

Куприяненко Э.Б.

канд.искусствоведения, доцент кафедры
камерного ансамбля, Харьковский
национальный университет искусств
им. И.П.Котляревского

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ И ТЕНДЕНЦИИ КАМЕРНО- ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Аннотация. Статья посвящена выявлению особенностей камерно-инструментальной музыки как жанра на современном этапе развития. Ее базовые жанровые аспекты рассматриваются с позиций социологии и эстетики.

Ключевые слова: камерность, ансамбль, жанр.

Анотація. Куприяненко Е.Б. Деякі аспекти і тенденції камерно-інструментального мистецтва. Стаття присвячена виявленню особливостей камерно-інструментальної музики як жанру на сучасному етапі розвитку. Її базові жанрові аспекти розглядаються з позицій соціології та естетики.

Ключові слова: камерність, ансамбль, жанр.

Annotation. Kupriyanenko E.B. Some aspects and tendencies vestibule instrumental arts. The article is devoted to revealing features instrumental chamber as music genre at the present stage of development. Its basic aspects of the genre considered from the standpoint of sociology and aesthetics.

Keywords: vestibuleness, band, genre.

Целью настоящей статьи является выявление многоаспектности различных теоретических трактовок (теоретических интерпретаций) в определении и жизнедеятельности камерно-инструментального жанра. **Предмет статьи** – камерность как жанровая категория.

Результаты исследований. Искусство, являющееся неотъемлемой частью эстетической деятельности, в процессе своего становления и развития на разных этапах истории общества и отдельных национальных культур создает особую систему своих видов. Эта система распространяется как на морфологические принципы подразделения различных видов искусства (живопись, скульптура, музыка, исполнительское искусство и т.д.), так и на видовое подразделение на роды и виды внутри или между членами общей морфологической системы.

В этой связи М. Каган отмечает: «В реальном процессе формирования и развития всех видов искусства сталкивались и взаимодействовали две противоположные силы – сила взаимного притяжения и сила взаимного отталкивания. С одной стороны, условием самоопределения каждого вида искусства была выработка неповторимого и только ему свойственного способа художественного освоения действительности, что требовало его «отталкивания» от всех других искусств. С другой стороны, постоянное соприкосновение с другими искусствами заставляло осваивать их опыт, использовать выработанные ими средства, и, прежде всего – искать путь к прямому с ними соединению, к образованию синтетических художественных структур» [8, с.392].

Если в этом плане сопоставлять музыку и исполнительское искусство, морфологически выступающих отдельно, то указанные М. Коганом связи и взаимодействия не только существуют, но и действуют постоянно на всех уровнях эстетической и жанрово-стилевой систем. Музыкальное творчество композитора и исполнителя имеет общий генетический интонационный корень, который можно определить как общественный характер музицирования. Эстетически, жанрово и технологически музицирование детерминруется потребностями социума, что в полной мере относится и к сфере камерно-инструментальной музыки.

Продолжая линию рассмотрения теоретической базы исследуемого вопроса, обратимся к определениям жанра с позиций общеэстетических воззрений «Жанр (от французского – род, вид) – понятие, выработанное для обозначения внутривидовых подразделений искусства. Поскольку жанры сложились внутри всех видов искусств, это понятие имеет общеэстетический характер. Каждый жанр отличается совокупностью относительно устойчивых средств, играющих роль своеобразных опознавательных признаков» [13, с. 233] И далее: «Жанр связан со всеми сторонами образной структуры искусства...Отдельные элементы жанра могут быть отнесены к художественной форме, но в целом он воплощает единство содержания и формы» [там же].

Разрабатывая эстетическую концепцию жанра в системе анализа произведений, Е. Волкова [5] указы-

Надійшла до редакції 08.11.2012

вает на две важнейшие стороны аналитической концепции жанра: 1) жанр как один из важнейших составных элементов языка искусства; 2) жанр как норма создания содержания и формы произведений искусства, которые, будучи неоднократно повторенными, закрепились в сознании художников и публики. Своеобразным резюме в аспекте эстетико-философского понимания жанра, имеющим непосредственное отношение к данной работе, является высказывание Н. Очеретовской – «<...> жанр может быть осмыслен как готовый к многим модификациям способ художественного осмысления действительности» [10, с.32].

