

Чайка Е. В.

Национальные показатели в артистической позиции гитарного инструментализма

Статья посвящена национальной идее исполнения в артистической позиции гитарного инструментализма: выявлению закономерностей семантического свойства национальной характеристики, заключенного в творческом процессе исполнительской интерпретации.

Ключевые слова: стиль, национальный стиль, национальная характеристика, национальная традиция, национальная идея.

Актуальность исследования, представленного в настоящей статье, определена важнейшей для музыкальной культуры современности тенденцией роста значимости со-творческой роли исполнителя в процессе бытия музыкального произведения. Восприятие музыкального произведения от исполнителя, а не от гипотетически уникального совершенства композиции, «вычитываемого» непосредственно из записи нотного текста, образовало поворотный момент в развитии современного исполнительского музыкознания.

Объектом исследования является музыкальное исполнительское искусство, предметом – национальные черты исполнительской деятельности в области гитарной музыки на примере композиции Й. Мерца.

Цель исследования определяет характеристику особенных черт воплощения национального качества в исполнительском акте, выявление диалектической связи между нотным текстом и

исполнительскими версиями, определение уровня и способов взаимодействия национальных черт композиторского и исполнительского творчества.

Конкретные задачи: 1) обобщение сведений относительно национального характера музыкального выражения; 2) выделение особенностей проявлений национального в музыкальном материале Элегии Й. Мерца; 3) выявление ритмизуемых проявлений национальной характеристики в исполнительских версиях исследуемой композиции.

Научная актуальность работы определена новизной идеи поиска национальной выстроенности исполнительско-творческой позиции, что рождает новизну ракурса аналитического подхода в рассмотрении музыковедческой проблематики.

Многонациональный характер современного музыкального искусства обуславливает в музыковедении настойчивые поиски оптимальных характеристик того,

что есть национальное в произведениях искусства вообще и в музыке, в частности. Основной позицией концепции национально-этнического Л. Гумилева стало представление о культурно-поведенческом, психологическом единстве индивидов, уподобленных («ритмизованных») своими качествами идеально-созидательного свойства [5, с. 227]. Национальная культура представляет собой процесс, развивающееся явление. И особый смысл для понимания специфики и существа последней имеет ее генезис – тот культурно-социальный статус, который конкретно-исторически определил «пусковой механизм» данного процесса.

Такое представление о национальном, как развивающемся явлении, ассимилирующем инонациональное, характеризует явление национального стиля в искусстве как своего рода синтез национальных элементов предшествующей традиции и инонациональных компонентов на данном этапе. Единство этих универсалий создает неповторимый склад, нередко родственный культурным явлениям, исторически далеко отстоящим от конкретно-национального, присущего данной национальной традиции. Это оказывается весьма существенным фактором при построении исполнительских версий, которые близки и родственны национальной культуре, воспитавшей исполнителя, при этом исторически не соприкасающейся с национальным регионом, представленным

композиторским текстом. В современном понимании исполнительской интерпретации, как существенного компонента художественной формы, запечатлена сотворческая роль исполнителя по отношению к композиторской деятельности, реализующая себя в процессе создания и бытия музыкального произведения.

XX век определяется активным продвижением гитары в арсенал академического инструментария, что обусловлено историческими реалиями неуклонного обновления однажды достигнутого качества. В отличие от инструментов, мелодическая либо многоголосная природа которых, так или иначе, соотносится с певческими тембрами оперных солистов либо хора, гитара была ограничена динамическими и артикуляционными возможностями, несравнимыми, например, с «сочной» мелодической кантиленой струнных смычковых инструментов. Однако изменение акустических условий бытия гитары в XX ст. (электрогитара в динамическом отношении предельно выразительна), а также возрождение к началу XXI ст. характера мистериальных ориентиров, избегающих чувственной непосредности «голосового» звучания струнных смычковых, соотносят данный инструмент с тембрами арфы, мандолины и других субъектов исполнительства, востребованных в оркестрово-ансамблевых партиях.

