

style» of baroque. It is similarly possible to define every separate taken composer. True it is needed to mark that these stylish features relate only to those performers which in the creation try to expose the individual lines of style of every composer.

In case when an interpreter is put by a main accent on the individual style of execution, a playing aspect is taken to the minimum, because all of music the executable such artist appears us in one, more or less homogeneous performance style.

Consideration of performance piano culture from positions of processes in the art and philosophy, helps to represent a performance art as part of world cultural legacy, and exposes community of processes what be going on on the different levels of this system.

Keywords: performance thesaurus, interpretation, repertoire.

Марія Алоє

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ФОРТЕПИАННОЙ ЭТЮДНОСТИ

Обращение композиторов к различным жанрам, в которых преобладает демонстрация технического совершенства, а также непрекращающиеся поиски нового музыкального языка, изобретение различных композиторских техник *актуализируют* исследования этюдности, ее природы, специфики проявления, взаимосвязи с композиторским стилем, общими тенденциями развития фортепианного репертуара.

Важнейшими для музыкальной практики в свете поставленной проблемы остаются вопросы необходимого арсенала технических средств и инструментария для исполнителя. Какими пианистическими навыками и приемами должен владеть пианист для того, чтобы иметь возможность соприкоснуться с подобной фортепианной литературой, а также какие требования будет «предъявлять» музыканту усложненная фактура; как заставить слух дифференцировать материал, но при этом видеть конечную цель – композицию произведения.

Литература о проблемах фортепианной техники огромна, поскольку именно этот ресурс музыканта за роялем является наиболее важным в исполнительстве наряду с эстетическим и интеллектуальным воспитанием.

О технике писали многие знаменитые музыканты, посвятившие себя рояльному мастерству и сцене. В основе положений о техническом

совершенстве лежит четкая система знания и практического применения этой системы за роялем.

Реализация творческого процесса нуждается в необходимых ресурсах для воплощения идей. Они заключены не только в правилах взращивания творческой индивидуальности, но и в необходимых инструментах, одним из которых является репертуар пианиста.

Богатый, находящийся вне времени, багаж пианистического арсенала изобилует разными формами и жанрами. Масштаб репертуарной карты огромен. На разных уровнях исполнитель имеет возможность выбирать из массы гениальных творений те произведения, которые наиболее созвучны его настрою и конечно уровню подготовки. Он работает с ними, привнося каждый раз новые черты в интерпретацию и стиль. Но в любом случае самым нужным орудием исполнителя будет техническая подготовка, ибо она дает свободу высказывания и самовыражения, что для музыканта есть необходимость.

Репертуар, поддерживающий техническую базу, очень разный и обширный. Мастерство техники оттачивается не одними специальными жанрами, однако техника пианиста, конечно же, воспитывается разным репертуарным материалом, поскольку любой жанр в определенной степени будет нуждаться в приобретенных навыках.

Интерес к жанру фортепианного этюда постоянен и не ослабевает в настоящее время. Именно этот жанр имеет большую потенциальную силу, способную выразить эмоциональные и технические качества и композитора, и музыканта-исполнителя, а также мощно воздействовать на слушательскую аудиторию. В начале призванный улучшать и совершенствовать технические характеристики пианиста, в дальнейшем своем существовании превращается в отдельную устойчивую единицу репертуара, призванную к формированию вкуса, художественного и образного слышания, эстетического и интеллектуального совершенства.

Фортепианный этюд, как музыкально-художественная миниатюра заключает в себе огромный запас возможностей демонстрации качеств исполнителя как виртуозных, так и образно-творческих. Парадокс заключается в лаконичности объема фортепианного этюда и одновременно высокой информативности этого объема. Музыкальное пространство фортепианного этюда не испытывает дефицита выразительности, а эмоциональная составляющая в такой миниатюре лишь более четкая и определенная. В одно и то же время художественный этюд несет всю ту же функцию технического совершенствования.

С. Шип определяет музыкальные жанры как «классы музыкальных произведений, созданные на основе общих признаков формы и содержания *текста* музыкальных произведений, а также их социокультурного *контекста*» [17, с. 175]. Исследователь обнаруживает фиксируемые их именами следующие качества: 1) звуковой материал; 2) характер музыкальной интонации; 3) особенности фактурной организации; 4) характер композиционного устройства формы; 5) характер художественно-образного содержания, тематики; 6) особенности культурного бытия, в частности, обстоятельства практического использования, географический, этнографический, социальный, демографический ареал и сферы возникновения или распространения; 7) характеристика внемusыкального смысла и назначения (функции), социокультурной ситуации» [17, с. 167–168].

Здесь для этюда и этюдности крайне важными оказываются первая и вторая позиции – *звуковой материал* и *характер музыкальной интонации*. Именно их качества во многом позволяют говорить об этюдности в жанре этюда.

