

предтечи французского инструментализма периода его Нового возрождения и расцвета, связанные с философскими идеями Р. Декарта, эстетикой французского национального стиля в лице Ж.-Б. Люлли. и Ж. Рамо, клавесинистов, прежде всего Ф. Куперена, а затем – поборников возрождения французского искусства, свободного от австро-немецких заимствований и объединенных под девизом «Ars Gallica». Выявлены также черты национальной стилистики французского камерно-инструментального стиля, интенсивно возрождавшегося в этот период и ставшего основой выдвижения французской музыки рубежа XIX – XX веков на передовые позиции в искусстве модерна.

Литература

1. Глебов И. Французская музыка и ее современные представители. Л., 1926.
2. Дебюсси К. Избранные письма. М., 1986.
3. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке. СПб., 2003.
4. Харнонкурт Н. Музыка, як мовазвуків. Шлях до нового розуміння музики. Суми, 2002.

References

1. Glebov I. Francuzskaja muzyka i ee sovremennye predstaviteli [French music and its modern representatives]. Leningrad, 1926.
2. Debjussi K. Izbrannye pis'ma [Selected works]. Moscow, 1986.
3. Nazajkinskij E.V. Stil' i zhanr v muzyke [Style and genre in music]. Saint Petersburg, 2003.
4. Харнонкурт Н. Музыка, як мовазвуків. Шлях до нового розуміння музики. Суми, 2002.

УДК 78.035

В.С. ИСАЕВ

ПУТИ ДОСТИЖЕНИЯ КОММУНИКАТИВНОГО ЕДИНСТВА ИСПОЛНИТЕЛЕЙ В ПРОЦЕССЕ РАБОТЫ НАД КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫМИ СОЧИНЕНИЯМИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО

Исаев Владимир Сергеевич, доцент кафедры общего фортепиано Белгородского государственного института искусств и культуры (Белгород, ул. Королева, 7), vlad_piano@mail.ru

Аннотация. Исследование представляет собой последовательное вычленение феномена музыкальной коммуникации в ансамбле из общей структуры коммуникативных процессов в искусстве, с формулированием ее специфических особенностей и регламентацией путей их формирования посредством осуществления совместной ансамблевой работы исполнительского дуэта солиста и концертмейстера над камерно-вокальными произведениями П.И. Чайковского. Суть статьи состоит в представлении целостного обзора явления музыкальной коммуникативности – в качестве контекста для акцентуации особого типа взаимодействия между партнерами камерного ансамбля, на примере работы с указанным материалом.

Ключевые слова: музыкальная коммуникация, камерно-вокальный дуэт, ансамбль, романсы П.И. Чайковского, взаимодействие исполнителей.

UDC 78.035

V.S. ISAEV

ACHIEVING THE COMMUNICATIVE UNITY OF THE PERFORMERS IN THE PROCESS OF WORKING ON THE VOCAL CHAMBER MUSIC OF TCHAIKOVSKY

Isaev Vladimir Sergeevich, associate professor of total piano at the Belgorod state institute of arts and culture (Belgorod, Koroleva str.,7), vlad_piano@mail.ru

Abstract. This article is a sequential identification of the phenomenon of musical communication in an ensemble of General structure the communicative processes in the art, articulating its specific features and ways of regulation of their formation through collaborative ensemble work and performing the duet of the soloist and accompanist on chamber and vocal works by P.I. Tchaikovsky. The essence of the article is to provide a holistic overview of the phenomenon of musical communication – as context for highlighting a particular type of interaction between the partners chamber ensemble, for example, work with the specified material.

Keywords: musical communication, vocal chamber duet, ensemble, romances by P.I. Tchaikovsky, the interaction of the performers.

Вопрос коммуникативности искусства все чаще поднимается в научных работах современных исследователей. Сферы искусствоведческих интересов имеют несколько локаций, формирующих целостность многогранного явления коммуникативной функции искусства. Несмотря на схожую картину проявлений коммуникации в различных разновидностях искусств, в каждом из них она приобретает особую специфику действия и, соответственно, множественность форм воплощения. Среди трудов, изучающих феномен коммуникации в сфере культуры и искусства, можно выделить некоторые работы Ю.М. Лотмана, И.Л. Савранского, А.Н. Соболевой, Л.Н. Когана и ряда других авторов. Целью данной работы является акцентуация моментов межисполнительской коммуникации в ансамблевых формах музыкального искусства на примере работы над некоторыми камерно-вокальными сочинениями П.И. Чайковского.

