

**С.Г. Фархутдинова**

**ОСНОВЫ ФОРТЕПИАННОГО  
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

Учебное пособие

Нижевартовск  
2017

**ББК 85.315.42**

**Ф 24**

Печатается по постановлению Редакционно-издательского совета  
Нижевартовского государственного университета

***Рецензенты:***

доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой  
фортепиано ФГБУ ВО «Санкт-Петербургский государственный  
институт культуры» *Д.В. Щирин*;  
профессор, заслуженный работник культуры РФ, заведующий кафедрой  
инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Пермский  
государственный гуманитарный-педагогический университет» *Н.А. Егшин*

**Ф 24 Фархутдинова, С.Г. Основы фортепианного исполнительства:**

Учебное пособие. – Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гос. ун-та, 2017. – 150 с.

**ISBN 978-5-00047-432-7**

Учебное пособие посвящено вопросам исполнительской подготовки будущих специалистов-музыкантов. Рассматриваются теоретические основы формирования фортепианного исполнительства, исследуются пути освоения художественно-интонационной природы музыкального искусства в познании специфики технологии игры на инструменте. В пособии представлены вопросы для самоконтроля, даны практические и творческие задания, а также вопросы по проверке сформированных знаний.

Учебное пособие предназначено для студентов высших учебных заведений направления подготовки «Педагогическое образование» – 44.03.01, профиль подготовки «Музыкальное образование», и студентов-магистрантов направления «Музыкальное образование» – 44.04.01, профиль подготовки «Музыкальная культура и образование».

**ББК 85.315.42**

**ISBN 978-5-00047-432-7**

© Фархутдинова С.Г., 2017©

© Издательство НВГУ, 2017

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	5
<b>РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ. Педагогические и методические основы инструментально-исполнительского искусства</b> .....	7
<b>Глава 1. Конструирование процесса индивидуального обучения в инструментальной подготовке будущего педагога-музыканта</b> .....	7
1.1. Формирование инструментально-исполнительских умений .....	7
1.2. Музыкальная интонация – основа инструментального интонирования .....	16
1.3. Технология фортепианного исполнительства.....	24
<b>Глава 2. Художественно-эстетические основы интерпретации произведений искусства</b> .....	36
2.1. Эстетические представления об инструментальной музыке.....	36
2.2. Художественно-аналитический подход к изучению произведений искусства.....	41
<b>Глава 3. Представление стиля в гуманитарном познании</b> .....	48
3.1. Понятие стиля .....	48
3.2. Исполнительский стиль инструменталиста-художника.....	51
<b>РАЗДЕЛ ВТОРОЙ. Эстетико-культурологические основы исполнительского искусства</b> .....	58
<b>Глава 4. Особенности художественного сознания в эпоху барокко</b> .....	58
4.1. Выражение эстетических принципов .....	58
4.2. Музыкальное искусство в эволюции: от классицизма до романтизма .....	67
<b>Глава 5. Сонорность – художественная категория в музыке XX столетия</b> .....	95
5.1. Характеристика понятия «сонорность».....	95

5.2. Особенности языка и стиля в музыкальной эстетике	
постмодернизма .....	110
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	138
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	139
<b>ГЛОССАРИЙ</b> .....	144

## ВВЕДЕНИЕ

Образовательная программа высшего образования по направлению подготовки 44.03.01 «Педагогическое образование» профиль «Музыкальное образование» предполагает цикл дисциплин исполнительской подготовки, направленных на приобретение необходимых знаний в области инструментального исполнительства: «Класс основного музыкального инструмента», «Музыкальный инструмент», «Инструментальное исполнительство».

Целью освоения инструментальных дисциплин является художественно-эстетическое постижение сущности инструментального исполнительства, обусловленное универсальным и уникальным своеобразием инструмента фортепиано, его художественными и техническими особенностями интонирования.

Постижение техники игры на фортепиано – это сложный процесс изучения вероятностных моделей звуковых структур, выявления художественного смысла и особенностей музыкально-выразительных средств, определенных авторским нотным текстом.

Можно допустить, что музыка, как звуковое воспроизведение неких идей, – это материализованный в звучании процесс мышления, и одновременно это художественно-интонационная деятельность исполнителя, настроенная на раскрытие духовно-эстетической сущности музыкального произведения. Создавая собственную интерпретацию сочинения, исполнитель должен пройти путь, обратный композиторскому, а именно возродить к жизни звуковой образ и форму, инициированные воображением автора музыки и зафиксированные в нотном тексте. Согласно некоторым современным концепциям исполнительства, объектом интерпретации является не сам нотный текст, а звуковые структуры, «извлекаемые» исполнителем из нотной записи. Следовательно, исполнительское интонирование обретает значение художественного явления, а исполнитель включается в процесс осуществления музыки. Выбор им интонационных оттенков является неотъемлемым компонентом художественного воспроизведения. Чтобы помочь молодым музыкантам в приобретении этих навыков, необходимо познать возможности интонирования на музыкальном инструменте. Однако постичь природу исполнительского процесса,

суть которого в развертывании звукового материала, невозможно и вне изучения его психической составляющей.

Исполнительская деятельность всегда носит аналитический характер, и в достижении ценных и достойных результатов требует от музыкантов работы ума, духа и чувств, подкрепленных знаниями и эстетическим чутьем. Не случайно большие мастера исполнительства говорят о том, что современный музыкант должен учиться постигать то невидимое, что объединяет отдельные ноты, группы, периоды, разделы и части в органическое целое. Проникновение духовным взором в это невидимое и есть то, что подразумевают музыканты, говоря о «чтении между строк», являясь увлекательной и наиболее трудной задачей для исполнителя, поскольку именно между строк как в литературе, так и в музыке таится душа произведения искусства. Чтобы воссоздать красоту и глубину смысла художественного произведения, далеко недостаточно просто играть ноты, даже если играть их корректно. Познакомившись с возможностями инструмента и очертив поле художественной деятельности, исполнитель-музыкант должен критически оценивать каждый этап своей работы во время творческого процесса, пока его видение не получит целостного воспроизведения в звуковой реальности.

Процесс формирования исполнителя, его стиля, способов осмысления и познания художественно-эстетических явлений начинается с постижения им мира искусства. Задача исполнителя – выявить эстетическое содержание музыкального произведения и его внутреннюю связь со звуковыми структурами и формой, как можно более точно передать замысел композитора, при этом создав оригинальную интерпретацию, акцентировать современные грани музыкального содержания.

## РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

### Педагогические и методические основы инструментально-исполнительского искусства

#### Глава 1. Конструирование процесса индивидуального обучения в инструментальной подготовке будущего педагога-музыканта

##### *1.1. Формирование инструментально-исполнительских умений*

Цель инструментальной подготовки и индивидуального обучения – воспитание широко образованных музыкантов, свободно владеющих навыками игры на инструменте, способных раскрыть художественное содержание исполняемых произведений, готовых к практической исполнительской и педагогической деятельности.

Инструментальная подготовка включает в себя не только общемузыкальное образование обучающихся, но и основы художественно-эстетического воспитания. Воспитание личности при обучении игре на музыкальном инструменте можно назвать многоуровневым (многоуровневая подготовка), поскольку оно направлено на формирование мировоззрения, миропонимания, интеллектуального кругозора, эстетических чувств. Велика роль музыкального искусства в формировании художественно-эстетического чувства и его творческой индивидуальной направленности.

Процесс формирования стиля исполнителя, особенностей его профессиональной деятельности, способов осмысления и познания художественных явлений начинается с философского постижения природы искусства. Французский философ И.-А. Тэн определяет и понимает стиль как «последнюю координацию» всех элементов художественного произведения в высшем целом. В «Философии искусства» И.-А. Тэн говорит, что художник и созданное им произведение определяются спецификой его взаимодействий с окружающим миром, с идеями его современников. Для того, чтобы понять особенности художественного вкуса художника, природу его дарования, осознать причины, побудившие его избрать тот или другой род живописи или поэзии, предпочесть тот или другой тип или колорит, изобразить те или другие

чувства, необходимо обратиться к характеристикам мироощущения, миропонимания и миропредставления общества. Философом утверждается мысль, что понять художественное произведение или школу художников можно посредством представления «общего состояния умственного и нравственного развития того времени»<sup>1</sup>. Иными словами, согласно идеям И.-А. Тэна, понимание искусства достигается путем художественно-эстетического представления целостности образов: «художественное произведение имеет целью обнаружить какой-либо существенный или наиболее выдающийся характер, стало быть, какую-либо преобладающую идею, яснее и полнее, чем она проявляется в действительных предметах. Искусство достигает этого, используя общую совокупность соединенных частей, которых отношения изменяются им систематически»<sup>2</sup>.

Мысль музыкального искусства требует адекватного воплощения – познания субъективной реальности. Композитор музыкально творит, и он мыслит. Чистая мысль проявляется не как форма познания, но, согласно закону ритма и движения, – как тождественность своей собственной деятельности. Следовательно, музыка – и душа, и мысль; эмоция и время; исчисление и беспредельность (Б. Асафьев, Г. Эггебрехт, А. Белый, А. Веберн и др.). Итак, почему же трудно определить сущность музыки как искусства и ограничить ее в рамках: формы познания действительности, формы идеологии, игры воображения и т. д. Столь уникальную в культуре ситуацию можно объяснить тем, что музыкальное искусство полифункционально, т. е. содержит в себе слитно и нераздельно четыре вида деятельности, лишь выдвигая на первый план то один из них, то другой: познавательную, ценностно-ориентированную, преобразующую, деятельность общения (коммуникативная функция).

В систему формирования личности музыканта, способного корректно сыграть инструментальное произведение, входит создание как устойчивых знаний и навыков в области музыкального искусства, так и основ самопознания и самосозидания. Только

---

<sup>1</sup> Тэн И. Чтения об искусстве / Пер. А.Н. Чудинова. СПб.: Изд-во В.И. Губинский. 1912. С. 38.

<sup>2</sup> Там же. С. 29.



обучаясь основам искусства, исполнитель воспитывает свой «душевный аппарат» (Л. Баренбойм), который становится художественно-этическим руководителем обучающегося. В свою очередь, педагог должен научить обучающегося молодого исполнителя слушать и слышать, смотреть и видеть, наблюдать и «понимать смысл наблюдаемых явлений», иными словами, «переработать в себе воспринятые чувствования» (К. Станиславский). Для этого необходимо расширять музыкальный кругозор, пылливо и вдохновенно вникать в содержательную, интересную, красивую, разнообразную, волнующую всех музыку.

Инструменталист должен обладать рядом качеств:

- творческой способностью ярко, эмоционально, страстно воспринимать художественное произведение;
- сосредоточенностью;
- рельефным представлением (видением или внутренним слышанием);
- гибким воображением;
- пылким и сильным желанием воплотить и передать воплощение другим;
- творческим эстрадным самочувствием;
- высоким интеллектуальным уровнем, общей и специальной, связанной со спецификой данного искусства, культурой;
- технической подготовкой.

Все перечисленные качества теснейшим образом переплетаются друг с другом в структуре зрелой личности музыканта. Педагогу необходимо нацелить исполнителя на решение задач формирующего, творческого и познавательного характера. Назовем точнее эти задачи.

Во-первых, привить общую культуру, развить наблюдательность («понимаю, знаю, чувствую, разбираюсь»).

Во-вторых, суметь ввести в мир музыки, «открыть» ему ее эстетическую и познавательную ценность, сформировать основы музыкальной культуры, воспитать слух, а значит перейти к этапу формирования музыканта («слышу», «чувствую», «понимаю»).

В-третьих, обучить умению пользоваться выразительными средствами своего инструмента, руководствоваться правилом («могу и умею воплотить»).

В-четвертых, воспитать способность увлекаться, «воспламениться», проникаясь музыкой, стремление к воплощению музыкального смысла, к общению и воздействию на слушателя (что значит «загораюсь», «хочу воплотить», «хочу передать другим и воздействовать на других»).

Каждая из этих задач представляет целостный (комплексный) процесс индивидуального обучения в инструментально-исполнительской подготовке будущего педагога-музыканта.

### **Исполнительские задачи.**

**Задача № 1.** Разбить цепочку на составляющие «слышу», «чувствую», «понимаю».

**Задача № 2.** При каждом новом проигрывании музыкального текста выявить его эмоциональное состояние.

**Задача № 3.** Во время игры сконцентрировать внимание на эмоционально-волевых качествах – «понимаю, знаю, чувствую, разбираюсь».

**Задача № 4.** Найти связь между «хочу воплотить» и «понимаю, знаю, чувствую, разбираюсь».

**Задача № 5.** Найти способы исполнения «понимаю, знаю, чувствую, разбираюсь» как «могу и умею воплотить».

Воспитание пианистического аппарата начинается с тренировки собственных психологических процессов, хорошо представленных в системе К. Станиславского. Эти три психологических принципа К. Станиславского, о которых пойдет речь дальше, помогут будущим музыкантам найти ключ к воспитанию творческой и эмоциональной страстности, сосредоточенности, воображения, исполнительской воли и эстрадного самообладания.

*Первый принцип* – «подсознательное через сознательное» – это поиск наиболее «доступных и сговорчивых» элементов психики, подчиняющихся воле человека. Такими «элементами», в первую очередь, являются ум<sup>3</sup>, «зрительные видения» и слуховые представления – они способны возбудить «несговорчивое» и «не терпящее приказаний» чувство.

---

<sup>3</sup> Цит. по: Баренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Ленинград: Музыка, 1969. С. 34.

*Второй принцип* (он тесно связан с первым и из него вытекает) – использование взаимосвязей между различными сторонами психики, как считает сам автор: «зависимость, взаимодействие и тесная связь одной творческой силы с другими очень важны в нашем деле, и было бы ошибкой не воспользоваться ими для наших практических целей».

Благодаря этой взаимосвязи упражнения, направленные на развитие одних «элементов», одновременно являются упражнениями и для других.

*Третий принцип* заключается в том, что отдельные психические способности становятся «возбудителями» друг для друга и вместе с тем возбудителями творческого самочувствия только при одном неперменном условии: если каждая проводимая работа, каждое упражнение, каждое «творческое действие» доведены исполнителем-инструменталистом до конца, до предела. По мнению К. Станиславского, «приблизительность, “вообще”, “кое-как”, “как-нибудь” недопустимы в искусстве, нетерпимы и при работе над развитием внимания, воображения и воли. Только отработанность, отточенность каждого элемента процесса переживания и воплощения способна довести к подлинному творческому исполнению художественных произведений»<sup>4</sup>. В этой полноценной сформированности приемов психотехники и заключается чрезвычайно важное для каждого исполнителя воспитание творческого воображения и творческого внимания.

Следовательно, воспитание творческого воображения начинается с принципа воспитания техники («аппарата воплощения») и, напротив, театральная психотехническая рефлексия есть результат формирования аппарата переживания.

Исполнительское творчество начинается с воспитания способности «воспламеняться» и «хотеть», «увлекаться» и «желать». На данном этапе важно воплощать и передавать другим исполнительские замыслы. Без способности воспламеняться под воздействием взволновавшего образа нет исполнительского творчества.

Воспитание творческого воображения начинается с развития его «инициативности, гибкости, ясности и рельефности. Мастер говорит о двух родах воображения. Есть воображение с инициа-

---

<sup>4</sup> Там же. С. 35.

тивной, которое работает самостоятельно. Оно разовьется без особых усилий и будет работать настойчиво, неустанно. Есть воображение, которое лишено инициативы, но зато легко схватывает то, что ему подсказывают, и затем продолжает самостоятельно развивать подсказанное»<sup>5</sup>. Развитие воображения чрезвычайно важно потому, что зрительные образы не набравшего опыт музыканта-инструменталиста (его видения) неотчетливы, а слуховые представления расплывчаты. Исключить неотчетливость и расплывчатость музыкальной формы поможет работа исполнителя над произведением.

### **Творческое задание.**

#### *Упражнения для развития воображения.*

Напомним, что каждая способность, являясь возбудителем для ряда других, позволяя, отталкиваясь от нее, развить и остальные. Воображение может разбудить внимание и поднять «градус творческого нагрева». Также начальным звеном может быть внимание, тогда последовательность будет выглядеть так: внимание – воображение – «творческий нагрев». Если «творческое горение» возникло самопроизвольно в процессе увлеченного исполнения художественного произведения, оно повлечет за собой сосредоточенность и творческую фантазию. Индивидуальными различиями исполнителя обуславливается порядок звеньев в этих последовательностях. Поэтому важно знать, какие именно способности являются определяющими.

Порядок работы над воображением мы определяем в последовательности этапов:

1. Точно и выпукло определить характеристику произведения и его художественного образа;
2. «Внутренним зрением» представить себе композицию, колорит, звуковую динамику, гармонию нюансов;
3. Мысленно театрализовать каждую деталь драматургического произведения;
4. Воссоздать процесс творческого воображения в соответствии с поэтической идеей;

---

<sup>5</sup> Цит. по: Баренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. С. 40.

5. Различными способами оттачивать и работать с воображаемыми образами; сначала с точностью представить себе множество мелких деталей, затем попытаться интуитивно представить себе начальное и конечное звено скрепляющихся между собой деталей для точного воплощения воображаемого образа.

6. Работа над творческим вдохновением. Этот этап можно объяснить следующим образом. По выражению А.Б. Гольденвейзера, всякое творчество есть «осознанное вдохновение». Психологическая схема этого процесса выглядит следующим образом: вводимый образ, например, зрительный, напоминает о той или иной пережитой эмоции (скажем, о гневе); подобная эмоция определяет и характер исполняемого отрывка, после конкретное и яркое сопоставление «выманивает» нужную эмоцию, которая переносится на исполняемый музыкальный отрывок, помогает лучше понять, почувствовать его. Также можно попробовать выверить эту схему математически: эмоция оказывает воздействие в музыкальном образе и в сопоставлении, если использованный для сравнения образ представить как формулу  $A + B$ , где  $A$  – программная часть образа, а  $B$  – связанная с программой музыки эмоция, тогда музыкальный образ, рожденный сопоставлением, можно обозначить формулой  $B1 + C$ , где  $B1$  – близкая эмоция, а  $C$  – музыкальный материал. Таким образом, программная часть сопоставления, выполнившая свою роль, теряет свое значение, иницируя осознанное вдохновение.

7. Отрабатывать исполнительские навыки рекомендуется четырьмя способами: 1) за фортепиано с нотами, 2) без фортепиано с нотами, 3) за фортепиано, но без нот, 4) без фортепиано и без нот. В своей исполнительской практике этими способами пользовались Ф. Лист, А. Рубинштейн, И. Гофман.

Польза работы над произведением без инструмента заключается в том, что исполнителю – при серьезном и чистом отношении к работе – дается возможность продумывать и вслушиваться в художественные детали, которые могут остаться незамеченными при работе за инструментом.

Не случайно в области инструментально-исполнительских задач сложились и собственно «музыкальные методы», например, *метод установления связи художественного и технического* (Б.В. Асафьев) или *метод создания композиций* (Л.В. Горюнова),

направленный на сочетание разных видов деятельности (слушание музыки, игра на музыкальном инструменте, игра в ансамбле).

Необходимо помнить, что каждый студент обладает индивидуальными способностями – это музыкально-слуховые представления, чувство ритма, музыкальная память, эмоциональная отзывчивость на музыку. Задача наставника в образовании состоит в том, чтобы, зная как сильные, так и слабые стороны обучающихся, способствовать их систематизации и последующему развитию.

Одним из эффективных методов работы является **теоретический и слуховой анализ** художественного материала. Важен при этом композиционно-стилистический разбор музыкальных фрагментов, начиная с народной музыки, народных песен, в которых используются лады народной музыки, детской инструментальной музыки, и до детских песен школьно-песенного репертуара с простейшими мелодическими и гармоническими оборотами. На первоначальном этапе анализ проводится педагогом (совместные рассуждения вслух), с течением времени обучающийся приобретает навык самостоятельного анализа, переходит от словесно-логических рассуждений к жанрово-стилистическим представлениям. На основе слухового анализа различных звуковых сочетаний, ладов народной музыки формируется умение разбираться в том, что звучит благозвучно, а что неблагозвучно.

Методика по развитию у обучающегося умения слушать и слышать музыку (Н.Л. Гродзенская) считается центральным музыкально-дидактическим элементом музыкально-образовательного процесса. Именно в нем находит отражение общий стратегический подход, от которого зависит глубина погружения обучающихся в материал, и шире – в процесс познания музыкального искусства.

Такой анализ осуществляется на разных уровнях:

- в опоре на метод установления взаимосвязей между отдельными средствами выразительности данного конкретного произведения и его художественного образа;

- на основе метода интонационного анализа, предполагающего поиск «интонируемого смысла» (Б.В. Асафьев) в музыкальном произведении и способов его развития.

Обучающийся, изучая литературу о композиторе, о стиле, эпохе, в которую он творил, может размышлять о том или ином му-

зыкальном явлении, применяя операции анализа, синтеза, сравнения. Его задача и в том, чтобы научиться правильно оперировать музыкальными терминами, профессионально оценить художественное явление. Инструменталист сможет «сделать музыку понятной» только в том случае, если сам поймет ее содержание. Для этого исполнение должно быть психологически содержательным, ясным, колоритным, искренним и правдивым. Но нельзя забывать, что исполнение определяется и спецификой музыкально-интеллектуальных процессов, или, говоря словами Л.А. Баренбойма, исполнение произведения – это «умение оперировать музыкальным материалом, находить сходство и различие, анализировать, синтезировать, устанавливать взаимосвязи»<sup>6</sup>.

Объективные конструктивно-логические категории музыкального искусства находят отражение в музыкальном сознании. Вне музыкальной логики, выявляющей себя через широкий комплекс архитектурных средств, таких как форма, лад, гармония, метроритм, музыке не удалось бы возвыситься до уровня искусства.

Инструментальная подготовка музыканта строится на довольно разнообразном материале инструментально-музыкальных сочинений, от барочной музыки И.С. Баха, Г. Генделя до произведений романтиков – Э. Грига, Ф. Листа, Ф. Шопена и современных композиторов XX века – М. Кажлаева, М.К. Чюрлениса, П. Хиндемита, Р. Щедрина. Накопление ценного художественно-музыкального материала дает возможность будущему педагогу-музыканту интересно и глубоко раскрывать смысл и содержание каждого произведения. Например, уже школьный материал (детский альбом П.И. Чайковского, альбом для юношества Р. Шумана, альбомы детской музыки С.С. Прокофьева, Д. Шостаковича, С. Майкапара, А. Гречанинова) позволяет говорить о музыке как искусстве, способном эстетически ярко выражать действительность.

*Примерная схема написания аннотаций к детским альбомам:*

- сведения об авторе, об эпохе, истории создания музыкального альбома;
- основной идейный замысел, содержание, значение данного цикла;

---

<sup>6</sup> Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. М., 1969. С. 45.

- исполнительский анализ произведения, пути достижения музыкально-выразительных средств;
- определение роли произведения в мировой классике: какие средства музыкальной выразительности были использованы автором данного альбома; что особенно повлияло на автора при написании цикла детской музыки; прослеживается ли в цикле программность и последовательность; чем отличается стиль данного композитора от той или иной эпохи, направлений и т. д.
- план разучивания произведения: этапы разучивания, их содержание, последовательность; отбор методических приемов.

Установка на *аналитический метод постижения музыкального материала* помогает глубже осмыслить, осознать композиционные модели. Понятие «метод»<sup>7</sup> представляет для инструменталиста путь исследования или познания в совокупности приемов и мыслительных операций практического или теоретического освоения музыкальных композиций, подчиненных решению конкретной задачи. Понимание специфики выбранного метода задает логику отбора и выстраивания порядка всех действий обучающегося в инструментальной подготовке. Главное при этом – самоконтроль, оценочные действия, конечный результат, который выражается в комплексном постижении музыкального материала, осмыслении сущности музыки, постижении самим будущим педагогом закономерностей музыки как искусства во все многообразии его художественно-выразительного, психологического и функционального значения. В противном случае невозможно реализовать воспитательные и образовательные задачи урока музыки в практике современного учителя музыки.

## ***1.2. Музыкальная интонация – основа инструментального интонирования***

Музыкальная интонация – это осмысление звучаний, уже сложившихся в систему точно зафиксированных памятью звукоотношений: тонов и тональностей. Художник, работая над произведением искусства, создает его «текст», запечатлевает язык. Обнаружить смысл музыкального текста и достигнуть ясности выра-

---

<sup>7</sup> БСЭ. Т. 25. М., 1976. С. 537.



жения задуманного для музыканта возможно только посредством интонирования. Отсюда неизбежно возникает понятие *интонации* как актуального начала, как *осмысления звучания*.

В ходе развития искусства музыкальная интонация постепенно приобретала свои специфические качества, делающие ее, по выражению Б. Асафьева, «своего рода проводником в сложном лабиринте музыкальных образов». Одним из таких ее качеств стал музыкальный звук, приведенный в систему отношений по высоте, громкости, тембру, темпо-ритму. Каждый музыкальный звук – это система порождений и продолжений звуковых потоков. Другое качество музыкальной интонации – выполнение ею функции музыкальной речи. По существу, любая выразительная речь образует мелодию слов. На этом в значительной мере строится ораторское искусство, в котором используется выразительность произношения. В музыкальных интонациях находят выражение нарастания и спады напряжения, образующие своеобразные интонационные «волны».

Одним из авторов, создавших теорию музыкальной интонации, стал отечественный ученый В.В. Медушевский, который стремился соотнести музыкальную интонацию с языком, речью, словом, и сумел раскрыть специфику интонации как несловесной формы выражения.

В исследованиях В.В. Медушевского представлена уникальная теория об интонационной природе музыки. Автор считает, что целостная система высотных, ритмических, тембровых, громкостных, фразировочно-артикуляционных средств и есть смыслообразующая сторона интонации, а движение ее «энергетических» потоков есть сущностное интонирование, объединяющее телесно-моторное движение, «впевающее» или «втанцовывающее» в звук смысл. В «энергетическом» интонационном потоке участвует не только музыкальный звук, интонационными становятся мелодии, аккорды, тонально-функциональные структуры произведения. Укрупняя и объединяя важнейшие качества музыкальной интонации, Медушевский характеризует ее способность к типизации и обобщению. К классификации обобщенно-типизирующих интонаций исследователь относит жанровые и стилевые основы. К жанровым относятся следующие интонации: «вальсовая», «баркарольная», «балладная» и т. д., к стилистическим относятся

«брамсовская», «баховская», «листовская», «вагнеровская», «бетховенская» и т. д. Интонационные основы музыки служат важнейшими ориентирами в отношении жанра музыкальной поэтики – эпический, драматургический, лирический.

Впоследствии С.С. Скребковым, Л.А. Мазелем, А. Сихрой было развито учение о речевой интонации. Музыковеды считают, что интонационная речь подобно музыкальной интонации есть яркое демонстрирование комплексной природы звука, а единение ритмических, высотных, динамических и темброво-артикуляционных средств способствует выражению эмоций, изъявления воли (в интонациях просьбы, мольбы, вопроса и т.д.). Таким образом, поясняя логику мысли, выявляются главные признаки указания на стиль и жанр речи. Известно, что заслуга открытия музыкальной интонации принадлежит Б. Асафьеву. Асафьевская музыкальная интонация мыслилась как смысловой исток, подобный различным типам высказывания, повествования, диалогичности и т. д., близкий слову, речи, передающий особую выразительность или «состояние тонового напряжения». В свою очередь «тоновое напряжение» взаимосвязано с типом высказывания – это повествование или диалог, вопрос или ответ, все зависит от конкретного чувства или эмоции, которые необходимо «произнести» музыкальными средствами: звуковысотность, громкость, тембр, артикуляция, динамика.

Весьма важную роль в становлении семантики музыкального языка сыграла музыкальная риторика, основывающаяся на теории аффектов. На рубеже XVII–XVIII вв. была разработана система «Klangrede» – речи в звуках, в которой детально обрисованы средства воздействия на слушателя в виде системы интонационных формул, носящих название риторических фигур. С помощью этих фигур (*anabasis* – восхождение, *katabasis* – нисхождение, *suspiration* – вздох, *exlmatio* – восклицание и т. д.) смысл слов выражался музыкальными средствами. Далеко не всегда эти фигуры были чисто условными музыкальными формулами, гораздо чаще они проявлялись как естественные и эффективные приемы изображения или выражения смысла или эмоции, инстинктивно возникавших в определенных ситуациях. Этим и объясняется жизнеспособность музыкальных интонаций, появившихся на основе риторических фигур.

Особой экспрессией отличалась «фигура вдоха», в которой тесные малосекундовые интонации прерывались паузами, так называемыми *suspiratio*, или вздохами, выражающими чувства вздымающейся и стонающей души. Они оказались настолько выразительными, что впоследствии к ним присоединились значения «боль», «страдания», «слезы», «скорбь». Эта «фигура вдоха» легла в основу более значительного музыкального высказывания – хроматической фигуры *passus duriusculus* (жестковатый ход), а также интонаций *lament*. Позже малосекундовые интонации стали центром медитативных лирических тем в музыке П.И. Чайковского, С. Танеева, С. Рахманинова, Д. Шостаковича. Сохранили свой смысл риторические фигуры вопросов (*interrogation* – ход мелодии на секунду вверх) и восклицания (*exclamatio* – мелодический ход на сексту вверх), которые находим в музыке романтиков, в возвышенных и сосредоточенных страницах музыки XX в. В восходящих напряженных интонациях слышится символ сомнения, символ тревожного и вопрошающего духа.

Из истории мировой музыки известно, что символом смерти стала мелодия средневековой секвенции «*Dies irae*». Ее использование позволяло композиторам высказывать свое отношение к «вечной» теме в искусстве – теме жизни и смерти, что и стало основным содержанием произведений Ф. Листа, К. Сен-Санса, Н.Я. Мясковского, М.П. Мусоргского. В некоторых случаях композиторы, повествуя о личном, используют «чужие» темы-цитаты, во многом определяющие тайный смысл. В некоторых случаях преломление интонационных моделей XIX в. обозначает гротескно-эксцентрический облик, родившийся в стилиевой переплавке у Д. Шостаковича, впитавший в себя интонационно-фактурные формулы Й. Гайдна, К.М. Вебера, Л.В. Бетховена.

Важно определить, на каком этапе музыкального произведения любые из указанных музыкальных средств и приёмов могут быть поставлены в контекст ситуаций сюжетного диалога. Самый распространенный и универсальный способ музыкально-речевого общения в музыкальной практике XVII–XVIII вв. – диалог во всех его стилистических проявлениях. Различают следующие виды диалогов: «тембровый диалог» («как бы это прозвучало у флейты или трубы»), «динамический сюжетно-пространственный диалог» (диалог-«эхо»), «театральный диалог» (типа «вопрос–

ответ» различных персонажей), концертный диалог двух типов *continuo-solo* («реплики» в одновременности) и *tutti-solo* («реплики» в последовательности), пластический диалог (диалог групп танцующих и солистов). Каждый вид отличается спецификой подачи музыкального содержания. Так, например, во всех случаях «театрального диалога» принимается во внимание строение музыкальных фраз (типа «вопрос–ответ»); как правило, первая реплика – «вопрос» – отличается решительными интонациями, вторая – «ответ» – может состоять из мягких терцовых и секундовых ходов, может прозвучать как просьба и завершиться неуверенной интонацией («женский» каданс). В случае, когда «вопрос» звучит в смягчающей интонации, а заключительный каданс воспринимается как «извинение», можно проследить скрытую сюжетную основу музыкальной драматургии: «вопрос» – «ответ» – «примирение».

Неоднократные подъемы и спады мелодии также не позволяют определить преобладающую направленность движения, для этого необходимо выявить весь комплекс средств музыкальной выразительности, он направлен к одной цели – созданию впечатления нескончаемой борьбы, сомнений и порывов. Так, если наблюдается преобладание интонаций инструментального типа, плотность фактуры (в основном аккордовое изложение), быстрый темп – все это подчеркивает контрастность к противоположному интонационному образу, как правило, лирическому. Лирический эпизод содержит также внутренний контраст подъемов и спадов мелодии, образует противоречие между разделами формы. Дальнейшее развитие показывает, что именно этот контраст становится *генеральным*, смысловым в произведении.

Умение ясно произносить – артикулировать музыку значит играть осмысленно, логически ясно, выразительно, внятно, членораздельно. По существу, понятие близко соприкасается с понятием «интонирование». Согласно высказываниям Н.П. Корыхаловой, невозможно интонационное воплощение музыки вне артикулирования (инструментальных) средств выразительности: агогических и динамических нюансов, акцентировки, темпа, педализации. Именно эти последние средства обеспечивают структурирование музыкальной ткани – семантически значимое расчленение

и объединение элементов звукового потока и в его горизонтальном развертывании, и в расслоении фактуры по вертикали<sup>8</sup>.

При анализе фактуры, в частности, бытовых танцев, можно выделить первичные значения – инварианты, к которым относятся определенные комплексы признаков, свойственных бытовым жанрам: характерные ритмоформулы, размер, фактура. Например, первичное значение сицилианы определяется характерной ритмоформулой, ассимилирующей пластику мягкой манеры танца. В унифицированной форме она имеет следующую ритмоформулу: преобладание триольности, написана в размерах 3/8, 6/8, 9/8, 12/8, эта формула типична и для кадансов, и для тематических построений, широко используется в знаковой функции. По распространенности в музыке XVII–XVIII вв. сицилиана не уступает менуэту. Как и менуэт, она – излюбленное интонационно-лексическое средство, применяемое композиторами для воплощения лирики: пасторальных сцен, любовных сюжетов, обрисовки женских образов и картин природы. Ритмоформула сицилианы широко проникает в тематизм инструментальных сочинений, куда привносит связанные с ней значения и образы пасторали, мягкой идиллии, светлой лирики. Аналогичным способом выявляются инварианты фактуры, связанные и с другими танцевальными жанрами. К примеру, комплекс сарабанды (ритмоформула: медленный темп, минор) типичен для воплощения эмоций скорби. Гавот, звучащий в неторопливом движении, немного угловатый, с «рубленными» ритмическими долями, содержит отличительные черты: четкий размер 4/4 или 2/2, начало с затакта. Прием унификации фактуры и выявления на этой основе ее инварианта в танцевальных жанрах сводится к выявлению ритмоформулы – семантического ядра как основного признака, а также ряда регуляторов, воздействующих на основное значение и корректирующих его (темп, лад).

