

ЗВУКОЗАПИСЬ КАК ОРИЕНТИР ДЛЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Цель данной статьи – выявить один из аспектов исполнительской составляющей в формировании современных представлений о жанрах инструментальной музыки.

В современном информационном пространстве жанровая принадлежность музыкального произведения становится одним из признаков, позволяющих создавать эффективный поисковый инструментарий. Чтобы облегчить поиск произведений и сделать результаты такого поиска более предсказуемыми, постоянно совершенствуются способы, которыми систематизируется информация – о композиторе, эпохе, инструментальном составе и жанрах в традиционном понимании (соната, симфония, опера и т. п.). Важную роль в процессах поиска играет информация об исполнителях, которая традиционно относится к стилевой, поскольку стиль в исходном понимании представляет собой индивидуальный «почерк» того или иного музыканта. Однако систематизация такой информации осуществляется на основе различения тембров – голоса или инструмента, то есть с помощью критериев, которые часто используются в качестве жанровых.

Имеются и другие аспекты взаимодействия стилевых и жанровых признаков. В настоящей статье они являются *предметом исследования*. Это исполнительские школы (традиции) и практика конкурсов музыкантов-исполнителей. Их связи с жанровой системой неочевидны. Чтобы привести теоретическую систему жанров в соответствие с реалиями современной музыкальной практики, представляется необходимым рассмотреть те способы, которыми исполнительские традиции и конкурсы влияют на формирование представлений о жанрах.

В научно-педагогической литературе, посвящённой проблемам жанра, исполнительский аспект оставлен без внимания. Композиторской проблематике уделяется гораздо больше внимания, чем исполнительской. Жанры исполнительского творчества рассматриваются с позиций проблематики «жанрового содержания». Так, в моногра-

фии Е. В. Назайкинского «Стиль и жанр в музыке» [1], которую на сегодняшний день можно считать основным источником сведений о том, как в привычной вузовской практике изучаются жанровые и стилевые системы (монография является учебным пособием), исполнительская составляющая рассматривается весьма традиционно: исполнительский состав, заданный композитором, позволяет отнести произведение к инструментальным или вокальным, симфоническим или камерным жанрам.

Следовательно, при обсуждении теоретических вопросов роль музыкантов-исполнителей оказывается пассивной, их точка зрения на проблему жанра не учитывается. А ведь *именно исполнители несут ответственность за то, чтобы поддерживать существование тех или иных жанров* и за то, в каком конкретно звуковом облике эти жанры предстанут перед слушателями, включая музыковедов.

Заметим, что в центре внимания исполнителей и слушателей находятся не обобщённые категории музыкознания, такие как жанр, стиль или форма, а вполне конкретные произведения в их исполнительской интерпретации или слушательской оценке.

С этим соглашается и Е. В. Назайкинский: «В самом деле, ведь не жанр и не стиль, а именно музыкальное произведение – конечный продукт творчества композитора – является главным объектом и для исполнителей, и для слушателей. Произведение и работа над ним, над его созданием или интерпретацией, а также его оценка составляют самую сердцевину деятельности музыкантов» [1, с. 5]. Предложение *считать исполнителя действенным, а не пассивным участником процесса возникновения жанров* является сутью той научной концепции, которая выдвигается в настоящей статье.

Рассматривая практическую деятельность музыкантов-исполнителей, крайне сложно или даже невозможно начинать с обобщения. Обсуждению с точки зрения общих закономерностей исполнительства препятствует, во-первых, огромное количество информации, объём которой несоизмерим с физическими возможностями любого конкретного исследователя эту информацию освоить. За пределами внимания неизбежно окажутся какие-то явления, важность которых в настоящее время трудно оценить. Во-вторых, обобщению препятствует отмеченное выше недостаточное внимание музыковедов к участию музыкан-

та-исполнителя в поддержании жизни тех или иных жанров. О роли исполнителя в жанровой системе, которую можно было бы рассматривать как единое целое, говорить вообще не приходится, поскольку музыковеды не могут прийти к согласию в отношении того, как должна выглядеть такая единая система и существует ли она вообще.