Т. Смирнова трактует жанр как «категория, отражающая уровни типизации интонационного процесса с точки зрения сущностно-явленческих сторон художественного образа и направленности ассоциативных связей в создании и восприятии произведений искусства» [10, с. 74]. «Уровни типизации интонационного процесса» становятся для этюда определяющими в выборе интонационного материала.

Этот материал всегда будет связан с движением, что отражается в классификации В. Цуккермана, который выделяет четыре жанровые группы [15]: «- лирические жанры (песня, романс, ноктюрн, поэма); - повествовательные и эпические жанры (былина, дума, гимн, баллада, рапсодия); - моторные жанры, связанные с движением (танец, марш, этюд, токката, скерцо); - картинно-живописные жанры (этюды-картины, программная музыка)».

Иерархическое строение составляет основу классификации И. Туковой, которая выделяет следующие уровни музыкального жанра:

«1. Функциональный уровень:

- жизненная (или социально-культурная) функция – условия бытования конкретного жанра;
- состав исполнителей.

2. Семантически-композиционный уровень:

- жанровое содержание;
- композиционная схема;

- средства жанровой выразительности (характерные для конкретного жанра)» [14, с. 6].

Представляется, что в средства жанровой выразительности как один из основных компонентов входит музыкальный материал.

Б. Бонфельд дает следующее определение музыкального материала. «Музыкальный материал – это та сторона звучащей материи музыки, которая существует (и воспринимается) как некий смысл» [1, с. 64]. Исследователь, развивая теоретические положения о музыкальном материале указывает: «Характеристики музыкального материала в значительной мере *независимы от структурных параметров* (курсив автора – М.А.)» [1, с. 64].

В сфере этих рассуждений можно высказать предположение, что этюдность выступает как определенное качество музыкального материала, в свою очередь характерного для жанра этюда.

Изучение этюдности невозможно без исследования интервала в этюдной фактуре. Интервал, рассматриваемый как составляющая фактуры, является той единицей, которая воплощает и структурирует материал этюда. Его движение во времени в конечном итоге создает образ. В зависимости от контекста и программы встанет задача, сжать исполнителю игровое пространство или расширить. Находясь в быстром движении в этюдах динамичных и ярких, изобилующих неудобствами, потребуется уменьшить интервальную дистанцию, сократить движение руки, сыграть сложный интервал коротко и экономно. Жизнь интервала обуславливается умением использовать движение во времени. Другой пример – набор интервалов небольших, но имеющих важную смысловую нагрузку, скажем, в мелодической линии. Для вокальной интонации, для воспроизведения настроения, для того, чтоб подчеркнуть ход фразы, интервалы надо «растянуть». Используя фактор художественного времени, исполнитель сделает, скажем, терцию подчеркнута длинной, протяжной. Это придаст определенное настроение мелодии и маленькое пространство расширится.

Представляется, что для определения специфики интервала в этюдной фактуре, возможна экстраполяция понятия кинетики.

Физики определяют кинетику как «микроскопическая теория процессов в неравновесных средах. В кинетике методами квантовой или классической статистической физики изучают процессы переноса энергии, импульса, заряда и вещества в различных физических системах (газах, плазме, жидкостях, твёрдых телах) и влияние на них внешних полей» [3].

Важнейшими для интервала тут становятся акценты на микроскопичности и на процессе переноса энергии.

В музыкальной науке к кинетике много обращался Э. Курт. В частности исследователь акцентирует: «Первичную форму музыкальных волевых побуждений представляют психические напряжения, которые стремятся разрешиться в движении. Все происходящее в музыке основывается на процессах движения и их внутренней динамике». [5, с. 17] И далее: «Тем самым сущностью каждого мелодического движения, так же как и каждого отдельного тона. Через который оно проходит, является живая сила, как бы стремящаяся выйти за пределы звука. Это своеобразное психическое состояние напряжения, которое я называю кинетической энергией» [5, с. 19].

Интервал, его кинетика – реальное произнесение – полностью зависит от исполнителя. По этой причине настолько разное и неповторимо звучит одна и та же пьеса у нескольких исполнителей. Различные ощущения индивидуального времени дают каждый раз многовариантность интерпретации. Варианты же интерпретации зависят от умения исполнителя использовать интервальную лаконичность в этюде.

Вглядываясь в организационный план этюда, можно заметить, что одним из основных факторов развития времени и движения фактуры в этюде, становится интервальная сила и ее произнесение – т. е. кинетика. Кинетика интервала здесь может трактоваться как та необходимая реализация движения во времени, которая в действительности характеризует интервал. Действительное прочтение интервала в исполнительском времени предлагает дистанции несколько отличающиеся от тех, которые написаны в нотах. Длинные и широкие интервальные дистанции в этюдной фактуре могут получать характеристики коротких, и наоборот. Эти характеристики очень важны для исполнителя, поскольку все стилевые параметры интерпретатора напрямую зависят от этой составляющей фактуры. При этом пробег определенной дистанции во времени и связанная с этим звуковая концентрация будет характеризоваться интервальной кинетикой.