С каждой ритмоформулой связана и определенная исполнительская интерпретация, включающая различные комбинации темпа, динамики, артикуляции, ритмики. Поэтому так важно распознавание жанровой семантики. Когда произведение не выходит за границы «первичного» жанра, бывает достаточно одного такта,

---

<sup>8</sup> Корыхалова Н. За вторым роялем. М.: Композитор, 2006. С. 392.

чтобы жанр был опознан. Это может быть трехдольный аккомпанемент в вальсе, волыночная квинта в пасторали, характерный ритм в марше, серенаде, полонезе и т. д. Особенно важно узнавание элементов первичных жанров в сложных формах, в крупных произведениях. Бывает, что композиторы сознательно переосмысливают обороты, характерные для того или иного жанра, придают ему новое значение путем его трансформации или введения в новый жанровый контекст. Так, одна из общих тенденций музыки XX в. – приемы гротеска, искажающие истинный характер жанра. В фортепианных пьесах А. Шёнберга ор. 11, ор. 25, «Афоризмах» Д. Шостаковича выстраивается «многозначительность» жанра, идущая от сочетания разных жанровых средств в условиях атональности.

В своей работе «За вторым роялем» Н. Корыхалова раскрывает понятие и смысл интонации с точки зрения фундаментального исследования Н. Браудо «Артикуляция», при этом автор выделяет целый ряд функций (акустическую, ритмическую, выразительную); существенной считается различительная, поскольку «прямая и непосредственная функция артикуляции» – расчленять и связывать.

#### ***Методические рекомендации.***

Применение артикуляционных приемов и их чередование проясняет строение музыкальной ткани:

- 1) усиливает тематические, тональные, динамические, темповые контрасты;
- 2) подчеркивает вопросно-ответные отношения;
- 3) способствует обрисовке интонационного рельефа фраз, позволяет яснее показать их интервальную и гармоническую структуру;
- 4) организует метроритмическую сторону музыки;
- 5) выявляет индивидуальный характер голосов в многоголосии;
- 6) облегчает дифференциацию мелодии и аккомпанемента;
- 7) при выполнении имитации тембров следует обращать внимание на характерные детали интонационной лексики, а также на их артикуляцию. Студент может применять штрихи, напоминающие скрипичное звучание: как *martete-staccato*, но более сильное, энергичное, как *spiccato* – подпрыгивающее, отскакивающее на каждый звук *staccato*, как *pizzicato* – извлечение звука как бы посредством щипка. Лютневый колорит необходимо изображать с

помощью приглушенного звучания штриха *non legato*. При моделировании органного стиля следует применять характерную для органных импровизационных пьес ритмическую свободу, а при исполнении в духе клавишинной музыки особую важность приобретает владение градациями глубины нажатия педали.

Все перечисленное помогает полнее и глубже раскрыть содержание музыки, а благодаря поступенному, скачкообразному, аккордовому изложению фактуры проясняется интервальная структура мелодии.

Следует заметить, что, во-первых, исполнять музыку нужно в точной ритмической структуре мелодии. Во-вторых, играть более крупные длительности не раздельно, а связно, а более мелкие, наоборот, – раздельно, тем самым хорошо артикулируя исполнение ходов на большие и малые интервалы.

Из сказанного следует, что оба правила базируются на общем признаке; в обоих случаях речь идет о величине шага во времени (большая или меньшая метрическая доля) и в интонационном пространстве (ходы по большим или меньшим интервалам). Большой шаг (во временном и пространственном смысле) естественно предполагает и допускает отдельное движение руки, раздельность звучания, т. е. нонлегатный или стаккатный артикуляционный прием. Меньшие шаги (меньшая длительность, а также ходы по узким интервалам) подразумевают связность звучания, т. е. легатную артикуляцию.

### ***Работа над музыкальным произведением.***

1. Смысловая группировка (деление произведения на отдельные фрагменты, каждый из которых является смысловой единицей музыкального произведения).

2. Смысловое соотнесение (сопоставление характерных особенностей тонального и гармонического плана, голосоведения, мелодии, аккомпанемента).

3. Синтез смысловой опоры и соотнесение (необходимо в произведениях крупной формы, где необходимо осмысление отдельных единиц и общего тонального плана).

### ***Запоминание по музыкальной формуле И. Гофмана (вижу – слышу – играю).***

Работа с текстом без инструмента (восприятие гармонической основы текста, осознание смен тонального плана, мелодический рисунок, особенности фактуры, внутреннее слышание текста).

Работа за инструментом (уяснение общего художественного смысла произведения):

- проигрывание произведения от начала до конца в темпе, без деталей,
- детальная проработка (аппликатура, особенности мелодии, гармонии, фактуры, трудные места, опорные смысловые пункты).

Варианты запоминания на данном этапе:

- произвольное запоминание;
- непроизвольное запоминание (избегать многократного инерционного повторения, после выучивания дать материалу «отлежаться», закрепитесь в памяти);
- регулярно повторяя произведение, обращать внимание на детали и художественный образ;
- привлекать творческое воображение, поэтические ассоциации;
- при каждом новом исполнении находить что-то новое – нюансы, качество звука, ассоциации;
- периодически возвращаться к игре по нотам;
- игра в медленном темпе (помогает более выпукло услышать фразы, уяснить то, что ранее ускользнуло от контроля сознания).

### ***1.3. Технология фортепианного исполнительства***

В фортепианном исполнительстве существуют понятия «техника в широком смысле» и «техника в узком смысле» (Г.Г. Нейгауз). Под техникой в широком смысле понимается вся совокупность исполнительских умений и навыков, которые служат средством для решения художественных задач: владение звуком, ритмом, педализацией, фразировкой, дыханием и т. д. Техника в узком смысле – это беглость, физическая составляющая мастерства.

Обратимся к корням фортепианной техники, которая в своей эволюции прошла длительный путь.



Во-первых, это эволюция от элементарных представлений о развитии техники до понимания этого процесса как сложного взаимодействия умственного и физического труда, подчиненного художественно-исполнительским задачам. Например, сочинения композиторов-клавесинистов требовали преимущественно позиционной игры с развитой пальцевой техникой; отсюда берет начало направление, ориентирующее пианистов на развитие пальцевой беглости с изолированными кистью и верхними частями аппарата. Позднее, с появлением аппликатуры, требующей более крупных движений (в сочинениях Бетховена, композиторов-романтиков), в организации техники происходят существенные изменения: движения становятся крупными, гибкими, ориентированными на смену позиций и глубокий звук. Возрастает роль крупной техники. В связи с этим возникает анатомо-физиологическое направление в фортепианной технике – это использование естественного веса руки.

Во-вторых, это разнообразие фортепианной фактуры – от классических и доклассических произведений с преимущественно пальцевой техникой до произведений Листа, Рахманинова, Прокофьева, требующих, наряду с другими видами техники, максимального использования крупных движений и естественного веса руки.

В-третьих, это развитие как крупных движений, основанных на использовании естественного веса руки, так и мелкой техники, которая должна развиваться на основе свободных рук и контакта с клавиатурой.

Прежде чем приступать к работе над техникой, надо усвоить, что вне музыкальной задачи техники не существует (Г.Г. Нейгауз). Только представив себе цель, т. е. звучание произведения в идеале, можно начинать работу над отдельными элементами произведения, отрабатывать технические приемы. Для того чтобы эта цель могла быть поставлена, необходимо развивать музыкально-слуховые представления.

Существует несколько классификаций технических трудностей. Можно говорить о трудностях физического порядка в том случае, если встречающееся препятствие затрудняет непосредственно руки, и где необходимы беглость, ловкость, выносливость и другие биомеханические способности. В то время как для пре-

одоления трудностей психологического порядка нужны подвижность внимания, целеустремленность, воля и другие особенности психики.

В классификации К.А. Мартинсена основой является не «физика», а психика, поскольку творческий акт, по его мнению, создается на основе индивидуальной звукотворческой воли (творческого «хочу»). Типология К.А. Мартинсена стала самой заметной в истории и теории музыкального исполнительства, в ней он разработал «типажи» исполнительских манер и стилей. Их отличало, по мнению К.А. Мартинсена, не устройство рук, а «устройство» нервно-физиологических структур. При всем разнообразии и «особости» исполнительских манер техника играющего, в любом случае, на виду и приковывает внимание сама по себе. При одном условии техника исполнения действительно становится средством, а не целью и тем более не самоцелью, – когда она определяется основополагающей идеей, концепцией исполнителя. Как отмечает К.А. Мартинсен, «не в чувстве, не в деталях здесь дело, не в щеголянии чувственностью пианистического декламационного звука, а в неслыханной сосредоточенности душевной воли к выражению»<sup>9</sup>. Техника заключена не просто в движении пальцев и кисти пианиста, а в его силе и выдержке. Высшая техника, согласно Мартинсену, сосредоточена в умственных процессах личности, это искусство крупных планов, впечатляющих по масштабам музыкальных построений; оно не приемлет ни атомистических структур исполнителей, ни размашистой фресковости<sup>10</sup>.

Необходимо отметить, что наряду с трудностями, категория которых легко определяется опытным исполнителем, встречаются и сложности, определить природу которых затруднительно. Более того, некоторые из них для одних пианистов будут скорее физическими, а для других – чисто психическими. Работа психофизических механизмов исполнителя – это работа разноуровневая, диалектически сложная и изменчивая, проникнутая двусторонними связями и отношениями. Не всё, к сожалению, зависит от внутренних слуховых представлений пианиста, какими бы яркими,

---

<sup>9</sup> Цит. по: Цыпин Г.М. Исполнитель и техника. М.: Академия, 1999. С. 92.

<sup>10</sup> Там же. С. 93.

глубокими и содержательными они ни были. Многое зависит и от технического владения инструментом. Игровые приемы (технические приспособления) можно найти только на клавиатуре, а также с помощью сенсорной сигнализации, поступающей в мозг от кончиков пальцев. Совершенство в игре достигается лишь путем тончайшего внутреннего ощущения пальцев. Если исполнитель приобретает это тончайшее внутреннее ощущение, то ему станут доступными все виды туше, это не только начинает оказывать воздействие на слух, но через него постепенно влияет и на чувство, которое становится чище и тоньше (И. Гуммель).

В связи с этим важно рассмотреть способы пальцевой техники. По фактурным или моторным признакам различают:

- 1) «Мелкую» – пальцевую технику;
- 2) «Крупную» – аккордово-октавную технику;
- 3) Их подвиды – гаммообразную, арпеджированную, аккордовую, технику двойных нот, трелей, скачков.

Определим способы устранения трудностей физического и психологического порядка:

1. Метод механической тренировки, т. е. повторение изучаемого действия.

2. Метод сознательной и целенаправленной работы, установление теснейшей связи между волей, эмоцией и их воплощением в пианистических действиях.

Чем энергичнее, последовательнее и сильнее выражено императивно-утвердительное начало («хочу сделать так, а не иначе»), тем ярче, рельефнее внутренние образы, видения, представления, дающие право на существование любым замыслам и интерпретаторским идеям. Конечно, саморегуляция, как центральный компонент технического мастерства, нужна исполнителю для профессионального исполнения произведения, выстраивания его звучания, фразировки, педализации, нюансировки. Для этого музыканту-исполнителю нужны «послушные» руки, их расчетливые, ювелирно-точные движения, ведь отклонение пальца при игре может обернуться «грязной» интонацией и другими серьезными неприятностями, при этом возникает зажатость психическая, физическая и мышечно-двигательная, в свою очередь, усугубляющая внутреннюю психическую скованность. Необходимо помнить, что инициативность, самостоятельность, решитель-

ность, энергия, настойчивость, самоконтроль, принципиальность – это и есть необходимые качества исполнителя для успешной технической реализации<sup>11</sup>.

Для преодоления трудностей фактурного, моторного плана нами предлагаются следующие методы работы по А. Корто:

1. Облегчающие исполнение.

1.1. игра в замедленном темпе;

1.2. игра каждой рукой отдельно;

1.3. вычленение отдельных элементов фактуры, их различное распределение между руками;

1.4. видоизменение фактуры (например, объединение линейных гармонических пассажей в аккордовые сочетания, и наоборот);

1.5. варьирование ритма (пунктирный ритм в различных модификациях, изменение единицы метрической пульсации, удвоение последних звуков перед сменой позиции);

1.6. динамические и артикуляционные варианты (смена динамики, игра разными штрихами);

1.7. перенос левой руки через правую на октаву выше от нее при исполнении унисонных пассажей. Левая рука при этом становится как бы ведущей и проявляет инициативу.

2. Методы, затрудняющие исполнение.

2.1. увеличение числа повторений изучаемой фигуры или ее наиболее трудной части;

2.2. усложнение или затруднение работы отдельных звеньев руки (задержание на клавишах некоторых пальцев);

2.3. транспонирование в менее удобные для игры тональности;

2.4. прорабатывание отдельных мест не только той рукой, для которых они написаны, но и обеими руками. Для этого необходимо сочинить для другой руки симметричную фигурацию;

2.5. игра наизусть, которая в значительной степени снимает многие трудности психического характера.

3. Методы, смещающие фокус внимания. Для этого необходима предварительная работа над пониманием музыкального содержания по формуле Г.Г. Нейгауза «Чем яснее то, что надо сделать, тем яснее и то, как это надо сделать».

---

<sup>11</sup> Цит. по: Цыпин Г.М. Исполнитель и техника. С. 140.

Анализ различных методик в работе над развитием техники позволяет нам сформулировать их некоторые общие принципы.

1) Наиболее распространенным недостатком у большинства молодых исполнителей является отсутствие должного контакта с клавиатурой. Поэтому, прежде всего, необходимо добиваться сочетания активного, точного пальцевого удара с гибкостью, опорой всей руки.

2) Следует помнить, что медленный темп должен осознаваться как быстрый, данный в увеличении, поэтому играть в нем надо, отрабатывая приемы, необходимые для быстрого темпа и с той же динамикой.

3) Необходимо выбрать оптимальную аппликатуру и не менять ее при изменении темпа, как это часто встречается у неопытных пианистов.

Подводя итоги вышесказанному, еще раз подчеркнем, что с позиции богатейшего опыта пианистической практики открывается широкий спектр явлений и способов, связанных с развитием техники. Развитие фортепианной техники заключается в многообразии ее составляющих, которые образуют в совокупности сложный комплекс психофизиологических и физических (мышечно-двигательных) качеств и свойств. В частности, серьезную проблему для пианиста при игре представляет распределение и переключение внимания, пластичность, быстрота ориентировочных реакций. В связи с этими возникающими в процессе обучения техническими трудностями большинство видных современных музыкантов-исполнителей и педагогов рекомендуют выдвигать работу над техникой в качестве специальной, четко поставленной задачи. Именно поэтому мы трактуем классификацию К.А. Мартинсена, его типологию исполнительских манер и стилей как «исполнительское барокко» (Г.М. Цыпин). Это искусство, для которого характерно «величие архитектурных построений из больших единств, поскольку только исходя из больших единств, все частное приобретает цель и смысл. В исполнительском плане, барочная манера игры утверждает художественно-объективное. Техника существует здесь в совершенно особом статусе: она решает все, но ее самой как бы и нет. Ничего специально подчеркиваемого, ничего декоративного, внешне нарядного. Существенное сле-

дует тут за значительным, целое обретает кованные очертания, обретает линию и строгую форму»<sup>12</sup>.

Формула музыки проста: она есть искусство звука. В эстетическом понимании музыка есть органическое единство красоты и формы в целостности и конкретности материального звучания, следовательно, все внимание исполнителя должно быть направлено на «технику» (в узком смысле), т. е. на формирование беглости, ровности, «бравура». Известно, что путь к вершинам техницизма труден. В интересах расширения виртуозно-технических горизонтов полезно слушать выступления выдающихся мастеров, постигать уроки педагогов фортепианного искусства – это раскрывает новые, увлекательные перспективы перед молодыми музыкантами. Приведенные способы работы, разумеется, не исчерпывают многообразия приемов технического совершенствования. Однако они включают основное, что необходимо знать музыканту-исполнителю в процессе профессионального овладения музыкальным инструментом – фортепиано.

### **Практические задания по работе над звуком.**

Звук есть первое и важнейшее средство среди всех прочих средств, которыми должен обладать пианист. Работа над звуком является самой трудной, т. к. связана со слуховыми и душевными качествами обучающегося.

Наилучший звук тот, который наилучшим образом выражает имплицитно заложенное композитором музыкальное содержание. Г.Г. Нейгауз пишет, что три четверти работы исполнителя – это работа над звуком, а процесс извлечения звуковых структур мастер располагает в следующем порядке:

*первое* – это выявление смысла, содержания, выражения, поиск того, «о чем идет речь»;

*второе* – процесс звуковедения во времени – овеществление, материализация образа;

*третье* – техника в целом как совокупность средств, нужных для разрешения художественной задачи.

---

<sup>12</sup> Цит. по: Цыпин Г.М. Исполнитель и техника. М., 1999. С. 95.

### ***Методические рекомендации к самостоятельной работе студентов.***

◆ Акценты смещаются на работу над трудными кусками произведения, они и составляют основное содержание сборочной стадии. Студент получает возможность свободно исполнять, сосредоточившись лишь на самом музыкальном образе.

◆ При проигрывании подготовленного произведения вполне возможно введение новых, не предусмотренных ранее деталей. Прежде всего, это может коснуться исполнительской агогики – моментов, связанных с темповым и ритмическим *rubato*, красочным ощущением гармонии, артистичным «произношением» штрихов и т. д.

◆ Проявление творческих намерений – это своеобразный синтез собственного восприятия музыки и восприятия педагога, результат их совместной работы. Здесь необходимо состояние внутренней раскрепощенности, творческой свободы, особого сближения с миром образов интерпретируемого сочинения, которое является необходимым условием для полноценного исполнения. Одна из особенностей игры на фортепиано – это умение охватить все элементы музыкальной ткани и согласовать их между собой таким образом, чтобы наиболее ясно и ярко донести как крупный план, так и мельчайшие детали художественно-музыкального замысла композитора. Можно сказать, что в руках пианиста заключен целый оркестр, в котором он является и дирижером, и исполнителем всех партий.

◆ Взаимопроникновение целого и составляющих элементов служит необходимым условием ясности голосоведения и яркой выразительности исполнения. При отсутствии этого взаимодействия исполнение, как правило, представляет однообразно звучащий поток звуков, в котором тонет ведущая линия.

◆ Атака звука (начало звука) должна быть точной, ясной и уверенной. Нужно сначала представить интонацию по высоте, тембру и скорости звуковой атаки, а затем исполнить.

◆ Необходимо правильно скоординировать составные части музыкальной ткани, которые служат залогом исполнительской свободы (в том числе двигательной-технической).

◆ При работе над координацией движений, особенно в сложных и многоплановых строениях, необходимо скоординировать игровые движения в «звучковую палитру».

◆ Нужно постоянно следовать музыкально-слуховому контролю, т. к. образуется связь между ясными представлениями составляющих линий музыкальной ткани и слухом, способным слышать фактуру музыки в полном объеме.

◆ Без интонационного осмысления любая, даже очень быстрая и громкая игра со 100%-м попаданием на нужные клавиши всего лишь шум, но далеко не музыка. Поэтому на данном этапе работы происходит скрупулезное изучение мотивной структуры произведения, построения его фраз, предложений в каждом из голосов. Поискам наиболее выразительного интонирования соответствует выбор нужных штрихов и конкретизация приемов звукоизвлечения.

◆ Нужно исполнять разные голоса по возможности разными штрихами, например, в одной руке – шестнадцатые, исполняемые на legato, а в другой – аккордовое сопровождение, исполняемое non legato. Звучащим различиям этих штрихов соответствует их двигательное различие: в legato работают пальцы (рука спокойна), в non legato на каждый звук работает рука (как бы дирижируя).

◆ Если в одной руке два или несколько голосов исполняются одним штрихом (например, в аккордах), то для разнообразия тембров применяется различное прикосновение молоточка к струне.

◆ В работе двумя руками важно добиться сохранения индивидуального звучания голосов при их гармоничном сочетании.

◆ Существует первое правило: одна рука всегда должна быть опорной, как бы лежащей все время на клавиатуре, а другая – более подвижной, ее нужно чуть меньше погружать в клавиатуру. При параллельном движении рук нужно определить, какая играет «глубже», а какая несколько легче.

◆ Правило второе: создавая целостную форму произведения, нельзя забывать, что все ощущения в процессе деятельности взаимосвязаны. Точно так же, как в слуховых представлениях все внимание сосредотачивается на неразрывности музыкальной мысли от первого до последнего звука, в двигательных представлениях внимание должно быть занято единым обобщающим дви-



жением. Эта общая направленность и будет движением мышечной энергии в струны.

◆ Для того, чтобы почувствовать мышечную энергию, нужно напрячь спину (мышцы под лопатками – источник всей энергии рук), положить руки на клавиатуру, опереться на ладони и представить, что силовая нагрузка передается в струны.

◆ Правило третье гласит: исполняя произведение, никогда не надо думать об отдельных движениях, так же как и об отдельных звуках. Следует только мыслить музыку, держать спину и «опираться» на струны, остальное – дело работы, а не исполнения. В противном случае возникает риск разрушить художественную форму произведения.

***Задания на формирование «горизонтальной» и «вертикальной» структуры музыкального произведения:***

1. Исполнить партию одной руки вне ритмической структуры музыкального произведения.
2. Графически представить «ритмический рисунок» левой и правой рук в отдельности.
3. Соединить «ритмический рисунок» обеих рук.

***Задания на формирование технических и исполнительских навыков:***

1. Мысленно «проиграйте» (не глядя в ноты) выученное наизусть произведение, насколько ясно слышится и ощущается (как если бы исполнялось реально) вся ткань произведения.
2. Представьте звучание ясно и отчетливо; если мысли расплывчаты, присутствуют «темные пятна», вся фактура – как туманный фон, – произведение следует переучить.
3. Совместите в сознании момент возникновения звука с моментом касания молоточком струны.
4. Воспроизведите звук (по высоте, по тембру, по скорости звуковой атаки).

**Вопросы для самоконтроля по проверке сформированных знаний у студентов, обучающихся по направлению 44.03.01 «Педагогическое образование» профиль «Музыкальное образование» по дисциплинам исполнительской подготовки**

1. Определите особенности исполнительского стиля исполнителей С. Рихтера, Э. Гилельса, Г. Гульда, В. Крайнева, М. Плетнева, М. Юдиной, Ван Клиберна, Е. Кисина, Д. Мацуева по типологии музыкантов-исполнителей:

А) Приверженцы «искусства переживания»: вдохновенное, гениальное исполнение сочетается с техническим несовершенством.

Б) Приверженцы «искусства представления»: безупречная, выверенная, но несколько холодная игра.

В) Синтетический тип – равновесие между эмоциональным и интеллектуальным, которое сознательно регулируется.

2. Чья интерпретация (из перечисленных выше исполнителей-музыкантов) от эпохи барокко до современности вам наиболее интересна и близка по эмоционально-эстетическому настрою?

3. Проанализируйте интерпретации С. Рихтера и Г. Гульда, М. Юдиной и В. Крайнева, Е. Кисина и Ван Клиберна.

4. Перечислите композиторов, исполнявших собственные сочинения.

5. Назовите лучшую интерпретацию (редакцию) нот И.С. Баха; Й. Гайдна; В.А. Моцарта; Л.В. Бетховена; Ф. Листа, Ф. Шопена, Р. Шумана, Г. Берлиоза, И. Брамса, П.И. Чайковского, С. Рахманинова, А. Скрябина, С. Прокофьева, Д. Шостаковича из перечисленных далее редакций: 1) Л. Раман; 2) Я.И. Мильштейн; 3) Ф. Бузони; 4) А.И. Зилоти; 5) А.Б. Гольденвейзер; 6) И. Падеревский; 7) К. Мартинсен; 8) В. Вайсман; 9) Авторские клавиры; 10) Г.А. Гебетнера; 11) А.Р. Вольф; 12) И. Брамс; 13) Ф.И. Брейткопф; 14) Г.К. Гертель.

6. Какие еще известные редакции вы знаете?

7. Перечислите композиторов, написавших детскую музыку.

8. Назовите основные черты исполнительского стиля современных музыкантов-исполнителей Д. Мацуева, Д. Маслеева.

9. Прослушайте аудиозапись Д. Мацуева (произведение на ваш выбор), определите, какие черты стиля композитора сохраняются, а какие являются новаторскими.

10. Сыграйте выученный вами этюд в транспорте.
11. Попробуйте сыграть произведение (по выбору) в различных стилях.

## Глава 2. Художественно-эстетические основы интерпретации произведений искусства

### 2.1. Эстетические представления об инструментальной музыке

Образовательная программа высшего образования по направлению подготовки 44.04.01 «Педагогическое образование» профиль «Музыкальная культура и образование» рассматривает вопросы инструментальной подготовки по дисциплинам «Специальность», «Специальный музыкальный инструмент», «Фортепианное исполнительство».

Целью подготовки дисциплин является формирование исполнительской культуры в постижении художественно-образной интерпретации музыкальных произведений.

Эстетическая мысль признала за инструментальной музыкой ее самостоятельный, независимый от слова характер, чистую звуковую содержательность. Хорошо это наблюдение выразил И. Маттезон: «можно прекрасно изобразить с помощью простых инструментов благородство души, любовь, ревность. Можно передать все движения души простыми аккордами и их последовательностями без слов, так чтобы слушатель схватил и понял ход, сущность и мысль музыкальной речи, как если бы была настоящая разговорная речь. Если артист, сам растроганный, пожелает в свою очередь растрогать и остальных, он должен уметь выразить все движения сердца одними звуками и их сочетаниями, не прибегая к словам, таким образом, чтобы слушатель мог уловить в звуковых сочетаниях, – пробуждение, смысл, идею и силу выражения»<sup>13</sup>.

Приведенные суждения чрезвычайно важны, т. к. в эстетике шло формирование представлений об интонации как специфической форме выражения человеческого сознания, как «проводнике» музыкального смысла от композитора к слушателю, как основе музыкального выражения. Свободная от слова, интонируемая

---

<sup>13</sup> Малинковская А.В. Фортепианно-исполнительское интонирование: Проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI–XX вв. М.: Музыка, 1990. С. 37.

мысль более выразительна, чем язык словесный. Музыкальные мысли и их развитие в истории музыкальной культуры не только подражали речевой логике, определенному соотношению единиц речи, они имели свои собственные закономерности, специфические для музыки. «Мелодия не только подражает, – подчеркивал Руссо, – она говорит, и ее язык нечленораздельный, но живой, пылкий, страстный, имеет в себе в сто раз больше энергии, чем сама речь. Звуки мелодии действуют на нас не только как звуки, но и как символы наших чувств, наших страстей»<sup>14</sup>. Формировалось убеждение в том, что музыка, не связанная с однозначно конкретизирующим мысль содержанием слов, несет в себе большую гибкость и многозначность, а потому тоньше отражает психическую жизнь человека.

Таким образом, можно отметить, что в музыкальной эстетике, в теории подражания и в учении об аффектах зрели представления о сущности музыки, о ее связи с жизненной человеческой реальностью и о музыкальной специфике отражения этой реальности. В теории подражания развивалось понимание музыкального выражения, проникновение в интонационную природу музыки. Приведем определение музыкальной выразительности, данное Ж.Руссо в «Музыкальном словаре»: «Выразительность есть качество, благодаря которому музыкант живо чувствует и с силой передает все идеи, которые он должен передать, и все чувства, которые должен выразить. Есть выразительность творчества и исполнения, та, что получается от слияния их и что делает музыкальное впечатление самым могущественным и самым приятным»<sup>15</sup>.

В соответствии с убеждениями эстетики Просвещения, в словах великого мыслителя отражено понимание музыки не только как языка чувств, но в первую очередь как выразителя идей, мыслей. Руссо указывает на необходимость полного и правдивого отражения жизненной реальности в произведении искусства («схватывать и сравнивать все соотношения»). Так, в статье «Выразительность» говорится, что, помимо соотношения элементов музыкального языка (мелодии, гармонии, темы, тембров) с грамматическим разговорным акцентом, т. е. с логикой построения

---

<sup>14</sup> Там же. С. 38.

<sup>15</sup> Там же. С. 36.

строения речи, следует учитывать также их соотношение (т. е. способность передать, выразить) и с душевным настроем, состоянием психики человека.

Искусство существует в форме художественного произведения, для создания которого автор призван пережить эмоциональное состояние, оживить представление о прекрасном в жизни, о красоте. Эмоциональное состояние, эмоциональный фон есть необходимое условие для работы композитора. Не случайно С.Л. Рубинштейн характеризует эмоции несколькими отличительными признаками: «Во-первых, в отличие от восприятий, которые отражают содержание объекта, эмоции выражают состояние субъекта и его отношение к объекту. Во-вторых, обычно отличаются полярностью, т.е. обладают положительным или отрицательным знаком: удовольствие – неудовольствие, веселье – грусть, радость – печаль. Эмоциональные процессы приобретают положительный или отрицательный характер в зависимости от того, находится ли действие, которое индивид производит, и воздействие, которому он подвергается, в положительном или отрицательном отношении к его потребностям, интересам, установкам, отношению к ним индивида и к ходу деятельности, протекающей в силу своей совокупности объективных обстоятельств в соответствии или вразрез с ними, определяет судьбу его эмоций»<sup>16</sup>.

Анализ взглядов теоретиков музыки на природу эмоций позволяет нам предположить, что эстетика чувств выражает многогранность «эстетических эмоций» (термин К.Н. Корнилова), определенное состояние субъекта, его отношение к объекту, или точнее, психическое состояние субъекта, что чувство зависит от воздействия на него объекта. Категории «прекрасное» и «безобразное» взаимосвязаны как противоположные оценки отношения субъекта к объекту, в одном случае как положительная, в другом – как отрицательная. Действительно, одни явления мы можем оценивать, как положительные, с точки зрения нравственно-интеллектуальных и эстетических чувств, а противоположные им, по своей сущности *однопорядковые* явления, мы оцениваем, как отрицательные, только с точки зрения одной области чувств. Эс-

---

<sup>16</sup> Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. СПб.: Питер, 2000. С. 385.

стетическое чувство можно назвать умным, это один из способов познания, поскольку при его помощи сопоставляется положительное и отрицательное, выражается отношение субъекта к объекту.

Эстетический взгляд, эстетический вкус входит составной частью в мировоззрение художника. Многими теоретиками подчеркивается особая роль мировоззрения в художественном творчестве. Мировоззрение, как совокупность взглядов на действительность, включает в себе взгляд на то, какой должна быть действительность, а это и есть выражение идеала. Если нет четко выраженного взгляда на то, какой должна быть действительность, то нет руководящего начала в отборе тех или иных качеств и характерных черт, нет определяющего критерия в необходимости той или иной детали.

Важно знать, что мировоззрение (гносеологически) представляет собой «общее», результат абстрагирующей и обобщающей деятельности сознания. В ходе мыслительного процесса с этим «общим» соотносится «единичное», для сравнения и сопоставления. В мировоззрении проявляется диалектика процесса познания: элементы чувственного познания – «единичное» – являются исходным материалом для «общего мировоззрения», а «общее», т. е. мировоззрение, проникает в процесс чувственного познания. Важно понять, что вне мира чувств, вне фантазии невозможно художественное творчество, что сформированное мировоззрение спасает художника от ухода в субъективизм. Хорошо выразил эту мысль В.Г. Белинский: «Увлечение чувством и фантазией бывает не опасно только тем мыслителям, которые окрепли и закалились в гимнастике строгой логической мысли, обнаженной от всех покровов непосредственного представления, и которые уже не могут покориться авторитету ощущений, чувств и готовых идей, но всегда проверяют их диалектикою разума»<sup>17</sup>.

Сила и стойкость воздействия на художника предметов и явлений действительности измеряется силой вызываемого чувства. Известно, что чем сильнее вызванное чувство, тем основательнее входят в сознание черты и свойства предмета и явления; чем ярче чувство, пережитое воздействием какой-либо идеи, тем прочнее

---

<sup>17</sup> Белинский В.Г. Избранные философские сочинения. М.: Гослитиздат, 1948. Т. 1. С. 471–472.

она удерживается в сознании, тем большую роль играет как пробуждение к практической деятельности.

Именно поэтому мы подчеркиваем важность формирования эстетической нормы, которой будущий специалист будет руководствоваться в своей практической деятельности, как одним из критериев оценки предметов или явлений действительности. Инструменталист должен в полной мере отобразить художественно-эстетическую сторону искусства, интерпретировать многогранность процессов и явлений. Исполняя музыку, пианист призван возродить к жизни звуковой образ, созданный воображением автора музыки и зафиксированный в нотном тексте.

Итак, согласно эстетическим концепциям исполнительства, объектом интерпретации являются звуковые структуры, «извлекаемые» исполнителем из нотной записи. Современный педагог-музыкант должен учиться постигать то невидимое, что объединяет отдельные ноты, группы, периоды, разделы и части в органическое целое. Проникновение духовным взором в это невидимое и есть то, что подразумевают музыканты, говоря о «чтении между строк». Это является наиболее увлекательной и наиболее трудной задачей для исполнителя, поскольку именно между строк таится – как в литературе, так и в музыке, душа произведения искусства. Играть же ноты, даже если играть их правильно – этого далеко недостаточно для воссоздания художественного откровения, заложенного в произведении. Исполнитель не только передает замысел композитора, но и интерпретирует его, дает свою оценку, акцентирует внимание на отдельных сторонах музыкального содержания.

### ***Творческая работа исполнителя-инструменталиста.***

1. Создание первоначального образа. Замысел и воплощение музыкального через чувственное восприятие, мобилизацию всего музыкального потока единым процессом, в котором эмоциональная отзывчивость и интеллект находятся в единстве, психомоторные компоненты целостны, нельзя выделить их отдельные компоненты.

2. Поиск средств выразительности для выполнения этого этапа. Постигание деталей образа, решение художественно-технических задач музыкального произведения.



### 3. Создание идеального образа.

Работа над созданием реального звучания (синтез первых двух этапов) близка к первому этапу по своему психологическому содержанию, но на более высоком художественном и исполнительском уровне.