Кроме того, на наш взгляд, назрела необходимость осмыслить связи между учебной и концертной деятельностью музыканта-исполнителя с точки зрения выбора репертуара и тех принципов, на которых он базируется. Эти принципы имеют прямое отношение к пониманию жанровых признаков произведения. Собственно говоря, репертуарные требования представляют собой набор стилевых и жанровых признаков сочинения. Например, требование исполнить романтическую сонату включает стилевой (романтизм – стиль эпохи) и жанровый (соната – циклическое инструментальное произведение) признаки. Но, как будет показано ниже, в учебной и конкурсной практике стилевой признак растворяется в жанровом. Романтическая соната оказывается особым жанром инструментальной музыки. Немалую роль в этом превращении играют исполнители и исполнительские традиции.

В вокальной музыке, начиная с момента превращения оперы в массовое зрелище, роль певца в формировании жанра представляется очевидной. Возможности того или иного певца побуждали композиторов экспериментировать не только с мелодическими линиями, но и с разными типами сольных и ансамблевых номеров. Так появились *виртуозные* кабалетты и стретты, каватины и оперные романсы как сольные номера с бесконечно долгими певучими мелодиями, а также всевозможные разновидности дуэтов, терцетов и квартетов, предполагающие мастерское владение певческим голосом. Они хорошо нам известны благодаря операм Вивальди, Генделя, Беллини, Россини, Верди, Чайковского. Известно также множество имён великих певцов XVIII–XIX вв., от Фаринелли и Фаустины Бордони до Фигнера, Шаляпина, Крушельницкой.

Известно и то, что выдающиеся инструменталисты-виртуозы прошлого также вдохновляли композиторов.

Однако хотелось бы обратить внимание на другой тип воздействия, которое исполнитель оказывает не на композитора, а на других

исполнителей и слушательскую аудиторию. Роль этого типа воздействия заметно возрастает в XX в. под влиянием двух факторов.

Первый из этих факторов – появление средств *записи и трансляции звука*. Влияние этих средств на современную музыкальную культуру и педагогическую практику не вызывает сомнений: «На современном этапе аудио и видеоматериалы стали органичной частью процесса обучения музыкальному исполнительству» [2].

Подчеркнём, что современные преподаватели вполне терпимо относятся к тому, что учащиеся широко используют звукозаписи в процессе подготовки к учебным и концертным выступлениям, и даже поощряют изучение имеющихся записей, хотя ещё сравнительно недавно использование звукозаписей в учебной работе осуждали и даже запрещали. Считалось, что преждевременный контакт с чужой интерпретацией в большей степени мешает, нежели помогает молодому исполнителю, который находится в процессе обучения, дезориентирует его и лишает уверенности в собственных силах. Предполагалось, что использование звукозаписей сводится к бездумному копированию и подавляет творческую индивидуальность учащегося. «Случайный, непродуманный отбор звукозаписей для прослушивания, отбор, лишенный необходимой педагогической аргументации – нецелесообразен», «нужна строго индивидуализированная, ориентированная на решение тех или иных конкретных художественно-технических задач подборка звукозаписей, учитывающая возрастные и когнитивные особенности учащегося, уровень его профессионального развития, его интересы, потребности и т. д.» [2].

Сегодня изучение звукозаписей поощряется и даже становится предметом специальных исследований. В настоящий момент игнорирование звукозаписей в процессе обучения молодых исполнителей может рассматриваться как самое яркое свидетельство крайней консервативности педагога. Существует очевидная причина, по которой прослушивание звукозаписей уже не может привести к бездумному копированию. Дело в том, что количество различных записей на сегодняшний день очень велико и постоянно возрастает.