Для того чтобы наиболее отчетливо высветить остроту раскрываемой проблематики, необходимо обзорно рассмотреть основные теоретические аспекты, составляющие понятийную базу музыкально-коммуникационных процессов. По мнению А.Н. Якупова, коммуникация в музыке «присуща как самому произведению, так и всем участникам музыкально-художественного процесса» [7, с. 12], что дает нам право рассматривать различные пары диалогического взаимодействия, формируемые в ходе реализации той или иной музыкальной деятельности. В области музыкального искусства выделяются три наиболее крупных, условно автономных категории дифференциации коммуникации: между автором и публикой, между автором и исполнителем, между исполнителем и публикой. Каждая из них обладает известной долей условности ввиду нематериальности формы трансляции – музыки и отсутствия соответствующей языковой кодировки системы организации звукового пространства: механизм передачи информации от адресата адресанту не может обеспечить абсолютно объективную информационно-понятийную картину и, соответственно, общение двух субъектов данного процесса (например, исполнителя и слушателя) приобретает относительный характер. Этим фактором субъективности восприятия и трактования художественной информации обуславливается основная проблема коммуникации не только в музыкальном пространстве, но и в сфере искусства вообще.

Коммуникация между автором и публикой может быть непосредственной (композитор лично исполняет свои сочинения) и опосредованной. Первый тип является наиболее близким к формированию объективного понимания музыкального образа, при втором – музыка обогащается исполнительским видением музыкального образа, пониманием смысла сочинения (исполнительская трактовка) и является неотъемлемой частью данного вида коммуникации. Опосредованная коммуникация имеет две фазы реализации, раскрывающиеся в виде других типов коммуникации: автор-исполнитель и исполнитель-публика.

Рассмотренный выше тип коммуникации в музыке тесно смыкается с *коммуникацией между автором и исполнителем* (первая фаза процесса опосредованного взаимодействия между композитором и слушателем.). Взаимодействие двух субъектов такого процесса зачастую является заочным. В отличие от него коммуникация *между исполнителем и публикой* всегда маркирована непосредственным контактом субъектов данного процесса. Такое общение являет собой вторую фазу опосредованного вида коммуникации условной пары «автор-публика».

Специфика данной категории заключается в двусторонней (следовательно, «двойной») – исполнительской и слушательской) трактовке музыкальной информации. В случае с ан-

самблевым исполнительством, наряду с перечисленными выше разновидностями музыкальной коммуникации, неизбежно возникает еще один важнейший тип коммуникативного взаимодействия – **между исполнителями ансамбля**. Это частный случай названных выше типов коммуникации, и потому он может быть отнесен как к паре «автор-исполнитель», так и к паре «исполнитель-слушатель». Ее принципиальное отличие от остальных разновидностей рассматриваемого процесса заключается в том, что здесь имеет место «внутривидовое» взаимодействие субъектов, находящихся на единой интерпретаторской позиции. Определяя специфические критерии коммуникационного взаимодействия участников ансамбля (в конкретном случае камерно-вокального: солист-вокалист и пианист-концертмейстер), можно выделить следующие аспекты:

1) *единство интерпретаторской концепции двух участников ансамблевого дуэта* – наиболее острая проблема внутриансамблевой коммуникации музыкантов, связанная с особой субъективной сложностью. Ввиду разности восприятия и понимания образной сути произведения каждый из участников дуэта видит его по-своему. Зачастую позиции музыкантов оказываются весьма близкими друг другу, тем не менее даже в таких случаях присутствует определенная доля субъективного суждения, являющаяся результатом индивидуальности мышления исполнителей, их характера, темперамента и т.п. Так или иначе достижение единства интерпретации в ансамбле – непростая задача, требующая особых усилий и, как правило, поддающаяся решению;