#### ***Работа исполнителя над произведением.***

1. Знакомство с музыкальным произведением (вызывает первичное эмоциональное «заражение»).
2. Общее представление о художественном произведении.
3. Постепенное прояснение и уточнение замысла и деталей исполнения.

## ***2.2. Художественно-аналитический подход к изучению произведений искусства***

Художник-музыкант, интерпретирующий произведение искусства, тем самым его творит. Окрашенность интенции субъекта (тип темперамента, эмоциональные характеристики) влияет на то, с какой установкой и какими потребностями он обращается к искусству, какие грани и элементы художественного целого оказываются наиболее созвучными психике и внутреннему опыту индивида. То, что выступает в качестве внешней и внутренней формы художественного текста, так или иначе ориентировано на определенный тип распределения. Отсюда любое художественное восприятие должно считаться с глубинными внутренними законами, которые хранит в себе художественный текст и которые необходимо обнаружить.

#### **Методы анализа нотного текста:**

1. Целостный анализ произведения, его структуры, музыкального языка, стиля, определение художественной идеи сочинения.
2. Особенности исполнительского стиля.
3. Интерпретация разных разделов произведения – форма в целом, отдельные разделы формы, мотивы, такты.
4. Обобщение деталей, определение взаимосвязей исполнительских средств в реализации художественной логики музыканта.

Главная трудность в решении этой задачи – невозможность создания жесткого регламента, универсального плана постижения

музыкального произведения по причине многообразия стилевых, жанровых, формообразующих принципов, помноженных на индивидуальное воплощение, а именно реализации в музыкальном произведении «художественного открытия», связанного с идеей и средствами выразительности. Не случайно Л. Мазель подчеркивал, что художественный замысел не может быть обнаружен механически, применением каких-либо стандартных приемов и правил.

Поиск смысла зачастую затруднен тем, что содержание музыкального произведения непроизвольно отождествляется с его звучанием (самой звуковой материей). Мыслимый «во мне живущий» интонационный образ составляет духовное бытие музыки. Именно эта форма существования музыкального произведения рождает образно-содержательную концепцию. Музыкант, исполнитель наделен способностью идеального охвата художественного целого музыки. Но выбор той или иной интерпретации связан не только с обобщением музыкального процесса, необходимо еще и прояснение основного импульса-идеи произведения. Внимание уделяется тому, чтобы показать возможные пути поиска и концепционно-образного обобщения противоречий.

Первый этап знакомства исполнителя с текстом (этап восприятия) есть уже и первая попытка его образного осмысления. Непосредственные эмоциональные, пластические реакции музыканта корректируются общей *установкой на стиль*, возникающий на базе предшествующего художественного опыта в виде предположений о характере мироощущения, строе чувствований<sup>18</sup>.

Следующими важнейшими ориентирами восприятия можно назвать установку на жанр и на род музыкальной поэтики – *эпический, драматический, лирический*. Характер жанра предопределяет специфику образности; род музыки предполагает и настройку на особенности выражения, развертывания смысла. В процессе игры (восприятия) произведения от начала к концу первоначальные установки исполнителя конкретизируются, дополняются, поскольку художественный образ произведения развертывается на

---

<sup>18</sup> Арзаманов С. Теория музыки и работа исполнителя // Актуальные проблемы музыкальной педагогики: Сб. трудов. Вып. 32. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1977. С. 56.

основе синтеза, модуляции, постепенного наложения жанров, различных родов музыки<sup>19</sup>.

Результатом процесса музыкального мышления является рождение музыкального образа, который существует лишь в субъективной реальности идеального мира, во времени и пространстве человеческого воображения; а в произведении искусства получает реальное звуковое воплощение. Именно так он обретает самостоятельное существование, отдельное от сознания его творца, и открывает поле специфически-художественного общения с ним слушателям – современникам и потомкам композитора.

Художественный образ есть такая модель реальности, которая основана на изображении конкретных предметов, как это свойственно живописи, литературе, актерскому искусству, либо обходится без помощи изображений, подобно музыке, танцу, – но в обоих случаях несет в себе художественное содержание – диалектическое единство отражения реальности и выражения отношения к ней художника.

Именно наличие выразительного начала и роднит живописный образ с музыкальной интонацией. По сути дела, любое звуко сочетание становится интонацией, когда начинает выражать душевное движение, чувство, переживание, что и делает интонацию звучащим образом этого чувства, этого настроения, этого переживания<sup>20</sup>. Именно поэтому мы остановимся на понятии интонации подробнее.

Л. Мазель считает даже, что неопределенность понятия «интонация» закономерна и непреодолима, ибо «явление интонации носит в области музыки универсальный, всеобъемлющий характер, а поэтому не может быть формально определено, (отграничено), как некое частное понятие внутри более общего; интонация – основа и сама материя музыки...»<sup>21</sup>. Л. Мазель склонен включать в интонацию «весь конкретный комплекс образующих ее

---

<sup>19</sup> Мазель Л. Статьи по теории и анализу музыки. М.: Сов. композитор, 1982. 328 с.

<sup>20</sup> Закс Л. О культурологическом подходе к музыке // Музыка. Культура. Человек. Свердловск, 1988. С. 24.

<sup>21</sup> Мазель Л. О природе и средствах музыки. Теоретический очерк. М., 1991. С. 10.

средств», а В. Медушевский, исходя из того, что музыкальная форма в целом есть единство интонации и структуры, заключает: «...пути самого интонационного мышления – от смысла к звуку. Интонация прежде всего осознается, вернее, проживается всем существом человека – например, как нежная или патетическая, и этот ее смысл связывает воедино звуковые особенности артикуляции, высотной линии, тембровой и ладогармонической окраски, ритма, громкости...»<sup>22</sup>. М. Арановский характеризует интонацию, «как момент выразительности музыкального звучания» и замечает, что «интонацию» следует отличать «от мотива», поскольку они характеризуют музыку с двух сторон – как «высказывание» и как «конструкцию». Что же касается «мельчайшей исходной структурной единицы» музыки, то ученый, придерживаясь семиотической терминологии, назвал ее «музыкальной лексемой» и увидел в движении от темпometра к интонации «первый шаг в процессе зарождения музыкального образа»<sup>23</sup>.

Перечисленные установки на понимание музыки как искусства интонирования содержат в себе возможность либо многих (жанр), либо нескольких (стиль, род) вариантов интерпретации, в зависимости от масштабов обобщаемых ими явлений. По отношению к музыке XVIII–XX вв. современное слуховое «сознание» и, соответственно, исполнительская традиция имеют еще более широкую установку, которая находится в различных формах проявления – это установка на *развитие интонационных процессов*.

Еще один важный аспект, без которого нет верной интерпретации – понимание музыки как процесса.

Процессуальный характер музыки есть своеобразный художественный эквивалент мировоззренческой концепции меняющегося мира, сформировавшийся в эпоху Возрождения и утвердивший себя к XVII в. Содержание музыкального произведения проявляет себя через динамические процессы. Лирический, эпический или драматический типы выражения (высказывания), рассмотренные под этим углом зрения, определяют степень напряженности, ди-

---

<sup>22</sup> Падушевский В. Интонационная теория в исторической перспективе // Советская музыка. 1985. № 7. С. 67.

<sup>23</sup> Арановский М. К интонационной теории мотива // Советская музыка. 1985. № 8. С. 72–78.

намики развития. Понятно, что в наибольшей степени динамическая устремленность характерна для драматического рода музыки с ее «событийной» логикой развития.

Музыкально-языковые средства в рамках установки на развитие вызывают у воспринимающего композиционную, содержательную заинтересованность, благодаря тому, что осмысливаются составляющие единого организованного процесса. Движение музыки обобщается в процессуальный образ при условии ясного осознания того, что именно развивается, какое начальное настроение, состояние подвергается изменениям. Музыкальная мысль и память из круга знакомых интонаций, вербализованных анализом конкретных значений, ощущаемых напряжений, формируют не статическую, но динамическую характеристику образа уже при его экспонировании.

Действие установки, согласно теории Д.Н. Узнадзе, ярко обнаруживается в ожиданиях<sup>24</sup>. В музыке эти ожидания проявляются посредством интуитивного, а потом и сознательного рождения «гипотез» – предугадываний дальнейшего движения. Иногда «гипотеза» возникает сразу, а иногда выкристаллизовывается постепенно на базе анализа и обобщения первых интуитивных впечатлений. Ее смысловая наполненность проясняется по мере увеличения семиотической информации.

Таким образом, исследователи, так или иначе, приходят к осознанию тонкой органичной связи между понятиями «интонация» и «художественный образ». Поэтому важным условием формирования исполнительской интерпретации является комплексный, системный анализ, этапы которого можно условно обозначить следующим образом.

1. Проявление способности к восприятию содержания и формы художественного произведения, выявление в нем «рабочей гипотезы» по методу К. Игумнова и согласно теории Д. Узнадзе. Разобрать художественное произведение, понять, по каким законам и правилам «сделана» музыка, в чем ее схожесть и несхожесть с другими произведениями, определить особенности ее музыкальной речи со всеми выразительными оттенками, индивидуальным складом, стилистикой и т. д.

---

<sup>24</sup> Узнадзе Д. Психологические исследования М.: Наука, 1966. 451 с.

2. Включение в поисковый процесс всех психических функций личности, включение образных, обширных сравнений, художественных аналогий.

***Методические рекомендации для самостоятельной работы с музыкальным текстом.***

1. Следует просмотреть текст, попробовать представить, как это будет звучать, затем проиграть в спокойном темпе. Если получится, то сыграть произведение несколько раз для ознакомления с текстом.

2. Нужно попытаться определить характер звучания, выявить содержание этой музыки. Как будет интереснее: легко и весело или энергично и напористо, мягко и игриво или сильно и уверенно? Выбранный вариант не обязательно единственно верный, вполне возможно, что в процессе работы представления изменятся. Главное – знать закономерности связей слуховых и двигательных ощущений.

3. Если взять вариант, например, энергичного, но легкого и звонкого звучания, то в этом случае предстоит играть с очень быстрой атакой звука – кончики пальцев «схватывают» клавишу предельно активно. Вес руки будет использоваться только частично (рука «придерживается» снизу собственными мышцами).

4. Музыкальную форму можно рассматривать как предложение, состоящее из определенного количества фраз. Задача усложняется при анализе мотивной структуры.

5. Сначала нужно определить ритмическую пульсацию – единицу движения (например, четверть). В этом случае пульсация покажет интонационно-смысловые (но не динамические) ударения). Далее надо мыслить по аналогии с речью (в одном мотиве, как и в одном слове, чаще всего лишь одно ударение).

6. При выборе варианта мотивного строения необходимо постараться понять, какие интонационные моменты агогически выуклы, а какие сглажены.

7. Следует обратить внимание, как указывает первое правило: штрих *legato* чередуется с *non legato*, следовательно, необходимо, чтобы рука поднималась от плеча после лиги, но в *legato* играть обязательно пальцами.

8. Задача второго этапа состоит в том, чтобы сохранить артикуляционную и тембровую сторону музыки, при этом создавая их гармоничное сочетание. В двигательном плане решение этой задачи зависит от умения ощущать раздельную работу рук. Надо вспомнить правило второго этапа: выбрать опорную руку, например, правую.

9. Следует распределить и воспроизводить на инструменте разные штрихи двумя руками.

10. При работе над целостностью музыкального произведения нужно мысленно представить, как звучит произведение от начала до конца наизусть. Если нет затруднений в тексте, то все внимание направляется на художественную сторону исполнения. Может возникнуть несоответствие между представленным вначале темпом и сыгранным реально.

## Глава 3. Представление стиля в гуманитарном познании

### 3.1. Понятие стиля

В системе гуманитарных наук понятие «стиль» складывалось в процессе длительного периода. Представители различных наук пытались дать определение стиля, выявить его сущность. Однако явление стиля настолько многогранно, что всякое определение оказывалось недостаточным.

Стиль понимается как структурное единство образной системы и приемов художественного выражения, порождаемое живой практикой развития архитектуры, музыки, изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Понятие «стиль» употребляется также для характеристики крупной эпохи в развитии искусства, различных художественных направлений и индивидуальной манеры художника. Понятия «стиль», «манера» и «простое подражание» соотносятся следующим образом: простое подражание покоится на спокойном утверждении сущего, на любовном его созерцании, манера – на восприятии подвижной и одаренной души, а стиль – на глубочайших твердых познаниях, на самом существе вещей, насколько его можно познать<sup>25</sup>. Простое подражание природе – преддверие стиля. Манера – середина между первым и последним, когда у художника появляется свое лицо, «свой собственный лад», «свой язык». Манера есть «не-абсолютное», она относительна. Манера предстает как построение реального произведения, ограничивающееся этим же реальным, и поэтому, как отмечает А.Ф. Лосев, она близка к техническому анализу реальной жизни<sup>26</sup>.

Так, например, Фр. Шиллер противопоставляет манеру и стиль. Стиль он определяет как чистую объективность – независимость изображения от всех субъективных и объективно-случайных определений. «Стиль есть совершенный подъем от слу-

---

<sup>25</sup> Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. С. 253.

<sup>26</sup> Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 512.



чайного к всеобщему и необходимому»<sup>27</sup>. Подлинный стиль там, где изображаемое дано так, как будто никакая личность его не изображала и как будто не было чувственных материалов, при помощи которых оно возникло. Фр. Шиллер полагает, что различия в формах искусства обусловлены типами мировоззрений. За формами искусства и другими проявлениями истории стоят различные типы установки человека по отношению к миру – наивный и сентиментальный. Наивный или «реалистический» стиль исходит из принятия мира, подражания действительности. Сентиментальный стиль содержит рефлексию по поводу себя и мира, анализ воздействия предмета на личность художника.

Романтики понимали феномен стиля как слияние формы и содержания. Ф.В.И. Шеллинг в работе «Философия искусства» представил философскую теорию стиля, в которой последний определялся как идеальная осмысленность и оформление реального произведения искусства. Стиль – выявление идеального из реального (материального), которое само по себе уже есть синтез идеального и реального. Стиль понимается им как абсолютное, как «неразличимость общей и абсолютной формы искусства и особенной формы художника». Рассматриваемый феномен необходим, «поскольку искусство может обнаружиться (через него) только в индивидууме», поэтому «стиль всегда и необходимо составляет истинную форму, т. е. опять-таки абсолютен»<sup>28</sup>.

Таким образом, стиль в философских интуициях предстает как идеальный, оформляющий, творческо-осмысляющий момент цельного искусства. Стиль – организующая форма всего произведения, спаянная с его содержанием.

Обратимся к рассмотрению взглядов на стиль французского исследователя И.-А. Тэна. Стиль понимается мыслителем как «последняя координатия» всех элементов художественного произведения в высшем целом. «В архитектуре и музыке, так же как и в скульптуре, живописи и поэзии, художественное произведение имеет целью обнаружить какой-нибудь существенный характер и для этого употребляет совокупность собранных воедино

---

<sup>27</sup> Ионин Л.Г. Социология культуры. М.: Изд-во ГУ ВШЭ, 1996. С. 280.

<sup>28</sup> Иоффе И.И. Культура и стиль. М.: Говорящая книга, 2010. С. 45.

частей, отношения которых художник комбинирует или видоизменяет по своему произволу»<sup>29</sup>.

До недавнего времени (в 50–60-е гг. XX в.) стиль в музыке сводили только к проблемам музыкального языка, соотношению средств выразительности. В конце XX столетия в музыковедении впервые была предложена концепция музыкального стиля, когда в понятие это вошло «целостное мироощущение», «органичное сочетание духовной и музыкально-языковой сторон», и стиль рассмотрен как «семиотический объект».

«Семиотика, как общая теория знаков, – писал Уилсон Кукер в работе “Музыка и смысл”, – служит основой любого исследования того, что мы называем “смыслом” – в том числе музыки»<sup>30</sup>. Для многих исследователей семиотический подход предполагает рассматривать все (в идеале) явления той или иной культуры как проявления некоей глубинной (подобной языку) «суперструктуры».

В семиотике стиль понимается как иерархическая система, она, как отмечал Ю.М. Лотман, проявляется в распадении смыслового поля языка на отдельные замкнутые в себе пространства, между которыми существуют отношения подобия. Стилистика возникает в случае, когда одно и то же семантическое содержание можно выразить, по крайней мере, двумя различными способами, или же когда каждый из этих способов активизирует воспоминание об определенной замкнутой и иерархически связанной группе знаков<sup>31</sup>. По этому поводу Вяч. Иванов писал: «С точки зрения теории знаков (семиотики) художественное произведение можно рассматривать как текст, или знак, состоящий из нескольких уровней. В наиболее простом случае под текстом понимается последовательность знаков, а под знаком – структура, включающая означаемую и означающую стороны знака. Однако для семиотического исследования искусства существенно, что текст (высказывание) может выступать и как единое целое, не члениющееся на отдельные самостоятельные знаки». Философские размышления

---

<sup>29</sup> Киссель М.А. Джамбаттиста Вико. М.: Мысль, 1980. С. 197.

<sup>30</sup> Wilson Coker. *Music and Meaning. A Theoretical Introduction to musical Aesthetics.* The Free Press. London, 1972. S. 24.

<sup>31</sup> Лотман Ю.М. О семиосфере // Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Таллин, 1992. С. 14.

и методологические искания условных и иконических знаков рассматриваются В.В. Ивановым и Ю.М. Лотманом как единый механизм в отношениях взаимообратимости и переходности.

Сегодня мы являемся свидетелями мозаичных, не укладывающихся в единую формулу художественных поисков, которые во многом определились и таким уникальным явлением, как активизация диалога современной культуры с предыдущими эпохами. Это бесконечное множество неповторимых элементов музыки, и каждый отдельный тон дает воспринимающему субъекту возможность пережить уникальную реальность – живой, конкретный, богатый опыт (причем его разнообразие бесконечно зависит от тембра, техники, манеры, музыкального инструмента). И если вербальный язык обозначает смыслы действительности, то музыка сама является смыслом, совмещая познавательный и оценочный аспекты; и поэтому овладение методом семиотики в практике музыкального искусства лишь приближает нас к познанию его тайны.

### ***3.2. Исполнительский стиль инструменталиста-художника***

В теории фортепианного исполнительства А. Мартинсен раскрывает сущность «звукотворческой воли» как психологически и музыкально-теоретически трактуемой целостности исполнения музыкантов и классифицирует ее как особый стиль исполнения: *статический (классический), экстатический (романтический), экспансивный (экспрессионистский)*.

***Статическое (классическое)*** исполнение, в мартинсеновском понимании, идет «из глубин демоники хотения». Эти волевые устремления исполнителя диктуют ему способ «воссоздания художественного произведения». В этой модели исполнения прочитываются психофизические конституционные особенности, а также художественно-мировоззренческие устои, эстетико-этические позиции исполнителя и свойства его художественно-мыслительных процессов вплоть до иррациональных звуковых предпочтений.

В противоположность этой категории модель ***экстатического (романтического)*** исполнения – то, что преодолевает статику, несет в себе идею прорыва, трансценденции в познании и воссоздании реальности волей и энергией освобожденного от строгих общепринятых норм творящего художественного сознания лич-

ности. Романтик созерцает, вслушивается в мир, познает его и перевоссоздает его в себе, проецируя на этот «образ мира, в звуках явленный». Этот образ не просто «возбудимый», но внутренне сложный, в нем сочетаются и противоборствуют в перенапряжении «раздражительный и тормозной процессы», в равной степени подвижные, и непрерывные (волевые) стремления к их уравниванию<sup>32</sup>. Для исполнителя этого типа, считает Мартинсен, его собственная формирующая воля, демония его собственного переживания – высший закон в отношении того, что подлежит воплощению<sup>33</sup>. В дальнейшем экстатический тип укоренится в позднем периоде романтической художественной идеологии уже в скрябинском понимании: «Мир – игра лучей моей мечты». Следовательно, и формирующая экстатическая звукотворческая воля переориентирована на особенность «чувственно-звукового воплощения», с преобладанием краски над рисунком, исходя из «жизненного целого»<sup>34</sup>.

Охват в мышлении исполнителя-экстатика целого в единстве его содержания и формы – это дедуктивный путь, от общих крупных планов к частностям. Техника экстатиков тяготеет к крупноустановочным двигательным формам, когда «динамике души художественного произведения, взятой в большом плане, соответствует такого же плана динамика технического игрового аппарата»<sup>35</sup>.

Описывая третий тип исполнителей и определяя его как *экспансивный (экспрессионистский)*, Мартинсен связывает его с фигурой крупнейшего пианиста Ф. Бузони, как превосходящего масштабы охвата целого исполнителя романтического типа, одновременно вбирающего в себя сразу «всю полноту художественного явления», а затем воссоздающего его как «нечто совершенно новое». В его исполнении заметно наблюдается возвращение к принципам статической художественной воли и техники – это

---

<sup>32</sup> Блинова М.П. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. Л.: Музыка, 1990. С. 91.

<sup>33</sup> Там же. С. 106.

<sup>34</sup> Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / Пер. с нем. В.Л. Михелис, ред., прим. и вступ. ст. Г.М. Когана. М.: Музыка. 1966. С. 107.

<sup>35</sup> Там же. С. 111.

«отход от всякой чрезмерности и необузданности экстатика к строгости, к “объективному духу”»<sup>36</sup>.

В технике это выражается в установке игрового аппарата «быть в целом в высшей степени фиксированным, не оставляя места свободному расслаблению, которое разрушило бы единство действия»<sup>37</sup>.

В своих выводах об исполнителях теоретик считает, что *экспансия* близка *экстатике* как идее трансценденции, выходу за некие нормой обозначенные пределы. Мартинсенские пределы определяются им как «сверхиндивидуальные», это «подчинение вечным господствующим силам», «высшим законам вечного созидания», когда «экспансивная душа, служа-господствуя, творит формы и образы, в которых единично-случайное преобразуется в закономерно-всеобщее»<sup>38</sup>.

***Задания для самостоятельного изучения типологии исполнителей:***

1. Изучить, по аналогии с типологией А. Мартинсена, исполнительскую типологию Д.А. Рабиновича (виртуозный, эмоциональный, рациональный, интеллектуальный) по книге «Исполнитель и стиль».

2. Найти сходства и различия в концептуальных положениях А. Мартинсена и Д. Рабиновича.

3. К какому исполнительскому типу вы относите свое исполнение?

Исполнительский стиль – это система эстетических принципов и выразительных средств, характерных для индивидуального артистического почерка. Поскольку существование музыкального произведения не мыслится вне исполнения, можно сказать, что исполнительский стиль есть форма проявления композиторского (творческого) стиля, форма его реализации, а возможно, и форма его существования. Стиль композитора выступает в этом случае как некая абсолютная истина, конкретные же его воплощения в

---

<sup>36</sup> Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. С. 115.

<sup>37</sup> Там же. С. 120.

<sup>38</sup> Там же. С. 119.

той или иной исполнительской традиции являют собой истину относительную.

Необходимо отметить, что сама возможность множественной трактовки (то, что условно можно назвать как «правильное» и «неправильное» исполнение) лежит в основе существования феномена исполнительского стиля. Для исполнителя, да и для слушателя, музыка каждый раз наполняется новым смыслом. Говоря языком семиотики, «информация», содержащаяся в музыкальном произведении, неоднозначна и включает в себя бесконечное множество возможностей. Здесь лежат истоки феномена сотворчества исполнителя и слушателя, порождающего множественность вариантов в исполнительском искусстве. Не случайно Я. Мильштейн отметил, что музыкальное произведение живет во множестве исполнительских и слушательских вариантов.

Для более ясного разговора об исполнительском стиле мы воспользуемся формулой трехуровневости. Нижним, материальным, уровнем его выступает система пианистических средств и приемов; средний, содержательный, уровень выражает их внутреннее, смысловое наполнение, то, что именно хотят сказать исполнители, что они слышат в исполняемой музыке. Верхний, концептуальный, уровень проясняется ответом на вопросы, почему, в силу каких причин они стремятся слышать в музыке именно то, а не иное, не то, что видели и слышали в ней пятьдесят лет назад.

Этот аспект не случаен, поскольку родившийся новый исполнительский стиль подчиняет себе исполнение не только той музыки, которую он призван выразить, но и музыки более ранней, принадлежащей иному стилю. Так было в эпоху романтизма: с появлением нового стиля «романтизировались» произведения Баха, Моцарта, Бетховена.

В аспекте данной темы проблема двух ипостасей стиля – от творческого до исполнительского – представляется чрезвычайно важной. Ведь исполнительский критерий формируется при корректном прочтении авторского произведения. Так, никто из музыкантов-исполнителей, вероятно, не сомневается, что произведения Ф. Шопена и Л.В. Бетховена, Ф. Листа и П.И. Чайковского, С. Рахманинова и Д. Шостаковича и многих других следует играть по-разному, но как именно это делать, каково будет при этом

качество исполнительских средств – это уже вопрос стиля исполнительского.

Специфика музыкального выражения действительности заключается в том, что художественный образ воспроизводится в исторически обретенной музыкальным языком диалектике понятийности и внепонятийности. Следовательно, композиционная логика развертывания «звучо-смыслов» (теория Б.В. Асафьева) предстает как музыкальное идеальное воспроизведение формируемых в общественной практике социальных ценностей, оценок, идеалов, представлений о типах человеческой личности и человеческих отношений, универсальных обобщений.

Слияние композиторского и исполнительского стилей обнаруживается не только в онтологическом аспекте, но и в психологическом, так как прежде всего в сознании человека осуществляется их взаимодействие, что фактически выводит нас на третью ипостась, а именно на стиль восприятия. В понятии «стиль восприятия» кроме мимолетного и случайного содержания выявлено устойчивое и глубинное. По своей структуре стиль восприятия подобен композиторскому и исполнительскому стилю: в нем выражается личность индивида (В. Медушевский).

Исполнитель призван понимать, что в совокупности нотных знаков рождается текст произведения, в котором «прячется» личность композитора, его духовные устремления. Именно в результате глубокого постижения всех составляющих нотного текста возникают *первичные образы музыки*, пока еще несовершенные представления о ее художественном содержании и технических особенностях, на основе чего впоследствии и рождаются замыслы («наметки») будущих исполнений. С. Раппопорт проводит мысль о том, что «нотные системы отличны от звуковых. Собственно художественными можно считать только “вторые”»<sup>39</sup>.

Важная составляющая исполнительского стиля – это интонирование, как художественно-коммуникативный процесс, как собственно музыкальное выражение смысла. Интонирование можно назвать составляющей процесса передачи художественной информации слушательской аудитории. И не просто передачи, а

---

<sup>39</sup> Цит. по: Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М.: Музыка, 1988. С. 34.

приобщения других к слышанию-пониманию музыки исполнителем, вовлечения их в совместное переживание художественного акта. Важно понять, что осознанная ориентация интонационного процесса на восприятие другими людьми, прежде всего, влияет на эмоциональный тонус исполнения, рождая у артиста подъем творческих сил, ощущение свободы, спонтанности музыкального высказывания. Следовательно, ни композиторское, ни исполнительское творчество невозможно без специфического для музыканта «умения общаться и быть общительным» в сфере «синтаксиса музыки как “речи в точных интервалах”» (Б. Асафьев).

Восприятие музыки связано с творчески избирательным отношением исполнителя к интонируемому материалу, с выявлением ключевых по смысло-выразительной значимости звукокомплексов. Отбор приемов интонирования связан не только со стремлением исполнителя осмыслить музыку «для себя», но и – изначально – с необходимостью выразить свое понимание и передать, заразить им слушателей. Вливаясь в каждую «клетку» музыкальной формы, пронизывая собой каждый момент ее развертывания, направленность процесса игры на восприятие входит в саму структуру художественного образа, создаваемого исполнителем.

Эта осмысленно-выразительная работа музыканта соотнесена с двумя основными понятиями: *исполнения* и *интерпретации*. Исполнение-интонирование обретает значение художественного явления, включается в процесс «социально-культурного обмена» (Асафьев) лишь тогда, когда оно направляется творчески ярким и целостным интерпретаторским замыслом, впитавшим в себя лучшие стороны культурно-исторической традиции и опыта, и одновременно несущим в себе черты новаторского толкования произведения. Именно тогда исполнитель в интонировании *осуществляет* музыку, и она становится социальным фактором, могучим средством общения.

Важными аспектами, взаимодействие которых раскрывает особенности выразительного исполнения, являются следующие:

1) *интонационная природа музыкального отражения действительности*, связь через интонацию создания, исполнения и слушательского восприятия музыки;

2) *первичность музыкального произведения* как художественно-образного отражения действительности по отношению к ис-



полнительскому его истолкованию, выступающему в качестве «двойного отражения»;

3) пути и методы, источники и закономерности *исполнительского познания* музыкального произведения и создания на этой основе интерпретации как единства объективного и субъективного начал.

Согласно типологии Станиславского, можно условно назвать три типа музыкантов-исполнителей: 1) приверженцы «искусства переживания» (А. Рубинштейн), в игре которых вдохновенное, гениальное исполнение сочетается с техническим несовершенством; 2) приверженцы «искусства представления» (Г. Бюлов), у которых безупречная, выверенная, но несколько холодная игра; 3) синтетический тип (С. Рихтер), им свойственно равновесие между эмоциональным и интеллектуальным, которое сознательно регулируется.

В помощь молодым исполнителям приведем пример системного анализа, применение которого помогает в формировании корректной интерпретации. Он включает в себя две стадии:

1. Способность к восприятию содержания и формы художественного произведения по методу К. Игумнова.

2. Включение в поисковый процесс всех психических функций личности, включение образных, обширных сравнений, художественных аналогий.

Завершая наш разговор об исполнительском стиле, мы кратко затронем важную сторону интерпретационного процесса. Речь идет о том, что какой бы силой выражения ни обладал исполнитель, тайна неисчерпаемости композиторского замысла сохраняет всегда или почти всегда свою силу. В звучании музыки осуществляется встреча двух уровней культуры: с одной стороны, это текст, исполнитель, музыкальный инструмент, с другой стороны, это когнитивные аспекты восприятия, творческие процессы мышления музыкантов. В этом плане особенно важно знать, что любая уникальная художественная реальность является порождением новых интуитивных, интеллектуальных смыслов, эмоциональных состояний артиста, т.е. новой духовности, предвосхищающей развитие культуры.

## РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

### Эстетико-культурологические основы исполнительского искусства

#### Глава 4. Особенности художественного сознания в эпоху барокко

##### *4.1. Выражение эстетических принципов*

В данном параграфе поднимаются проблемы прекрасного в музыке, трагического и комического, познания символики художественного образа, особенностей художественного подражания, проблемы художественной мотивации, ценностей и т. д.

Вся довольно сложная и тщательно разработанная система риторики в культуре барокко являлась тем фундаментом, на котором строили произведения практически все искусства. Ближе всех к риторике располагалась музыка.

Классическое ораторское искусство оказывает сильное влияние на музыку уже с XVI в. В этом сказывается возрастающее в эпоху барокко внимание к коммуникативным возможностям музыки, стремление максимально воздействовать на аудиторию, дабы вызвать у слушателей те чувства, мысли и состояния души, которые хотел выразить композитор.

По справедливой мысли О.И. Захаровой, с XVII в. широко утверждалось понимание музыки как выразительного языка, способного передавать самые различные чувства и представления. За определенными музыкальными оборотами закрепились устойчивые семантические значения для выражения какого-либо аффекта (движения души) или понятия. По аналогии с классическим ораторским искусством эти звуковые формулы получили название *музыкально-риторических фигур*.

Разработанная «теория аффектов» стала главным аргументом порождения всех средств человеческой души, которые могли служить для возбуждения необходимых реакций. В переводе с латинского аффект (*affectus*) обозначает душевное волнение, страсть, которая в XVIII столетии получит широкое распространение как музыкально-эстетическая концепция. На первом месте душевного волнения стоит то, что имеет универсальную сферу

применения: искусство убеждать. Выбор же средств и темы (в чем убеждать) не подчинялся строгим ограничениям. Эта универсальность в свое время давала основание Аристотелю рассматривать риторику как «возможность наблюдать возможные способы убеждения относительно каждого данного предмета»<sup>40</sup>.

Поначалу музыкальный лексикон фигур формировался благодаря тесной связи музыки со словом. Стремление композиторов придавать словам и словосочетаниям наглядную образность и повышать этим выразительность особенно заметно проявилось в Германии. О.И. Захарова отмечает, что немецкие композиторы рассматривали слово «как вспомогательное средство музыкального изобретения, ... оно возбуждало фантазию композитора, наталкивало на изобретение тех или иных выразительных фигур»<sup>41</sup>.

Свойства музыкальных фигур наиболее ярко выступают в вокальной музыке, однако и теоретики, и композиторы XVII–XVIII вв. не считали слишком существенной разницу между вокальной и инструментальной музыкой.

Каково взаимодействие музыки и риторики в семантическом плане?

Вначале мы видим, как музыка делает слепки со слова – изыскиваются подобия между риторическими и музыкальными фигурами. Теория, правда, все время говорит о необходимости равновесия между музыкой и словом, но на первых порах, за немногими исключениями, это – чисто механическое равновесие слова и его музыкального оттиска. В конце же эпохи, в первую очередь у И.С. Баха, мы находим такие явления, которые совпадают с сущностью «сложного смысла», искомого теоретиками барочного «остроумия». Слияние музыки и слова обретается в их споре, борьбе, в столкновении «далековатых идей».

Баховская работа со словом может показаться не вполне последовательной – глубоко аффектные, выразительные слова зачастую не получают истолкования, зато порой небольшие фрагменты текста оказываются перегруженными музыкальными фигурами. Намеренно создаются пересечения музыкальной и рито-

---

<sup>40</sup> Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. С. 4–21.

<sup>41</sup> Там же.

рической фигуры, музыкально-риторические диссонансы. В этой противоестественной с точки зрения раннего барокко музыкально-риторической работе есть строгая логика. Бах отбирает определенные слова, которые становятся опорами музыкально-риторической композиции. Эти слова несут тот или иной аффект или связывают аффекты – Бах закрепляет за ними интонационно родственные мотивы и фразы. Ключевые слова, выстроенные композитором, являются метатекстом, иерархически подчиняющим себе остальные, комментирующие тексты. В результате этой работы над «сложным смыслом» музыки образуется целостная и многослойная композиция. Подобный метод особенно точно отвечал убеждениям позднего барокко: так, для И.Н. Форкеля важно было именно стремление Баха «не к передаче отдельных слов – это ведет к пустой развлекательной игре, – а к передаче всего содержания в целом».

