

**Куприяненко Э.Б.**

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

## **«КАМЕРНОСТЬ» И «АНСАМБЛЕВОСТЬ» КАК ДОМИНИРУЮЩИЕ ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ**

*Аннотация. Настоящая статья продолжает ряд исследований автора, посвященных вопросам камерно-ансамблевого искусства. Выявлены и проанализированы главные доминанты ансамблевого мышления, разработано определение «камерности».*

*Ключевые слова:* музыкальное мышление, камерность, ансамбль.

*Анотація. Купріяненко Е.Б. «Камерність» і «ансамблевість» як домінуючі принципи музичного мислення. Пропонована стаття продовжує ряд досліджень автора, присвячених питанням камерно-ансамблевого мистецтва. Виявлено і проаналізовано головні домінанти ансамблевого мислення, розроблено визначення «камерності».*

*Ключові слова:* музичне мислення, камерність, ансамбль.

*Annotation. Kupriyanenko E.B. «Vestibuleness» and «bandness» as dominant principles of musical thought. This article continues a series of studies the author devoted to issues Chamber Ensemble of art. Identified and analyzed the major dominant Ensemble thinking, developed a definition of “chamber ensemble”.*

*Keywords:* musical thought, vestibuleness, band.

В музыкальном искусстве, специально направленном на слуховое восприятие и осознание, формируется своеобразный жанровый фонд, имеющий свой объем, свой «арсенал памяти», включая в концентрированном виде основные компоненты жанровой системы той или иной исторической эпохи или периода. Эти «концентраты» достаточно хорошо известны. Они существуют в виде знаковых моментов, сразу же определяющих художественно-эстетический приоритет любой эпохи (для барокко это fuga, для классицизма – симфония и т.д.). Следовательно, если речь идет о камерно-инструментальной музыке и ее жанровой системе, то нужно отыскать в функционирующей системе жанров тот момент или те моменты, когда «камерность» и «ансамблевість» как специфические признаки, являющиеся **целью** данного исследования, становятся в этой системе приоритетными в сравнении с другими жанрами (жанровыми концепциями той же симфонии, оперы и др.).

Отчасти этот вопрос уже был обозначен выше, в частности, тем обстоятельством, что первыми инструментальными жанрами, обусловившими «инструментализацию» вокальной музыки и, одновременно, выросшими из нее, были именно камерно-ансамблевые. Это – тот же *concerto grosso*, тот же ричеркар или канцона, одним словом, то, что называлось общим термином «соната», в отличие от «кантаты», что игралось на инструментах, а не пелось. «Ансамблевість» и «камерность» были доминантными признаками инструментальной музыки и составляли «остов» ее «жанровой модели» – традиционной художественной формы, характеризующейся откристиллизованностью содержательных и композиционных параметров [11, с.5]. На этой основе образуется двойственность конкретного жанра, «<...> в которой он, с одной стороны является системой взаимодействия составляющих, а с другой – его можно рассматривать как составляющую более обобщенной системы которая является синтезом всех существующих жанрообразований» [там же].

Главным фактором общности существующих на сегодняшний день концепций жанра в музыке является предложенный И. Туковой принцип выявления *жанровой доминанты*, в качестве которых могут выступать: функциональная принадлежность (Л. Мазель – [4], М. Михайлов – [5], О. Соколов – [8]); содержание.– В. Цуккерман – [12], Л. Шаповалова – [13]); структурно-семантический инвариант (М. Арановский – [1; 2]); условия исполнения [А. Сохор [9; 10]).

Из приведенного перечня возможных жанровых доминант, составляющих, как уже отмечалось, общую картину концепции жанра в современном отечественном музыковедении, для данной работы нам более существенной представляется точка зрения А. Сохора, связанная с таким параметром жанра, как условия исполнения. Автор статьи дает следующее определение жанра: «<...> жанр произведения определяется его местом в практике общественного музицирования». Сохор. [10, с.139]. Такое определение жанра сам А.Сохор называет социологическим, понимая в данном случае под социологией музыки «<...> науку о ее жизни в обществе» [там же].

Обосновывая это определение, отражающее главную сторону феномена «жанр», автор отмечает, что

*Надійшла до редакції 08.11.2012*

оно не претендует на исчерпывающий ответ на вопрос о совокупной природе того многообразия явлений, которое охватывается понятием «музыкальные жанры». Здесь должны «работать» все концепции, перечисленные выше. Однако именно с социологической точки зрения можно достаточно легко, применяя сравнительные характеристики, объяснить различие между оперой и симфонией, музыкой инструментальной и вокальной, монументальной (крупные сочинения циклической формы для большого состава исполнителей) и камерной, в том числе, камерно-ансамблевой, подразделяющейся, в свою очередь, на камерно-инструментальную и камерно-вокальную области.

Именно это и делает Т. Адорно, анализируя камерную музыку в рассмотренной выше статье с «исполнительской стороны» и выделяя ее социологический аспект. Б. Асафьев же вносит сюда еще и принцип историзма, говоря об изменениях самого понятия «камерность».