2) *общность взглядов на организацию работы по подготовке музыкального произведения к концертному исполнению*. Это один из показателей профессионализма музыкантов, ведь он вырастает на основе выстроенной концепции произведения и предполагает грамотный, адекватный художественным требованиям исполняемого сочинения подбор средств его технического воплощения. С другой стороны, данный пункт является следствием достижения концепционного единства и потому во многом зависит от него, определяется им. Это промежуточный этап трансформации мысли в действие – концепции в исполнение;

3) *овладение специфическими формами взаимодействия с партнером по ансамблю в ходе совместной творческой работы*. В данном случае речь идет о способах общения между музыкантами, построенных на зрительной, мимической и жестикуляционной формах коммуникации. Кроме того, известно, что при должной «сыгранности» участники ансамбля обретают способность предчувствовать партнера – в научной литературе данный феномен получил название «антиципация» (широкое освещение данная проблема получила в диссертационном исследовании О.Я. Коробовой [2]).

4) *техническая близость исполнительского «почерка»*. Она определяется прежде всего соответствием профессионального уровня музыкантов. Успешный ансамбль, не вызывающий ощущения исполнительского дисбаланса, как правило, составляют музыканты близкой профессиональной квалификации. Частный случай обеспечения исполнительского единства, являющийся одним из показателей ансамблевого мастерства, – аналогичный тип художественного (музыкального) мышления участников ансамбля, что обеспечивает музыкантам схожесть исполнительских мотивов и, как следствие, гармоничное распределение выразительно-смысловой нагрузки.

Опираясь на перечисленные выше особенности ансамблевой коммуникации, рассмотрим варианты совместной работы исполнителей камерно-вокального дуэта на примере некоторых произведений П.И. Чайковского. Как правило, исполнители начинают разучивание романса с беглого зрительного охвата нотного и словесного текстов, что служит основанием для формирования предварительного заключения о характере и образно-смысловой нагрузке сочинения. Исходя из этого, последующая работа протекает в русле сконструированной «скелетообразной» структуры, которая будет насыщаться новыми элементами. Руководствуясь принципом целостности исполнительской концепции участников ансамбля, можно предложить дополнить описанную работу над созданием исполнительской коммуникации при помощи совместного осуществления поиска и систематизации информационных данных историко-теоретического порядка, охватывающих собой биогра-

фические сведения о композиторе, об источнике литературного содержания романса, о стиле и жанре. Такой подход, в сочетании с практическим знакомством, способствует, с одной стороны, более полному и всеохватному проникновению в суть музыкального сочинения, а с другой – налаживанию коммуникационного контакта между исполнителями дуэта за счет совместного аналитико-эвристического процесса и объединения взглядов на трактовку музыкального образа.

Необходимо понимать, что каждая культурно-историческая эпоха, как и география возникновения музыкального шедевра, обладает определенным колоритом и потому требует соблюдения соответствующих стилевых признаков. Уже краткий анализ дает возможность понять, в каком русле следует мыслить конкретное произведение, какую стилевую модель исполнения для него необходимо избрать. Такая форма работы на начальном этапе полезна тем, что помогает однозначно определить общий вид исполнительской концепции, выглядит очевидно для каждого из участников ансамбля, поскольку стилевые и жанровые особенности представляют собой набор объективных слагаемых компонентов, которые сложно трактовать двояко. Таким образом, данный подход предоставляет возможность музыкантам утвердить единую форму мышления конкретного сочинения и предотвратить расхождения в его видении в целом. Применяя этот подход к рассматриваемому в данной статье романсовому творчеству П.И. Чайковского, можно выделить такие особенности его сочинений, как художественно полноценная и равноправная вокальной фортепианная партия, насыщенная обилием подголосков. Зачастую обе партии близки друг другу интонационно. Например, в романсе «Нет, только тот, кто знал» фортепиано предвосхищает вокальную мелодию во вступлении к разделам. Гармоническая стройность компенсируется фактурной насыщенностью у фортепиано, что свидетельствует о симфоничности мышления композитора (это важно, ведь исполнителю необходимо воссоздать данный эффект на фортепиано) – за счет названной особенности, музыкальная ткань не отличается легкостью, напротив, часто она достаточно полнозвучна, охватывает широкий регистровый диапазон и обеспечивает гармоническую наполненность звучания. Показательны в этом отношении романсы «День ли царит», «Примирение» (особенно ярко иллюстрируется мысль о симфонической природе композиции). Зная эти особенности романсов Чайковского, исполнители будут наиболее четко представлять себе собственные функции. Из представленной далеко не полной информации видно, что распределение ролей: вокал – лидирующая партия, фортепиано – поддерживающий аккомпанемент – для обозначенных романсов нецелесообразно и противоречит самому принципу их композиции. Владея этими сведениями, исполнители, скорее всего, не допустят дисгармонии в соотношении партий, таким образом будет налажена первая ступень внутриансамблевой коммуникации. Это означает, что солист и концертмейстер четко представляют свои задачи: вокалист не стремится «подавить» пианиста, в то время как пианист не теряется в тени партии голоса, но и не давит ее квазиоркестровой мощью своей фактуры. Данный этап очень важен для достижения коммуникации участников дуэта, ведь именно на нем взаимодействие двух участников ансамбля становится адекватным художественной задаче. Его регламентация осуществлена уже на начальной стадии работы и потому способствует максимально продуктивному протеканию совместного творческого процесса на последующих этапах. Для окончательного оформления интерпретаторской концепции необходим более углубленный исполнительский анализ, осуществляемый участниками ансамбля совместно.