Таким образом, в эпоху барокко осуществляется переход от единичного смысла, изолирующего слова, репрезентирующего аффект, к сложной конструкции, соотносящей целостный смысл высказывания с отдельными компонентами этого высказывания. От слов, замещающих целое, – к целому, подчиняющему себе слова и смыслы, – в подобном движении проделывается путь, аналогичный процессу овладения «смысловой стороной речи», которая начинается со «сливной, выраженной в однословном предложении мысли», а завершается «отдельными, связанными между собой словесными значениями».

В соответствии с пониманием музыки как речи вырабатывались особые музыкально-риторические фигуры. Фигуры могли носить изобразительный характер, выражая направление и характер движения, как, например, *anabasis* – восхождение.

Фигура *catabasis* – нисхождение – описывала падение Голиафа, или любой процесс умирания, фуга – бег – бегство и преследование филистимлян, *tirata* – выстрел, стрела.

Фигуры подражали интонациям человеческой речи: *interrogatio* – вопрос (восходящая секунда), *exelamatio* – восклицание (восходящая секста). Особенно привлекали композиторов выразительные фигуры, передающие аффект, такие как: *suspiratio* – вздох, или *rassus duriusculus* – хроматический ход, употребляемый для выражения скорби, страдания.

Благодаря устойчивой семантике музыкальные фигуры превратились в «знаки», эмблемы определенных чувств или понятий. Нисходящие мелодии (фигура *catabasis*) употреблялись для символики печали, умирания; восходящие звукоряды (фигура *anabasis*) прочно связаны с символикой воскресения. Паузы во всех голосах (фигура *aposiopesis* – умолчание) применялись для «изображения» смерти; паузы, рассекающие мелодию (фигура *tnesis* – рассечение) передавали чувства страха, ужаса<sup>42</sup>. В каждом элементе музыки выделялся смысл. Так, одни украшения (трели и морденты) считались признаками веселой музыки, а другие (форшлагги) – нежной. Размер 4/4 предлагалось использовать лишь для серьезной музыки, а 2/4, 3/4; 3/8 – для легкой. Закономерности выделялись и в тональностях. Тем более, что вплоть до конца XVIII в. фортепиано настраивались еще в нетемперированном строе, и тональности на слух сильно различались по стройности и чистоте. Так, различали «твердые» и «мягкие» тональности (мажор и минор), «чистые» и «грязные». Был свой характер и у отдельных тональностей. Например, ре-мажор – это бравурность, героика, победа; фа-мажор – великодушие, постоянство, любовь, соль-мажор – все сельское и идиллическое.

Смысловой мир музыки Баха раскрывается через музыкальную символику. В символе содержится и рефлексия знака, и метафорическая спонтанность образа. Через символ духовное начало, абстрактное по своей природе, получает чувственно-конкретное выражение. Таким образом, символ является той связью, которая объединяет духовное с чувственным, горнее с дольным, абстрактное с конкретным. С.С. Аверинцев так определяет понятие: «Символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и знак, наделенный всей ограниченностью и неисчерпаемой многозначностью образа. Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, немислимые один без другого. Переходя в символ, образ становится “прозрачным”: смысл “просвечивает” сквозь него, будучи дан именно как смы-

---

<sup>42</sup> Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века. С. 22–45.

словая глубина, смысловая перспектива»<sup>43</sup>. Кроме многозначности, важным свойством символа является большая его значимость, поднимающаяся до выражения самых сокровенных сакральных смыслов.

Под музыкальным символом мы понимаем определенные мотивные структуры, имеющие постоянное соответствие с определенными вербальными понятиями.

Символика складывалась в русле эстетики эпохи барокко. Разработанность языка, в том числе музыкального, складывалась в закономерности повторения ясно отчеканенных формул.

Клавирный стиль Баха отличен от клавесинного стиля современников. Композитор одним из первых перешел к игре закругленными, а не плоскими пальцами, применил подкладывание 1-го пальца и перекладывание через него руки, отверг старые принципы аппликатуры и неподвижной кисти. Его пианизм полнозвучен, сочен и монументален, а собственное исполнительство отличалось мощью и массивностью звучания. Музыкальным образам его сочинений нужен протяжный, певучий звук, а не сухой и отрывистый тембр клавесина, т. к. клавирная музыка требует многокрасочной палитры, которой клавесин не располагает, вот почему с такой силой зазвучала она на фортепиано.

Часто в риторической диспозиции специально устраивали небольшое построение, которое должно особенно тронуть слушателей. В музыке этой же цели служили импровизационные каденции, когда исполнитель давал волю своему сиюминутному вдохновению. При этом целью каденции были не показ мастерства, а подчеркивание основной мысли и основного аффекта произведения, как это стало модным в XIX, XXI вв.

Риторика сыграла важную роль в выработке музыкального «лексикона», раскрывшего возможности музыки. Этот лексикон можно найти в музыке практически всех стилей. Всего музыкальная риторика насчитывает более 80 фигур.

Законы риторики, влиявшие на музыку длительное время, включая и эпоху барокко, обуславливали косвенную связь музыки со словесным языком (в музыке нашли отражение некоторые эле-

---

<sup>43</sup> Аверинцев С.С. Символ художественный // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М.: Советская энциклопедия, 1971. Т. 6. С. 826–831.

менты его синтаксиса). Опыт классической композиции показал, что музыка может освободиться от выполнения прикладных функций, а также от соответствия риторическим формулам и соседства со словом, т. к. уже является самостоятельным языком, хотя и внепонятийного типа. Однако во внепонятийном языке «чистой» музыки исторически пройденные этапы удерживаются в виде наглядно-понятийной, повествовательной модели конкретных жизненных ассоциаций и эмоций. Внепонятийное содержание музыки раскрывается посредством музыкальной логики соотношения элементов произведения. Композиционная логика развертывания «звуко-смыслов» (теория Б.В. Асафьева) предстает как специфически-музыкальное идеальное воспроизведение формируемых в общественной практике социальных ценностей, оценок, идеалов, представлений о типах человеческой личности и человеческих отношений, универсальных обобщений. Таким образом, специфика музыкального отражения действительности заключается в том, что художественный образ воспроизводится в исторически обретенной музыкальным языком диалектике понятийности и внепонятийности.

Так, в музыке XVII–XVIII вв. выделяется гносеологическая проблематика, связанная с эстетической мыслью XVI в., – учение об аффектах (Царлино). Становление историологической проблематики связано с зарождением исторического сознания у музыкантов, соприкоснувшихся в эпоху *Age nova* с резким обновлением форм музыкальной практики. Происхождение музыки все чаще получает естественное объяснение (по Царлино, музыка происходит из утончающейся потребности общения). Так, в XVII–XVIII вв. поток идей эстетической мысли XIV–XVI вв. получает новую философскую подоснову, сформированную рационалистическими и просветительскими концепциями. На первый план выходит гносеологическая проблематика – учение о подражательной природе и аффективном действии музыки. Ш. Баттё объявил подражание сущностью всех искусств. Ж.Ж. Руссо связал музыкальное подражание с ритмом, который аналогичен ритму движений и речи человека. Р. Декарт открыл причинно-детерминированные реакции человека на раздражители внешнего мира, которым музыка подражает, производя соответствующий аффект. В эстетике мысли та же проблематика разрабатывалась с нормативным укло-

ном. Цель композиторского изобретения – возбуждение аффектов (Шпис, Кирхер). К. Монтеверди закреплял за группами аффектов композиционные стили; И. Вальтер, Дж. Бонончини, И. Маттезон связывали с каждым из аффектов определенные средства композиторского письма. Особые аффективные требования предъявлялись исполнителю (Кванц, Мерсенн). Передача аффектов, по мысли Кирхера, не сводилась к ремесленной работе, но являлась магическим процессом (в частности, и Монтеверди обучался магии), который понимался рационально: между человеком и музыкой существует «симпатия», и ею можно разумно управлять. В этом представлении прослеживаются реликты сопоставления: космос – человек – музыка. В целом эстетика мысли, оформившаяся в XIV–XVI вв., трактовала музыку как аспект особого – «изящного» (т. е. художественного) изображения «человеческой природы» и не настаивала на специфике музыки в сравнении с другими искусствами. Однако это был шаг вперед от эстетики мысли древности и средневековья, где музыка понималась исключительно как аспект общей онтологии.

Таким образом, музыкально-эстетическое знание выступает как созидание основных «несущих конструкций» художественного мира. Мечтательность в поэтике рококо смыкается с другой доминантой этой культуры – идеалом незавершенности. При видимой ясности, уравновешенности и законченности рококо устремлено к иррациональному, неясному и недосказанному. Эмблема незавершенности, позволяющая словно разом окинуть ее взглядом, – летучее мгновение.

В XVII–XVIII вв. в музыкальном искусстве образуются два взаимодействующих пути – развитие полифонии свободного стиля и активное развитие гомофонии, мыслившейся сначала в качестве возрождения античной монодии. Под влиянием новых гуманитарных теорий пошатнулось понимание музыки как науки: музыка стремится быть подражанием природе и языком души. Однако ее числовая основа отнюдь не была забыта; в частности, великий философ Г.В. Лейбниц определил музыку как «тайное упражнение в арифметике ведущей счет, но не осознающей этого души». Тем не менее, музыканты уже позволяли себе пренебрежительно противопоставлять «луже математики» «источники природы» (И. Маттезон).



Одновременно музыка активно вырабатывала собственную логику, чтобы достичь идеала «музыкальной речи», в которой главным (или даже единственным) содержанием музыки стало выражение, или даже «изображение», человеческих чувств, страстей. Опираясь на образцы речевого синтаксиса и риторической диспозиции (т. е. на правила построения речи), она достигла упорядоченности и ясности высказывания, независимого от словесного текста. Теперь инструментальная музыка могла претендовать на воплощение всего многообразия жизненного содержания и на рубеже XVIII–XIX вв. получила название «абсолютная музыка». Ее наивысшим выражением оказалась симфония, постепенно превратившаяся в концепционно-философский жанр. Музыка же достигла положения «центрального искусства, выражающего как бы самую сущность» экзистенциального мира человека Нового времени. Итогом революционного поворота становится девиз, который не раз служил программой моцартовских сочинений, – «Non e bello guello che e bello, ma guello che piase» («Не то прекрасно, что прекрасно, а то, что нравится»). «Прекрасной» для В.А. Моцарта еще продолжает формально оставаться математическая стройность хитросплетений полифонии, но это для ума, а для души его поколение предпочитает нечто более простое, непосредственное и «близкое к природе» (в духе Ж.Ж. Руссо)<sup>44</sup>.

В духовной жизни XVIII столетия на первый план выдвигается третье («плебейское») сословие, оно несет с собой идеи равенства, свободы, естественности в проявлении человеческих чувств. Теперь музыка барокко представляется слишком усложненной, ученой и запутанной. Так происходит еще один стилистический переворот, когда полифония полностью (хоть и ненадолго) изгоняется из профессионального искусства: художники ищут новый способ самовыражения и наиболее близким оказывается сонатное мышление. В этой ситуации старые полифонические способы письма становятся временно ненужными и постепенно отмирают, с тем чтобы возродиться в совершенно ином облике – в зрелом творчестве венских классиков (В.А. Моцарт, Й. Гайдн, Л.В. Бетховен). Синтезирующие тенденции в клавирном творче-

---

<sup>44</sup> Рубах Е. В поисках истины // Музыкальная жизнь. 1993. № 12. М.: Композитор.

стве ранних венских классиков следует понимать не только как взаимопроникновение музыки народной и «ученой» и как превращение иноземного искусства при опоре на собственные национальные традиции. Можно было бы показать, что их искусство – обобщение опыта музыкантов различных стилей (рококо, сентиментализма), творческой работы композиторов в различных жанрах – не только в клавирной музыке, но и в опере, и ансамблево-оркестровой музыке.

Для этих композиторов характерен еще «бетховенский герой» – народный трибун или раздираемый противоречиями «гений» романтиков. Герой Моцарта и Гайдна, однако, – уже человек нового времени, порвавший со средневековой идеологией, оптимистически смотрящий в будущее, наделенный богатым миром чувствований (особенно у Моцарта). Он не лишен иногда черт «галантности», а порой (чаще у Гайдна) буржуазной патриархальности.

Рождается так называемый галантный стиль, который знаменует собой новый уровень музыкального демократизма, проявившегося, прежде всего, в отказе от полифонии, а вместе с нею – от возвышенной серьезности. Глубокие раздумья о смысле и трагичности бытия уступают место ощущению радости жизни, активности человека-преобразователя, гедонистическому наслаждению прелестью искусства, сентиментальной тоске и бурным порывам. Только на этой основе могло возникнуть то демократически-доступное, но и рафинированное, брызжущее весельем и отмеченное печатью рока, до примитивности простое и непостижимо сложное, божественное и человеческое искусство В.А. Моцарта.

Окончательное становление музыкального классицизма произошло в творчестве Й. Гайдна и В.А. Моцарта. Эти художники синтезировали передовые творческие тенденции своих предшественников (итальянских музыкантов Д. Скарлатти, Б. Галуппи, П.Д. Парадизи, Д. Чимароза; чешских музыкантов Иржи (Георг) Бенда, Франца Ксавера Душека, Леопольда Кожелуха, Яна Ладислава Дусика, Вацлава Яна Томашека), подготавливавших кристаллизацию нового стиля.

Появляются расшифровки понятия «стиль» в музыкальных словарях. Так, в известном «Музыкальном словаре» Жана-Жака Руссо дается следующая его дефиниция: стиль как «отличитель-

ный характер композиции или исполнения», зависящий «от страны, национального вкуса, одаренности авторов в соответствии с содержанием, местом, временем, темой». Автор говорит также о различных инструментальных стилях, о мелизматическом, импровизационном, танцевальном и т. д.

Еще большей многозначностью отличается трактовка стиля в «Музыкальном лексиконе» теоретика музыки И.Г. Вальтера (1732). Он приводит определения старого и нового стилей, веселого, вычурного, важного, величественного, а также высокого, низкого и т. д. При всей расплывчатости этого понятия, характерной для XVIII в., его трактовка имеет одну существенную особенность, выраженную наиболее ярко в понимании Руссо: стиль – это «отличительный характер композиции или исполнения». В игре исполнения, по мнению философа, также присутствует некий собственный стиль, отличающий его от других исполнителей. Таким образом, в эпоху Просвещения были заложены основы понимания стиля как эстетической категории, выражающей особенности художественно-творческого мышления.

#### ***4.2. Музыкальное искусство в эволюции: от классицизма до романтизма***

Ведущим направлением XVII–XIX столетий становится классицизм, который образовался на волне общественного подъема и переживаний и вошел в историю в духе национального единства как разумного и справедливого. Классицистическая традиция, утвердившая свои позиции во многих западноевропейских странах и не ослабевавшая на протяжении нескольких столетий, являлась главной особенностью многих европейских школ, в особенности французской. Вопреки господству католичества, французское искусство неразрывно связано с идеями абсолютизма королевской власти. Напротив, классицистическая традиция итальянского искусства формировалась в обстановке демократического движения, где утверждалась свобода личности. Демократизация музыкального искусства начинает новый период истории инструментальной музыки, завершившийся утверждением симфонизма как прогрессивного метода отражения действительности в ее развитии и противоречивости.

Исследователь О. Кривцун отмечает, что отстаиваются взгляды на человека как на фигуру “аллегорическую”, т. е. в известной мере, идеальную, которую можно успешно воспитывать, формировать, к чему и призвано искусство; отмечают в человеке чувство эгоизма, сильные *природные инстинкты*, способные сокрушить любые рациональные установления<sup>45</sup>. С одной стороны, классицизм культивировал некие идеальные формы, искал особые приемы выразительности для передачи разных чувств, состояний, с другой тщательно шлифовались художественные приемы, которые помогали достижению целостности и завершенности образов<sup>46</sup>.

Совершенство композиции становится неотъемлемым идеалом «венских классиков», а в их «абсолютной музыке» запечатлен опыт исторического взаимодействия с поэтическим словом, танцем, сценической драмой, ораторской речью, литературными сюжетами. В музыкальной композиции специально вырабатывались грамматика словесной речи, логика риторической диспозиции и приемы *decoratio* (украшения речи), эмоциональные эффекты драмы, стройность пропорций архитектуры, сохраняя связи с другими музыкальными жанрами – оперой, песней, мессой, светской ораторией. В этом смысле доминирующим и смыслообразующим языковым основанием классического искусства становилась лексика выразительных средств, а мелодия, предназначенная для инструментов, напоминала человеческую речь, интонации, жесты, мимику.

### ***Классические формы и принципы мышления.***

Важнейшими завоеваниями художественного мышления классической эпохи становились *полиаффектность*, принципы контраста в движении. Если барочный контраст был парным и статичным (медленно–быстро, мажор–минор), то венско-классический вместил в себя этапы динамичного нарастания и перехода в противоположный аффект. Он обнаружил логику, идентичную диалектике Гегеля: тезис – антитезис – синтез. Центром всех важнейших новых стремлений классической музыкальной эпохи ста-

---

<sup>45</sup> Кривцун О.А. Художественные эпохи в культуре Нового времени // Искусствознание. Л., 2001. № 1. С. 24.

<sup>46</sup> Там же. С. 23.

новится зрелая сонатная форма – высшая и наиболее совершенная из «гомофонных форм», точнее, из форм инструментальной музыки. Сонатная форма в плане типизации образно-драматургического контраста между темами переняла заимствованные темы из оперных увертюров Глюка, отражающие образы древнегреческих трагедий, контраст в них «долга» и «сострадания». Прием оркестрового крещендо, воспринятый от мангеймской симфонической школы, особенно последовательно прослеживается в сонатах В. Бетховена по принципу контраста.

Важный внемузыкальный прототип сонатной экспозиции сонатной формы составила диспозиция античной ораторской речи. На мышление музыкантов здесь оказал воздействие трактат И. Маттезона «Совершенный капельмейстер» (1739), где автор призывал композиторов следовать в своих сочинениях риторической диспозиции, т. е. незыблемому расположению пунктов ораторской речи. Из венских классиков этот ораторский прототип получил особенно стабильное «озвучивание» в бетховенских сонатах. Соотношение между пунктами ораторской диспозиции и партиями экспозиции сонатной формы таково:

<b>Риторическая диспозиция</b>	<b>Сонатная экспозиция</b>
вступление (exordium)	вступление
повествование (narratio)	(продолжение вступления)
определение темы (propositio)	главная партия
подразделение (partitio)	связующая партия
возражение (confutatio)	побочная партия
опровержение возражения (confirmation)	перелом в побочной партии (возможное начало заключительной партии)
отступление (digressio)	раздел в заключительной партии
заключение (conclusio)	заключительная партия или ее окончание

Этот интонационный порядок ораторской речи прослеживается во многих сочинениях венских классиков. Так, например, в I ч. c-moll 32 сонаты Бетховена во вступительном Maestoso героическим восклицанием звучит начальная тема, суровым эпическим «рассказом», «изложением» – ее развертывание. В самом Allegro con brio appassionato пафосом титанической воли проникнута главная партия, а ее секвентное дробление передает бурное, ак-

тивное «подразделение» мысли. Появление констатирующей «небесной» побочной партии есть диалектическое «возражение» к главной. Истинно бетховенский «взрыв» после характерного «затишья перед бурей» – волевое «опровержение возражений», перелом в побочной партии. На новом витке диалектической спирали – «подтверждение главной мысли»: активное, утвердительное и кульминационное звучание мотивов главной партии (в басу) на фоне пышных украшающих пассажей. Последний раздел – кадансирующее дополнение на общих формах движения, аналог ораторского «заключения».

### *Драматургия сонатной формы.*

Единицей драматургии выступает не тема, а «тип выразительности» (термин по В. Бобровскому), т. е. общий характер музыкального звучания: медленный торжественный или быстрый энергичный с активной ритмической пульсацией, или плавный, замедленный, певучий.

*Первый тип* связан с традицией концерто грессо, продолжившейся в симфонизме Й. Гайдна, его условно можно назвать «концертным», «альтернативным».

*Второй тип* сонатной драматургии укрепился на позднем этапе сонатного мышления и ярче всего выявился у Л. Бетховена, его можно назвать «риторическим», «диалектическим».

*Третий тип*, промежуточный, совершающий модуляцию от альтернативности к диалектичности развития, прослеживается в сонатных формах Гайдна, Моцарта, Бетховена<sup>47</sup>. У венских классиков побочная партия – это вторая драматургически важная сфера, функционально подчиненная главной: по риторической логике – это «возражение», по логике античной драмы – сфера «сострадания». Интонационный характер побочной партии чаще всего менее моторный и активный. Тематизм побочной партии отличается большим разнообразием в его соотношении с темой главной партии, если главная тема одна, то тем побочной партии может быть несколько. В немецкой терминологии для каждой из них существует ряд терминов: Nebenthema, Seitenthema и Gegenthema<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Там же. С. 321–322.

<sup>48</sup> Там же. С. 327.

Еще один прототип, повлиявший на ряд сонат, – свободная инструментальная фантазия. Ее признаки – пышная фактура, пассажный тип тематизма, сложные гармонические ходы, в том числе энгармонические модуляции. Из венских классиков такую свободную фантазию применил Бетховен, в начале разработки I ч. 3 сонаты.

***Вопросы и задания:***

1. Разберите сонатную драматургию по типу выразительности: Й. Гайдн, В.А. Моцарт, Л.В. Бетховен.
2. У каких из перечисленных композиторов в сонатной драматургии наблюдается все три типа выразительности?
3. Найдите сходства и различия стилистики письма венских классиков.
4. У каких из перечисленных выше композиторов тематизм сонатной драматургии отличается разнообразием, сложными пассажами, фактурой?
5. У каких композиторов в сонатной драматургии преобладает влияние ораторской речи?
6. Какая идейная основа объединяет композиторов, а какая разъединяет?

***Принципы инструментально-симфонического мышления.***

Анализируя творчество представителей венской школы, П.В. Луцкер замечает интонационную общность их музыкального письма в своеобразном сплаве южно-северонемецких, венгерских, чешских, мангеймских, итальянских, тирольских национальных элементов, синтез концептуального содержания музыки. Вместе с тем единство в творчестве композиторов венской школы невозможно осознать, если оперировать только понятием «стиль», – слишком уж многое выросло из этой школы, слишком индивидуальны ее титаны – В.А. Моцарт, Й. Гайдн, Л.В. Бетховен. Возникает вопрос: «все ли в мире искусства, что претендует на глобальный, эпохальный масштаб, возникает на почве стиля? Нет, не все»<sup>49</sup>. Один из первых историков художественной ментальности М. Дворжак считает, что «суть искусства в первую очередь явля-

---

<sup>49</sup> Луцкер П.В. Стилевая проблематика в музыкальном искусстве на рубеже XVIII–XIX веков. Эпохальные рубежи в истории искусства Запада. М.: Искусство, 1998. С. 139.

ется выражением владеющих человечеством идей, а его история (история искусства), в такой же мере, как история религии, философии или поэзии, представляет собой часть всеобщей истории духа»<sup>50</sup>.

Из истории известно, что деятели австрийского Просвещения выдвигали идею всеобщей справедливости, мечтали о светлом будущем, находились в оппозиции к официальным догматам церкви. Их взгляды оказали существенное воздействие на формирование мировоззрения композиторов венской классической школы. Вынужденные находиться на придворной службе у аристократической знати или служить в церквях, передовые музыканты, опираясь на творчество широких народных масс, правдиво отражали в своей музыке окружающую действительность. В типических, обобщенных образах утверждались новые принципы инструментально-симфонического мышления, такие как: кипучая и многообразная жизнь, полная радостей и печалей, душевный мир человека, драматические коллизии и сценки из народного быта, скорбные раздумья и картинки природы. Высокий гуманизм, присущий венским классикам, определял жизнеутверждающую эмоциональную и идейную направленность их искусства. Свойственная им искренняя и глубокая вера в торжество разума и справедливости, а также вера в светлое будущее воплотились в совершенной художественной форме инструментальных циклов<sup>51</sup>.

Форма и содержание в произведениях венских классиков составляли высокое эстетическое единство, при этом тематический материал никогда не бывал абстрактным, нейтрально-безразличным, напротив, он отличался образной рельефностью, выразительностью, индивидуальной характерностью. Индивидуальная характерность тематизма венских классиков доведена до обобщенного органически совершенного художественного воплощения явлений типических, существенных, близких естественному пониманию жизни<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. М., 1978. С. 47–48.

<sup>51</sup> Левик Б. История зарубежной музыки. Вторая половина XVIII века. М.: Музыка, 1980. С. 66.

<sup>52</sup> Там же.



Э.Т.А. Гофман пишет: «Моцарт вводит нас в глубину царства духов. Нами овладевает страх, но без мучений, – это скорее предчувствие бесконечного. Любовь и печаль звучат в дивных голосах духов. Моцарт больше занимается сверхчеловеческим, чудесным, обитающим в глубине нашего духа. Гайдн романтически изображает человеческое в жизни»<sup>53</sup>. Мелодии Й. Гайдна похожи на австрийские, венгерские, хорватские песни и танцы, их изложение сопровождается множеством фокусов и загадок, слушателя все время подстерегают остроумные неожиданности, а уж когда дело доходит до развития, то нет числа всевозможным смешным превращениям, перебрасыванию мотивов, их вращению. Композитору всякий раз удавалось показать свою огромную изобретательность и неизменный юмор<sup>54</sup>. Так, по Г. Лейбницу, наслаждение музыкой состоит в подсознательном восприятии измерений числовых величин гармонических и ритмических соотношений звуков, и вообще эстетическое удовольствие – не что иное, как смутное представление совершенства гармонии, единства множественности<sup>55</sup>.

#### ***Практические задания:***

1. Проиграйте несколько отрывков из музыкальных произведений венских классиков. Какие чувства у вас вызывают используемые в их музыке интонации?
2. Сыграйте разные музыкальные отрывки с таким чувством и импульсом, с каким было изначально заложено композиторами.
3. Исполните предложенные музыкальные фрагменты из различных произведений композиторов-классиков. Какие интонации наиболее яркие, какие строгие или сдержанные и т. д.?
4. Проанализируйте характеристику интонаций венских классиков.
5. Определите национальную принадлежность интонаций венских классиков, обращаясь к южно-северонемецким, венгерским, чешским, мангеймским источникам фольклора.

---

<sup>53</sup> Гофман Э.Т.Ф. Музыкальные новеллы. Петербург: Всемирная литература, 1922. С. 56–57.

<sup>54</sup> Кирнарская Д.К. Классицизм. М.: РОСМЭН-ПРЕСС, 2002. С. 46.

<sup>55</sup> Винкельман И.И. Избранные произведения и письма / Пер. А.А. Алявдиной. М.: Ладомир, 1996. С. 34.

6. Какая интонация определяет ту или иную характерную черту национального колорита, по каким признакам это можно понять, услышать?

7. При исполнении того или иного интонационного колорита постарайтесь максимально приблизить к подлинности.

### ***Теория искусства о классицизме.***

Теория искусства утверждает, что идея классицизма – это созерцание природы, «очищенное» умом, прямо пропорционально отражающее принципы неоплатонически-космологического характера.

Выдающийся искусствовед *Джованни Пьетро Беллори* в 1664 г. сыграл выдающуюся роль в учении об идеях не только итальянского, но и французского академизма. Его трактат «*L' Idea del pittore dello scultore e dell' architetto*», что в переводе с итальянского – «Идея живописца, скульптора и архитектора» – написан в подлинно неоплатоническом духе: вечный творящий дух создал в глубоком самосозерцании совершенные прообразы всех творений, идеи. Творческое открытие *художественной идеи* происходит от *чувственного созерцания*, так что последнее лишь представит в ней в более чистой и высшей форме. «Превосходя природу благодаря отбору естественных красот», говорится уже в эпиграфе, идея представляет собой действительность в более чистой форме: «*originata dalla natura supera l'origine e fatti l'originale dell' arte* (возникнув из природы, она преодолевает свое происхождение и становится образцом для искусства)»<sup>56</sup>.

Учение об идеях снова возвращается к тому пониманию, согласно которому идея не присуща человеку *a priori*, а достигается *a posteriori* из созерцания природы («идея – результат опыта» – высказывание В. Гете). На основании нового истолкования оказались подвержены осуждению «натуралисты». Автор считает, что они вообще не создавали идеи, а, «ссылаясь на модель», бездумно копировали недостатки природных предметов, так и те, кто, «не зная истины», занимаются искусством на основе только техники и, пренебрегая изучением природы, пытаются работать *di maniera*

---

<sup>56</sup> Там же. С. 34.

(с итал. – согласно манере) или из чисто «фантастической идеи»<sup>57</sup>.

Выдвинув принцип «*подражание природе*», классицисты определили непременным условием его строгое соблюдение незыблемых правил античности. В основе классицизма лежат идеи рационализма, которые формировались одновременно с таковыми же в философии Р. Декарта. Художественное произведение, с точки зрения классицизма, «должно строиться на основании строгих канонов, тем самым обнаруживая стройность и логичность самого мироздания»<sup>58</sup>. Интерес для классицизма представляет только вечное, неизменное – в каждом явлении он стремится распознать только существенные, типологические черты, отбрасывая случайные индивидуальные признаки. Эстетика классицизма придает огромное значение общественно-воспитательной функции искусства. Многие правила и каноны классицизм берет из античного искусства (Аристотель, Гораций).

Теорию отношения искусства к природе развил в своей идее о «подражании древним» французский мыслитель-рационалист Ля-Брюэр. Мыслитель писал: «только подражая древним, можно, сочиняя, достичь совершенства и даже, если возможно, превзойти их»<sup>59</sup>. Подобные взгляды развивал Фелибиен в своих «Беседах о жизни и произведениях знаменитых живописцев». Он писал: «живопись имеет благородную и возвышенную цель, а именно обучать и воспитывать»<sup>60</sup>. Теоретик искусства И.И. Винкельман несколько иначе трактует вопрос античности. В своей работе «Мысли» он раскрывает идею «подражания» как «руководство к действию», с одной стороны, по образцу произведений древнегреческого искусства и по педагогическим принципам, с другой – как руководящий лозунг для практического художественного творчества. Винкельман пропагандирует эту идею не потому, что античное искусство освящено веками, а потому, что это искусство является высшим достижением человечества, как здоровое, под-

---

<sup>57</sup> Винкельман И.И. Избранные произведения и письма. С. 94.

<sup>58</sup> Холопова В.Н. Теория музыки: Мелодика, ритмика, фактура, тематизм. М.: Лань, 2002. С. 58.

<sup>59</sup> Винкельман И.И. Избранные произведения и письма. С. 50.

<sup>60</sup> Там же. С. 49.

линно народное искусство, выросшее на свободной земле среди свободных людей<sup>61</sup>.

Композиторы венской школы, «подражая древним», создавали музыкальные произведения с очень стройной и логичной системой правил построения. Благодаря такой системе самые сложные чувства, связанные с миром чувств человека, облекались в ясную и совершенную форму. Страдания и радости становились для композиторов предметом размышления, а не переживания. И если в других видах искусства законы классицизма уже в начале XIX в. многим казались устаревшими, то в музыке система жанров, форм и правил гармонии, разработанная венской школой, сохраняет свое значение до сих пор.

Подводя итог, можно сказать, что только классицизм развил учение об идее в смысле «законодательной» эстетики. «“Законы в самом широком значении этого слова суть необходимое отношение, вытекающее из природы вещей” – писал французский философ Монтескье. В этом смысле все, что существует, имеет свои законы – они есть и у божества, и у мира материального, и у существ сверхчеловеческого разума»<sup>62</sup>.

### ***Зарождение романтизма и его основные черты.***

Романтизм (фр. romantisme) – идейное и художественное направление в искусстве и культуре конца XVIII – первой половины XIX в., характеризуется утверждением самоценности духовно-творческой жизни личности, изображением сильных (иногда бунтарских) страстей и характеров, одухотворенной и целительной природы. Были ли у романтиков XIX в. предшественники в XVIII веке? Первый предшественник романтизма – это, конечно, Жан-Жак Руссо, который оказал огромное влияние на всю европейскую культуру в целом и, в частности, огромное творческое воздействие на Бетховена.

Что взяли романтики у Руссо, чем он им imponировал? Во-первых, конечно, тем, что Руссо в эпоху рационализма, которая называлась «веком разума», первым из художников выдвинул примат чувства. Именно от Руссо ведет свое начало *европейский*

---

<sup>61</sup> Там же. С. 51.

<sup>62</sup> Кирнарская Д.К. Классицизм. С. 6.

*сентиментализм*. Вместо доводов разума Руссо выдвигает стихийную силу человеческого чувства, которое является ведущим началом в поведении человека. Во-вторых, у Руссо романтики взяли романтический индивидуализм. Именно он в своей «Исповеди» и в целом ряде других сочинений заговорил о том, что каждый человек своеобразен и неповторим, что вне зависимости от того, является ли человек героем, полководцем, философом, мыслителем, гениальным художником или обычным смертным, каждый человек имеет единственную, неповторимую, своеобразную психологическую структуру. Наконец, от Руссо романтики берут и культ природы. Мы знаем, какую огромную роль сыграли «Савойский священник», «Новая Элоиза» Руссо – в них Руссо ввел в обиход, в кругозор европейского человека природу. И этот культ природы, который от Руссо унаследовал Бетховен в своей «Пасторальной симфонии», также переходит к романтикам. Вторым предшественником романтизма является то литературно-общественное движение, которое возникает в 70-х гг. XVIII в. в Германии и которое носит название «эпохи бури и натиска»<sup>63</sup>.