Итак, что же собой представляет камерно-инструментальный жанр (жанры), какие из констант этого явления существенны и должны учитываться при обращении к образцам их претворения в индивидуальных композиторских стилях и в отдельных произведениях? Если жанровые доминанты являются основой построения теоретических концепций жанра (векторами подхода к нему), то предлагаемое в данной диссертации понятие жанровых констант характеризует именно исполнительские концепции бытования произведения, условия его исполнения, состав участников и др.

Поэтому, прежде чем ответить на поставленный вопрос и перейти к рассмотрению интересующей проблематики камерно-инструментальных жанров, необходимо еще раз отметить чрезвычайно важное обстоятельство, выделяемое многими авторами, в том числе касающееся теоретических проблем жанра. Речь идет о многоаспектности теоретических трактовок (теоретических интерпретаций) в определении того или иного жанра или группы жанров.

По словам А. Сохора, отличие жанров часто определяется не «<...> обстоятельствами исполнения, а исторически сложившейся традицией трактовки каждого жанра» [9, с.139]. В результате возникает понимание жанра как устойчивой категории обобщающего уровня. В этом смысле известное выражение А. Альшванга – «обобщение через жанр» – определяет в афористической форме главную, глубинную, ключевую сторону понятия. В нем на паритетных началах сосуществуют две стороны. Первая – это «практика общественного бытования музыки» [9, с.139], она же – «<...> функциональный уровень бытования жанра, включающий жизненную (социально-бытовую) функцию и условия исполнения». Вторая сторона понятия и явления «жанр» – «<...> практика самого композиторского творчества, а также его слушательского восприятия» [там же]. Это вторая сторона жанра составляет его *семантико-композиционный уровень*, включающий жанровое содержание, композиционную схему и средства жанровой выразительности [12, с.6].

Таким образом, в процессе исторического имманентно-художественного развития музыкального искусства жанр призван обеспечить преемственность и устойчивое функционирование традиции, обновле-

ние которых, говоря словами Э. Курта, «всегда идет из глубин» [3, с.73]. Жанр в этой системе коммуникаций – «<...> одно из самых прочных звеньев» [9, с.139], что дает основание при рассмотрении жанровых разновидностей камерно-инструментального творчества ввести в данной диссертации понятие «жанровая константа».

Сказанное выше дает возможность предложить в данной диссертации сводное определение *камерности, выступающей как особый тип музыкального мышления, конституируемый:*

- социо-функциями этого рода музыки, направленными к выражению субъективно-личностного;
- реализацией в форме игры в широком и узком значениях этого понятия (эмоционально-игровой тип содержания);
- воплощением в определенных жанровых формах (разновидности ансамблей вместе с типовыми композиционными схемами).

Наряду с камерностью, неотъемлемой составляющей камерно-инструментального жанра выступает и ансамблевость. Как отмечает О. Завьялова: «<...> становление профессионального ансамблевого исполнительства в связи с развитием и сменой жанров, эволюцией стилистики – практически выпадает из поля зрения исследователей» [2, с.4].

Понятие «ансамбль» (фр. ensemble – букв. вместе) в его общих и прикладных трактовках уже содержит элементы той логико-семантической основы, которая указывает на определенную форму мышления. В самом широком смысле под «ансамблем» понимается взаимная согласованность, органическая взаимосвязь, стройное единство частей, образующих какое-либо целое [14]. Это – эстетико-художественное понимание ансамбля, имеющее отношение к самым общим его свойствам.

Ансамблем можно назвать любое художественное творение, выполненное великим мастером. Например, великолепный ансамбль во всех составляющих его параметрах образуют классические симфонии, например, Симфония В. А. Моцарта соль минор № 40, где при употреблении этого понятия имеется в виду не конкретные гармония, тематизм, инструментовка и др., а общий архитектурный комплекс «звукового сооружения», обладающего благодаря гению автора мощным эмоционально-эстетическим воздействием на слушателя.

Для камерно-инструментального ансамбля как жанра важны такие ключевые моменты, как «<...> согласованность (баланс тембров, штриховая синхронность и др. качества), единство целого и составляющих его компонентов (например, общего инструментального состава и его совокупных звуковых качеств и роли, функции каждого инструмента, входящего в тот или иной ансамбль, понимаемый как жанр и как конкретное произведение, написанное в этом жанре)» [2, с.5]. Трактовка понятия «ансамбль в музыке» сводится лишь к нескольким частным значениям, не дающим ответ на вопрос о камерном ансамбле как разновидности музыкального искусства. Под «ансамблем» в музыке понимается: совместное исполнение произведения группой участников; слаженность, соразмерность совместного исполнения; музыкальное сочинение, написанное для определенного состава исполнителей, начиная от дуэта и т.д.; номер оперы, кантаты, написанный для совмест-

ного исполнения группой солистов (вокальные ансамбли, дуэт, трио и др.) [6, с.34].

Вместе с тем, «ансамблевость» является особой разновидностью творческого мышления музыкантов и выступает в этом смысле как некий знаковый феномен. Но жанровая конкретизация понятия «ансамбль» осуществляется в контексте с другим понятием – «камерность».