Следует выделить два важнейших обстоятельства, которые, в свою очередь, вытекают из приведенных выше точек зрения на жанр в искусстве, в т.ч. и на систему камерных жанров в музыке: во-первых, жанр камерного ансамбля исторически формировался, функционировал и развивался в неразрывном единстве с практикой профессионального ансамблевого исполнительства; во-вторых, весь спектр жанров камерной музыки (в данном случае речь идет об инструментально-ансамблевой музыке) связан с изменением стилистики композиторского музыкального языка и мышления композиторов, обращавшимися к этому жанру на разных этапах его становления.

Таким образом, и сама система жанровых подвидов внутри камерного жанра (дуэт, трио, квартет, квинтет и т. д.), и стилистика композиторского и исполнительского творчества позволяют охарактеризовать рассматриваемую жанровую разновидность как «<...> особый тип как композиторского, так и исполнительского мышления» [7, с. 4].

Говоря о камерной музыке, Б. Асафьев выделяет ее основной «познавательный знак», от которого зависит весь спектр коммуникаций и который в камерной музыке всегда присутствует в том или ином виде, -- «замкнутое музицирование», в основе которого лежит стремление «<...> воздействовать на ограниченный круг слушателей в малом по размеру своему помещении» [4, с.213]. Все остальные качества камерной музыки выводятся, по Б. Асафьеву, из этой исходной генетической предпосылки: «Отсюда своей присущий ей (камерной музыке – Э. К.) характер, свой отбор средств выражения, своя техника и во многих отношениях свой уклон содержания, особенно, в сферу возвышенно-интеллектуальную, в область созерцания и размышления и в сферу личной психики» [там же].

Это касается, прежде всего, композиторского творчества, т.е. создателей камерных сочинений, но также имеет отношение и к системе коммуникации в целом, поскольку композиторское творчество есть продукт жизнеощущений, которые творящий музыкант формирует в себе через звуковую (а значит, исполнительскую) среду и ориентируется на слушательские запросы. Отсюда отмечаемая Б. Асафьевым «естественность склонности композитора через камерное творчество идти к самоуглублению, к своего рода интроспекции и самопознанию» [там же]. В этом смысле уже *камерно-инструментальную музыку* (курсив автора – Э. К.). Б. Асафьев определяет как «<...> высшую сферу сосредоточения музыкального, где композитор

добивается максимума воздействия (не внешнего) при строгой ограниченности средств» [там же].

Определяя это главное содержательное качество камерно-инструментальной сферы, Б. Асафьев далее указывает на жанровую ее специфику. Для этого использовано сравнение с симфонией (симфонической музыкой). Вводя это сравнение, ученый отмечает, что «<...> различие европейской камерной музыки от симфонической ни в коем случае не может базироваться на том, что она не симфонична. И все различие покоится на *ином направлении воздействия* [там же].

Подводя итоги своим размышлениям, Б. Асафьев подчеркивает семантические различия между камерной и симфонической музыкой и отмечает, что «<...> камерная музыка, питаясь, как и всякая музыка, жизнеощущениями, но и будучи самоуглубленной, менее склонна к изобразительности и подвергает «сырой материал внешних чувств» гораздо более утонченной формально-стилистической обработке, чем то мы видим в жанровой симфонии» [там же].

Не случайно поэтому, рассматривая камерную музыку с позиций музыкальной социологии, Т. Адорно идет «<...> не от жанра, границы которого расплывчаты, не от слушателей, а от исполнителей» [1, с.79]. Исследователь далее дает определение камерной музыке в ее более конкретном значении, чем в том эстетико-художественном качестве, в котором ее понимает Б. Асафьев: «Под камерной музыкой я понимаю в основном те произведения эпохи сонатной формы от Гайдна до Шенберга и Веберна, для которых характерен принцип дробления тематического материала между различными партиями в процессе развития» [там же]. Здесь же выделяется особый фактурный аспект камерности: «Этот тип музыки по своему внутреннему устройству, по своей фактуре конституируется распределением исполняемого между несколькими совместно музицирующими людьми» [там же].