При владении информацией об особенностях и закономерностях композиции романсов П.И. Чайковского необходимо рассмотреть частные характеристики конкретного сочинения: характер и образ, темп, гармонический язык, признаки ритмической индивидуальности (в романсе «Нет, только тот, кто знал» характерный синкопированный рисунок аккордового сопровождения в партии фортепиано; в инструментальных фрагментах романса «Примирение» – сочетание синкопы на первую долю метра, двух- и трехдольного рисунка в одновременном звучании, с пунктиром в триольной группе), особенности вокальной партии (диапазон, наиболее трудные фрагменты текста, динамика, структура), особенности

фортепианной партии (тип фактуры, динамическое развитие, соотношение с партией солиста, штрих и т.д.).

Для эффективной исполнительской работы над произведением в ансамбле, а также для налаживания коммуникационного взаимодействия музыкантам важно придерживаться единых взглядов на организацию работы, следить за тем, все ли удастся партнеру, не возникает ли у него затруднений в тех или иных моментах, анализировать подобные ситуации, если они имеют место. Вероятной помехой для качественного озвучивания вокальной линии может послужить слишком яркое исполнение фортепианной партии. Во избежание опасности «пропадания» окончаний и вступлений у солиста, концертмейстеру необходимо чутко следить за динамическим процессом, выстраивать свою линию в соответствии с акустическими возможностями голоса солиста. Один из показательных моментов, в данном случае фрагмент романса «Примирение», в 16-м такте которого между окончанием одной вокальной фразы и началом следующей появляется краткая пауза. В это время у фортепиано звучит поступенный нисходящий ход ровными четвертями, дублированный в дециму на фоне двух аккордов равномерного сопровождения. Очевидно, что фортепианная партия здесь несет особенную выразительную нагрузку, и именно она станет наиболее выпукло звучать на фоне снижения вокальной интонации, в начале новой и паузы между ними. Ввиду этой особенности романса пианисту необходимо не только выразительно исполнить данный мелодический ход, но и не заглушить при этом более слабое (ввиду органичного понижения звучности к концу фразы и динамически нефорсированного начала новой) звучание голоса. Внимательность к этому и другим подобным моментам в исполнении, чуткое реагирование на дисбаланс звучания возводит коммуникацию между исполнителями ансамбля на новый уровень и дает им возможность для творческого взаимодействия без вербализации.