Гитара является актуальным инструментом современной музыкальной среды –

многие композиторы прошлого и современности обращались к возможностям этого «бидермейеровского» инструмента в контексте академической традиции. Гитарное творчество Й. Мерца оказалось преданным забвению на родине композитора, в Австрии, и в других странах на протяжении второй половины XIX и в XX в. Однако с возрождением интереса к искусству «бидермейера» с 70-х гг. XX в. его музыка стала актуальной для современного слуха, параллельно развитию процесса академизации гитары, активизировавшемуся в последние десятилетия.

Немецкий «бидермейер» – искусство раннего романтизма, в некоторых позициях противопоставлявший себя ортодоксальному романтизму в искусстве, стал предметом исследования музыковедов с середины XX в. Знаменательно, что в справочной литературе [3, с. 138] подчеркивается направленность этого стиля («переработка форм ампира в духе интимности и домашнего уюта») на архитектуру, декоративное искусство и живопись. Заметим, что ссылки на «ампир» в характеристике бидермейера имеют расширительный смысл, поскольку речь в целом идет о запечатлении великого, значительного – в малом. Исходя из логики принятых эстетических регламентаций, сфера музыки – «архитектуры в звуках» (ср. принятое толкование архитектуры как «застывшей музыки») – не могла не быть затронутой воздействием художественных идей би-

дермейера. В трудах немецких исследователей Римана, Адлера, Функа, [10, с. 422-424] музыкальный бидермейер связывают то с творчеством Ф. Шуберта, Р. Вагнера, то указывают на временной отрезок 1835-1860 гг., то есть – период «после К. Вебера» и «до «Мейстерзингеров» Р. Вагнера. Но классикой бидермейера считают эпоху раннего романтизма, связывая проявление данного стилистического качества с именами Шуберта, Мендельсона и Шопена [там же, с. 237]. Имя последнего в этом ряду – Шопена – указывает на то, что «бидермейер» охватил не только искусство немецкой традиции, но и европейский ареал в целом.

Творчество Й. Мерца представляет собой явно ощутимое пересечение традиций немецко-австрийской и русской гитарных школ. Играя на 10-струнной гитаре [7, с. 339], он участвовал в конкурсе гитаристов в Брюсселе в 1856 г. и получил Первую премию.

«Элегия» Мерца по форме представляет собой двухчастную сонату-сюиту (Largo – Andante), являясь генетическим продолжением итальянской сонаты XVIII в. (Саммартини – Мартини). При этом, в ней присутствует явная «поправка на время» – вальсовость, представляющая собой знак идеального в музыке первой половине XIX в. Указанный жанровый признак – вальсовость – характеризует определенный интонационный принцип звучания, тогда как основным показателем метра Элегии

стала четырехдольность: типа 12/8 в Largo и 4/4 в Andante.

Так сложилось в музыкальной практике, что в риторической символической нечетные размеры обычно связаны с бытийностью, тогда как четные указывают на идеальное-высокое. В этой связи очевидным становится то, что жанровый признак Элегии определил возвышенный строй музыкального изложения, отчего четырехдольность, как знак идеального, оказывается декларированной в нотной записи в качестве размера, однозначно заявляемого в виде базовой ритмической идеи во второй части Andante.

В Элегии обнаруживается принцип «романтической иронии», который проявляется в том, что «вторичная» в записи вальсовая трехдольность явно обозначена в насыщенной триолями теме Andante. Таким образом, бидермейеровское «великое в малом» обнаруживается там, где торжественно-траурная Элегия разворачивается в органической связи с вальсовыми – танцевальными ритмофигурами.

Показателем подчеркнутой камерности произведения выступает его строгая однотональность: в тексте композиции практически нет отклонения от главного *amoll*. Эта гармоническая «неразработанность» – в противоположность гармоническому богатству шумановской фактуры – например, выделяет и подчеркивает в Элегии Мерца вышеуказанную отмеченность Высоким. При этом в интонационно-

фактурных элементах явно обнаруживаются высокие знаки риторической изысканности изложения. Таковой является интонационная ассоциация с мотивом *dies irae* в верхнем голосе первых двух тактов темы Элегии, семантически представляющая знак расплаты за Грех. В этом же смысловом контексте находим хроматически нисходящую последовательность *fis2-f2-e2* – в тт. 10-11, указывающую на покаянное Страдание. В развивающемся построении от т. 13 самостоятельное значение получила фигура *suspiratio* – «вздоха», которая не только запечатлевает жизненную аналогию «вдох из глубины души», но и сохраняет также высокую символическую «части круга», то есть сопричастность к Божественному [5, с. 27].