Поскольку, по мнению Т. Адорно, уже в самом содержании камерной музыки заложено обращение к исполнителям, то «<...> значит, она рассчитана на таких музыкантов, которые, исполняя свою партию, вполне отдают себе отчет и соизмеряют свою партию с ее функцией в целом»

[там же]. В камерном жанре заложена, таким образом, особая интенция, заключающаяся в единстве самой структуры (по Т. Адорно – «устройства») нотного текста с исполнительским составом: «Кто верно интерпретирует камерную музыку, тот еще раз производит на свет композицию как становление, что и является для нее идеальной публикой – слушателями, которые следуют за самым глубоким и сокровенным ее движением» [там же].

Камерная музыка в своих истоках связана с областью бытового, любительского музицирования. Однако, попадая в сферу профессионального композиторского и исполнительского творчества, она постепенно уходит из «буржуазного дома» (Т. Адорно), становясь самостоятельным типом музыкально-профессиональной деятельности. В связи с этим она выходит на концертную эстраду, сохраняя, однако, ту «интимную замкнутость», о которой пишет Б. Аса-

фьев. Наглядным подтверждением этому являются, как отмечает Т. Адорно, малые залы и филармонии, специально приспособленные для концертного, публичного исполнения камерной музыки.

Углубленная субъективизация, характерная как тенденция для музыкального процесса академической ветви (прежде всего, австро-немецкой), европейской традиции, впоследствии сказалась на выдвигании камерности как ведущего принципа музыкального мышления композиторов новейшего времени – как новаторов (А. Шенберг), так и неоклассицистов (П. Хиндемит) (см. об этом – Т. Адорно [2]).

Именно в области камерной музыки, таким образом, протекали, по мысли Т. Адорно, эволюционные процессы магистральной линии в развитии музыкального мышления. Хотя и не без социологических «натяжек», например, в виде почти прямого отождествления принципа камерного ансамблирования со стихийной конкуренцией в буржуазном обществе,

Т. Адорно правомерно связывает камерность с общественными явлениями.

Интересны замечания Б. Асафьева по поводу камерности, высказанные им в связи с творчеством И. Стравинского. В них речь идет не только (и даже не столько) о композиторе и его стиле в этой области музицирования, сколько об общих стилистических процессах, достигших своего апогея в первые десятилетия XX века. Об этом периоде часто говорят как о неоклассицистском, выделяя камернизацию жанров как ведущую тенденцию. Например, исследуя творчество П. Хиндемита, Т. Левая и О. Леонтьева выделяют камерность наряду с концертностью, явившихся для этого композитора «<...> не только жанровой категорией, но одной из стилистических основ творчества» [9, с.119]. Развивая эту мысль, авторы указывают на неслучайность постоянного взаимопроникновения разных сфер: «<...> его оркестровая музыка ансамблева, а камерная – концертно-симфонична» [там же].

Фактически об этом же говорит по поводу нового качества камерности и Б. Асафьев. Ученый отмечает изменение самого понятия «камерность», к которому шла эволюция этого типа музыкального мышления: камерный ансамбль как «<...> остроумный салонный диалог или утонченно «прекраснодушное» собеседование и камерный ансамбль – замкнутая сфера личных переживаний и размышлений – не составляют исчерпывающего содержания современного камерного стиля» [4, с.105]. Б. Асафьев очерчивает две сферы камерности, имея в виду образно-стилистический компонент, что расширяет высказанные им же ранее [3] соображения по поводу различия и общности камерной и симфонической музыки. Наряду с интроспекцией и «замкнутой сферой личных переживаний и размышлений» к камерности относится и «остроумный салонный диалог», т.е. концертно-бытовой прообраз, общий как для симфонии, так и для ансамбля. Именно через концертность, изначально свойственную камерному ансамблю, в эту сферу музыкально-общественного бытия проникает симфонический принцип, что типовым образом отражается в сонатно-симфоническом цикле, представленном не только в

симфонии, но и в том же струнном квартете или дуэте (сонате) для скрипки и фортепиано. Последние два ансамблевых жанра, рожденные венским классицизмом, Л. Гаккель определяют как «<...> характерные ансамблевые жанры, сохранившие свое значение до настоящего времени» [6].

