холопова // Трансформація музичної освіти : культура та сучасність : матеріали наукових конференцій. Ч. 1. — Одеса, 1998. — С. 37–41.
15. Холопова В. Неоевропоцентризм : музыкальная культура на рубеже тысячелетий. Кн. 1 / В. Холопова, Л. Канарис, Е. Маркова, С. Таранец. — Одесса : Астропринт, 2006. — 162 с.
16. Царева Е. Стил ь музыкальный / Е. Царева // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. — М. : Советская энциклопедия, 1974. — Т. 5. — 1981. — С. 281–289.

17. Dürr W. Sprache und Musik : Geschichte. Gattungen. Analysemodelle / W. Dürr. — Kassel-Basel : Bärenreitererlag, 1994. — 277 S.

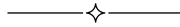
18. Rattalino P. Rondo Chopina w muzykologicznej i technicznej ocenie / P. Rattalino // Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. — Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. — S. 237–250.

Лисюк С. Інтонаційно-стильова атрибутивність музики. Стаття присвячена характеристиці стильово-інтонаційних пріоритетів у процесі музичного навчання. Виявляється вплив вокальної стилістики на інструментальну музику в контексті європейської музичної традиції.

Ключові слова: інтонаційний підхід, жанр, стиль.

Lysyuk S. Intonation-style attribution of music. Article is dedicated to feature intonation priority in process of the music education. Reveals the influence of the vocal style to instrumental music in the context of the European musical tradition.

Key words: intonational approach, genre, style.



УДК 78.03+789.6

Д. Олійник

КСИЛОФОНОВЕ ВИКОНАВСТВО В ЄВРОПІ У ДЗЕРКАЛІ ІНОЗЕМНИХ ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАНЬ ХІХ СТ.

У статті вперше здійснено спробу розгляду ксилофонового виконавства за матеріалами європейських періодичних видань ХІХ ст. Встановлено імена незаслужено забутих талановитих виконавців (Я. Ебена, Й. Лібермана, М. Гебенштрайта, Е. Бонно, А. Матцке, Г. Шпіри та ін), творчість яких сприяла розвитку та становленню ксилофона як сольного концертного інструмента.

Ключові слова: ксилофонове виконавство ХІХ ст., ксилофон, дерев'яно-солом'яний інструмент, дерев'яна гармоніка.

Простий одно- та двоярядний ксилофон, що складався з круглих у розрізі або прямокутних відрізків дерева різної довжини, покладених на валики з міцно скрученої ниткою соломи, до кінця ХVІІІ — початку ХІХ ст. залишався переважно народним інструментом. В Австрії та Німеччині він входив до складу міських вуличних ансамблів, а також іноді використовувався у придворних оркестрах, які супроводжували театралізовані вистави. У пресі початку ХІХ ст. зустрічаються анонси та коротенькі замітки про концерти за участю виконавців-аматорів