Прежде всего, два произведения характерны для этой эпохи. Первое из них – это книга, действительно оставившая глубочайший след во всей истории европейской интеллигенции – роман молодого Гёте «Страдания юного Вертера». «Вертерианство», вертеровская меланхолия, болезненная вертеровская чувствительность, приведшая героя романа к самоубийству, – эта тема была впоследствии очень близка романтикам. Другое, не менее типичное произведение для «эпохи бури и натиска», – это юношеская драма Шиллера «Разбойники». Именно здесь был выведен образ молодого героя-бунтаря, который видит всё несовершенство общественного строя, всю мерзость феодализма, который становится благородным разбойником, уходит в леса, собирает вокруг себя кучку таких же недовольных интеллигентов, как он сам, и объявляет войну обществу. Правда, эта война заканчивается моральным поражением Карла Моора – главного героя драмы. Тем не менее, образ романтического разбойника, который из благородных побуждений объявляет войну обществу и которого обще-

---

<sup>63</sup> Соллертинский И.И. Исторические этюды. Жанр: биографии и мемуары. М.: Музыка, 1963. С. 19.

ство отвергает, – этот образ для романтизма будет родным и близким<sup>64</sup>.

Предшественниками романтизма принято считать: Людвиг ван Бетховена – в австро-немецкой музыке, Луиджи Керубини – во французской; более отдалённым своим предшественником многие романтики (например, Шуберт, Вагнер, Берлиоз) считали К.В. Глюка. Основными представителями романтизма в музыке являются:

в Австрии – Франц Шуберт и Ференц Лист, а также поздние романтики – Антон Брукнер и Густав Малер;

в Германии – Эрнест Теодор Гофман, Карл Мария Вебер, Рихард Вагнер, Феликс Мендельсон, Роберт Шуман, Людвиг Шпор;

в Италии – Никколо Паганини, Винченцо Беллини, ранний Джузеппе Верди;

во Франции – Даниэль-Франсуа Обер, Гектор Берлиоз, Джакомо Мейербер и представитель позднего романтизма Сезар Франк;

в Польше – Фредерик Шопен.

В России в русле романтизма сочиняли Александр Алябьев, Михаил Глинка, Александр Даргомыжский, Милий Балакирев, Николай Андреевич Римский-Корсаков, Модест Петрович Мусоргский, Александр Порфирьевич Бородин, Цезарь Антонович Кюи, Петр Ильич Чайковский.

Композиторы-романтики проявляли большой интерес именно к национальному своеобразию отечественной музыки, а также музыки других народов. В связи с этим началось внимательное изучение народного музыкального творчества – музыкального фольклора, усилился интерес к национальному историческому прошлому, к старинным легендам, сказаниям, преданиям, мифу. Они явились важным источником, питавшим богатое воображение композиторов-романтиков, почвой для возникновения увлекательных фантастических образов. С одной стороны, обращение к преданиям и мифу – это материал, позволяющий вскрыть специфику собственно архаического мышления, своего рода «*первоосновы*» человеческой ментальности. С другой стороны, с помощью мифа представлялось возможным решение наиболее глобальных проблем бытия. Теснейшую связь музыки с мифом обосновывает

---

<sup>64</sup> Там же.

К. Леви-Строс: миф изначально «музыкален», музыка же мифологична, поскольку усвоила структурные нормы мифа (контраст, повтор, ритм, цикличность и др.), возможно, поэтому музыка постоянно использует мифологические сюжеты и глубинные мифологические модели. В частности, знакомая всем форма рондо восходит к мышлению мифологического типа: контраст / оппозиция рефрена и эпизода; повтор как идея цикла, ритуального движения по кругу; изменение рефрена как архетипный принцип вариативности. В языковой модели заложена цепочка метафор, что обусловлено омофонией двух слов французского языка – *voie* («путь») и *voix* («голос»), соответственно, «путь» означает и историко-культурную судьбу масок в рамках их передачи от одной общности к другой, и судьбу представляемого ими сообщения – отклика на их «голос», с неизбежностью разложимый на компоненты, трансформируемый и всякий раз по-иному воссоздаваемый<sup>65</sup>.

Взволнованное, динамичное (иррациональное) состояние души воплотится в философских устремлениях немецкого композитора XIX в. Р. Вагнера. Рамкой вагнеровской драмы станет легенда, ее персонаж – драматическая личность, существо символическое, в котором воплощены национальный дух и мощь определенной философской системы. Музыка усваивает новое философское соотношение Добра и Зла: наряду с надеждой на божественную справедливость и Добро видит присутствие в мире злого начала. В противоположность поэзии риторических эпох, новая, возникавшая на развалинах риторического миропонимания, поэзия предполагала, во-первых, конкретную индивидуальность воплощаемой в ней человеческой личности, Я. Во-вторых, психологическую подвижность личности, Я, эмоциональную активность личности и ее незавершенность «по глубине» – в отличие от неподвижности, обобщенности и репрезентативности риторических аффектов. То, что делает и претерпевает человек, Я, в новой поэзии может обобщаться и возводиться к всеобщечеловеческому, однако прежде всего, и в подчеркнутом смысле, это принадлежит, как конкретно-неповторимое, именно ему, этому Я. Вот

---

<sup>65</sup> Леви-Стросс К. Путь масок / Пер. с фр. А.Б. Островского. М.: Республика, 2000. С. 20–96.

такое Я в его взлетах и падениях, в многообразии его психологического бытия бурно осваивает поэзия Новалиса. Поначалу – ех negativo, нужно было сначала очертить круг этого Я, получить его в совсем ином поэтическом материале. Это было упорство религиозной мысли, не столько догматической, сколько ищущей и окружающей догмат лично окрашенным образом, нагружающей его полнотой сугубо личного отношения<sup>66</sup>.

***Вопросы и задания:***

1. Какие факторы повлияли на возникновение романтизма в музыке?
2. Перечислите черты романтизма и идеи философов, которые повлияли на композиторов-романтиков.
3. Что послужило источником воображения композиторов-романтиков?
4. Что становится символом, а что художественным образом в произведениях у романтиков?
5. Перечислите основные композиционные принципы развития музыкальных сочинений.

***Идейно-эстетическая концепция романтизма.***

Унаследовав от эпохи Просвещения многие прогрессивные черты, романтизм вместе с тем связан с глубоким разочарованием, как в самом просветительстве, так и в успехах всей новой цивилизации в целом. Для ранних романтиков, еще не знавших итогов Великой французской революции, разочаровывающим был общий процесс рационализации жизни, ее подчинения усредненному «разуму» и бездушному практицизму.

С одной стороны, романтизм никогда не был ясно очерченной программой или стилем: он включал довольно широкий круг идейно-эстетических тенденций, в котором историческая ситуация, страна, интересы художника создавали те или иные акценты, определяли различные идеи и средства их художественного (музыкального) воплощения. С другой стороны, романтическому искусству присущи и важные общие особенности, касающиеся как содержания, так и форм его реализации:

---

<sup>66</sup> Федоров В.П. Романтический художественный мир. Рига: Зинатне, 1988. С. 16.



а) Отрицание «рационалистических канонов» Просвещения и Классицизма, которые «сковывали» творческую инициативу художника.

б) Идеино-образный мир «романтизма»:

– глубочайший интерес к человеческой личности, понимаемой романтиками как единство индивидуальной внешней характеристики и неповторимого внутреннего содержания;

– изображение внутреннего мира, душевной жизни, уход в сферу личных переживаний. Именно с романтизма начинает появляться психологизм в искусстве;

– разочарование в современности, которое порождало у романтиков особый интерес к прошлому;

– воспевание живописной экзотики стран юга и востока (Италии, Испании, Греции), которое явилось поэтическим контрастом скучной обыденности;

– интерес к национальному прошлому;

– мистические мотивы;

– природа как идеал порядка (как союзник или противник человека);

– разрыв между мечтой и действительностью, противопоставление прекрасного вымысла и иррациональности эмоциональной жизни объективной реальности (чувство двоемирия, горькая насмешка над несоответствием мечты и действительности, возведенная в искусстве в принцип «романтической иронии»).

Если композитор или художник и его герои находятся в разладе с действительностью, то одной из тем романтического искусства будет бегство от действительности. Романтический художник отворачивается от действительности, она ему кажется серой, сухой, будничной. Куда же он бежит, какие средства для ухода от действительности дает ему вымысел, его поэтическая фантазия? Здесь три пути, и по ним обычно идет романтическое искусство. Первый путь – это бегство в прошлое, романтизация исторического прошлого. Второй путь – это бегство от действительности, так сказать, территориальное, географическое – бегство в какие-то экзотические страны, где можно забыться, совершенно отрешиться от будничных образов современной капиталистической действительности. Третий путь – это бегство в сферу чистого вымысла, чистой фантазии, это путь уединения художника в кругу

духовных видений, фантастических образов, грез. Это путь фантастики.

Романтизм представлен тремя сторонами пути: это историческая тема – бегство в прошлое, экзотическая тема – бегство в страны, фантастическая тема – это гофманианство, которое, конечно, связано не только с фигурой Гофмана, но и, скажем, с фигурой Шумана. Художник-романтик бежит от современных тем. Для него прежде всего совершенно закрыта поэзия современного большого города. Он, наоборот, склонен представлять себе город как чудовище, как спрут, который делает человека расслабленным и анемичным. От современности, от поэзии современного большого капиталистического города романтик бежит в прошлое. Какие же исторические эпохи художник-романтик берет по преимуществу? Это конечно, не античность. Античная мифология, греческая и римская история были использованы в классическом искусстве – это образы Ифигении, Агамемнона, Ахилла и Клитемнестры, образ Эдипа. Романтики открывают другую эпоху, которая как раз в XVIII в. у просветителей была очень не в чести, – средневековье. Любопытно, что большинство романтических полотен, романтических повестей, драм, опер использует именно средневековый материал. Это поэзия старинных замков, соборов или башен, это поэзия руин, развалин, это галерея образов людей мощных, энергичных, словно высеченных из одного куска камня, людей, которые одеты в железные или стальные доспехи. У Вальтера Скотта мы встречаем богатейший цикл романов из средневековой жизни с любовным живописным воссозданием средневекового быта, романтики средневекового рыцарства. Известно, что Вальтером Скоттом в 20-х гг. прошлого столетия зачитывалась вся Европа. Им увлекались и Пушкин, и Стендаль, и Бальзак. Вальтер Скотт раскрывает мир средневековья.

Интерес к средневековью вызывает повышенное внимание к эпосу. Но уже не античному эпосу – не «Илиада» Гомера и не «Энеида» Вергилия изучаются романтиками, а старинные средневековые сказания и баллады: эпос кельтских бардов, друидов, старинный скандинавский эпос, позже записанный руническими письменами («Эдда»), староисландские саги, знаменитый французский эпос XI века – «Песнь о Роланде» и, наконец, средневековый немецкий эпос – «Песнь о нибелунгах». Эти эпические

сказания вдохновляют и драматургов, и композиторов. Я укажу, к примеру, на Вагнера, который внимательнейшим образом изучает и скандинавские саги, и средневековый немецкий эпос, и на этом материале создает свою тетралогию – «Кольцо Нибелунга».

Сюжет романтической оперы – например «Эврианта» Вебера или «Роберта-дьявола» Мейербера – это средневековая тематика, которая впервые в таком масштабе овладевает искусством. В XVIII в. просветители – Вольтер, Дидро и другие относились к средневековью глубоко враждебно. Мы знаем, что на языке XVIII в. самое слово «готический» означало варварский, дикий, невежественный, хаотический. Для просветителей XVIII в. средние века были эпохой чудовищной жестокости, суеверий, инквизиции, схоластики, господства богословия<sup>67</sup>.

### ***Круг образов композиторов-романтиков.***

Среди тематического разнообразия на первый план отчетливо выступает главная тема – тема борьбы. Так, например, в творчестве Листа – это жизненный подвиг человека, его борьба за высокие гуманистические идеалы, его извечное стремление к свету, свободе и счастью. У Ф. Шопена преобладает романтическое воплощение образов действительности, отличающееся высокой правдой чувств и организованностью мышления, его творчество связано со многими явлениями художественной культуры – с искусством польского и других славянских народов, Баха, Моцарта, Бетховена, французских, австрийских и немецких романтиков.

Р. Шуман неустанно подчеркивал раздвоение своего героя (а вместе с тем и собственного творческого Я, так как этот герой – двойник композитора) на контрастные начала: флорестановское и эвзебиевское. Оба они выражают две важнейшие сферы идейно-эмоционального мира автора. Флорестан воплощает энергию, могучий душевный порыв, страстное стремление человеческого духа к высоким, заветным целям. Эвзебий, в переводе обозначающий кроткий, мечтательный, олицетворяет иную фазу этого стремления – мечтательность, порой затаенное желание, просьбу, скрытое томление. Богатство выражения Шуманом душевных

---

<sup>67</sup> Соллертинский И.И. Исторические этюды. Ленинград: Муз. изд-во, 1963. С. 21.

переживаний нередко связано с длительным развертыванием лирических интонаций, в процессе которого они изменяют свой характер. Это вызывает впечатление «как бы психологического углубления во внутренний мир человека»<sup>68</sup>. Великий знаток человеческой души, он стал одним из создателей и крупнейших представителей *психологического направления в музыке XIX века*.

Творчество Ф. Шуберта действует «на поле» жанра, не только сформировавшегося в эпоху венской классики, но и пережившего тогда же пору своего наивысшего расцвета. Испытывая вполне естественное влияние венской классики, Шуберт, тем не менее, ярко проявляет собственную индивидуальность и необычайную искренность<sup>69</sup>. Здесь прослеживается взаимосвязь «диалога» Шуберта с венской классической сонатой, в частности, композиционных особенностей, а также специфических романтических черт, преломляющихся в композиционных принципах композитора.

Новое художественное сознание сказалось в появлении новых жанров – баллады, поэмы, сказки, легенды. В новой драматургии важное место занимает негативное эмоциональное состояние, катастрофические кульминации и развязки. Новым прототипом, сменившим ораторскую речь, стала *поэтическая баллада*. *Поэтическая логика* образного развития сказалась в балладах, скерцо, фантазиях Ф. Шопена, рапсодиях И. Брамса, симфонических поэмах, концертах, отдельных пьесах Листа, восточной фантазии «Исламей» и симфонической поэме «Тамара» Балакирева.

Самое яркое явление в музыке романтизма, особенно ярко воспринимающееся при сравнении с образной сферой классицизма, – господство лирико-психологического начала. Композиторы-романтики превзошли всех своих предшественников по значению лирического начала в их музыке, по силе и совершенству в передаче глубин внутреннего мира человека, тончайших оттенков настроения.

---

<sup>68</sup> Алексеев А.А. История фортепианного искусства. Ч. II. Черты стиля и жанры фортепианного творчества. М.: Музыка, 1988. С. 158.

<sup>69</sup> Русанова Т.М. Последние фортепианные сонаты Ф. Шуберта: Проблемы композиции и исполнительской интерпретации: Автореф. М., 2003. С. 3.

Тема любви занимает господствующее место, это душевное состояние наиболее многосторонне и полно отражает все глубины и нюансы человеческой психики, а также отождествляется с самым широким кругом явлений. Сугубо лирические переживания героев раскрываются на фоне широкой исторической панорамы (например, у Мюссе). Любовь человека к своему дому, к своему отечеству, к своему народу сквозной нитью проходит через творчество всех композиторов-романтиков.

Огромное место в музыкальных произведениях отводится образу природы, связанной с темой лирической исповеди. Подобно образам любви, образ природы олицетворяет душевное состояние героя, так часто окрашенное чувством дисгармонии с действительностью. С образами природы часто соперничает тема фантастики, что, вероятно, порождено стремлением вырваться из плена реальной жизни. Типичными для романтиков стали поиски чудесного, сверкающего богатством красок мира, противостоящего серым будням. Именно в эти годы литература обогатилась сказками братьев Гримм, сказками Андерсена, балладами Шиллера и Мицкевича. У композиторов романтической школы сказочные, фантастические образы приобретают национальную неповторимую окраску.

***Вопросы и задания:***

1. К тематике каких эпох обращается музыка романтиков?
2. Назовите основные тенденции романтизма, перечислите основные три тематических направления.
3. Назовите основной круг художественных образов у композиторов-романтиков в соответствии их особенностей стилистического письма.
4. У каких композиторов-романтиков наиболее ярко проявляются черты традиционного национального фольклора, а у кого преобладает самобытность, своеобразный сплав?

***Сюжетность и программность музыки романтизма.***

Программность становится важной составляющей в музыкальном содержании произведения, так как представлена в неразрывной связи с определенными литературными образами, а иногда и сюжетами. Различают два вида программности:

1) обобщенная (внесюжетная) – передает только общее настроение («Итальянская» и «Шотландская» симфонии Мендельсона, «Весенняя» и «Рейнская» Шумана);

2) сюжетная, где источником сюжетов служит прежде всего художественная литература. В сюжетно-программном музыкальном произведении развитие музыкальных образов в целом или в частностях отвечает развитию сюжета (обобщенно-сюжетная и последовательно-сюжетная).

Появление новых прообразов и прототипов музыкальной композиции было обусловлено характером новой эстетики, повлиявшей на сущность музыкального языка, образовались две противоположные тенденции романтизма: вместо риторики и драмы – поэзия и литература. Первая была связана с новым осознанием сущности музыки как таинственного, замкнутого в себе языка чувств, «ибо она показывает все движения нашей души в невещественном виде, вознося их над нашими головами»<sup>70</sup>. Вторая шла, наоборот, от идеи синтеза искусств, связи музыки с поэзией, литературой, живописью. Обращение к потаенному в человеческой душе, к миру лирики, с «тысячеликими переходами чувствований» (В. Вакенродер) взаимодействовало с культом мелодического начала и стремлением передать в музыке многообразие эмоциональных движений<sup>71</sup>.

Отход от классических норм мышления, вхождение через программность в образный мир поэзии, овладение ее смысловой формой, по высказываниям Ф.Листа, является «задачей обновления музыки путем ее внутренней связи с поэзией, художественного освобождения индивидуального содержания от схематизма»<sup>72</sup>. Композитор, ставя перед собой задачу, считал необходимым «обновление музыки путем ее внутренней связи с поэзией» и «освобождение художественного содержания от схематизма». Лист пришел к созданию новой музыкальной формы – одночастной симфонической поэмы. Круг образов, воплощенных им в этой

---

<sup>70</sup> Вакенродер В.Г. Чудеса музыки // Литературные манифесты западно-европейских романтиков. М., 1980. С. 84.

<sup>71</sup> Холопова В.Н. Теория музыки: Мелодика, ритмика, фактура, тематизм. С. 338.

<sup>72</sup> Там же. С. 348.

форме, чрезвычайно широк – от античного мифа об Орфее и бессмертных образах В. Шекспира и И.В. Гёте до образов современной Листу поэзии и живописи. В своих произведениях Лист широко и разносторонне использовал средства мелодической выразительности и гармонической красочности, ввел «принцип монотематизма». Он совершил также коренной переворот в пианистической технике, ввел «симфоническую трактовку» фортепиано, основанную на полнозвучии и многокрасочности. Начиная с Листа, по меткому выражению В. Стасова, для фортепиано стало возможно все. Творческие достижения Листа во многом послужили основой для венгерской национальной школы (композиторской и пианистической). Они оказали также глубокое влияние на развитие мировой музыкальной культуры<sup>73</sup>.

Так, Г. Берлиоз, выдвинув на первый план проблему программной музыки, поставит себе целью «шекспиризировать» музыку, приблизить музыкальный язык к богатству, грандиозности, выпуклой реалистичности шекспировских образов. Берлиоз будет переводить на язык симфонической музыки не только Шекспира, но и «Фауста» Гёте, и поэмы Байрона; Берлиоз первым введет в музыкальный обиход байроновского героя Чайльд-Гарольда. Вслед за этим другой байроновский образ – образ Манфреда – появится у Шумана, и в русской музыке у Чайковского<sup>74</sup>.

### ***Романтизм вне времени.***

Наряду с литературно-поэтическими ориентирами музыка усваивала иное отношение к категории времени: вместо классической замкнутости и стабильности тяготеет к разомкнутости и изменямости: «сущее можно представить только через изменчивое» (Новалис). Музыка романтизма становится носителем исторических, мифологических, литературно-поэтических текстов, отсюда и ее способность выполнять функцию передачи информации мифологического порядка; это происходит, когда отдельные структурные элементы музыкального текста наделяются услов-

---

<sup>73</sup> Краткий биографический словарь зарубежных композиторов / Сост. М.Ю. Миркин. М.: Советский композитор, 1969. С. 169.

<sup>74</sup> Соллертинский И.И. Исторические этюды: Жанр: биографии и мемуары. М.: Музыка, 1963. С. 19.

ным значением. Таковы лейтмотивы музыкальных драм Р. Вагнера, не только в структурном, но и в содержательном смысле сопоставимые с леви-стросссовскими мифемами (мифемы – основные структурные элементы мифа, сопоставимые с понятием «мотив» или другими понятиями этого же ряда в музыке)<sup>75</sup>.

***Романтическая тенденция формы и драматургия музыкальных произведений.***

В драматургии музыкальных произведений романтизма появилось *децентрализованное единство*, в котором вместо главенства образа главной темы установилась равнозначность образов главной и побочной тем, порой – смещение весомости на побочную тему. В драматургии также обозначилось стремление к *сквозной и необратимой линии образов*, по схеме a, b, c, d... без возвращения к начальному «а». В связи с этим образовалось характерное для произведений музыкального романтизма *расхождение между музыкальной драматургией и музыкальной композицией*, по-прежнему сохранившей принцип репризности, общая схема такова:

Музыкальная драматургия А В С

Музыкальная композиция А В А

В области композиции наступило намеренное смещение различных классических форм, стали закономерными и полностью индивидуальные формы.

В композиции складывается романтическая тенденция формы.

С одной стороны, это развернутое действие, включающее само событие (описание, созерцание), с живейшей реакцией повествователя на происходящее, проявленной в экспрессивности развертывания повествования. С другой, автор обнаруживает себя в авторских отступлениях – растворение субъективной личности в общем ходе раскрытия идеи произведения не происходит. Концептуальное построение формы говорит о возникающем обособлении личности, следовательно, о дуалистичности идеи произведения. Первоначальная идея возникает как совокупность развития

---

<sup>75</sup> Tarasti E. Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Mythic Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky. Acta Musicologica Fennica. 11, Helsinki, 1978. P. 29.



образов и событий на определенной сюжетной основе – это объективная жизненная концепция и идея. Другая рождается как отражение событийности и образного развития в субъективном восприятии художника и как его оценка. Так подготавливаются два этапа развязки, два вида заключительных построений. Реприза отражает итог, результат образного развития, а кода – оценку автора, отношение личности, художника к повествованию, – т. е. то субъективное в идейно-образной концепции, ради чего, собственно, и было развернуто повествование.

Романтическая тенденция драматургии музыкальной формы отражена в симфонических поэмах Ф. Листа, Ц. Франка, К. Сен-Санса, Р. Штрауса, в произведениях И. Брамса, Г. Малера. Они проникают в русскую классическую музыку, насыщаясь более объективным содержанием, конкретностью реальных жизненных ситуаций. В дальнейшем эта тенденция получила отражение в отдельных школах, особенно в национальных, возникающих во второй половине XIX в. – *в чешской* у А. Дворжака, Б. Сметаны, *в норвежской* у Э. Грига, *в украинской* – у С. Людкевича, В. Лятошинского. Господство романтических тенденций в сонатных формах прослеживается и в экспрессивной музыке XX в. у А. Скрябина, Н. Метнера, у Н. Мясковского и А. Хачатуряна.

### ***Переосмысление сонатной формы композиторами-романтиками.***

Сонатная форма как высшая форма «абсолютной музыки» оказалась, с одной стороны, носителем нового «невещественного», беспрограммного музыкального смысла, с другой – благодаря развитой драматургии со скрытой словесной канвой – вместителем программных замыслов романтиков.

Беспрограммные сонаты (у Шуберта, Брамса), не обусловленные каким-либо единым прототипом, обнаружили новое по сравнению с классическими свойство – множественность концепций, их логическую непредсказуемость.

Программные же сонатные формы (в симфонических поэмах Листа) проявили, наоборот, тяготение к одной концепции, с трансформацией тем в репризе, триумфальной кульминацией, контрастным эпизодом в разработке. Важные индивидуальные прочтения сонатной формы сложились у Шуберта, Шопена,

Брамса, Бородина, Чайковского<sup>76</sup>. В музыке образовались различные виды программности в музыке (заглавие, эпиграф, предисловие, развернутая программа).

В произведениях XIX в. возрождается колорит натуральных ладов, но уже на другой основе. Они проникают в профессиональную музыку вместе с народными мелодиями. Свежесть, специфическое мелодическое и гармоническое звучание натуральных ладов подчеркивалось тем, что они вступали рядом с натуральным и гармоническим мажором и минором; таким образом, образуются переменные системы – это такие ладотональные образования, в которых взаимодействуют две или несколько чередующихся равноправных тоники. Обращение композиторов-романтиков к ладам народной музыки связано с возможностью передать колорит и уникальность гармонических оборотов, особую краску интонационного строя натурально-ладовых созвучий. У романтиков впервые появляются обороты народных натуральных ладов у Ф. Шопена, Г. Берлиоза, Ф. Листа, Б. Сметаны, А. Дворжака, Э. Грига. Это эолийские, лидийские, миксолидийские, дорийские, фригийские обороты в славянской музыке, минорные лады с увеличенной секундой в венгерской музыке, различные лады в норвежской музыке (в ее основе не трихорд, как в славянской, а многотерцовые интонации и созвучия – нонаккорды). Гармония характеризуется стремлением к детализации и дифференциации отдельного тонального соотношения, фактурных элементов, гармонических последований. Расширенный круг аккордов становится нормой стиля: это трезвучия, септаккорды побочных ступеней, большие септаккорды I, IV ступеней, многочисленные альтерированные аккорды, соединяемые с диссонирующими аккордами или с побочными доминантами. Особенно часто применяется VI низкая, иногда III низкая в мажоре. Отсюда и частые терцовые сдвиги, в которых колористическая красочность звучания преобладает над функциональной направленностью модуляции.

В творчестве романтиков происходит интенсивная мелодизация гармонического голосоведения, насыщение каждого голоса самостоятельной выразительной линией с характерными хрома-

---

<sup>76</sup> Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. С. 338.

тическими фигурациями, как напевными, так и пассажными. Неаккордовые звуки часто акцентированы, их разрешение вуалируется или сочетается с возникновением новых неаккордовых звуков в другом голосе. Так появились новые созвучия, такие как: D7 с секстой; III<sup>6</sup>; уменьшённый септаккорд с верхней вспомогательной к септимере (уменьшённый октаккорд); альтерированные аккорды D, D<sup>9</sup>; аккорды с увеличенной секстой. У композиторов Р. Шумана, Ф. Шопена, Р. Вагнера особенно активизируется комплексная полифонизация гармонии, тем самым архитектура гармонической вертикали насыщается и усложняется. В отклонениях и модуляциях привлекаются тональности II степени родства и далекие. Интенсивная хроматизация мелодического и гармонического языка все более усиливается с развитием романтического направления. Поэтизация музыкального языка достигается за счет развитой модулирующей системы тонального родства, а также утонченности и рафинированности ладовой основы гармонии. Аккорды с пропущенными тонами создают ощущение пространства и света. Изобразительность достигается путем ритмических и мелодико-гармонических конфигураций, с подчеркиванием неаккордовых звуков, частого синкопирования и неустоя.

Начиная с Шуберта и Вебера, композиторы вовлекают в общеевропейский музыкальный язык интонационные обороты старинного, преимущественно крестьянского, фольклора своих стран. Р. Шуберт как бы очистил народную немецкую песню от лоска австро-немецкой оперы, Вебер ввел в космополитизированный интонационный строй зингшпиля XVIII в. песенные обороты народно-бытовых жанров, в частности, знаменитый хор охотников в «Волшебном стрелке». Музыка Шопена при всей ее салонной изящности и строгой приверженности традициям профессионального инструментального, в том числе сонатно-симфонического, письма представляет неповторимость ритмического строя и ладовый колорит польского фольклора. Ф. Мендельсон широко опирается на бытовую немецкую песню, Э. Григ – на оригинальные формы музицирования норвежцев, М. Мусоргский – на старинную модальность древнерусских крестьянских ладов.

В период позднего романтизма мелодическое мышление достигло едва ли не пределов своих возможностей. Наиболее заметно это проявилось в трех особенностях позднеромантического стиля:

- во-первых, происходит небывалое пространственное увеличение мелодии, которая может охватывать собой все произведение;

- во-вторых, композиция в музыке позднего романтизма нередко образуется на основе участия и взаимодействия целостных мелодических высказываний, что делает правомерным понятие мелодической архитектоники;

- в-третьих, мелосом пронизана вся музыкальная ткань позднеромантической музыки.

Несмотря на ведущую роль мелодики в европейском музыкальном искусстве последних нескольких столетий, ее изучение не сложилось в самостоятельную научную традицию, подобную, например, теории гармонии или музыкальной формы. Можно говорить лишь об отдельных работах как индивидуальных исследовательских проектах.

Весьма глубоким является воздействие на наше исследование романтических идей. Трудно найти мелодический стиль, где «психические энергии» были бы выражены столь мощно, где «фазы движения» (возбуждение, напряжение и разрешение) были бы реализованы так отчетливо и так взаимосвязаны с синтаксисом и композицией<sup>77</sup>.

В этой **обобщающей характеристике романтизма** можно выделить:

- а) историческую почву, на которой возникает романтизм;
- б) особенности метода;
- в) характер героя.

Общей исторической почвой, на которой возникает европейский романтизм, явилась переломная эпоха, связанная с Великой французской революцией. Романтики восприняли от своего времени идею свободы личности, выдвинутую революцией, но одновременно в странах Запада они осознали незащищенность человека в обществе, поэтому для мироощущения многих романтиков ха-

---

<sup>77</sup> Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / Пер. с нем. Г. Балтер. М.: Музыка, 1975. С. 87.

рактены смятение и растерянность перед окружающим миром, трагизм судьбы личности.

### **Вопросы для самоконтроля:**

1. Назовите композиторов-романтиков, у которых появляются новаторские черты в музыкально-композиционных формах; у которых ясно ощутимы тенденции к классицистским принципам формообразования.

2. Перечислите черты романтического музыкального языка. Какими признаками они отличаются от классицистских образцов?

3. Перечислите основные музыкальные средства выразительности композиторов-романтиков, с которыми связана передача идейного содержания музыки.

4. Процессы альтерированных гармоний, красочных тональных сопоставлений, аккорды побочных ступеней романтизма, их детализация и дифференциация связаны с тембровой красочностью, формообразованием или содержанием?

5. В чем особенность романтизма?

### **Методические указания при анализе музыкального текста:**

1. Первоначальной базой научного разбора музыкального текста непременно должно быть его непосредственное восприятие. Вне четкого слухового представления о музыке невозможно правильное суждение о ней. Предполагается использование приемов аналитических действий: историко-стилистического анализа (по В. Цуккерману), аннализа семантического синтаксиса (по В. Медушевскому), структурно-смыслового анализа (по В. Холоповой).

2. Следует просмотреть текст, попробовать представить, как это будет звучать, затем проиграть в спокойном темпе. Если понадобится, то сыграть произведение несколько раз для ознакомления с текстом.

3. Попытаться определить характер звучания, выявить содержание этой музыки. Как будет интереснее: легко и весело или энергично и напористо, мягко и игриво или сильно и уверенно? Выбранный вариант не обязательно единственно верный, вполне возможно, что в процессе работы представления изменятся. Главное – знать закономерности формообразования.

4. Музыкальную форму можно рассматривать как предложение, состоящее из определенного количества фраз. Задача усложняется при анализе мотивной структуры. Сначала нужно определить ритмическую пульсацию – единицу движения (например, четверть). В этом случае пульсация покажет интонационно-смысловые (но не динамические) ударения. Далее надо мыслить по аналогии с речью (в одном мотиве, как и в одном слове, чаще всего лишь одно ударение).

5. При разборе произведения необходимо выявить тональный план в экспозиционных, затем развивающих разделах формы.

6. Нужно рассмотреть типы секвенций (диатоническая, хроматическая, модулирующая), определить их роль.

7. Гармонические явления должны быть оценены в их связи и взаимодействии с тематизмом (мелодикой), метроритмом, темпом, фактурой.

8. Необходимо обратить внимание на подробное рассмотрение голосоведения, взаимоотношения голосов, структуры разделов и целого.

9. Важно обратить внимание на параллелизм сектаккордов: в каком виде и на протяжении какой части параллелизм используется.

## Глава 5. Сонорность – художественная категория в музыке XX столетия

### 5.1. Характеристика понятия «сонорность»

Музыка XX века – звукоорганизованная музыка, в которой доминирующую роль стал выполнять тембр. Этот поворот положил начало так называемой сонорной музыке. Проникая во все композиционные техники и стили, соноризм захлестнул современную музыку (и не только композиторскую технику XX столетия), стал отождествляться с художественным явлением. Исследователь А. Маклыгин так говорит о сонорике в музыке: «это художественная тенденция, которая объясняется целым комплексом композиционно-технических причин, стремящихся к единому методу организации музыкального материала – сонорному. Это стремление композиторов наиболее полно выразить и показать во всем многообразии интенсивно расширяющуюся картину окружающего мира, желание более непосредственно выразить многообразие его красок»<sup>78</sup>.

В первую очередь соноризм как своеобразный мир звучаний, основанный на новом «звукосозерцании», уникальной технике композиции, представил уникальность музыкальных форм и особые индивидуальные принципы архитектоники.

Уникальность соноризма заключается и в его многозначном толковании: как техники музыкальной композиции (Ю. Хоминьский, Ц. Когоутек), типа звукоткани (Х. Лахенман), музыки тембров (Ц. Когоутек), особого рода гармонии (Ю. Холопов). Впервые теоретическое осмысление это явление получило в польской музыке XX в. Изобретение термина «сонористика» принадлежит Ю.М. Хоминьскому: исследователь ввел данное понятие, определив его как технику письма, главную роль в которой играет *звуковая краска*, являющаяся ведущим формообразующим и выразительным средством (от лат. *sonoris* – звонкий, шумный, от фр. *sonore* – звучный, громкий). Микрохроматическая интонация является одной из составляющих форм, так как

---

<sup>78</sup> Цит. по: Маклыгин А. Фактурные формы в сонорной музыке // *Laudamus*. М.: Композитор, 1992. С. 129.

способствует усилению выразительности звучания, придавая музыке характер медитативности.