Каждая из двух частей композиции Элегии распадается на два раздела (см. от т. 13 Largo и от т. 25 Andante), образуя совокупный эффект строения – принцип бахманской двухчастной формы (тема – развитие).

В ритмическом отношении интонационное развитие Элегии обнаруживает явное господство пунктирных ритмов, что связано с проявлением волевого начала в музыке.

В целом итоги анализа Элегии Мерца, выглядят следующим образом:

1) двухчастное строение (где первая часть – более медленная, а вторая – более подвижная), которое является не столько воспроизведением двухчастной сонаты

Саммартини-Мартини (где чаще первая часть более быстрая), сколько результатом синтеза и этой последней, и сонатно-сюитных циклов в целом, а именно - двухчастной ренессансной сонаты, как воспроизведения вокальной многоголосной канцонь-арии в первой части, а затем — более подвижной, в специфически инструментальной фактуре, второй части;

2) преобладание покаянно-жалобного тона в тематизме, в целом ориентированного на нисходящую хроматически-интонационную последовательность *catabasis*, подчеркивающую этимологический смысл жанра «элегия», тогда как высокий гармонизирующий смысл дан проведением, в виде дополняющих мотивов, оборотов *anabasis*, соотносимых с темой Совершенства;

3) проявление вальсовой пульсации в ритмоорганизации произведения в виде последовательностей-триолей, «накладывающих» трехдольность на базисный четырехдольный метр; обилие пунктирных ритмомотивов, указывающих на волевое начало, как стимул развития музыкального действия, запечатлеваемых малыми длительностями (эти пунктирные обороты запечатлевают фигуры «парения», «полета души»), др.;

4) наличие в строении первой и второй частей элементов старинной двухчастной формы (первая часть, *Largo*), а также двухчастной формы с чертами сонаты (вторая часть, *Andante*) указывает на осознанное

автором сращивание старинной сонатности с завоеваниями Венской школы;

5) в образно-семантическом решении пьесы обнаруживается связь с духовной песней, с романсом-канцоней старинного вальсового типа, призванной воплотить то Высокое, которое представлено в малых формах инструментальности-танцевальности изложения, соответственно идеям отмеченного выше бидермейера.

Многообразие разнонациональных стилевых традиций «Элегии» Мерца делает это произведение привлекательным для исполнителей разных национальных школ поставангардного искусства сегодняшнего дня, показателем чего выступают две наиболее яркие исполнительские версии: Томо Ивакуры (Tomo Iwakura) и Давида Русселя (David Roussel).

Первый из названных мастеров представляет Японию, страну, в которой гитарное искусство сложилось только в XX ст., тогда как второй, французский гитарист, является наследником богатой и разветвленной художественной традиции гитарной игры, занимающей заметное место в концертной музыке с середины XX в. и по сей день. Оба исполнения превосходны в своем роде, демонстрируя одновременно существенные национально-ментальные расхождения в трактовке тем-образов и чувства композиционного целого.

Первое, что обращает на себя внимание в игре Томо Ивакуры, — это особого рода мощь и звонкость звучания, с эффек-

том «чембальности» в преподнесении гитары, явно наследующей стиль звучания эстрадной электрогитары. Громогласную и, отнюдь, не «камерно-малую» по интенсивности звучания подачу экспозиционного раздела демонстрирует Ивакура, играя не *piano*, как обозначено в нотах, а скорее ближе к *forte* (!), делая акустические эффекты достаточно агрессивными. При этом он целенаправленно выдерживает предельно медленный темп *Largo* в первой части и истинное *Andante* во второй.

Существенным моментом индивидуализации его исполнительского подхода является нарочито подчеркнутая четырехдольность, установка на четный размер. Подобный эффект достигается гитаристом двумя исполнительскими приемами. Во-первых, это «оттягивание» короткой длительности в пунктирных мотивах темы. Во-вторых, «снятие» тактового ощущения, когда акцентируется не первая, но третья доля такта на 12/8. Томо Ивакура явно драматизирует изложение, насыщая речитативной экспрессивностью аккомпанирующую фигуру нижнего голоса (тт. 10-11). Тем самым японский гитарист максимально готовит декламационно трактуемые фиоритуры тт. 5, 7, 8 и т. д. второй части – с многочисленными ферматами, избеганием звучностей типа *dolcissimo*, *dolce*, обозначенных ремарками композитора в тт. 7, 12, 17, 33, 36 и т. д., оказываясь чрезвычайно отзывчивым на всякого рода указания, отмеченные терми-

ном *espressivo*. Усиливая этот экспрессивный момент, гитарист «прибавляет» пунктиры, отсутствующие в нотном тексте (см. тт. 34, 35, др.).