Не исключаются такие ситуации, когда учащийся прослушивает не самые удачные образцы. Такие примеры можно привести. В начале сентября 2013 г., введя в поисковую строку запрос: «И. Брамс, сонаты

для кларнета и фортепиано, ор. 120», автор настоящей статьи получил совершенно неожиданный результат – подавляющее большинство аудио- и видеозаписей, соответствующих запросу, оказались записями учебных выступлений, которые ни в коем случае не могут служить примером для подражания. То же самое относилось и к запросу: «К. Сен-Санс, соната для кларнета и фортепиано, ор. 167». Единственное, чему могут научить такие записи, – это знать, где находятся основные трудности и как избежать типичных ошибок.

Получается, что уже для того, чтобы выбрать из огромной массы аудио- и видеозаписей образцы для анализа и подражания, учащийся должен проделать довольно серьезную и сознательную работу. Он должен выбрать понравившиеся ему варианты исполнения и объяснить, почему именно эти варианты он предпочитает другим. «Основной задачей остается создание учеником собственной интерпретаторской версии музыкального произведения. Запись может уточнять, пополнять, корректировать исполнительский замысел ученика, но не заменять его другим, заимствованным извне» [2].

Прослушивание звукозаписей расширяет художественный кругозор молодых музыкантов. Благодаря этому обогащается их профессиональная эрудиция, улучшается качество исполнения различных музыкальных произведений, углубляется стилевая достоверность интерпретаций. Очень важным и поучительным моментом является сопоставление отличающихся друг от друга интерпретаторских подходов к одному и тому же музыкальному материалу, демонстрируются возможности различных и, в то же время, одинаково убедительных решений той или иной интерпретаторской задачи. Кроме того, очень часто возникает ситуация, когда внимание учащегося привлекают какие-то отдельные стороны исполнительской манеры, отдельные детали исполнения. При этом необходимо не просто собрать коллекцию понравившихся частных деталей, а встроить их в свою собственную концепцию или, в худшем случае, собрать из чужих деталей собственное целое, которое имело бы признаки единства. Неоценимую пользу может принести не только прослушивание аудиозаписей и просмотр видеоматериалов, но и запись собственного исполнения в процессе изучения музыкального произведения. Это позволяет взглянуть на собственное исполнение со стороны и более объективно оценить его, сравнивая с другими.

Таким образом, работа со звукозаписями становится важной частью профессиональной деятельности музыканта, а сами звукозаписи оказываются уникальными источниками сведений о произведении.

Если быть точными, то речь идёт не столько о произведении вообще, сколько о конкретных традициях его исполнения. И здесь уместно перейти ко второй важной особенности современной музыкальной культуры, которая оказывает очень сильное влияние на многих музыкантов-исполнителей – особенно на тех, кто стремится сделать сольную карьеру и занять заметное место в сообществе своих коллег. Уже, видимо, понятно, что имеются в виду *конкурсы музыкантов-исполнителей*. Действительно, они начинают появляться в первой половине XX в., а после Второй Мировой войны их количество стремительно растёт.

Каждый конкурс в силу избранной концепции и состава жюри опирается на определённые традиции и стремится их культивировать. Эту же цель пропаганды тех или иных исполнительских традиций преследуют мастер-классы известных исполнителей и педагогов. Однако при подготовке к конкурсу далеко не каждый может принять участие в мастер-классах или прослушаться у авторитетного музыканта. Отчасти это компенсируется опять-таки прослушиванием и анализом звукозаписей.

Также всё большую популярность приобретают аудио- и видеоуроки. Они бывают посвящены конкретным приёмам игры на музыкальных инструментах (этот тип уроков пользуется особым успехом среди эстрадных гитаристов и других представителей популярной музыки). Но чаще изучаются конкретные музыкальные произведения, которые обычно входят в конкурсный репертуар. Кроме того, выбор конкретного репертуара является важным фактором, который формирует представление о жанре. Так, для кларнетиста, выбирающего программу к конкурсу, очень важно различие между тем, фигурирует ли в требованиях произведение крупной формы или конкретно соната, идёт ли речь о переложении оркестрового сочинения или о произведении, в оригинале написанном для кларнета и фортепиано.