### ***Композиционные методы в музыке XX века.***

Фундаментальный свод и методологическое обоснование методов композиции музыки XX в. представлено в работах чешского теоретика Ц. Когоутека. Обращаясь к объяснению *техники расширенной тональности*, Ц. Когоутек выявляет принцип сохранения тональности, но с добавлением к ней каких угодно недиатонических звуков и созвучий, а также нефункциональных последований. В любом случае должен быть определен центр всего расширенно-тонального композиционного построения или его частей, т. е. должны существовать вполне очевидные (слышимые) музыкальные отношения к центральному аккорду, созвучию или хотя бы тону. На протяжении всего произведения таких центров может быть много, и если один из них доминирует, то он становится главным тональным центром. Далее автор раскрывает значимость *модальной техники* как одного из наиболее важных компонентов, обогащающих стиль письма.

«Модальные принципы организации, – считает Ц. Когоутек, – встречавшиеся ранее в древнегреческой музыке (в эпоху григорианского хора), в музыкальном, особенно восточном, фольклоре, в искусном полимелодическом средневековом многоголосии, сегодня основаны на применении новых *модусов-рядов*, которые могут быть созданы не только в области звуковысотной, но иногда и в области длительностей, пауз, динамики и т. д. Они отличаются тем, что *серия* – это комплекс элементов, равномерно организованное появление которых управляется серийной очередностью, в рамках же модуса – также комплекса элементов – частота и последовательность их появления не связаны определенным порядком»<sup>79</sup>.

Отличие модальной техники от серийной состоит в том, что:

1) модальная техника строится на основе модуса – искусственно созданного ряда тонов 1:2 (полутон-тон);

---

<sup>79</sup> Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. С. 44.



2) серийная техника – на основе восьмитоновой серии из тех же тонов<sup>80</sup>.

С точки зрения тональности расширенно-тональная и модальные техники, в отличие от атональной, серийной и сериальной, безусловно, менее радикальны, теснее связаны с традициями. Однако если более обобщенно сравнить достижения в той и другой области развития музыкально-выразительных средств, то окажется, что широко понимаемые тональные и ладовые принципы, особенно в сфере ритма, мелодики и структуры, являются источником не менее смелых, новаторских возможностей. Поэтому часто встречаются сочетания различных методов. Сторонниками расширенно-тонального и модального методов являются И. Стравинский, Б. Барток, О. Мессиа́н, а представителями серийной техники – А. Шёнберг, А. Берг, В. Лютославский, Т. Бэрд, Л. Ноно<sup>81</sup>.

Интерес композиторов к данному явлению не случаен, объективная причина кроется в том, что сонорность является логическим следствием эволюции тональной системы, начавшейся в XIX в. Так, стремление к звукокраसочности можно обнаружить в творчестве романтиков (Ф. Шопен, Г. Берлиоз, Ф. Лист, Р. Вагнер, А.Н. Скрябин, С.В. Рахманинов), в музыке импрессионистов (К. Дебюсси).

В сонорной музыке, так же как и в музыке XIX в., основополагающее значение приобретает элемент тембровой изобразительности. Однако есть и отличие: если в романтизме тембровая выразительность всегда сочеталась с интонационной выразительностью, то в современной музыке тембр применяется прежде всего как *краска*, вне прямой связи с интонацией. Для сонорности характерно слияние тембра, фактуры, звуковысотности, а также ритма, агогики, динамики в единое целое. По мнению Ю. Холопова, «эмансипация тембрового восприятия созвучий, то есть понимания их как единого звучания определенной краски-тембра привела к построению темброво-конципированных

---

<sup>80</sup> Там же.

<sup>81</sup> Там же. С. 45.

единств»<sup>82</sup>. Основой темброво-конципированных единств выступают различные формы сонорной фактуры: монофоническая, пуантилическая, микрополифоническая, кластерная, полипластовая, мобильная, стереофоническая. Различают виды сонорной фактуры по принципам выражения.

***Основные отличительные признаки сонорной фактуры.***

*Монофоническая* – представлена в виде протяженного звука одной высоты, развитие которого достигается динамическими или артикуляционными средствами, а также особой тембролинией, выраженной глиссандирующим одноголосием, микрохроматикой.

*Пуантилическая* – представлена в виде звуковысотных точек (звукомонад), свободно разбросанных в фактурно-регистрационном пространстве, автономных звуко-красок с частичным нивелированием тонового восприятия. Пуантилизм и сонорика стали порождением новых звуковых миров, данная точечная фактура ассоциируется исследователями с Нововенской школой, однако поле ее реализации значительно шире, оно связано с творчеством таких композиторов как Ю. Буцко, Е. Светланова, Н. Сидельникова. Элементы пуантилической фактуры стали неотъемлемой чертой авторского стиля В. Лютославского, Т. Бэрда, В. Шалонека, К. Сероцкого, а также нашли свой отклик и в отечественной музыке Р. Щедрина, В. Рубина, Э. Денисова, С. Губайдулиной, А. Ларина, В. Калистратова.

*Микрополифоническая* – представлена в виде «движущейся краски», образующейся в результате «неслышимой полифонии, отдельные моменты которой обособленно не воспринимаются, хотя каждый в отдельности согласуется с характером всей полифонической сети». Разновидности: имитационная, гетерофонная, контрастная. Обратимся к понятию гетерофонии, которая, сохранив свою первоначальную форму в фольклоре, органично раскрылась в сочинениях минималистов, а также и в более сложных многосоставных типах фактуры XX в., например, в *полимелодической гомофонии*, которая обрела особую архитектонику в творчестве С. Прокофьева, И. Стравинского, Б. Бартока. Кроме того полимелодическая гомофония сыграла большую роль в подготов-

---

<sup>82</sup> Холопов Ю. От общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность. 1974. Вып. 8. С. 237.

ке полифонического Ренессанса XX столетия. Появление линейной фактуры в музыке XX в. связывают с неоклассицизмом, особенно ярко проявившимся в творчестве С. Танеева, П. Хиндемита, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, И. Стравинского, К. Сикорского, Г. Бацевич.

Интересно высказывание искусствоведа Г. Вёльфлина о линейности стиля: «*Линейное* передает вещи как они есть, живописное – как они кажутся. Линейный стиль есть стиль пластически почувствованной определенности. Равномерно твердое и ясное ограничение деталей сообщает зрителю уверенность; он как бы получает возможность ощупать все моделирующие тени, которые так тесно связываются с формой, что прямо-таки вызывают осязательное ощущение»<sup>83</sup>. Соединение линейности с неомодальностью представлено в различных стилистических композициях Р. Щедрина, Ю. Буцко, В. Кикты, В. Калистратова. Обращаясь к толковому словарю музыкальных терминов, мы находим пояснение понятия линейности – это последовательность звуков, образующих мелодическую линию, неразрывно связанную с ладовым и ритмическим построением мелодии, что близко к понятию интонации.

*Кластерная* – представлена в виде звуковых «гроздьев», объемы которых колеблются от созвучий из трех звуков до макросозвучий, охватывающих диапазон всего регистра (оркестра, клавиатуры). Разновидности: 1) по интервальному составу: диатонические, хроматические, пентатонные, микротоновые; 2) по степени процессуальности: статичные, мобильные.

*Полипластовая* – представляет массивные образования в виде полифонии пластов, контрапункта фактурных комплексов, каждый из которых отличается индивидуальной ритмической и звуковысотной организацией.

*Мобильная* – представлена в виде ритмической разноголосицы, образующейся в результате «наложение ряда независимых друг от друга инструментальных партий, исполняемых *rubato*». Это подобно синтезу музыки и абстрактной живописи, выраженному

---

<sup>83</sup> Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.: Изд. Шевчук, 2002. С. 127.

в графической нотации с использованием нетрадиционных средств артикуляции.

*Стереофоническая* – выражена многомерностью музыкальной ткани, в которой наряду с горизонталью и вертикалью выступает еще и глубинный параметр (диагональ). Эта форма направлена на освоение трехмерного пространства, приобретение объемности. Данному типу фактурного изложения свойственна графическая система нотации, звуковысотная и ритмическая недетерминированность.

В творчестве деятелей нововенской школы: А. Шёнберга, А. Веберна, А. Берга преобладание образов разрушения над образами созидания по своей значимости и преемственности сопоставимо с венской классической школой; в действительности по своей внутренней сущности они представляют проявления модернизма в музыке. Первоначальной основой нововенской школы был атонализм, на основе которого А. Шёнберг разработал метод двенадцатитоновой композиции. Главным условием композиции А. Шёнберга становится последовательность неповторяющихся 12 тонов (эту последовательность впоследствии стали называть серией), только после этого она могла повторяться и варьировать по законам контрапункта. Как отмечал музыковед Ф.М. Гершкович, «серия, состоящая из 12 звуков, является в атонической додекафонии тем, чем в тональности является один – единственный звук! То есть серия – это один, но “коллективный” звук. Серия – это единица, а ее 12 звуков составляют ее сущность. Теперь серия, а не звук представляет собой “атом”, неделимое в музыке»<sup>84</sup>. В учении о гармонии А. Шёнберг утверждал, что композитору вполне достаточно следовать своему внутреннему импульсу. Стиль, сложившийся в русле нововенской школы – экспрессивный, аскетичный, абстрагированный – положил начало новому мышлению. Появление многообразия фактурных форм говорит о многогранности этого явления. Взаимодействуя с различными композиционными техниками и фактурными формами, сонорный стиль мышления захлестнул современную музыку XX столетия. Как отмечает музыковед Е.В. Назайкинский, появляются такие

---

<sup>84</sup> Гершкович Ф. Тональные основы Шёнберговой додекафонии // Гершкович Ф. О музыке. М., 1991.

понятия как: «пуантильная сонорность» (А. Веберн)<sup>85</sup>, «пространственная музыка» (Э. Варез), «кластерная техника» (Г. Кауэлл), «алеаторический контрапункт» (В. Лютославский), «стохастическая музыка» (Я. Ксенакис), «микрополифония» (Д. Лигети), «статистическая композиция» (К. Штокхаузен), «инструментальная техника» (Д. Крам), «лирическая вязь» (Э. Денисов)<sup>86</sup>, «гипермногоголосие» (С. Слонимский), «полистилистика» (А. Шнитке).

Главная заслуга нововенцев – это изобретение новой тональности и уничтожение упорядоченной мелодии. Интонационного анахронизма, суррогата возвышенного избежал А. Веберн, сжав временную тематическую фигуру до одного звука. Вся сочность протекания сжалась в строго симметричный кристалл, эти приемы и стали называться пуантилизмом. Веберн воспринял гетевскую парадигму превращений (корень – это лист, лист – стебель, стебель – цветок) от мельчайшей полутоновой системы до формирования звуковой фактуры.

#### ***Новаторство П. Хиндемита.***

Радикальные изменения претерпели взгляды на аккорд в целом. Новые положения об аккорде сформулированы П. Хиндемитом в книге «Наставление в композиции», в которой теоретически обоснованы тональные принципы мышления. П. Хиндемит отмечает следующее:

1. Принцип терцовой структуры аккордов уже не удовлетворяет композиторов XX века, поскольку он заранее исключает использование многих созвучий.

2. Обращение аккордов теряет прежнее значение. В терцовой системе лишь у простых трезвучий и четырехзвучий использовались все обращения на равных правах. Уже у нонаккорда теоретически не существовало последнего обращения с ноной в басу, т. к. оно мешало восприятию этого образования в качестве обращения. Аккорды, особенно многозвучия других гармонических структур, доступны пониманию только в своем основном виде.

3. Использование темперированного строя и ослабление традиционных тонально-функциональных отношений может устра-

---

<sup>85</sup> Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. С. 42.

<sup>86</sup> Холопов Ю.В. Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1993. С. 64.

нить сложное написание аккордов, а значит и их многозначное толкование.

4. Используется расширенный круг аккордов:

а) диатонические и недиатонические терцовые аккорды, от трезвучий до двенадцатизвучий в рамках терцовой гармонической системы;

б) аккорды квартовые (с использованием чистых кварт, квинт и тритонов, в совершенно исключительных случаях – уменьшенных) и аккорды секундовые (из больших или малых секунд или септим);

в) сгущенные аккорды (аккорды с побочными тонами). К любому созвучию можно добавить:

– любой отдельный тон (I);

– любой интервал (II);

– любой аккорд (III);

– несколько любых тонов, интервалов или аккордов (IV). В широком расположении такие созвучия воспринимаются уже как комбинация двух или больше аккордов (IV). В роли побочных тонов выступают секунды, септимы, малые секунды и большие септимы. Мессиян охотно прибавляет к аккордам большую сексту Ж.-Ф. Рамо<sup>87</sup> и увеличенную кварту (V);

г) аккорды интервальных моделей возникают как следствие вертикального использования отрезков звукорядов, образуемых какими-либо непрерывно повторяющимися комбинациями интервалов, например, 1:2 (полутон-тон), 1:3, 1:5, 1:8, 4:3, 4:5, 3:6 и т. д.;

д) аккорды симметричные, осью симметрии которых служит средний тон (реальный или подразумеваемый);

е) аккорды специальные, характерные:

– скрябинский синтетический аккорд;

– аккорд доминанты (1), аккорд резонанса или обертоновый аккорд (II), квартовый (тритон-квартовый) аккорд (III), используемый, в частности, Мессияном;

---

<sup>87</sup> Большая секста Рамо – прибавление к трезвучию большой сексты от основного тона трезвучия; можно рассматривать также как обращение малого минорного септаккорда или малого с уменьшенной квинтой в зависимости от терции трезвучия.

– аккорды Б. Бартока (IV  $\alpha \beta \gamma \delta$ ). Аккорд доминанты содержит все тона мажорной гаммы. Аккорд резонанса состоит из разных обертонов в пределах 1-16. Аккорд квартовый (тритонно-квартовый) построен на основе регулярного чередования тритона с чистой квартой, следовательно, в то же время это и аккорд интервальной модели: 6:5.

Аккорды Бартока образуют отрезки двенадцатизвучия (IV  $\alpha$ ), сложенного из трех уменьшенных септаккордов, следующих друг за другом и связанных интервалами большой секунды. Обозначение этого аккорда и его отрезков заимствовано у Эрнё Лендван<sup>88</sup>. Венгерский теоретик выводит структуру аккорда  $\alpha$ :

- из осевой системы, т. е. из возможности составить в рамках квинтового круга три пары перпендикулярных осей и из возможности наслаения тонов этих осей: субдоминантовых: *as-d*; *f-h*; доминантовых: *b-e*; *g-cis*; тонических: *es-a*; *fis-c* в форме трех уменьшенных септаккордов, поставленных один над другим;

- из закона золотого сечения (т. е. асимметричного деления целого на две части в отношении  $\mathbf{A} : \mathbf{a} = \mathbf{a} : \mathbf{b}$ , где  $\mathbf{A}$  – целое,  $\mathbf{a}$  – большая и  $\mathbf{b}$  – меньшая часть этого целого), из вытекающей отсюда суммарной прогрессии 1:2:3:5:8:13 и т. д. (любое число суммарной прогрессии или ряда, начиная с третьего, делится двумя предыдущими в пропорции золотого сечения, например, 8 = 5+3 и т.д.) и из соответствующих этой суммарной прогрессии излюбленных Бартоком интервалов м.2 (1), б.2 (2), м.3 (3), ч.4 (5), м.6 (8), м.9 (13) и т.д.

- аккорды с произвольной интервальной структурой;

- кластеры, структурно тождественные секундовым многозвучиям (I), дающие в результате сплошное заполнение звукового пространства (II): В 1/4 – 1/12 тоновой системах и особенно в технической музыке и музыке тембров этот принцип звуковых гроздей широко используется для образования шума<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> Холопова В.Н. Проблемы музыкальной науки. О теории Эрнё Лендван. М., 1972. С. 357.

<sup>89</sup> Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. С. 46–50.

Данная теория П. Хиндемита благодаря своей простоте и возможности универсального использования, особенно в современной теории и практике расширенной тональности, имеет большое значение. П.Хиндемит пришел к убеждению, что музыка всех времен есть унитарно организованное и по строгим правилам развивающееся целое.

Многолетнее господство мажорных и минорных ладов постепенно отходило на второй план, уже в русской музыке композитора «Могучей кучки», а позднее и французские импрессионисты стали обращаться к ладам народной музыки. Народная музыка, особенно восточная, была животворным импульсом для классикоромантических норм в области всех музыкальных элементов. Среди самых разнообразных ладовых структур, которые создаются и используются в практической композиции:

I. Лады пентатонные:

1) бесполутоновые – ангемитонные (например: c – d – e – g – a) – первый модус; второй модус (d – e – g – a – c); третий модус (e – g – a – c – d) и т. д.

2) с одним или больше полутоном – гемитонные (например: c – d – es – g – a, c – des – es – g – as).

II. Лады диатонические средневековые:

дорийский (d – e – f – g – a – h – c); фригийский (e – f – g – a – h – c – d); лидийский (f – g – a – h – c – d – e); миксолидийский (g – a – h – c – d – e – f); эолийский или натуральный минор (a – h – c – d – e – f – g); локрийский (h – c – d – e – f – g – a); ионийский или натуральный мажор (c – d – e – f – g – a – h).

Все они возможны в одиннадцати транспозициях.

III. Лады особые, комбинированные, а также искусственные (включая соответствующие транспозиции):

испанский, восьмитоновый (c – des – es – e – f – ges – as – b), цыганский мажор (c – des – e – f – g – as – h) и минор (c – d – es – fis – g – as – h), лидийско-эолийский (c – d – e – fis – g – as – b), фригийско-ионийский (c – des – es – f – g – a – h), акустический, лидийско-миксолидийский (c – d – es – fis – g – a – b), мажор-минор (c – d – e[es] – f – g – a[as] – h [b]);

Лады Мессиаана внесли много нового в гармонию и мелодику. Эта система далека от ладовых (модальных) систем Индии, Китая, Древней Греции, а также от хоральных ладов. В системе



Мессиаана все лады транспонируются двенадцатикратно, кроме того, они учитывают темперированный строй, это в сущности семь новых ладов, построенных по заранее определенным правилам. Они составлены из нескольких интервально одинаково организованных групп – моделей, последняя нота каждой группы является первой нотой следующей группы<sup>90</sup>.

В мелодике преимущественно господствует неограниченная свобода. Конструкционная архитектоника мелодики наполнена либо всеми двенадцатью, либо несколькими определенными тонами серии, при этом остальные тоны сохраняются для пополнения серии, также варьируются мелодические последовательности разнообразнейших интервальных структур в зависимости от аperiodичности и периодичности. Самое простое изложение мелодии (темы или вообще музыкального движения) возможно с помощью:

- повторения серии (она повторяется в одной форме, с одним и тем же начальным тоном);

- секвенцирования серии (одно и то же построение транспонируется при повторении);

- воспроизведения измененной формы – при повторении начальный тон сохранен, но форма серии изменена (аналогично ладовому изменению);

- секвенцирования измененной формы (при повторении производится изменение формы серии и транспозиция)<sup>91</sup>.

Современная музыка совершенно иначе трактует высотную структуру звука. Гармония музыкальных композиций становится не похожей на прежние представления о гармонии. Многие композиторы в связи с неизбежной потерей прежних четко и строго метризованных форм аккордовой гомофонной гармонии растворились в гибкой текучести полифонических пластов и линий<sup>92</sup>. Появляются новые способы передачи музыкальной композиции в неповторимых тембровозвуковых красках и тонально-гармонических структур. Во-первых, усиливается процесс хроматизации мелодики, внесения в нее экспрессивных интонаций, во-

---

<sup>90</sup> Там же. С. 59.

<sup>91</sup> Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. С. 135.

<sup>92</sup> Холопов Ю. Очерки современной гармонии. М.: Музыка. 1974. С. 7.

вторых, гармонический язык тяготеет к альтерациям, возрастает роль полифонии и фактуры, отсюда и возникновение романтических тенденций. Современную музыку в этом отношении можно было бы представить как картину жизни, стремящейся заполнить собой все пространство.

### ***Классификация художественной категории «сонорность».***

Многозначность категории «сонорность» заключается в свободном оперировании богатым разнообразием технических средств и стилевых моделей. В связи с многомерностью данной категории возникла необходимость классифицировать градации сонорности на три степени: ***активная, умеренная и пассивная.*** Первоначально в обозначении градации сонорности необходимо уяснить дифференциацию плотности звучания фиксированной и нефиксированной тоновости, использование традиционных или нетрадиционных средств выразительности.

*Активная сонорность* характеризуется полным или частичным отказом от звуковысотной и ритмической организации; используется микрохроматика, а также нетрадиционные вокальные и инструментальные артикуляции. Данный метод опирается на недетерминированную нотацию, основан не столько на композиторском замысле, сколько на творческой инициативе интерпретатора. Наиболее яркую характеристику активная сонорность получает в партитурах *с графической нотацией*, связанной с отказом от традиционной системы нотного письма и с использованием методов изобразительной графики. Активная сонорность, так же как и графическая нотация, основывается на синтезе музыки и изобразительного искусства. В определении понятия «соноризм» прежде всего учитывается его синтетическая природа, связанная со «звукорасочностью».

*Умеренная сонорность* представляет некий «симбиоз» канонических и эвристических средств музыкального языка, проявляющийся в полиструктурности музыкальной ткани. Архитектоника современного звукового материала соответствует традиционным принципам драматургии и формообразования, в зависимости от чередования свободной неопределенной ритмики с детерминированной метрической системой.

*Пассивная сонорность*, подчиненная в определенной степени эстетике «прошлого», связана с обращением к стилистике романтизма, импрессионизма, экспрессионизма. Для пассивного соноризма характерно преобладание тембровой персонификации, фактурной рафинированности, обращение к тональности, модальности, существенная роль мелодии. Композиторы стремятся к простейшим гармоническим средствам, особое внимание уделяют их акустической природе, подчеркивая тембровые, регистровые и динамические свойства. Благодаря этому канонические формы и жанры, написанные в технике пассивного соноризма, приобретают новую жизнь.

В современной музыке наибольшее распространение получает *умеренная сонорность*. Ее черты воплотились в музыке В. Лютославского, Я. Ксенакиса, Д. Лигети, П. Булёза, К. Пендерецкого, С. Губайдулиной, Э. Денисова, С. Слонимского, Р. Щедрина, А. Шнитке. Тем не менее, несмотря на то, что всех композиторов объединяет связь с традицией, характер сонорности у всех разный. Лютославскому свойственен алеаторический тип сонорности, Ксенакису – пространственный (архитектурный), Лигети – статический, Булёзу – пуантилистический, Денисову – живописный, Губайдулиной – экспрессивный, Пендерецкому – драматический, Шнитке – полистилистический.

*Пассивная сонорность*, наряду с творчеством композиторов Т. Бэрда и Г. Гурецкого, находит отражение в музыке композиторов «Новой фольклорной волны» Н. Сидельникова, В. Гаврилина, в творчестве минималистов А. Пярта, В. Мартынова, В. Сильвестрова.

*Активная сонорность* ощутима в алеаторических композициях К. Сероцкого, ранних произведениях Пендерецкого, в композициях Д. Кейджа, К. Штокхаузена; в отличие от польских композиторов у последних двух авторов отмечается постоянное стремление к радикальным переменам

На протяжении XX в. музыка представляет *конгломерат* традиций, стилей, композиторских техник. Доминирующей в понимании музыки осталась ее *концепционность*, которая трактуется в разных аспектах, зависящих от позиции автора: идейного космизма (А.Н. Скрябин), «закономерности природы, воспринимаемой слухом» (А. Веберн), универсальной упорядочивающей

структуры (И.Ф. Стравинский), христианского вероучительства (А.С. Караманов).

Вместе с тем в XX веке – веке перманентной, непрерывной научно-технической революции – активизировались связи музыки и *Числа*, математических подходов, в особенности для Нововенской школы, Второго музыкального авангарда (Г. Аймерт, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис), для отдельных крупных композиторов второй половины столетия (О. Мессиан, С.А. Губайдулина, Б.И. Тищенко). Совершенно новым феноменом в истории музыки стало вторжение в ее первооснову – музыкальный звук. Технические средства второй половины XX в. позволили композиторам моделировать звук по своему усмотрению, что привело к дальнейшему обогащению музыкального «звукомира».

Некоторые направления и техники композиции возродили неповторимый, уникальный стиль в современной музыке. Следовательно, современная музыка предоставляет нам, в сущности, многогранность индивидуализированных высотных структур звука. В отличие от гармонии предшествующего трехсотлетнего периода, современная гармония заставляет нас искать ответ на вопрос об общих закономерностях структур, своего рода алгебраической формуле отношений, действительных для каждой структуры в отдельности.

### **Вопросы для самоконтроля:**

1. Охарактеризуйте понятие «сонорность», как вы его понимаете.
2. Назовите основные композиционные методы XX века.
3. Дайте определение модальным принципам организации музыкальной композиции.
4. Что обозначает техника расширенной тональности, и что представляет модальная техника?
5. Какие композиторы XX века обращаются к модельной технике?
6. Перечислите основные признаки сонорной фактуры.
7. Охарактеризуйте понятие «серийная техника». Кто из композиторов является открывателем серийности?

8. В чем отличие композиторов нововенской школы от венской классической школы? Являлись ли нововенцы продолжателями традиций венской школы?

9. По каким отличительным признакам формируется звуковая фактура у композиторов нововенской школы?

10. Что нового привнес в музыкальную композицию П. Хиндемита?

11. По какому признаку-типу сонорной фактуры можно различать следующих композиторов: В. Лютославского, Я. Ксенакиса, Д. Лигети, П. Булёза, К. Пендерецкого, С. Губайдулину, Э. Денисова, С. Слонимского, Р. Щедрина, А. Шнитке, Т. Бэрда, Г. Гурецкого, Д. Кейджа, К. Штокхаузена.

12. Обозначьте в любых произведениях (по выбору) перечисленных выше композиторов архитектуру аккордовых последовательностей, если они имеются.

13. У каких композиторов наблюдаются черты романтизма?

14. В чем разница понятий «сонорность» и «серийная техника»?

15. Какими основными приемами стали пользоваться композиторы XX века?

16. Назовите произведения, в которых протяженность звука одной высоты достигается не только средствами музыкальной выразительности (динамика, артикуляция), но и индивидуализированными приемами и механизмами передачи эмоций.

17. Развитие архитектуры мелодики достигается путем:

а) серии повторов в одной форме, с одним и тем же начальным тоном;

б) секвенцирования серии (одно и то же построение транспонируется при повторении);

в) воспроизведения измененной формы – при повторении начальный тон сохранен, но форма серии изменена (аналогично ладовому изменению);

г) секвенцирования измененной формы (при повторении производится изменение формы серии и транспозиция).

18. К каким видам музыкальной фактуры обращаются композиторы С. Прокофьев, И. Стравинский, Б. Барток, С. Танеев, П. Хиндемита, Д. Шостакович, А. Шнитке?

19. В чьих произведениях перечисленных выше композиторов архитектоника полимелодической гомофонии явилась основополагающей?

20. Укажите, какая из разновидностей музыкального стилизложения стала основой творчества композиторов XX века?

21. Перечислите основные разновидности кластера.

22. Назовите, кто из композиторов использовал в своих произведениях стереофоническую многомерность музыкальной ткани?

23. Назовите термин, который является формообразующим элементом фактурных комплексов.

### **Практические задания:**

1. Прослушайте произведения Прелюдии Д. Шостаковича ор.34, Скрипичный концерт А. Берга, Фортепианную сюиту ор.25 А. Шёнберга. Составьте краткую характеристику по прослушанным произведениям по следующему плану: описание композиционных особенностей музыкального произведения, их ахроматической (тональной) шкалы, хроматического ряда с учетом пропорциональных отношений звуковысотных тонов, используемых в произведении.

2. Определите, в чем сходство и различие прослушанных произведений.

3. Прослушав произведения Н. Сидельникова, В. Лютославского, Р. Щедрина Д. Шостаковича, И. Стравинского, А. Шёнберга, А. Вебера, определите фактурно-регистровое пространство, а также в каких произведениях новаторская техника композиционного письма сочетается с традиционными формами, приемами, а в каких традиционность полностью отсутствует.

4. Назовите фактурный способ изложения музыкальной композиции, принадлежащий каждому из перечисленных выше композиторов.

### ***5.2. Особенности языка и стиля в музыкальной эстетике постмодернизма***

Для эстетики постмодернизма характерна асистематичность, незавершенность, открытость конструкции, множественность языков, рождающая миф о мифе, метафору метафоры, рассказ о

рассказе. Все эти признаки мы можем обнаружить в современном искусстве, которое принципиально открыто, незавершенно и изобилует цитатами. Основатель деконструкции Ж. Деррида отводит изобретению важное значение. При этом изобретение понимается не как синоним открытия, творчества, воображения, производства вещи или артефакта. Единственно возможное изобретение – это изобретение невозможного: «Речь идет не о локальных открытиях, но об изобретении нового мира, новой среды обитания, новых желаний на фоне усталости, истощенности, отработанности деконструируемых структур»<sup>93</sup>. Само изобретение сегодня нуждается в деконструкции, отсюда стремление художников к изображению разъятия, разламывания целого.

В рамках деконструкции наблюдается взаимопроникновение философского, литературного и других языков, которые, скрещиваясь, образуют метаязык деконструкции. Так, Деррида создает ряд литературно-философских произведений экспериментального плана, сочетающих в постмодернистском духе элементы научного трактата и автобиографических заметок, романа и пародии на эпистолярный жанр. Сходные тенденции наблюдаются и в сфере искусства. С одной стороны, это тяготение к синтезу, к созданию универсального метаязыка, сочетающего музыкальное, живописное, театральное-литературное, а с другой стороны – стремление к цитатности, коллажности, сочетанию несочетаемого.

Существенным признаком постмодернизма в искусстве является различность оппозиций между словом и экзистенцией, текстом и телом. Это особенно заметно в постмодернистском театре жестокости А. Арто. Здесь происходит замена слова, текста, письма ритмом, криком, жестом, телом и в отличие от традиционного театра жизнь здесь не изображается, а проживается во всей своей жестокости. Театр возвращается на довербальный уровень, открывая путь постмодернистскому театральному письму – визуально-пластическому.

Значительное влияние на развитие постмодернистской эстетики оказали взгляды У. Эко. Как пишет Маньковская, «он считал постмодернизм не определенным хронологическим явлением, но

---

<sup>93</sup> Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетей, 2000. С. 20.

определенным состоянием, подходом к работе. Эко видит в нем ответ модернизму, разрушавшему и деформировавшему прошлое»<sup>94</sup>. Постмодернизм приглашает прошлое для его иронического цитирования.

Нельзя обойти вниманием другого видного деятеля постмодернизма Ж. Бодрийяра и его концепцию симулякра. Симулякр – это муляж, эрзац действительности, чистая телесность, правдоподобное подобие, пустая форма-видимость, вытеснившая из эстетики художественный образ и занявшая его место. Бодрийяр замечает: «Симуляционность наиболее адекватно выражает амбивалентность постмодернистских артефактов, соответствует их игровой природе как иронической “копии тени”»<sup>95</sup>.

Сопоставляя традиционную и постмодернистскую эстетику, Бодрийяр приходит к выводу об их принципиальных различиях. Так, классическая эстетика опирается на образность как отражение реальности и общепризнанные ценности. Постмодернизм же отличается лишь внешней «сделанностью», поверхностным конструированием артефактов, лишенных отражательной функции. В его трудах звучит обеспокоенность, вызванная утратой искусством своей специфики. Наблюдая разрастание симуляции в постмодернистском искусстве, Бодрийяр высказывает озабоченность подобной ситуацией, чреватой катастрофой, как субъекта, так и объекта. Сравнивая культуру конца XX в. с засыпающей осенней мухой, Бодрийяр указывает на риск деградации, истощения, «ухода со сцены», таящийся в эстетике симулякра.

Современная ситуация такова, что симулякры из искусства перешли в жизнь, что выразилось в моде на все искусственное, и обратно вернулись в искусство в виде «готовой реальности», вырванной из жизни, через жест, ритуал, хепенинг. Так, постмодернистский театр танца П. Бауш строится на бытовых позах, нетрадиционных данных танцовщиков, воплощающих в себе внешность и пластику «человека с улицы».

Западные симулякры в целом эволюционируют и бурно компьютеризируются, выходя за пределы художественной сферы и становясь приметами повседневности.

---

<sup>94</sup> Там же. С. 50.

<sup>95</sup> Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. С. 57.



Изучая искусство XX в., нельзя обойтись без рассмотрения постфрейдистских концепций искусства Ж. Делеза, Ф. Гваттари, Ж.-Ф. Лиотара, которые изучали разные уровни и сферы проявления структуры и языка бессознательного в искусстве.

Остановимся на новых концепциях искусства. Так, Делез и Гваттари предлагают новый метод эстетических исследований – психоанализ искусства. Искусство для них – это желающая художественная машина, производящая фантазмы. Развивая классические для психоаналитической трактовки идеи о творчестве как безумии, Делез и Гваттари стремятся внести в них новые элементы, выявить психотип в различных видах искусства. Весьма перспективен с их точки зрения театр и творчество К. Бене. Творческим кредо Бене является альтернативный нетрадиционный «театр без спектакля». Его специфика в том, что автор, создавая парафразы на темы классических пьес, «вычитает» из них главное действующее лицо и дает развиваться второстепенным персонажам. В таком подходе он усматривает критическую функцию театра. Человек театра – это хирург, делающий операции, ампутации. Подлинная цель живописи, по мнению авторов, в декодировании желаний. Миссия художника состоит в прорыве к новому искусству, воплощающему процесс без цели. Признаком художественности искусства прорыва является активность, агрессивность линий в живописи, звуков в музыке.

Искусство предстает в их концепции как единый континуум, который может принимать различные формы – театральные, кинообразы, музыкальные и др. Эти формы объединены единым принципом: «Они подчиняются скорости бессознательного и являются ее вариациями»<sup>96</sup>. Интересным у Делеза и Гваттари является концепция двух типов культуры, сосуществующих в наши дни – «древесной» культуры и «культуры корневища» (ризомы). Первый тип – это классическая культура, вдохновленная теорией мимесиса. Этот тип культуры еще не изжил себя, считают авторы, но у него нет будущего. Современный тип культуры – это «культура корневища», воплотившаяся в искусстве постмодернизма. Книга-корневище вызовет к жизни новый тип чтения, считают Делез и Гваттари, где главным будет не понимать содержание, но

---

<sup>96</sup> Там же. С. 107.