В результате анализа исполнительского прочтения «Элегии» японским гитаристом Томо Ивакура существенные черты его исполнения выглядят следующим образом:

1) подчеркнутая торжественность и масштабность звучания вопреки бидермейеровской традиции камерной трактовки образа, значительного и возвышенного, но в «малых» формах;

2) нарочитое «приглушение» вальсового колорита движения на фоне подчеркивания декламационности – вплоть до «вольностей» в ритмизации текста.

Последняя характеристика имеет принципиальное значение в выражении национально-ментальной обусловленности игры японского гитариста: известно, что в традициях музыки Дальнего Востока трехдольный размер неупотребителен.

Что касается первой позиции обобщений, то отмеченное в нем качество звучания обусловлено тем же национально-ментальным фактором. Ведь гитара пришла в Японию с XX в., причем, прежде всего, как эстрадный электроинструмент, с достаточно агрессивной манерой звукоподдачи. И в этом просматривается особого рода «европейскость» струнного щипкового инструмента, отличного от подобного национального инструментария типа *кото*,

отмеченного звуком легким и деликатным. Гитара же выделяется «бряцаниями», то есть ударными эффектами, принципиально новыми для Японии.

Таким образом, гитарная школа Японии, сложившись в устремлении к «монументализации» гитарной звучности и в преодолении камерности, выводит концепцию данного инструмента на новое выразительное качество. Рассмотренная нами интерпретация Т. Ивакуры соотносима с намеченными национально-стилевыми тенденциями японской школы игры на гитаре.

В исполнении Д. Русселя – представителя европейской музыкальной культуры – нежная моторика звучания привносит в композицию Й. Мерца нечто от лютневой традиции и от стилевых ориентаций И. С. Баха. Руссель играет откровенно традиционно – и в этом оригинальность его исполнительского решения, противостоящего тенденциям «модернизации» классической гитары.

Особенно трогательным в исполнительской версии Д. Русселя является внесение им танцевально-вальсовой моторики в подачу тем Элегии, что высветило наличие в тексте Мерца связей с «моцартовскими интонациями» хроматических опеваний и хроматических проходящих звуков на сильных долях такта (т. 7 и др.).

Констатация исполнительской ориентировки на триоли, как эффект трехдольности в размере 12/8 и C (4/4), является

показательной для ритмического чувства представителя европейской культурной традиции, в частности, французской (многие старинные песни Франции звучат в размере 3/8, 6/8 и т. д.).

В итоге анализа интерпретации Д. Русселя очевидными становятся следующие положения:

1) осознание камерности гитарной игры гитариста как ее знаковости и уникальности ее тембрально-фактурного качества;

2) бережное донесение вальсовости как отмеченности связи с «бидермейером», что так соотносимо с русской вальсовостью Московской композиторской школы первой половины XIX в. и отвечает «про-русским» моментам биографии автора «Элегии» Й. Мерца;

3) воссоздание Русселем образа, связанного с выразительностью романтических балетных представлений и возвышенной экстазией ноктюрнов [9, с. 50], выводит на оцененную должным образом в начале XXI столетия лирику бидермейера, в которой сильна наиндивидуальная нота связи с духовной музыкой;

4) оживленность ритмического тонуса игры Д. Русселя делает слышимой моцартианскую ноту композиции Мерца, которая объективно присуща мелодическим построениям этой последней в виде осязаемых «итальянизмов» мелодических построений и драматургии.