Такая фактура может получить формулировку этюдной фактуры, или по-другому можно будет сказать, что такой фактуре будет свойственна этюдность.

Качество этюдности может проявляться не только в жанре этюда, хотя предполагается, что этюд – это наиболее комфортный, предпочтительный жанр, который связан с возникновением феномена этюдности напрямую.

Прежде всего, фактуре, отдельным ключевым сегментам, или интервалам, без драматургической нагрузки тематизма, будет свойственна временная определенность, точный агогический расчет микровременных дистанций, протяженность которых определит кинетику интервала (или напряжение). Интервальная сила и взаимодействие насыщаются смыслом в самом движении и во время него. Фактура может проявлять качества этюдности, как интермедийный, отвлекающий, эскизный эпизод, не вовлекающийся в общие условия развития сюжета, выпадающий или не выпадающий из драматической концепции произведения.

Условия для подтверждения качеств этюдности – это выраженная первичность минимальных структур (отдельных интервалов или сегментов), требующих точности микро – временного фактора, непричастность их, как элементов, к драматургической концепции (их «самость», движение ради движения). Возникающие отсюда производные это – эскизность, динамическая многовариантность игры, набросочность, легкость движения, независимая от жанровой принадлежности.

Этюдность, таким образом, предстает как параметр моторики, для которого характерна специфическая трактовка кинетики интервала, а также проявление фактурных качеств, зависящих, с одной стороны, от стилевых особенностей произведения, с другой, от интерпретации и мастерства исполнителя.

В этом аспекте кинетика интервала – это определенное субъективное деление временного игрового микроучастка между двумя звуками, синтезированное с необходимым исполнительским звукоизвлечением. Временной микроучасток является причиной возникающего напряжения и как следствия – взаимодействия двух звуков между собой.

Таким образом, «внутренняя» интонация интервала – это его напряжение, его время звучания, его выразительность. Интервальная устремленность требует определенного звучания. Отсюда проистекает звуковая характеристика, согласующаяся со стилистическими моментами. Напряжение и реализация интервала напрямую зависит от фактора времени. Собственный микромир одного интонационного участка рассчитывается временными делениями, отвечающими за силу звучания и его пульс. Эти временные деления отвечают в конечном счете за интерпретацию в целом, ибо создают необходимое поле, в котором есть не только сильные участки но и целостное осознанное движение всей фактуры, связывающее в итоге архитектурные точки и строящее драматургию пьесы.

Определение этюдности, конечно, ассоциируется с жанром этюда, поскольку именно этот жанр дал развитие и движение дальнейшим производным определениям. Однако в развитии и назначениях этих определений существует большая разница. Традиции и назначения жанра этюда – изучение и тренировка различных приемов, этюдность же – проявление специфических фактурных качеств, зависящих от стилевых особенностей композиторского письма, от интерпретации и исполнительского мастерства.

1. Бонфельд М. Анализ музыкальных произведений: Структуры тональной музыки. [Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. В 2 ч.] / М. Бонфельд. – М. : Владос, 2003. – Ч. 1. – 256 с.
2. Горюхіна Н. Композиція музичного твору / Н. Горюхіна // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – К., 2000. – Вип. 7. – С. 16–30.
3. Гуров К. П. Основания кинетической теории (метод Н. Н. Боголюбова). – М. : Наука, 1966. – 352 с.
4. Коган Г. Вопросы пианизма. Избранные статьи / Г. Коган. – М. : Сов. композитор, 1968. – 256 с.
5. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера / Э. Курт – М. : Музыка, 1975 – 552 с.
6. Леонтьева Н. Этюды Клода Дебюсси и ситуация исследовательского казуса / Н. Леонтьева // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. – ХДУМ ім. І. П. Котляревського / [ред.-упоряд. Шаповалова Л. В.]. – Харків : С.А.М., 2010. – Вип. 28. – С. 169–180.
7. Леонтьева Н. Антология и стилевые модификации жанра фортепианного этюда в первой половине XX века / Н. Леонтьева // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. – ХНУМ ім. І. П. Котляревського / [ред.-упоряд. Шаповалова Л. В.]. – Харків : С.А.М., 2011. – Вип. 33. – С. 12–25.
8. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
9. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Г. Нейгауз. – [5-е издание]. – М. : Музыка, 1988. – 239 с.
10. Смирнова Т. В. Жанр как эстетическая категория / Т. В. Смирнова // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования : [сб. статей]. – К. : Муз. Україна, 1989. – С. 68–71.
11. Соляна В. В. «Розумний піанізм» першої третини ХХ ст.: система принципів / В. В. Соляна // Київське музикознавство: Культурологія та мистецтвознавство. – К., 2011. – Вип. 36. – С. 116–123.
12. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М. : Музыка, 1971. – С. 292–310.
13. Терентьева Н. А. Зарубежные инструктивные этюды и упражнения первой половины XIX века для фортепиано : автореф. дис. . канд. искусствоведения / Н. А. Терентьева. — Л., 1974. – 24 с.

14. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Ірина Геннадіївна Тукова. – Київ, 2003. – 19 с.
15. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / Виктор Абрамович Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 159 с. – (В помощь слушателям народных университетов культуры. Беседы о музыке).
16. Шип С. Музична форма від звуку до стилю / С. Шип. – К. : Заповіт, 1998. – 364 с.
17. Шип С. В. Музичний жанр в методологічному аспекті / Сергій Васильович Шип // Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті І. Ф. Ляшенка) : Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : [зб. статей]. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. – Вып. 16. – С. 154–177.

Алоэ Мария. Некоторые аспекты изучения фортепианной этюдности. Стаття посвящена разработке теоретических положений понятия этюдности в фортепианном творчестве. Этюдность понимается как определенное жанровое качество и как параметр моторики, проявляющей фактурные качества, отражающие стилевые композиторские и исполнительские установки.

Ключевые слова: этюд, этюдность, кинетика интервала.

Алое Марія. Деякі аспекти вивчення фортепіанної етюдності. Стаття присвячена розробці теоретичних положень поняття етюдності в фортепіанній творчості. Етюдність розуміється як певна жанрова якість і як параметр моторики, який проявляє фактурні риси, що відображають стилеві композиторські і виконавські настанови.

Ключові слова: етюд, етюдність, кінетика інтервалу.

Aloe Maria. Some aspects of the study piano etude. Article is devoted to the development of theoretical concepts provisions piano etude in creativity. Interest in the genre of piano etudes constant and unabated today. It is this genre has great potential force, capable of expressing the emotional and technical quality and composer, and musician – artist and powerfully affect listener ship .Study etudes impossible without study interval sketchy texture. Interval, regarded as part of the invoice is the same unit that embodies and material structures Etudes. His movement in time eventually creates an image. Interval depends entirely on the artist. For this reason, so different and unique sounds the same play a few performers. Different sensations give individual time every time variance interpretation. Dining same interpretation depend on the ability of the Executive to use interval laconic in his study. Thus, the «internal» intonation interval – this is his intension, his playing time, his expressiveness. Interval interaction strength and saturated meaning in the movement and during it. Long

and wide interval distance in the invoice Etudes can receive short characteristics and vice versa. These characteristics are very important for the artist, as all style options interpreter directly dependent on this component of the invoice. While running a certain distance in time and the associated sound is characterized by intermittent concentration.

The kinetics of the interval appears as both the acoustic quality objective interval, and as a subjective division temporary gaming space between the two sounds. Temporary micro site is the reason there is tension, and as a consequence – the interaction between the two sounds together. This does not mean that the kinetics of the interval is considered only in the horizontal (melodic) plane. The very notion of time kinetics are updated pairing of the two sounds. Naturally, the kinetics of the interval shown in motility and cantilena. And if cantilena in the forefront vocal utterance, the motility proper tension interval as the distance between two sounds.

Etudes understood as a certain genre quality and motility as a parameter exhibiting textural quality, reflecting the style songwriting and performing installation.

Keywords: piano etude, kinetics interval.

Анна Хуторская

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПАРТИТУРА КАК МЕТОД РЕКОНСТРУКЦИИ И АНАЛИЗА ИНТЕРПРЕТАЦИИ В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Задачу исполнителя на современном этапе по праву можно назвать парадоксальной, поскольку она совмещает два антагонистических компонента – требование быть предельно адекватным и точным при воспроизведении композиторского замысла и необходимость выявления собственной самобытности в его интерпретации. Умение находить баланс между своими «правами» и «обязанностями» при построении интерпретационной стратегии становится краеугольным камнем в процессе обучения музыкантов и в частности вокалистов, в распоряжении которых оказывается не только музыкальный, но и поэтический материал. Казалось бы, неимоверный кладезь виртуальной музыки – результат полуторавековой истории звукозаписывающей индустрии, может помочь вокалистам в поисках собственного музыкального «Я», так как дает возможность заглянуть в «мастерскую» великих исполнителей, однако, практика показывает, что молодым певцам сложно не затеряться в этом многообразии интерпретаций и избежать деструктивного подражания.