В ходе описанной работы происходит значительное психологическое сближение музыкантов, развиваются новые каналы взаимодействия и обмена информацией, формируется возможность неречевого общения, налаживается система знакового контакта (взгляд, кивок, движения корпуса и т.п.), формируется способность к творческой антиципации. Процесс работы над исполнением того или иного музыкального произведения переориентируется: равнозначной целью, наряду с техническим и характеристическим совершенствованием, становится достижение максимального коммуникационного взаимодействия в процессе совместного творчества, высшей степенью которого является единство представлений о музыке, взглядов на ее интерпретацию и подходов к работе. Полноценно развитая коммуникационная способность музыкантов ансамбля дает возможность рассматривать их как единый «исполнительский организм», который с наибольшей точностью способен ретранслировать художественный замысел автора музыкального произведения.

Литература

1. *Бабич И.А.* Герменевтические возможности музыкальной коммуникации: дис. ... канд. фил. наук: 24.00.01. Казань, 2010. 175 с.
2. *Коробова О.Я.* Антиципация в структуре художественно-творческой деятельности концертмейстера: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. Саратов, 2011. 175 с.
3. *Орлова Е.М.* Романсы Чайковского. М.-Л., 1948.
4. *Сохор А.А.* Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия // Проблемы музыкального мышления. М., 1974.
5. *Степанидина О.Д.* Проблемы взаимосвязи вокальной и фортепианной партий в русском романсе: дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.09. М., 1984. 184 с.
6. *Черемисин А.М.* Музыкально-коммуникативное событие: факторы формирования музыкального дискурса: дис. ... канд. фил. наук. Тамбов, 2004. 162 с.
7. *Якупов А.Н.* Музыкальная коммуникация: вопросы теории и практики управления. Новосибирск, 1993.

Referenses

1. Babich I.A. The hermeneutic possibilities of musical communication: sinopsis of the thesis (phil. sciences): 24.00.01. Kazan, 2010. 175 p.
2. Korobova O.Y. Anticipation in the structure of artistic and creative activities accompanist: sinopsis of the thesis (art criticism): 17.00.09. Saratov, 2011. 175 p.
3. Orlova E.M. Romansy Chajkovskogo [Romances by Tchaikovsky]. M.- L.: Muzgiz, 1948.
4. Sohor A.A. Social conditionality of musical thinking and perception // Problems of musical thinking. Moscow, 1974.
5. Stepanivna O.D. Problem of the relationship of the vocal and piano parts in Russian romance: sinopsis of the thesis (art). 17.00.09. Moscow, 1984.
6. Cheremisin A.M. Musical-communicative event: factors shaping the musical discourse: sinopsis of the thesis (phil. sciences). Tambov, 2004.
7. Jakupov A.N. Muzykal'naja kommunikacija: voprosy teorii i praktiki upravlenija [Musical communication: theory and practice of management]. Novosibirsk, 1993.

УДК 37.036.5**А.В. ШОРНИКОВА****ТРАКТОВКА ГОЛОСА В КОМПОЗИЦИЯХ СТИВА РАЙХА 1970-х ГОДОВ¹**

Шорникова Александра Владимировна, студентка факультета истории и теории музыки Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Буденновский пр-т, 23), dartaalexandra@gmail.com

Аннотация. В статье рассмотрен вопрос о принципах работы Райха с голосом в сочинениях 1970-х годов.

Ключевые слова: Стив Райх, «Барабанная дробь», инструментальная трактовка голоса.

UDK 37.036.5**A.V. SHORNIKOVA****INTERPRETATION OF VOICE COMPOSITIONS OF STEVE REICH
IN THE 1970-ies**

Shornikova Alexandra Vladimirovna, a student of music theory and composition department at Rostov state conservatory named after Rachmaninov (Rostov-na-Donu, Budennovskiy ave., 23), dartaalexandra@gmail.com

Abstract. In the article the question about the principles of Reich's work with voice in the works of 1970-ies.

Keywords: Steve Reich, sociocultural context, voice, musical documentary.

В отечественном музыковедении последние десятилетия отмечены возрастающим интересом к творчеству Стива Райха. Живой классик американской музыки, один из родоначальников музыкального минимализма, он оставил значительный след как в сфере академической традиции, так и в области массовой культуры. В контексте общих проблем осмысления творчества выдающегося американского композитора есть один аспект, который не получил широкого освещения – это принципы работы композитора с голосом.

¹ Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта 17-04-00198 «Музыкальный театр рубежа XX-XXI веков: проблема обновления жанров».