Содержание понятия камерности (по Б. Асафьеву, «камерного стиля») со временем стало, таким образом, гораздо шире и приобрело иной характер. Общая тенденция к конструктивизму, «<...> к четкости фактуры и к сосредоточению сильнейшего напряжения на кратчайшем протяжении времени, а также в достижении наибольшей выразительности при наименьшей затрате исполнительских средств» [4, с.106] – так обозначает Б. Асафьев эти новые черты камерного стиля. В нем сочетаются «< > эмоциональная и формальная сомкнутость и интенсивность выражения: при малом количестве воспроизводящих средств – увеличение приемов и комбинаций внутри данного небольшого ансамбля и учет сил каждой единицы – каждого инструмента» [там же].

Эти слова Б. Асафьева в полной мере относятся не только к новейшим образцам неоклассического ансамбля XX века, но и к камерно-ансамблевому музицированию вообще. Наряду с историческим, эстетическим, общекультурным и собственно технологическим аспектами понимания камерно-инструментального ансамбля важен интонационно-стилевой компонент, о котором меньше всего дано сведений в имеющейся литературе по ансамблю. А это – важнейшее условие рассмотрения хода эволюции и интонационно-содержательных признаков каждого этапа развития любого жанрового подвида, существующего не как абстракция, а как индивидуально-авторская жанрово-интонационная констелляция (термин Т. Чередниченко – [12]), где слово «интонационная» означает «стилевая».

Именно в этом направлении и развивался камерный ансамбль, начиная от его «диффузного» существования в рамках концертирующего стиля барокко и заканчивая новым типом ансамбля, формируемого в творчестве В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Р. Шумана, Й. Брамса и далее у композиторов нового времени – П. Хиндемита, И. Стравинского, Б. Бартока, Д. Мийо, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, Ал. Шнитке, Р. Щедрина, Э. Денисова, Г. Канчели, С. Губайдуллиной, А. Чайковского. Это же направление развивалось и продолжает развиваться в творчестве украинских композиторов – Б. Лятошинского, М. Скорика, Ю. Ищенко, В. Бибика, В. Сильвестрова, Е. Станковича, В. Птушкина, Н. Стецюна и др.

Выводы. Таким образом, сжатость, сосредоточенность, влечение к наиболее выгодной организации материала приводят «<...> к такому использованию выразительных средств, при котором каждый инструмент, каждый голос дают характерное, только им присущее и ими только выполняемое в данных условиях звучание» [4, с.107] (курсив наш. – Э. К.). Таковы общие принципы современного понимания камерного инструментализма.

Список использованной литературы:

1. Адорно Т. В. Камерная музыка // Избранное: Социология музыки / Адорно Т. В.; [пер. А. В. Михайлова, М. И. Левиной; гл. ред. и авт. проекта С. Я. Левит; сост. С. Я. Левит, С. Ю. Хурумов]. — СПб., 1998. — С. 78-94.
2. Адорно Т. В. Философия новой музыки / Теодор В. Адорно; [пер. с нем. Б. Скуратова; вст. сл. К. Чукрукидзе]. — М.: Логос, 2001. — 352 с.
3. Асафьев Б. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. — 2-е изд. — Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. — 278 с.: нот.
4. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке / Б. Асафьев. — Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. — 216 с.
5. Волкова Е. Произведение искусства – предмет эстетического анализа / Е. Волкова. — М.: МГУ, 1976. — 288 с.
6. Гаккель Л. Е. Ансамбль / Л. Е. Гаккель // Муз. энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., 1973. — Т. 1. — С. 170-171.
7. Зав'ялова О. К. Віолончельні сонати Л. ван Бетховена (ансамблеві закономірності жанру): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / О. К. Зав'ялова; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2000.
8. Каган М. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств: [монография]. Ч.1, 2, 3 / М. Каган. Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1972. — 440 с. — Библиогр.: с. 426-440.
9. Левая Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество / Т. Левая; О. Леонтьева. — М.: Музыка. — 1974. — 448 с.
10. Очеретовская Н. Содержание и форма в музыке / Н. Очеретовская. — Л.: Музыка, 1985. — 111 с.
11. Царева Е. Жанр музыкальный / Е. Царева // Муз. энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., 1974. — Т. 2. — Стб. 383-388.
12. Чередниченко Т. Ценностный анализ музыки и поэтического текста / Т. Чередниченко // *Laudamus* — М.: Композитор, 1992. — С. 79-86.
13. Эстетика: учебник / под общ. ред. А. А. Беляева, Л. И. Новиковой, В. И. Толстых. — Политиздат, 1989. — 447 с.