Камерно-инструментальное исполнительство определило в свое время потребность в создании композиторами соответствующих сочинений с рядом типовых признаков, которые и обозначили жанровый контекст этого рода музыки, сформировали обобщенную модель жанра камерно-инструментального ансамбля.

Свое начало инструментальный ансамбль берет в той эпохе, когда наряду с еще не ушедшими в историю вокальными полифоническими формами (месса, мотет) бурно расцветало гомофонное письмо. В его рамках и зародилась ансамблевая инструментальная полифония свободного письма, типовыми признаками которой являются тонально-гармоническая система двух ладов и инструментальное качество «чистой», не связанной с вербальным текстом музыкальной интонации.

В полифонической музыке до начала XVIII века, как правило, за инструментами не были закреплены определенные партии, и их подбор осуществлялся чисто эмпирическим путем. Развитие канонов классицизма, среди которых главным является определенность, избегание вариантов, приоритет композитора как автора произведения над исполнителями, привело к тому, что в практику широко вошло понятие «облигатность» (фр. *oblige* – обязанный, вынужденный), с которого и начинается становление и закрепление жанровых перспектив камерно-инструментальной музыки. Под влиянием принципа обязательности, закреплённости партий за конкретными инструментами оказались сами композиторы, что, в свою очередь, не могло не отразиться на интонационно-звуковых закономерностях создаваемых произведений.

Камерно-инструментальный принцип мышления выступает одной из доминантных стилистических примет на многих этапах эволюции музыкального творчества. Разновидности камерных ансамблей, сложившихся вследствие исторического развития данной жанровой системы (термин И. Польской – [7]) отличаются многообразием инструментальных составов и жанрово-композиционных признаков. Одновременно они демонстрируют и новое отношение к тембрам инструментов, которые традиционно использовались ранее.

Камерность реализуется в определенных рациональных «схемах» – жанровых формах, основанных на особом принципе фактурного распределения материала между участниками ансамбля, при котором ни одному из них не отдается предпочтение; понятие «жанровая форма», предложенное в данном разделе диссертации, охватывает, таким образом, как функциональную (способ исполнения, исполнительский состав и т.д.) так и семантико-композиционную сторону жанровой модели камерно-инструментального ансамбля (сонатность и сонатный цикл);

Через статус камерности реализуются более общие по содержанию явления и понятия «ансамблевость» и «инструментальность», имеющие либо

экстрамузыкальный смысл и специфицируемые в музыке, либо связанные с эволюцией музыкально-языковой (звуковой, тембровой, фактурной, динамической, гармонико-фонической и т.д.) сферы, слои которой постепенно осваивались в процессе эволюции музыкального мышления; в этом смысле «инструментальность» – эквивалент «чистой» музыки как самостоятельного вида искусства, а «ансамблевость» – общэстетическая категория.

Таким образом, центральной по значению в камерно-инструментальном ансамбле как жанровой системе является составляющая камерности. Ее специфика раскрывается в единстве двух аспектов исследовательского подхода – социо-культурологического и музыкально-эстетического. Камерность выступает как особый принцип музыкального мышления, тяготеющий к лирико-психологической «личностной» сфере, отражаемой через форму игры в широком и узком смыслах этого понятия.

#### Список использованной литературы:

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Арановский // Музыкальный современник : сб.ст. / [ред. кол. В. В. Задерацкий (ред.), С. С. Зив (сост.). — М., 1987. — Вып. 6. — С. 5-44.
2. 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. — 19 с.
3. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / Э. Курт. — М. : Музыка, 1975. — 551 с.
4. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие / Л. А. Мазель. — 2-е изд., доп. и перераб. / Л. А. Мазель. — М. : Музыка, 1979. — 528 с.
5. Михайлов М. Стиль в музыке: исследование / М. Михайлов. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. — 264 с. : нот. ил.
6. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш / М. : Сов. энциклопедия, 1991. — 672 с.
7. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : [монография] / И. И. Польская. — Харьков, 2001. — 395 с.
8. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных форм / О. Соколов // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. / [сост. В. И. ЗАК, Е. И. Чигарева]. — М., 1985. — Вып. 6. — С. 152-181.
9. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Н. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. ст. / сост. Л.Г. Раппопорт; общ. ред. А. Сохора, Ю. Холопова. — М., 1971. — С. 91
10. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки: статьи и исследования / А. Сохор. — Л., 1981. — Т.2. — С. 231-294.
11. Тукова И. « Жанротворчество» и творчество в « жанре» / И. Тукова // Науковий вісник : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; [упоряд. В. Г. Москаленко]. — К., 2002. — Вип. 21 : Музичний твір як творчий процес. — С. 31-38.
12. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Тукова Ірина Геннадіївна; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2003. — 19 с.
13. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Шаповалова Людмила Владимировна ; Киев. гос. конс. им. П. И. Чайковского. — К., 1984. — 23 с.
14. Эстетика : учебник / под общ. ред. А. А. Беляева, Л. И. Новиковой, В. И. Толстых. — Политиздат, 1989. — 447 с.