Инструментальный состав – это общепризнанный жанровый маркер музыкального произведения. Количество частей и форма, в которой они написаны (скажем, сонатная или вариационная) тоже

обычно включаются в число жанровых признаков. Здесь есть одна деталь: если в музыковедческой литературе система жанров и жанровых признаков обычно служит предметом обсуждения, то условия конкурса изначально задают и диктуют жанр, рамки, с которыми необходимо считаться.

Например, один конкурс может считать тот же «Большой концертный дуэт» для кларнета и фортепиано Вебера сонатой, исходя из строения крайних частей, написанных в сонатной форме и форме рондо. Другой конкурс будет ориентироваться на название и стилистические особенности произведения, и тогда «Большой концертный дуэт» окажется романтическим произведением крупной формы. Согласно той же логике, Три пьесы Р. Шумана для фортепиано и кларнета в одном случае можно рассматривать, ориентируясь на тематические связи между частями и масштабом целого – тогда их можно расценить как произведение крупной формы. Если же исходить только из названия, что тоже бывает, этот опус попадает в раздел романтических миниатюр и допускает отдельное исполнение частей.

Выводы. Звукозапись сама по себе непосредственно влияет только на процесс распространения исполнительских традиций. Это уже немало.

Но прямого отношения к жанровой классификации не имеет. Однако, *если рассматривать записи в контексте конкурсной жизни, то получается, что они формируют представления о том, как играть одно и то же произведение, если его относят к разным жанровым категориям.* В зависимости от этих представлений устанавливаются определённые эталоны и даже стереотипы в отношении темпа, динамики, агогики и выявления мотивно-тематических связей между частями и разделами произведения. В итоге *проблема жанра поворачивается к нам новой стороной благодаря тому, что традиционные исполнительские средства переосмысливаются во взаимодействии с современными техническими средствами* и способами получения и распространения информации.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Назайкинский Е. В. *Стиль и жанр в музыке [Текст] / Е. В. Назайкинский.* — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.

2. Шлыкова И. В. *Использование технических средств обучения (аудио и видео) в процессе преподавания музыки (на материале учебной работы в музыкально-исполнительских классах)* [Электронный ресурс] : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / И. В. Шлыкова. — Москва, 2009. — Режим доступа : <http://nauka-pedagogika.com/pedagogika-13-00-02/dissertaciya-ispolzovanie-tehnicheskikh-sredstv-obucheniya-audio-i-video-v-protssesse-prepodavaniya-muzyki>.

УДК 781.6

Олександра Козак

ТРАНСФОРМАЦІЇ СЕМАНТИЧНИХ ФАКТОРІВ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ

Визнання статусу музики як мистецтва знаків, що інтонуються, стимулює процеси поглибленого вивчення як онтологічних, так і гносеологічних аспектів проблеми. Постулат щодо зближення словесної, рухової та музичної інтонацій (Б. Асаф'єв) багато в чому підготував розуміння знакової природи цього мистецтва, співвіднесеності елементів музичної мови (інтервал, звукоряд та інші граматичні компоненти) з явищами лексичного рівня. Розгляд впливу реальних мовних та рухових імпульсів на семантику європейської музики є *актуальною проблемою* сучасної музикології. **Мета** статті – виявити кореляцію мовних та рухових імпульсів з музичними інтонаціями у процесі становлення іманентних виражальних засобів музики.

Розгляд даного питання в спеціальній літературі природним образом був пов'язаний з інтонаційною концепцією музики, розробленою Б. Асаф'євим, який підкреслив значення мовної інтонації для формування суто музичної інтонації, що корелюють між собою як «гілки одного звукового потоку» [1, с. 7]. Інтерес до цієї концепції виявився в 70–80 рр. минулого століття, у тенденціях асиміляції музикознавства з цілим спектром наук (лінгвістикою, семіотикою, психологією та ін.), що коректують описовість музикознавчого підходу за допомогою інформативності системного аналізу. У той період розробка названої проблеми набула продуктивності, здійснюючись із урахуван-