пользоваться ею как механизмом, экспериментировать с ней. «Культура корневища» станет для читателя своего рода «шведским столом»: каждый будет брать с книги-тарелки все, что захочет<sup>97</sup>. Здесь можно усмотреть истоки нового исполнительского трактования музыкальных произведений. Новая недетерминированная нотация предоставляет исполнителю полную свободу в трактовке ее дешифровки. Появление алеаторики тоже не случайно именно во второй половине века, когда для нее появилась некая теоретическая основа.

Постмодернизм, наследуя традиции авангарда, выражает заинтересованное отношение к массовой культуре, быту, моде, повседневной жизни. Граница между высокой и массовой культурой утрачивает четкие очертания. Вместе с тем, в отношении к массовой культуре постмодернизма и авангарда есть некоторые различия. Психологический фон постмодернистского мироощущения связан с беспокойством, яростью, галлюцинациями, безумием и ярко проявляется в живописи, скульптуре, фотографии, кинематографе, моде. «Театр жестокости фотографа Ф. Вудмен, электронные скульптуры Р. Краус, Г. Брауна подтверждают данную Ж.Ф. Лиотаром характеристику искусства постмодернизма как изображения неизобразяемого...»<sup>98</sup>.

Эстетическая специфика постмодернизма в разных видах и жанрах искусства связана с неклассической трактовкой классических традиций далекого и близкого прошлого. Диалог с традицией создает своего рода иронический двойной код, усиливающий игровое начало в постмодернистском искусстве.

Постмодернизм ускорил и процесс синтеза искусств, что особенно ощутимо в кинематографе и театре. Так, например, в театре важное место занимают визуально-пластические и кинематографические приемы, которые несут основную философско-содержательную нагрузку. Эти компоненты в конечном итоге могут поменять смысл и фабулу пьесы. «Для постмодернистских балетных исканий свойственна сосредоточенность на философской природе

---

<sup>97</sup> Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. С. 114.

<sup>98</sup> Там же. С. 155.

танца как синтеза духовного и телесного, естественного и искусственного, прошлого и настоящего»<sup>99</sup>.

Особое внимание уделяется спонтанности, импровизационности, акцентируется внимание на жесте, позе, мимике, динамике движения, танцевальная техника соединяется со спортивной.

Постмодернизм в литературе оказался во многом связанным со спецификой современных визуальных искусств. Размытие границ между литературой, философией, историей и разными видами искусства – кино, театром, музыкой, сопровождается деструкцией границ между жанрами и стилями внутри самой литературы, означающей неограниченные комбинаторные возможности языковой игры. Как поясняет Маньковская, «цитатность, интертекстуальность, присущие постмодернизму в целом, выразились здесь в многообразных имитациях, стилизациях литературных предшественников, иронических коллажах традиционных приемов письма»<sup>100</sup>.

Так, идея полифонии культур, мифов, языков близка датскому писателю Ф. Ширбик, который пишет свои романы на смеси датского, французского, немецкого, английского, испанского языков и их диалектов, включая цитаты из Гераклита, Ницше, восточных философов.

Под влиянием принципов литературного постмодернизма сформировалась постмодернистская школа художественного перевода, чья специфика заключается в свободном, игровом, ироническом отношении к переводимому тексту, его произвольных трансформациях и т. д. Творческий статус переводчика и автора текста при этом уравниваются.

Отличительной особенностью постмодернистской поэтики является ее гибридность, совмещение классических и модернистских канонов, в ряде случаев дающее инновационный эффект. Это относится, прежде всего, к концепции красоты и композиции. Ее художественным выражением является стилевой плюрализм, эклектизм и коллажность артефактов и возможность их многообразных интерпретаций.

---

<sup>99</sup> Там же. С. 178.

<sup>100</sup> Там же. С. 181.

Итак, мы выяснили, что культурно-эстетическими истоками постмодернистского музыкального авангарда является сама культура постмодернизма, обязанная своим возникновением развитию новейших технических средств массовой коммуникации – телевидению, видеотехнике, информатике, компьютерной технике. В результате чего искусство постмодернизма сосредоточилось не на отражении, а на моделировании действительности путем экспериментирования с искусственной реальностью.

Теоретической основой эстетики постмодернизма стали взгляды ведущих французских постструктуралистов и постфрейдистов. Для эстетики постмодернизма характерна асистематичность, незавершенность, открытость конструкции, множественность языков. Все эти признаки мы обнаруживаем и в современном искусстве, которое принципиально открыто, незавершенно и изобилует цитатами.

Постмодернистская эстетика проявила себя в разных направлениях культуры и искусства. Можно выделить ряд общих черт: это принципиальный эклектизм; сознательное смешение стилей; отказ от функциональности и стирание различий между «высокой» и «массовой» культурой. Постмодернизм ускорил и процесс синтеза искусств, что особенно заметно в кинематографе и театре.

В музыке, как и во всем постмодернистском искусстве, наблюдается тяготение к переосмыслению традиций на основе свободных комбинаций, реинтерпретации самого творческого наследия, коллажности и цитатности.

Предвосхищая разговор о постмодернистской музыке, необходимо осветить так называемую «человеческую реальность», в условиях которой она формировалась. Голландский исследователь Д. Фоккема предпринял попытку спроецировать мировоззренческие предпосылки постмодернизма на его стилистику. «Для него постмодернизм – это особый взгляд на мир, продукт долгого процесса секуляризации и дегуманизации»<sup>101</sup>. Он говорит о том, что если в эпоху Возрождения возникли условия для появления концепции антропоцентризма, то в XIX, XX вв. под влиянием различных наук это представление оказалось несостоятель-

---

<sup>101</sup> Цит. по: Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия. М.: Интрада, 1998. С. 158.

ным и нелепым. Исследователь приходит к выводу, что «человек – не более чем каприз природы, а отнюдь не центр вселенной»<sup>102</sup>. Фоккема считает, что любая попытка сконструировать модель мира – бессмысленна, так как мир хаотичен, лишен смысла, закономерности, упорядоченности и потому безразличен к человеку. При таком видении мира, когда предметом исследования становятся одни лишь «нестабильности», и само существование личности ставится под вопрос.

Представители постмодернистского авангарда: К. Штокхаузен, П. Булез, Э. Картер, Д. Крамб, Ф. Грэс, Г. Лиггети, Л. Ноно, С. Райх и другие стремятся в своем творчестве сочетать принципы и приемы европейской классики с элементами поп-, рок-, народной, а также неевропейской музыки. Большая роль отводится при этом визуальному моменту – световым эффектам, одежде, поведению и речи исполнителей. Необходимо также отметить увлечение неоромантизмом – это многочисленные парафразы на темы Малера, Листа, Моцарта, исполняемые на синтезаторах и электронных инструментах.

Как отмечает Н. Маньковская, «ключевыми для музыкальной эстетики постмодернизма являются проблемы звукового синтеза, гетерофонии, алеаторики, импровизационности, удовольствия, коммуникативности, открытости композиции». Звуковой синтез предполагает изменение до неузнаваемости с помощью технических средств известных музыкальных и вокальных звучаний. Сплав тембра, динамики и длительности порождает звуковой синтез, ведущий к сдвигу от полифонии, как нормативной основы классической западноевропейской музыкальной культуры, к гетерофонии<sup>103</sup>.

Интерес к алеаторике, импровизации связан с игровым и гедонистическим началами в творчестве, свободой выбора, множественностью интерпретаций. Ведущие теоретики и практики постмодернизма в музыке предлагают оригинальные концептуальные варианты эстетического осмысления. Так, К. Штокхаузен предлагает введение в музыку вербальной партитуры, а также тишины. Л. Ноно подчеркивает гуманитарную роль музыки, спо-

---

<sup>102</sup> Там же.

<sup>103</sup> Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. С. 189.

собной ненормативным путем, посредством эстетического наслаждения трансформировать внутренний мир человека.

Существенный интерес представляет опыт сочетания традиционных и компьютерных методов создания музыки. Так, Л. Фосс соединяет серийную, алеаторическую и электронную технику. М. Давидовский создает электроакустическую музыку, сочетающую электронные и акустические звуки, а также имитирующую обычными средствами компьютерную музыку.

Проблема отчуждения между композитором и публикой волновала американского постмодерниста С. Райха. Он стремился к синтезу сериальности и атональности с гармоничностью и ритмичностью африканской и южноамериканской музыки. Ясность структуры, мелодизм и эмоциональность его сочинений создают эффект синтеза традиционных и новейших музыкальных идей.

Таким образом, для создания новой художественной целостности композиторы прибегают к конкретному сочетанию не только элементов различных эстетических систем прошлого и настоящего, но и традиционно несовместимых материалов, красок, звуков.

Стремление проникнуть в суть современного мира и выразить ее в своих произведениях ярко наблюдается у композиторов структуралистов: К. Штокхаузена, П. Булеза и М. Бэббита. Все они, отталкиваясь от додекафонии и серийной техники, разрабатывали ее в самом ортодоксальном, тотально-серийном варианте.

Серийная техника действительно может показаться самой «точной» и «объективной», и возможности ее формализации очень велики. В музыку, как и в другие виды искусств, проникают элементы «инженерного» мышления.

Мифологизация и сциентизация культуры в середине XX в. была не случайной. Причиной тому послужили научные открытия в первой половине века, в частности, достижение ядерной физики – разложение атома. Как известно, появление в живописи абстракционизма было непосредственно связано с этим научным достижением. Так, В. Кандинский пишет о своем творчестве: «Одна

из самых важных преград на моем пути сама рушилась благодаря чисто научному открытию. Это было разложение атома»<sup>104</sup>.

П. Булез писал, что его волнует поиск такого языка музыки, который соответствовал бы современности. Его волнует не внешний эффект, произведенный музыкой, а поиск истины в гармонии со временем. Булез коренным образом переосмысливает сущность музыки: «Когда я говорю, что музыка не есть означаемое, я имею в виду то, что она не передает информацию... Все, что мы можем познать, относится к структуре, а не к сути. Мы мыслим через отношение к функции, а не через сущности»<sup>105</sup>. Он предполагает наличие иерархии внутри любого компонента музыки: звуковысотности, ритмики, динамики, тембра. Однако между собой они независимы и могут в равной степени употребляться в качестве структурного базиса композиции. Таким образом, Булез стремится представить музыку как особую, зависимую лишь от имманентно присущих ей качеств, систему, включающую ряд подсистем, число которых равно числу музыкальных параметров. Музыкальные элементы могут быть свободными от связи с другими в такой же степени, как и подчинены ей. Булез полагал, что создает технику не менее богатую, чем традиционная. Но сам был недоволен полученными результатами, так как каждая система, тщательно разработанная в своих деталях, не уживалась с другой такой системой, а произведения получались негибкими, плохо звучащими.

Другой американский композитор М. Бэббит занимается теоретической разработкой новых музыкальных взаимосвязей, что реализовалось в специфической теории, известной как *set theory*.

Специфичность концепции композитора заключается в соединении математической теории множеств и додекафонического метода Шенберга, вследствие чего музыкальная теория приобретает черты естественнонаучной.

Бэббит пытается освободить процесс композиции от субъективного фактора и сообщает ему необходимую «научность». Му-

---

<sup>104</sup> Цит. по: Цареградская Т.В. Утопии музыкального структурализма 50-х годов // Искусствознание запада об искусстве XX века / Под ред. А.А. Карягина. М., 1988. С. 117.

<sup>105</sup> Там же. С. 120.

зыкальные процессы он пытается выразить формулами, считая, что в формализации лежит истинная сущность музыки.

Я. Ксенакис считал, что музыкальное мышление тождественно научному. Для него конструирование музыки представляет собой звуковую реализацию математических проектов. В их основу композитор кладет теорию вероятности и теорию алгоритмов.

Штокхаузен, как и Булез, отказывается от шенберговского наследия и ищет системно-структурный подход к проблеме сочинения музыки. Музыкальную композицию в целом он определяет, как «упорядочивание звуков по унифицирующему принципу». В этом очевиден математический подход к осмыслению явлений искусства.

Попытки создать новую композицию, эксперименты с время-измерением, обращение к музыке как к процессу вывели Штокхаузена и Булеза на создание новых музыкальных форм. У Штокхаузена это «момент-форма», а у Булеза – «сочинение в момент исполнения».

«Момент-форма» – это «открытая», «бесконечная форма». Сам композитор описывает их как формы, «в которых нет кривой развития, состоящей из обычных разделов вступления, подъема, перехода, завершающих звучаний; формы, которые напротив, сразу же являются интенсивными и все время с одинаковой силой удерживают этот уровень до самого конца... Формы, в которых каждое “теперь” имеет самодовлеющую ценность...»<sup>106</sup>.

Булез считает, что «окончательно зафиксированное развитие в музыке не удовлетворяет сегодняшнему состоянию музыкального мышления, самой эволюции музыкальной техники, которая, следует признать, все более сближается к поискам относительной Вселенной к непосредственному открытию чего-то нового...»<sup>107</sup>.

Штокхаузен и Булез говорят об особом пути мышления – «полювалентном», образно описанном у Булеза как «лабиринт». В своих поисках композиторы частично опираются на искусство

---

<sup>106</sup> Житомирский Д. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. М., 1989. С. 21.

<sup>107</sup> Цит. по: Цареградская Т.В. Утопии музыкального структурализма 50-х годов. С. 129.



стран Востока, где произведение воспринимается не как завершенная, а как вечно становящаяся форма.

Концепции Булеза и Бэббита могут быть соотнесены с общей теорией структурализма, объединяющей целый ряд областей: математику, логику, физику, биологию, психологию, лингвистику, философию.

Несмотря на то, что Булез, Бэббит и Штокхаузен говорят о музыке, за их словами встает образ всего экспериментально-авангардного искусства XX века. В сфере содержания, идейном слое произведения, в методе создания есть очевидное пересечение с другими искусствами: абстрактной живописью (аналитическим кубизмом), конструктивизмом в архитектуре. «Сциентизация методов мышления оказывает существенное влияние на художественное творчество, а математика становится ведущей методологической наукой».

Ориентация на научные методы организации целого позволяют отнести направление музыкального структурализма к сциентизму.

С другой стороны, постнеклассическая наука сама стремится к междисциплинарным исследованиям, она претерпевает сильное влияние со стороны эстетики.

Существенное влияние на эстетику постмодернизма оказали идеи И. Пригожина о новом качестве науки. Он разрабатывает представление о новом постнеклассическом научном и художественном творчестве «как вероятностных системах с низким коэффициентом вероятности, соответствующих современному образу мира как совокупности нелинейных процессов»<sup>108</sup>. Он обосновывает свою концепцию нового диалога человека с природой, пересмотрев взгляды на науку и научную рациональность. Его концепция непосредственно связана с термодинамикой неравновесных процессов и синергетической теорией диссипативных структур, обосновывающей концепцию возникновения порядка из хаоса как потенциальной сверхсложной упорядоченности. Хаотическими или сложными, открытыми называются системы, состоящие из большого числа переменных и, стало быть, большого количества связей между ними. Чем больше количество связей, тем труднее исследование объекта, выведение закономерностей его функцио-

---

<sup>108</sup> Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. С. 200.

нирования. Такими системами и занимается синергетика, сформулировавшая принцип самодвижения в неживой природе, создания более сложных систем из более простых. Она же выводит фактор случайности как ведущий вблизи точек бифуркации, т. е. когда система становится неустойчивой, как бы «колеблется» перед выбором одного из нескольких путей эволюции. Небольшая флуктуация (случайность) может послужить началом эволюции в совершенно новом направлении, с изменением поведения системы. Здесь можно провести параллели с алеаторической техникой исполнения в музыке, когда произвольное или случайное определяет структуру произведения в целом или его отдельных элементов.

Реализация того или иного алеаторического выбора может быть предписана композитором или осуществляться исполнителем. Приоритет создания алеаторической техники принадлежит Д. Кейджу, создавшему в 1950 г. пьесу «Музыка перемен», где разрабатывается метод исполнительской алеаторики.

Музыку для фортепиано Кейдж сочинял по следующему, им самим описанному, методу. При помощи бросания монеты выясняется, сколько нот следует уместить на каждой странице, в каком ключе и с какими знаками нужно читать каждую ноту. «Случайные неровности нотных знаков, и отмеченные точки вписываются затем в пятилинейные нотыносцы, предназначенные для звуков определенной высоты, и однолинейный нотыносец для шумов». Исполнителю предоставляется возможность устанавливать ритмические длительности и создавать некоторые звукоокрасочные эффекты, например, дерганием струны.

Большая роль отводится случаю и в монтажно-фонографическом методе композиции. Суть метода заключается в том, чтобы разрезать магнитофонную ленту с определенным фонографическим материалом (своим или заимствованным) и скомбинировать его в произвольном порядке. Звуковой материал может быть подвержен микшированию («смешиванию») и всевозможным другим изменениям.

Существовало три ветви монтажно-фонографического метода: французская «конкретная музыка», американская «музыка для магнитной ленты» и возникшая в Германии «электронная музыка». На первых порах они заметно отличались друг от друга по

используемому материалу и способам его обработки, но со временем обнаружили тенденцию к взаимопереплетению.

Уместно говорить об использовании алеаторического метода и в других видах искусства. Так, в литературном концептуализме текст представляет собой манипулирование различными цитатами, высказываниями. Примером могут служить тексты Л. Рубинштейна, который выбирает в качестве исходной ситуацию разговора неизвестных лиц, чьи реплики как бы записаны на магнитофон или на отдельные карточки. Смешивая и комбинируя записи, автор выступает как посторонний по отношению к тексту. Он теперь не столько творец, сколько комбинатор. Автору интересно столкнуть цитаты<sup>109</sup>, реплики, раскрыть их собственные внутренние потенции.

Как комментирует Житомирский, «произведение разбалансировано, децентрировано, но в нем происходит определенная смысловая работа, наблюдаются всплески значений, возникают минутные тематические коллизии, проступают микросюжеты»<sup>110</sup>. В театре во второй половине века становятся особенно популярны театральные хепенинги, вовлекающие зрителя в спонтанно возникающее действие.

В живописи появляются такие способы «изображения», которые во многом зависят от воли случая. Так, например, Йоко Оно изобрела «живопись для ветра», которая представляет собой мешочек с краской, привязанный веревкой к чистому холсту. «Автором» картины должен стать ветер.

Жан-Франсуа Лиотар – один из первых западных эстетиков, поставивший проблему взаимовлияния эстетики постмодерна и постнеклассической науки. Возникает странный сплав науки и искусства, равный мифически созданному миру. В книге «Состояние постмодерна. Доклад о знании» он говорит об изменении статуса познания в условиях постмодернистской культуры и постиндустриального общества: «Специфика данной ситуации за-

---

<sup>109</sup> Житомирский Д. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. С. 18–19.

<sup>110</sup> Васильев И.Е. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург, 1999. С. 236.

ключается в разочаровании в недавнем идеале научности, связанном с оптимизацией систем, их мощностью и эффективностью»<sup>111</sup>.

«Постнеклассическая наука характеризуется Лиотаром как антимодель стабильной системы. Это открытая система, связанная с открытым обществом и открытой культурой постмодерна»<sup>112</sup>. Постмодернистский этап развития искусства Лиотар определяет, как «эру воображения и экспериментов, время сатиры»<sup>113</sup>. Эстетическое наслаждение, по Лиотару, бесполезно. Главное – интенсивность наслаждения. Поэтому пиротехника – «бесплодное сжигание энергии радости» – величайшее из искусств. Цель любого творчества, как в искусстве, так и в науке – разрушение внутренних и внешних границ, свидетельствующее о высвобождении личностного Я. Он определяет искусство как универсальный трансформатор либидозной энергии: «Это превращение энергии в другие формы, но механизмы такого превращения не являются социальными либо психическими». Цель современного творчества – разрушение границ в искусстве, свидетельствующее о высвобождении личностного Я: «Важны не изображение, но производство, не значение, не энергия, не опосредование, но непосредственность, не локализация, но делокализация»<sup>114</sup>.

Действительно, в современном искусстве оказывается важен не конечный результат, а сам процесс творчества, теперь искусством может быть провозглашено все, к чему притронулась рука художника. Искусство смыкается с жизнью, жизнь становится искусством, что и позволяет считать творческими любые действия и усилия человека, приписывающего вещам значимость и значение, способность «быть искусством». Как верно заметил Васильев, «так искусство все более становится игрой, развлечением, забавой. Оно показывает, что в обыденных вещах дремлют смыслы»<sup>115</sup>.

Художники-неоавангардисты импонируют Лиотару тем, что стремятся разрушить гармонию. В противопоставлении беспо-

---

<sup>111</sup> Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. С. 201.

<sup>112</sup> Там же. С. 204.

<sup>113</sup> Там же.

<sup>114</sup> Там же. С. 205.

<sup>115</sup> Васильев И.Е. Русский поэтический авангард XX века. С. 279.

рядка гармонии Лиотар видит свидетельство того, что живописец стремится заменить недостижимую природу, непостижимую действительность преобразенными объектами своего желания. Обращаясь к театру, Лиотар убеждает в необходимости избавления его от власти драматурга, режиссера, хореографа, декоратора, протестует против гармонии и согласованности действия, слова, музыки, танца на сцене. Идеальный театр, в его представлении – это полная рассогласованность слов, музыки, движения, декорации. Отказ от интерпретации и превращение актера в бездействующий знак, наподобие марионетки – вершина постмодернистского театра.

В существующей дискуссии об эстетическом начале в искусстве и науке прослеживаются две основные тенденции: первая исходит из приоритетного влияния эстетики на науку, вторая – из воздействия науки на искусство. Сторонники первой концепции обсуждают вопросы влияния эстетических, художественных образов в науке, значения эстетического вкуса и эстетического наслаждения в творческом процессе ученого.

Аргументами при этом служит то, что ученый находится в определенной культурной ауре, под влиянием эстетических традиций, стиля, собственных эстетических эмоций, чувств, потребностей. Положение об эстетической, а не логической природе математического ума было сформулировано А. Пуанкаре. Он подчеркивал, «что творческим математиком может быть лишь тот, кто способен оценить и развить математическую красоту на основе врожденного эстетического чувства»<sup>116</sup>. Современный ученый В. Мак Калаш настаивает на «неразрывности математики и математика как личности», но вместе с тем, красота в науке, в отличие от искусства, является не целью, а методом поиска истины.

Сторонники второй концепции об эстетическом начале в искусстве и науке утверждают, что художественная сфера всегда ограничена горизонтами науки. Они аргументируют свою позицию влиянием новых технологий на развитие искусства, развитием дизайна «как моста между искусством, наукой и техникой: изменение типа взаимосвязей художника и публики»<sup>117</sup>. Г. Фернан-

---

<sup>116</sup> Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. С. 221.

<sup>117</sup> Там же. С. 224.

дез полагает, что «более совершенная художественная техника, возникшая в результате применения новых материалов и технологий – военной, космической, видеотехники, лазеров... – привлекла к постепенной подмене цели искусства его средствами»<sup>118</sup>. Как результат подобного отношения к искусству, качество, т. е. способ создания произведения, подменяет красоту, духовность... Критерием эстетичности становится связь с высокими технологиями. А категория возвышенного замещается удивительным. При этом дестабилизация классической системы эстетических категорий и ценностей сопровождается становлением новой художественно-научной целостности, отвергающей односторонние концепции приоритетов искусства и науки, предполагающей либо превращение искусства в один из разделов научного знания, либо ученого в художника.

В 80-е гг. происходил сложный и противоречивый процесс переосмысления возможностей и границ человеческой индивидуальности. С одной стороны, утверждался постулат о смерти субъекта (разработанный М. Фуко, Р. Бартом и др.). С другой стороны, стали появляться работы, где делались попытки теоретически обосновать необходимость сопротивления личности стереотипам массового сознания, навязываемым индивиду массовой культурой. Но эти попытки не дали удовлетворительных результатов.

Социолог Маффесоли считает, что в настоящее время невозможна никакая «сильная идеология», единая для всего общества. Он считает, что будущее за малыми социальными группами с их локальной культурой и с присущим им духом маргинальности, которые окажут социально-культурное сопротивление официальной культуре и стоящей за ней власти.

Говоря о «человеческой реальности» XX в., нельзя обойти вниманием широко распространенную мифологию о театральности сегодняшней социальной и духовной жизни. Со второй половины 80-х гг. среди западных теоретиков авангардистского толка стало распространяться мнение «о маскарадном, карнавальном характере общественной жизни и способах ее восприятия»<sup>119</sup>.

---

<sup>118</sup> Там же. С. 234.

<sup>119</sup> Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия. М., 1998. С. 184.

Если сравнивать эпохи модернизма и постмодернизма, то первому присущ сильный пафос отрицания предшествующего искусства. Но модернизм одновременно осуществлял и созидательную работу. Он пытался выработать художественный язык, адекватный облику эпохи. Постмодернизм такую цель не ставит. Его художественной практикой является не созидание нового мира, а «дотошное повторение современного невроза, воспроизведение болезненных состояний в столь же лоскутных, осколочных и разорванных формах»<sup>120</sup>. В музыке это проявилось в ситуации «полистилистики».

Если модернизм стремился к поиску и воплощению неких завершенных и целостных форм, то постмодернизм демонстрирует совсем обратное. Он играет мертвыми формами, легко манипулируя ими. Содержание прошлого и нынешнего в нем перемешано и пронизано все разъедающей иронией. У постмодернизма нет обращенности в будущее, поэтому он по своей природе антиутопичен.

Феномен постмодернизма чрезвычайно неоднороден как на практике, так и в теории. С одной стороны, это имитация мертвых стилей, говорение от имени всех прошлых эпох, а с другой стороны – постмодернистские вехи – концептуализм, пародия, отчужденность, безличность, цитатность, характерные для 60–70-х гг., сменяются в 80–90-х гг. так называемой «новой сентиментальностью». Речь идет о привнесении сильного чувственного фермента в ситуацию полистилистики. В музыке это проявляется в появлении так называемого «смешанного» стиля и музыкально-театральных хепенингов.

В 60–70-е гг. XX в. многие традиционные представления об искусстве объявлялись «устаревшими». Так возникла мысль о необходимости уничтожить «отчуждение» между композитором и аудиторией, профессионалами и любителями, исполнителем и слушателями. Выразителем идей, связанных с отказом от традиционных форм музыкальной деятельности, явился Джон Кейдж. Лобанова верно заметила, что «Жизнь и искусство для него – явления неразграниченные, предельно сближенные: искусство по

---

<sup>120</sup> Кривцун О.А. Пути искусства в культуре XX века // Эстетика. М., 1998. С. 419.

его собственным словам, не создается одним человеком, а становится процессом, приводимым в движение группой людей»<sup>121</sup>.

Так как нет принципиальной разницы между жизнью и искусством, то любое движение, акт, действие, любой процесс можно истолковать как явление искусства. Отсюда возникновение хеппенингов, отрицающих традиционные формы культуры. Кейдж считал, что музыкальная деятельность должна быть спонтанной, основываться на случайности, импровизационности, стремиться к свободе и раскованности. Под его влиянием возникает так называемая «музыка-действие» или «музыка-процесс». К. Штокхаузен подмечает важную особенность партитур музыки-действия: в них «развертывается написание действия вместо нотной записи звучания... Музыка более не записывается исключительно как звуковой феномен»<sup>122</sup>. В музыке-действии на первый план выходит именно визуальное претворение звуков, большая роль отводится киноэффектам, слайдам, сценическому действию и световым эффектам.

Современная ситуация в музыкальном искусстве (как, впрочем, и вся современная культура) предстает перед нами в состоянии лабораторного экспериментирования, где новые жанры, формы, выразительные приемы и смыслы генерируются путем проб и ошибок, случайного обнаруживания и скрещивания. Это дает основание сравнивать наше открытое искусство с искусством барокко, с его спонтанностью, чрезмерностью, антинормативностью.

Разнородность художественных усилий постмодернизма не дает той связи, которая могла бы фиксироваться как неслучайная, однако это не опровергает тезиса, что механизмы случайности оказываются не менее активными в нахождении культурной формулы, чем деятельность на основе тесных логических связей. О.А. Кривцун писал, что «Современный человек научается схватывать, сопрягать и устанавливать нечто общее между явлениями, прежде казавшимися несопоставимыми и несоединимыми. Сила

---

<sup>121</sup> Цит. по: Лобанова М.Н. Музыкальный стиль и жанр. М.: Советский композитор, 1990. С. 48.

<sup>122</sup> Цит. по: Дубинец Е. Знаки звуков. Киев: ГАМАЮН, 1999. С. 106.



непосредственного художественного поиска оказывается более реальной, чем любые теоретические предсказания»<sup>123</sup>.

Таким образом, за состоянием творческого брожения угадывается подспудная энергия, которой уготовано средствами искусства выразить облик человека XXI в.

В важнейшем из жанров музыки-действия – хепенинге – события могут появляться в музыкальном, театральном или мультимедийном (смешанном) процессе в непредсказуемом алеаторическом порядке. Таким образом, хепенинг является ярким выражение мифического действия, театральности и недетерминированности. Сценическое пространство здесь свободно, время не ограничено. Нередко в действии вовлекается публика, которая вовсе не предполагала быть его участником. Автор хепенинга только дает инструкции исполнителям, которые сами реализуют их при помощи смешанных средств. Смысл хепенинга в максимальной свободе самовыражения, разрушении любых сковывающих рамок. Все участники хепенинга становятся соавторами. Смысл хепенинга, по мнению Кейджа, заключается в стирании различий между жизнью и искусством. «Музыка-действие учит слушателя целно воспринимать разрозненные явления, которые никак не соотносятся между собой и принадлежат к различным областям искусства и человеческой жизнедеятельности... Она как нельзя лучше отражает наш переполненный информацией век, в котором смешалось искусственное и реальное, красота и уродство, высочайшие достижения мысли и абсурд. Именно поэтому музыка-действие – это музыка, т. е. «художественное отражение действительности в звучании»<sup>124</sup>.

Другой разрушитель традиций – Маурицио Кагель. Он обращается к хорошо знакомому слушателям материалу и цитирует его, пародийно переосмысливает. Так, к 200-летию со дня рождения Бетховена Кагель осуществил идею тотализации бетховенской музыки. Он оклеил целую комнату в доме партитурными листами и снял кинофильм, который сопровождался «современным», т. е. произвольным исполнением музыки Бетховена.

---

<sup>123</sup> Кривцун О.А. Пути искусства XX века. С. 422.

<sup>124</sup> Дубинец Е. Знаки звуков. С. 112.

Другая возможность «музыки новой и небывалой» усматривается в опытах минималистов. Музыкальные техники, которыми пользуются композиторы этого направления, базируются на легкости восприятия. Работая с минимальным количеством музыкальных средств, композиторы заботятся о самодостаточности звучания. Форма таких произведений, как правило, «открытая», не имеющая ни начала, ни конца. Самый распространенный метод развития материала – многократное повторение. Эта музыка очищает слух и оказывает катарсическое, теургическое воздействие, в ней отсутствуют резкие контрасты и ритмическая динамика. Как пишет Дубинец, «именно влияние непрерывной моторности вызывает физиологическое воздействие на слушателя... Слушатель погружается в колыбель репитативных ритмических паттернов и оказывается вовлеченным в их непрестанное повторение»<sup>125</sup>. Музыка минимализма отражает существенные грани психологии поведения современного человека, который редко имеет возможность сконцентрировать внимание на насыщенных драматизмом коллизиях, смоделированных в симфонической музыке.

Другим примером минимализма является «графическая музыка». Ее представитель Д. Шнебель отрицает представление о музыке, как о временном искусстве; она не нуждается ни во времени, ни в исполнении. «По мысли Шнебеля, графическая музыка должна провоцировать “слушателя” ... зрительно и вербально, “слушатель” должен интуитивно проникать в замысел “композитора” (живописца)»<sup>126</sup>. Таким образом, Шнебель доводит свободу интерпретации до абсурда.

В XX в. остро встает вопрос о новом музыкальном синтаксисе, повлиявшем на образование форм, в принципе отличных от классических. Рассуждая о стиле Стравинского, А. Шнитке подчеркивал «принципиальную невозможность повторить сегодня классическую форму, не впадая при этом в абсурд. Наивная глубокомысленность и риторическая философичность классического музыкального прошлого не могут сегодня возродиться в прежних монументальных формах. Возможно лишь пародирование вели-

---

<sup>125</sup> Там же. С. 113.

<sup>126</sup> Лобанова М.И. Музыкальный стиль и жанр. С. 53.

ких форм или поиски новых... Одним из первых это понял и доказал наш Стравинский»<sup>127</sup>.

Среди новых форм организации музыкальной композиции можно выделить симультанную драматургию, которая основана на одновременной передаче художественной информации по нескольким каналам. Так, к симультанной драматургии обращается Р. Щедрин в «оперных сценах» «Мертвые души». Здесь параллельно развиваются два действия. «Одно сценическое, разворачивается явно, все на виду и основывается на сюжетной канве. Другое составляет противовес, антитезу – это олицетворение “гласа народного” вне-сюжетно, выявляет малый хор, меццо сопрано и контральто, помещенные в оркестре. Воедино слиты два языка, пласта культуры, типа лексики, различные выразительные ряды»<sup>128</sup>.

Во второй половине XX в. появляется много новых форм: «открытая форма» Штокхаузена; остигатная и полиостигатная формы Б. Тищенко, основанные на открытии новых выразительных возможностей остигатности; «алеаторическая»; «12-ступенчатая» форма, основанная на крещендирующем принципе, применяемая у С. Губайдуллиной, Б. Тищенко, А. Шнитке, Р. Щедрина.

Новый музыкальный синтаксис повлиял и на изменения в области стиля, что привело к возникновению таких понятий, как «полистилистика» и «смешанный стиль».

Полистилистика 60-х гг. была подготовлена исканиями начала XX в. Так, уже в 20-х гг. в творчестве многих композиторов мы наблюдаем введение «чужого» высказывания в «свой текст», «иногое» в художественный контекст. Жанр пересекается с техникой письма и смыкается со стилем.

Именно в 20-е гг. кристаллизуются творческие установки по отношению к чужому материалу у Стравинского и Хиндемита, Шостаковича и Берга. Здесь мы можем наблюдать самые различные позиции отношения к заимствованному материалу – от иронической дистанции (в виде цитат, аллюзий, коллажа, стилизации) до сплава стилей в нечто однородное, связанное с вращением «чужого слова» в «свое».