Обобщение аналитических исследований столь самостоятельных и привлека-

тельных, каждая в своем роде, исполнительских интерпретаций с точки зрения национальной характеристики выглядит следующим образом:

1) японский гитарист своей исполнительской манерой указывает на одну из линий «оркестрализации» инструмента, открывающегося в академическом качестве; притом, что исходный принцип этого инструментального бытия составляет узкий круг домашнего музицирования;

2) европейский музыкант своей игрой закрепляет традиции гитарного творчества как камерной музыки, и противостоит возможности «поглощения» эстрадной электрогитарой классической гитарной школы;

3) тембрально-темповые и ритмодинамические характеристики, как показал анализ, запечатлевают национально-ментальные признаки, неулавливаемые в целом нотной записью, фиксирующей, прежде всего, высотно-интервальные качества.

Национальная характеристика исполнительских интерпретаций рассмотрена нами в сознательном разделении с тем, что называют национальным стилем как целостной совокупности выражения. Анализы исполнительских версий показывают, что национальная стилистика органично выстраивается в пределах композиции, т. е. авторской законченности проекции идеи образа соответственно индивидуально принятого решения.

Позиция исполнителя в академической музыке как бы вторична по отношению к композиции, и в целом выступает в функции «дополняющего» показателя по отношению к национальной идее композиторского замысла или национального корня формы-жанра и т. д. выполняемой музыки. Соответственно, многонаправленность исполнительского выбора в плане национального расклада программы выступлений не оставляет места специальной систематизации артистического облика в целостности национального художественного выражения.

Опираясь на позиции концепции национального-этнического Л. Гумилева [5], в которых музыкальный подход от ритмизации психологии поведения индивида с иными индивидами позволяет дифференцировать уровни и степени проявления этих ритмизуемых признаков. Ритмизация признаков, как целое, охватывает национальный стиль, другое дело, что считать ритмизуемым компонентом – фольклорную цитату (и соотносимое с ней) или нечто иное. В исполнительской интерпретации ритмизация признаков, будь-то в ритмо-темпе, в тембральных предпочтениях, в агогике и, наконец, в ладовых установках, могут быть далеко не всеприсутствующей. Но она всегда обнаруживается и осознание художественной выстроенности выражения необходимо выделяет национальные слагаемые выбо-

ра. Отсюда в анализах подчеркивалась национальная характерность, то есть нечто аконтинуальное в выявлении отмеченного качества.

Анализ исполнительских прочтений показывает, что национальная характерность в исполнительском творчестве, как в артистической сфере вообще, предполагает определённую «парциальность» проявлений, клеточность, то есть способность обнаруживать ментальность в двоичности, троичности и т.д., признаков.

Литература

1. Андросова Д. В. Мінімалізм в музиці / Д. В. Андросова. – Одеса : Астропринт, 2009. – 184 с.
2. Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – М., 1994. - 336 с.
3. Бидермейер // Советский энциклопедический словарь – М., 1984. – С. 138.
4. Блинова М. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности / М. Блинова. — Л., 1974. — 144 с.
5. Гумилев Л. Этносфера. История людей и история природы / Л. Гумилев. – М, Аст, 2005. – 575 с.
6. Маркова Е. Вопросы теории исполнительства / Е. Маркова. – Одесса : Астропринт, 2002. – 128 с.
7. Медушевский В. Онтологические основы интерпретации музыки / В. Медушевский // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры : Сб. ст. Вып.129. – М., 1984. – С. 5-11.
8. Назайкинский Е. Речевой опыт и музыкальное восприятие / Е. Назайкинский // Эстетические очерки. Вып.2. – М., 1967. – С. 245-283.
9. Панкевич Г. Восприятие музыкального произведения и его структура / Г. Панкевич // Эстетические очерки. Вып. 2,. – М., 1967. – С. 192-204.
10. Heusler H. Das Biedermeier in der Musik / H. Heusler. // Die Musikforschung. XII Jahrgang. – Basel-Kassel : BärenreiterVerlag, 1959. – 422-431 S.

Стаття присвячена національній ідеї виконання в артистичній позиції гітарного інструменталізму, виявленню закономірностей семантичної властивості національної характерності, ув'язаних з творчим процесом виконавської інтерпретації.

Ключові слова: стиль, національний стиль, національна характерність, національна традиція.

The article is devoted to the a national idea of implementation is in artistic position of guitar: exposure of conformities to the law of semantic property of national characteristicness, prisoner in the creative process of performance interpretation.

Key words: style, national style, national characteristicness, national tradition.