---

<sup>127</sup> Там же. С. 112.

<sup>128</sup> Там же. С. 116.

Ярким примером работы с «чужим словом» являются также работы Клода Дебюсси, такие как «Минестрелли», «Генерал Лавинь-эксцентрик», содержащие явную иронию; «Дельфийские танцовщицы» – чуткое воссоздание античного колорита; «Затонувший собор» – стилизация под средневековое искусство; «Мертвые листья» – преобразованная цитата из похоронного марша Второй сонаты Шопена.

Обращение к «чужому слову» может приобрести самый разный смысл. Так, примером предельной объективации, лишенной авторских комментариев, является симфоническое творчество Ч. Айвза, где непрерывный рассказ о мире музыки осуществляется средствами самой музыки: через популярные марши и песни, соседствующие с классическими фрагментами. Противоположным примером является «Лирическая сюита» Берга, в которой все заимствования наполнены глубоким личным и символическим смыслом, автобиографическим значением.

Подобные устремления наблюдаются и в литературе того времени. Авторский стиль во многих работах заменяется коллажем из фактов, почерпнутых из разных областей реальности, а художник уподобляется историку той эпохи, в которой он живет.

В конце 60-х гг. с новой силой встал вопрос о музыкальном стиле. Тогда и возникла «ситуация полистилистики», ознаменовавшая начало нового этапа в музыкальном развитии и в то же время показавшая открытие новых приемов в создании мифо-музыкального мира.

Актуализация проблем полистилистики в 60-е гг. была связана с преодолением структуралистских установок в музыке, а также, как отмечает А. Шнитке, с усилением интернациональных контактов и взаимосвязей «с “полифонизацией сознания” в связи с возрастающим потоком информации и “плюрализацией” искусства»<sup>129</sup>. Полистилистика представляет собой намеренное сочетание в одном произведении разнородных стилистических элементов в форме цитаты, псевдоцитаты, аллюзии, коллажа и т. д.

Важно отметить, что в ситуации полистилистики не было выработано единой терминологической системы. Так, в своих разработках Лигетти оперирует понятиями «коллаж», «цитата», «ал-

---

<sup>129</sup> Цит. по: Лобанова М.Н. Музыкальный стиль и жанр. С. 140.

люзия», «рефлексия». Мир воспринимается через призму множества сознаний, социально-культурных воззрений. Он видится неупорядоченным, пестрым, плюралистическим и представляет богатейшие возможности для диалога и игры с ним. Лобанова пишет об этом: «Элементы лишаются связи и переносятся в чуждый им контекст. Здесь существенна не только отрывочность, но и несовместимость внутри однородности»<sup>130</sup>.

А. Шнитке разграничивает два полярных принципа – «принцип цитирования» и «принцип аллюзии», не затрагивая понятия «коллаж». Так, под «цитированием» он понимает «адаптацию» – «пересказ чужого нотного текста своим языком: свободное развитие чужого материала»<sup>131</sup>, например, как в «Кармен-Сюите» Бизе–Щедрина, «Ричеркаре» Баха–Веберна.

Принцип аллюзии проявляется в «тончайших стилистических ассоциациях и невыполненных обещаниях на грани цитаты». Спектр цитирования совершенно непредсказуем: заимствоваться могут любые фрагменты любой музыки, эстетически соединяясь и даже накладываясь друг на друга.

Интересным примером, демонстрирующим многие достижения музыки второй половины XX в., является опера «Die Soldaten» Б.А. Циммермана. Действие в ней разворачивается одновременно в двадцати четырех рядах на разных уровнях сцены в симультанных рамках прошлого, настоящего и будущего. В ней используются необычные вокальные данные, электронные и инструментальные звучания, цитаты из музыки разных композиторов, совмещенные с собственной серийной техникой.

Ф. Донатони использует иной полистилистический метод. Как поясняет Дубинец, «композитор обычно выбирает фрагмент музыки другого автора и работает с ним как с “материалом”, добиваясь того, что звуки теряют заданные позиции и становятся автономными»<sup>132</sup>.

В это время в музыке начинается новый этап, связанный с поисками органики. Собственно «полистилистика» с ее полярными принципами цитирования и аллюзии, с ее коллажными склейками

---

<sup>130</sup> Там же. С. 140.

<sup>131</sup> Там же.

<sup>132</sup> Дубинец Е. Знаки звуков. С. 102.

приходит к иному истолкованию стиля. Так, в художественном произведении «смешанного стиля» происходит преодоление дистанционности, «отстраненности в видении и истолковании чужого стиля», что обеспечивает живую связь времен внутри самого произведения. «Смешанный стиль» становится новой системой художественной коммуникации, допускающей множество индивидуальных решений при сохранении связей с традицией.

Лобанова анализирует этот процесс и резюмирует, что развитие полистилистики шло от любования коллажными эффектами к постепенному преодолению швов в композиции – размыванию границ между «своим» и «чужим словом»; «от установки на инновацию композиторы переключались на ассимиляцию»<sup>133</sup>. Так, американский композитор Д. Рочберг пользуется цитатой для «полного погружения и вживания в чужой стиль и для создания собственного произведения на основе привнесенного извне материала»<sup>134</sup>. Таким образом, композитор, приспосабливаясь к чужому материалу, высказывает свое мироощущение и свою самобытную философию.

«Смешанный стиль» возникает в эпохи информационных взрывов, когда в музыке оказываются до предела сближены стиль, композиционные факторы, жанр и внемузыкальные явления. В это время «смешанный стиль» становится важнейшим показателем новой социокультурной ситуации, характеризует новые условия существования художественного произведения, сущность самого творчества, а также дает ключ к пониманию новых принципов жанровой системы.

В XX в. художники экспериментируют и с жанром. Возникает так называемый «смешанный жанр». Одним из следствий этого процесса является традиция отказываться от любого жанрово-конкретного обозначения цикла и заменять его жанрово-нейтральным – «музыка». Так, «музыки» для разных составов пишет Хиндемит, и этот «жанр» становится его визитной карточкой. «Жанровое экспериментирование, – пишет Лобанова, – часто возникает в условиях полемики со старыми жанровыми формами: создаются антижанры или старые жанры словно выво-

---

<sup>133</sup> Лобанова М.Н. Музыкальный стиль и жанр. С. 145.

<sup>134</sup> Дубинец Е. Знаки звуков. С. 103.

рачиваются наизнанку»<sup>135</sup>. Происходит переосмысление жанров и открытие непривычных типов выразительности. Создаются совершенно новые жанры, в которых едва угадываются очертания старых, что прослеживается в названиях: «Сюита прелюдий», «Две прелюдии для постлюдии» и т. д.

Практика «сочинения жанров» также была связана с появлением многочисленных «мемориалов». «Музыкальный мемориал – жанр, получивший наибольшее распространение в XX веке и олицетворяющий память в культуре. Мемориал предполагает непосредственную связь различных стилей, эпох или индивидуальностей. Мемориал основывается на подчеркнутых связях с традицией, в нем часто используется “техника припоминания”, символика, создаются устойчивые ассоциации с “прошлым”, “чужим словом”»<sup>136</sup>.

Таким образом, жанр в XX в. непосредственно смыкается с техникой письма, попадая в сферу композиции и ее средств.

Необходимо затронуть и изменения в музыкальной нотации XX в., которая пыталась зафиксировать современный ей звуковой мир, его динамичность, насыщенность и неоднозначность. В результате обновленного понимания творчества, на основе достижений технологического процесса и иного мировосприятия возникли многие музыкальные явления XX в., такие как микротоновая, алеаторическая, сонористическая и электронная музыка.

Именно возможность существования различных звучащих эквивалентов одного нотного фрагмента отличает современную ситуацию от той, которая сложилась в предшествующих веках. Если раньше композиторы стремились найти более точный письменный эквивалент музыкальному замыслу, то теперь, наоборот – вызвать множественность толкований текста. Другой отличительной особенностью современной нотации является ее индивидуализация: почти каждая нетрадиционная нотная запись становится своего рода авторской подписью. Едва ли не все современные композиторы ищут средства сломать устоявшуюся в веках систему нотной записи, сковывающей музыку в довольно жестких ритмических и звуковысотных пределах. Современные компози-

---

<sup>135</sup> Лобанова М.Н. Музыкальный стиль и жанр. С. 157.

<sup>136</sup> Там же. С. 159.

торы по-новому размещают на бумаге музыкальные характеристики, используемые ими в музыке. Это разнообразные графические, цифровые и лингвистические символы, иногда при полном отсутствии нотного текста.

Однако все попытки унификации и стандартизации нотации к успеху не привели. Практически все многочисленные нововведения не стали общеупотребительными – распространенными оказались лишь некоторые обобщенные нотационные принципы, без конкретной символики. А некоторые виды нотации так и не перешли границу показного эксперимента, хотя нельзя поручиться, что они не возродятся в будущем.

Анализируя музыку постмодернизма, мы пытались выявить изменения, произошедшие с ней в контексте «человеческой» реальности современного мира. Так, например, невозможность сконструировать модель хаотичного, лишённого смысла и закономерности мира отразилось в музыке многомерностью течений, направлений, экспериментов. Уплотненность времени, ускорение темпов человеческой жизни выразились в музыке в симультанной драматургии действия. Открытые музыкальные формы, возможность множественности интерпретаций произведения говорят об особом пути мышления современного человека – «поливалентном». Появление «конкретной музыки» и музыкальных хеппенингов связано с предельной наполненностью, «музыкализированностью» окружающей среды, желанием слиться с жизнью, преодолеть отчужденность от массового слушателя.

**Вопросы для самоконтроля по проверке сформированных  
знаний у студентов, обучающихся по направлению  
44.04.01 «Педагогическое образование»  
профиль «Музыкальная культура и образование»  
по дисциплинам исполнительской подготовки**

1. Охарактеризуйте основные стилистические направления австро-немецкого стиля: А) мангеймская школа; Б) венская школа; В) французская шестерка; Г) нововенская школа.

2. Охарактеризуйте основные стилистические направления: А) русской школы «Могучая кучка»; Б) Московской школы С.И. Танеева; В) Петербургской школы.



3. Перечислите *особенности музыкального языка*: 1) барокко 2) венский классицизм; 3) романтизм; 3) импрессионизм; 4) неоклассицизм 5) постмодернизм.

4. К какому направлению вы отнесете творчество композиторов: Л. Дюрей, И.С. Бах, Й. Гайдн, Ж. Орик, В.А. Моцарт, Ф. Пуленк, К. Дебюсси, Л.В. Бетховен, А. Шенберг, Т. Адорно, С. Рахманинов, А. Веберн, А. Берг, Д. Мийо, Р. Шуман, Ж. Тайфер, П.И. Чайковский, С. Прокофьев, Г. Берлиоз, Ф. Лист, Ф. Шопен, И.Ф. Стравинский, Д. Шостакович, А. Оннегер.

5. Попробуйте найти авторские решения в трактовке произведений, которые вы исполняете (по выбору).

6. Сопоставьте и сравните собственную трактовку образного понимания музыкального текста с редакторскими указаниями.

7. Прослушайте аудиозапись произведений, с которыми вы работаете, в нескольких вариантах его интерпретации, попробуйте при исполнении повторить.

8. Попробуйте сыграть ранее выученное произведение в другой тональности и сравните (тембр, ладово-гармонический окрас, синтаксис).

9. Попробуйте прочитать с листа незнакомое произведение с точными редакторскими указаниями.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Постижение искусства исполнения на фортепиано содержит широкий спектр взаимосвязанных вопросов художественного исполнения – эстетических, теоретических, психофизиологических, инструментально-технологических. Музыкальная, в частности, исполнительская эстетика и теория шли к решению этих вопросов нелегким и длительным путем.

Накопленный опыт художественной практики музыкального исполнительства и педагогики в методико-теоретической сфере науки сегодня приобретает особую значимость. Исполнитель изучает, исследует, воспроизводит глубокие пласты историко-культурных достижений музыкального искусства. В этом аспекте теория раскрыла не только отношение компонентов во внутренней сфере музыкальной культуры, но и социально-исторический контекст, общественный фон времени, запечатленный многочисленными точками соприкосновения с различными направлениями философской и эстетической мысли.

Будущий музыкант должен не только передавать и приобщать других к слышанию и пониманию музыки, он должен вовлекать их в совместное переживание художественного акта. Ни композиторское, ни исполнительское творчество невозможно без специфического для музыканта умения общаться и быть общительным в сфере синтаксиса музыки как речи в интонациях. Главная задача исполнителя заключается в том, чтобы научиться «говорить» правильно: чисто, внятно, членораздельно, сообразно с принятыми нормами.

Любая уникальная художественная реальность является порождением новых интуитивных, интеллектуальных смыслов, эмоциональных состояний – новой духовности. Направленность движения возникающих смыслов и идей делает зримой концепцию музыкально-художественного реализма: позиции видимого и невидимого не противопоставляются, а синтезируются и осмысливаются в принципах и закономерностях выразительного исполнения.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### *Основная литература*

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч. II. Черты стиля и жанры фортепианного творчества. М.: Музыка, 1988. 415 с.
2. Аверинцев С.С. Символ художественный // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М.: Советская энциклопедия, 1971. Т. 6. С. 826–831.
3. Арановский М. К интонационной теории мотива // Советская музыка. 1985. № 8. С. 72–78.
4. Арзаманов С. Теория музыки и работа исполнителя // Актуальные проблемы музыкальной педагогики: Сб. тр. Вып. 32. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1977.
5. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. СПб.: Изд-во «Лань», «Планета музыки». 2017. 340 с.
6. Баренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Ленинград: Музыка, 1969.
7. Белинский В.Г. Избранные философские сочинения. М.: Гослитиздат, 1948. Т. 1.
8. Большая советская энциклопедия: В 30 т. / Гл. ред. А.М. Прохоров. 3-е изд. Т. 25. М.: Струнино-Тихорецк, 1976. С. 600.
9. Блинова М.П. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. Л.: Музыка, 1990. С. 91.
10. Васильев И.Е. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2000. 320 с.
11. Вакенродер В.Г. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А.С. Дмитриева. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. 639 с.
12. Винкельман И.И. Избранные произведения и письма / Пер. А.А. Алявдиной. М.: Ладомир, 1996. 686 с.
13. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.: Изд. Шевчук, 2002. 290 с.
14. Гофман Э.Т.Ф. Музыкальные новеллы. СПб.: Всемирная литература, 1922. 112 с.
15. Гершкович Ф. Тональные основы Шенберговой додекафонии. М., 1991. С. 13–45.
16. Дубинец Е. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев: ГАМАЮН, 1999. 314 с.

17. Дворжак М. История Итальянского искусства в эпоху Возрождения. М.: Искусство, 1978. 264 с.
18. Житомирский Д. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны / Д.В. Житомирский, О.Т. Леонтьева, К.Г. Мяло. М., 1989. 300 с.
19. Закс Л. О культурологическом подходе к музыке // Музыка. Культура. Человек. Свердловск, 1988.
20. Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983.
21. История исполнительства. Методические указания для самостоятельной работы студентов. Кемерово: КемГУКИ, 2010. 36 с.
22. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 512.
23. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия. М.: Интрада, 1998. 250 с.
24. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 252 с.
25. Ионин Л.Г. Социология культуры. М.: Изд-во ГУ ВШЭ, 2004. 417 с.
26. Иоффе И.И. Культура и стиль. М.: Говорящая книга, 2010. 927 с.
27. Корыхалова Н. За вторым роялем. М.: Композитор, 2006. 549 с.
28. Киссель М.А. Джамбаттиста Вико. М.: Мысль 1980. 197 с.
29. Кривцун О.А. Художественные эпохи в культуре Нового времени // Искусствознание. Л., 2001. № 1. С. 17–39.
30. Кривцун О.А. Пути искусства в культуре XX века // Эстетика. М.: Аспект пресс, 1998.
31. Кирнарская Д.К. Классицизм. М.: «РОС-МЭН-ПРЕСС». 2002.
32. Краткий биографический словарь зарубежных композиторов / Сост. М.Ю. Миркин. М.: Советский композитор. 1969. 268 с.
33. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / Пер с нем Г. Балтер. М.: Музыка, 1975. 529 с.
34. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. 358 с.

35. Лобанова М.Н. Музыкальный стиль и жанр. М.: Советский композитор, 1990. 312 с.
36. Лотман Ю.М. О семиосфере // Избранные статьи в трех томах. Таллин, 1992. Т. 1. 472 с.
37. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М.: Музыка, 1988. 234 с.
38. Луцкер П.В. Стилевая проблематика в музыкальном искусстве на рубеже XVIII–XIX веков. Эпохальные рубежи в истории искусства Запада. М., 1998.
39. Левик Б. История зарубежной музыки. Вторая половина XVIII века. М.: Музыка, 1980. 294 с.
40. Леви-Стросс К. Путь масок / Пер. с фр. А.Б. Островского. М.: Республика, 2000. 399 с.
41. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
42. Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / Пер. с нем. В.Л. Михелис; ред. прим. и вступ. ст. Г.М. Когана. М.: Музыка. 1966. 220 с.
43. Мазель Л. Статьи по теории и анализу музыки. М.: Сов. композитор, 1982. 328 с.
44. Мазель Л. О природе и средствах музыки. Теоретический очерк. М.: Музыка, 1991. 79 с.
45. Малинковская А.В. Индивидуальная фортепианная техника Карла Адольфа Мартинсена: открытое и подразумеваемое // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». М., 2016. № 3 (15). С. 66–80.
46. Малинковская А.В. Фортепианно-исполнительское интонирование: Проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ из разработки в методико-теоретической литературе XVI–XX в. М.: Музыка, 1990. 186 с.
47. Маклыгин А. Фактурные формы в сонорной музыке // *Laudamus*. М.: Композитор, 1992. С.129–137.
48. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.
49. Падушевский В. Интонационная теория в исторической перспективе // Советская музыка. 1985. № 7. С. 67.
50. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. СПб.: Питер, 2000. 712 с.

51. Рубах Е. В поисках истины // Музыкальная жизнь. М.: Композитор, 1993. № 12.
52. Русанова Т.М. Последние фортепианные сонаты Ф. Шуберта: Проблемы композиции и исполнительской интерпретации: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003. 25 с.
53. Соллертинский И.И. Исторические этюды. Жанр: биографии и мемуары. М.: Музыка, 1963. 397 с.
54. Тэн И. Чтения об искусстве / Пер. А.Н.Чудинова. СПб.: Изд-во В.И. Губинского, 1912. 454 с.
55. Узнадзе Д. Психологические исследования. М.: Наука, 1966.
56. Федорович Е.Н. Русская пианистическая школа как педагогический феномен: монография. М.: Директ-Медиа, 2014. 278 с.
57. Федоров В.П. Романтический художественный мир. Рига: Зинатне, 1988. 454 с.
58. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 2006. 496 с.
59. Холопова В.Н. Теория музыки: Мелодика, ритмика, фактура, тематизм. М.: Лань, 2002. 368 с.
60. Холопова В.Н. Проблемы музыкальной науки. О теории Эрнё Лендван. М., 1972. С. 357.
61. Холопов Ю.Н. От общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность. М., 1974. Вып. 8.
62. Холопов Ю.Н. Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1993. С. 64.
63. Холопов Ю.Н. Очерки современной гармонии. М.: Музыка, 1974. 287 с.
64. Цареградская Т.В. Утопии музыкального структурализма 50-х годов // Искусствознание запада об искусстве XX века / Под ред. А.А. Карягина. М, 1988.
65. Цыпин Г.М. Исполнитель и техника. М.: Академия, 1999. 183 с.
66. Tarasti E. Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Mythic Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky. Acta Musicologica Fennica. 11, Helsinki, 1978. S. 29.
67. Wilson Coker. Music and Meaning A Theoretical Introduction to musical Aesthetics The Free Press. London, 1972. S. 24.

### *Дополнительная литература*

1. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс: учебное пособие. М.: Академия, 2006. 181 с.
2. Ройтерштейн М.И. Основы музыкального анализа: учебник для педагогических вузов. М.: ВЛАДОС, 2001.
3. Фархутдинова С.Г. Барокко и XX век: монография / Науч. ред. З.Р. Жукоцкая. Томск: Издат. Дом Томского гос. ун-та, 2014. 114 с.
4. Халабузарь П.В. Методика музыкального воспитания: Учебное пособие для муз. училищ. М.: Музыка, 1990. 173 с.
5. Хрестоматия педагогического репертуара по общему курсу фортепиано. Полифония и сонатная форма: учебно-методическое пособие для студентов музыкальных колледжей, вокальных факультетов / Сост. В.В. Мирошниченко, М.А. Беляева, Л.А. Кириллова; под ред. В.В. Мирошниченко. СПб.: Изд-во «Союз художников», 2011.
6. Цыпин Г.М. Исполнитель и техника. М., 1999.

## ГЛОССАРИЙ

**Агогика** (от греч. – движение, ведение) – учение о небольших отклонениях от темпа в процессе исполнения музыкального произведения.

**Адажио** (от итал. – медленно, спокойно) – 1. Основное обозначение медленного темпа, соответствующего медленному шагу. 2. Обозначение пьесы, написанной в этом темпе и не имеющей спец. названия. 3. Медленный лирический танец в балете.

**Акцент** (от лат. – ударение) – усиленное, ударное извлечение какого-либо звука.

**Аллегро** (итал. – веселый, радостный, живой; весело, быстро) – 1. Основное обозначение быстрого, оживленного темпа, соответствующего очень скорому шагу или даже бегу. 2. Обозначение пьесы, написанной в этом темпе и не имеющей спец. названия. 3. Обычный темп первых частей в сонатном цикле.

**Аллеманда** (от фр. – немецкая) – танец XVII–XVIII вв. двухчастного строения, умеренного темпа и характера движения; тактовый размер 2/4, реже 4/4. Аллеманда начинается затактом и движется равными длительностями. В четырехчастной танцевальной сюите XVII–XVIII вв. аллеманда составляла первую часть.

**Альбертиевы басы** (по имени композитора XVIII в. Доменико Альберти) – в пьесах для фортепиано партия левой руки, содержащая многократно повторяемое движение по звукам аккорда (гармоническую фигурацию).

**Аппликатура** (от лат. – прилагать, прикладывать) – распределение пальцев при игре на музыкальных инструментах. Указывается арабскими цифрами, поставленными над или под соответствующими нотами; при игре на клавишных инструментах цифры 1, 2, 3, 4, 5 обозначают, соответственно, большой, указательный, средний, безымянный пальцы и мизинец каждой руки.

**Арпеджио** (итал. – как на арфе) – аккорды, звуки которых исполняются не одновременно, а поочередно, обычно, от нижнего к верхнему. Арпеджио обозначается или самим словом (относящимся обычно к ряду аккордов), или вертикальной волнообразной линией перед каждым соответствующим аккордом.

**Артикуляция** (лат. – членораздельно выговаривать) – способ исполнения последовательного ряда звуков на инструменте или в пении.



**Баллада** (от позднелат., ballo – танцюю) – первоначально (в эпоху Средневековья) песня танцевального характера с типично народным складом мелодии (в Италии называлась *баллата*). Истоки жанра, широко распространенного в среде *трубадуров*, по видимому, восходят к древним развлекательно-игровым пляскам и хороводам. Баллады такого типа имеют строфическое строение.

**Баркарола** (от итал. – лодка; раньше писалось *баркаролла*) – песнь рыбака, лодочника, гребца; род музыки, особенно распространенный в Венеции. Название вокальных и инструментальных пьес певучего характера; тактовый размер обычно 6/8 с типичным ритмом аккомпанемента, подражающим мерному покачиванию лодки или ударам весел.

**Бассо континуо** (итал. – постоянный, непрерывный бас) – в западноевропейской камерной музыке с конца XVI в. партия клавишного инструмента, написанная в виде басового голоса с цифровыми обозначениями, по которым исполнитель бассо континуо одновременно должен играть и требуемые аккорды.

**Бассо остинато** (итал. – упрямый, упорный бас) – произведение полифонического склада, в котором бас непрерывно повторяет одну тему, в то время как верхние голоса движутся свободно, видоизменяясь, варьируясь и образуя мелодии самостоятельного значения. Бассо остинато представляет, по существу, род полифонических вариаций. Разновидностью бассо остинато является пассакалья.

**Бурлеска** (от лат. – насмешливая, шутливая, смешная) – музыкальная пьеса шутливого, грубовато-комического характера.

**Бурре** (от фр. boqueré – делать неожиданные или резкие прыжки) – французский старинный танец, известный с конца XVI в.; живого темпа, в такте размером 4/4, с затактом в одну четверть.

**Глиссандо** (от итал. – скользя) – скользкий переход от звука к звуку; на большинстве струнных инструментов достигается скольжением пальца по одной струне, на многострунных инструментах – по ряду струн, на фортепиано – скольжением одного или нескольких пальцев по клавишам.

**Голосоведение** – 1. Движение каждого голоса в многоголосном произведении. 2. Соотношение двух или нескольких одновременно движущихся голосов. Основные виды голосоведения – параллельное голосоведение, прямое голосоведение, противоположное голосоведение.

**Гомофония** (от греч. – равный, звук, голос) – многоголосный склад музыки, при котором один из голосов (обычно верхний) имеет наиболее важное значение, а остальные лишь аккомпанируют ему, сопровождают его.

**Группетто** (от итал. – маленькая группа) – один из мелизмов. 1) Помещенное над какой-либо нотой – указывает на необходимость исполнить в относительно быстром последовании четыре ноты: а) *вспомогательную* сверху, т. е. находящуюся на секунду выше, чем написанная, б) *главную*, т. е. ту, которая написана, в) *вспомогательную* снизу, т. е. находящуюся на секунду ниже главной, и г) вновь *главную*; 2) Помещенное правее какой-либо ноты – указывает на необходимость исполнить в относительно быстром последовании те же четыре ноты после написанной. Знаки альтерации, выставленные над или под группетто, относятся, соответственно, к верхней или нижней вспомогательной ноте.

**Двойной мордент** – один из мелизмов, указывающий на необходимость исполнить в быстром последовании пять нот: 1) *главную* (т. е. ту, которая написана и под которой выставлен двойной мордент), 2) *верхнюю вспомогательную* (т. е. относящуюся на секунду выше от главной), 3) *главную*, 4) еще раз *верхнюю вспомогательную*, 5) вновь *главную*.

**Динамика** (от греч. – силовой) – все, что касается силы (громкости) музыкального звучания. Основные обозначения Д: *форте* и *пиано*, т. е. сильная и слабая звучности, а также *крецендо* и *диминуэндо*, т. е. нарастание, усиление звучности и спад, ослабление ее.

<i>p</i>	<i>пиано</i>	<i>тихо, слабо</i>
<i>pp</i>	<i>пианиссимо</i>	<i>очень тихо</i>
<i>ppp</i>	<i>три пиано</i>	<i>чрезвычайно тихо</i>
<i>f</i>	<i>фортэ</i>	<i>громко, сильно</i>
<i>ff</i>	<i>фортиссимо</i>	<i>очень громко</i>
<i>fff</i>	<i>три фортэ</i>	<i>чрезвычайно громко</i>
<i>mp</i>	<i>мэццо-пиано</i>	<i>не слишком тихо</i>
<i>mf</i>	<i>мэццо-форте</i>	<i>не слишком громко</i>
<i>sf</i>	<i>сфорцандо</i>	<i>акцентируя, выделяя, с силой</i>

**Жига** (giga – итал., gigue – франц.) – старинный итальянский танец, перешедший во Францию и Англию. Размер 6/6, 12/6, темп скорый.

**Знак дыхания** (запятая, “галочка”) – в сочинениях для пения (хоровых партитурах, партиях) обозначает смену дыхания. Таким знаком служит также окончание лиги, поставленной над музыкальной фразой.

**Инвенция** (от лат. – изобретение) – произвольное название полифонических пьес, соответствующих то прелюдиям, то фугам, то пьесам свободно-имитационного строения.

**Интонация** (от лат. – громко произношу) – понятие, выражающее звуковое воплощение музыкальной мысли, которая трактуется как проявление социально и исторически детерминированного человеческого сознания.

**Кантилена** (от итал. cantilena – «песенка», от лат. cantilena – «пение») – распевное пение, напевание, распевание.

**Канцона** (от итал. – песня) – в эпоху Возрождения многоголосная вокальная пьеса, близкая по характеру народной песне. С конца XVI в. появляются инструментальные канцоны, поначалу как переложения вокальных. В отличие от последних, они обозначались: *canzona personar* (т. е. канцона для инструментальной игры).

**Контрапункт** (от лат. punctus contra punctum – буквально «точка против точки») – одновременное сочетание нескольких самостоятельных мелодий в разных голосах. Аналогом термина является выражение «контрапунктическое соединение», которое обозначает гармоничное взаимодействие самостоятельно движущихся мелодий. Наиболее контрастны между собой мелодии в многоголосной музыке. При одновременном звучании их ритмическое состояние может быть не одинаково.

**Каденция** (итал. cadenza, от лат. cadere – падать) – виртуозный пассаж или сольная импровизация в инструментальном концерте (фортепианном, скрипичном и т. д.). В XVIII в. каденция не записывалась в нотах, а являлась вставным эпизодом, в котором демонстрировалось техническое мастерство исполнителя.

**Кантабиле** (от ита. cantabile – певуче) – певучесть, напевность мелодики или музыкального исполнения; указывает на характер музыки.

**Клавир** – 1. Общее название струнных клавишных инструментов (клавикорд, фортепиано, клавесин). 2. Переложение ораториального или оперного музыкального произведения для пения с фортепиано. 3. Мануальная клавиатура.

**Консонанс** (от фр. – созвучие) – слитное звучание двух или нескольких звуков. Различают совершенные и несовершенные консонирующие интервалы. К совершенным относятся кварта, квинта, октава; к несовершенным – терции, сексты. Консонанс – термин, обозначающий не просто приятное или неприятное на слух звучание.

**Куранта** (от итал. corrente, фр. courante – бегущая, текущая) – придворный танец XVI–XVII вв., чаще встречается в инструментальных сюитах И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, французских клавесинистов. Размер 2/4 (исполняется в движении и пружинисто), имеет пунктирный ритм.

**Легато** (итал. – связно, плавно) – связное исполнение звуков, когда они плавно перетекают один в другой.

**Мелизм** – небольшой мелодический оборот, применяющийся для украшения основного рисунка мелодии. Ряд мелизмов сохранился до сих пор: форшлаг, группетто, мордент, трель.

**Мелодия** (от греч. – пение, песня, напев) – музыкальная мысль, выраженная одногласно. Мелодия – основное выразительное средство музыки, в котором объединяются музыкальные элементы: высотные и ритмические соотношения звуков, тембр, динамика, артикуляция.

**Орнаментика** (от лат. – украшение) – мелодические обороты из звуков относительно короткой длительности, используемые для украшения мелодии, усиления ее экспрессии, показа виртуозных возможностей исполнителя. Орнаментика – это также мелизмы, тираты, пассажи, колоратуры, глоссы.

**Пассакалья** (от исп. pasar – проходить и calle – улица) – песня, в более позднее время танец испанского происхождения, исполнявшийся на улице под аккомпанемент гитары при отъезде гостей с праздника.

**Портато** (от итал. – нести, выражать, утверждать) – способ исполнения музыкальных звуков. Он представляет собой что-то среднее между стаккато и легато. В нотном письме портато обозначается горизонтальными черточками и лигой, которые располагаются либо над звуками, либо под ними и указывают на то, что они должны исполняться подчеркнуто, отдельно, с небольшими паузами.

**Портаменто** (итал. – перенос) – способ исполнения, при котором следующая нота не сразу берется точно (в звуко-высотном

отношении), а используется плавный переход к нужной высоте от предыдущей ноты. Например, исполнитель играет ноту, затем от нее легким движением скользит пальцем к следующей.

**Сарабанда** (исп. zarabanda) – старинный испанский народный танец с акцентом на второй или третьей доле. Музыка сарабанды имеет суровый, мрачный характер, исполняется в медленном темпе, известен с XVI в.

**Серенада** – широко бытовавшее в Италии и Испании наименование приветственных пьес, исполнявшихся обычно в вечерние часы перед домом возлюбленной (название термина происходит от итал. al sereno – на открытом воздухе). Истоки такого рода серенад – вечерние песни трубадуров. В музыкальной литературе XVII–XVIII вв. серенадами назывались главным образом сюиты для небольшого оркестра (по многим жанровым и образно-художественным признакам они приближались к *дивертисменту*).

**Стретта** (от итал. – сжимать, сокращать) – 1. Ускорение темпа в последней части крупного музыкального произведения (опера, симфония). Имитация в полифонической музыке, при этом второй (имитирующий) голос начинает исполнять партию до того, как первый голос закончит тему.

**Темперация** (от лат. temperatio - правильное соотношение, соразмерность) – установление соразмерности интервальных отношений между ступенями звукоряда.

**Фермата** – замедление музыкального движения без изменения метрического счета. Обозначается специальным значком непосредственно над нотой.

**Фразировка** – отчетливое художественно-смысловое выделение музыкальных фраз и других построений при исполнении музыкального произведения. Фразировка использует разграничение при помощи цезур, объединение посредством лиг, артикуляцию, нюансировку. При исполнении вокального произведения определяется как музыкой, так и литературным текстом.

**Цезура** (от лат. – рассечение) – грань между частями музыкального произведения; исполняется в виде короткой, еле заметной паузы, часто сопровождается (в пении) сменой дыхания.

*Учебное издание*

**Фархутдинова Светлана Гутмановна**

**ОСНОВЫ ФОРТЕПИАННОГО  
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

Учебное пособие

Редактор *Т.А. Фридман*

Изд. лиц. ЛР № 020742. Подписано в печать 20.12.2017  
Формат 60×84/16. Бумага для множительных аппаратов  
Гарнитура Times New Roman. Усл. печ. листов 9,4  
Тираж 300 экз. Заказ 1883

*Отпечатано в Издательстве  
Нижевартковского государственного университета  
628615, Тюменская область, г.Нижевартовск, ул.Дзержинского, 11  
Тел./факс: (3466) 43-75-73, E-mail: izd@nvsu.*