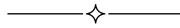


Zou Wei. New interpretations of the preconditions timbre of trombone in music of the second half of XX — beginning of XXI century. Article is devoted to topical issues of the formation of the specific features of the timbre of trombone in modern music. The stages of formation repertoire of trombones XX–XXI centuries. Explores new timbre, melodic and dramatic possibilities of the instrument on the example of modern composers. Indicated that interest in trombone at the turn of the XX–XXI centuries, reflected the major trends in contemporary music. This was manifested primarily in a special attention to the timbre of the sound. Hence the search for new ways of playing the trombone and experiments with different timbre environment trombone.

Keywords: music for trombone; timbre; sound; evolution trombone; performing arts.



УДК 78.01/.03+786.24

Ян Веньян

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА ФОРТЕПИАНО В ТВОРЧЕСТВЕ ИМПРЕССИОНИСТОВ: О ТЕМБРОВО-РЕГИСТРОВЫХ КАЧЕСТВАХ ФОРТЕПИАННОЙ ИГРЫ

Статья позволяет выделить и классифицировать те черты стиля композиторов-импрессионистов, которые привели к открытию новых приемов и способов фортепианной исполнительской интерпретации. Обсуждаются понятия фортепианной фактуры, фортепианной фактурной идеи, фортепианной звукописи, стилевой фортепианной артикуляции.

Ключевые слова: импрессионизм, фортепианная игра, интерпретация, исполнительское звукоизвлечение, звуковой образ.

Фортепианные произведения композиторов-импрессионистов открываются пониманию в контексте их поэтики как жанрово-стилевой целостности, в равной мере обращенной к «тайнам бесконечно малых и неизмеримо больших величин» (терминология Н. Герасимовой-Персидской [2]), к микрокосмосу человеческой жизни и макрокосмосу мироздания. В этом отношении их поэтика типична для круга тех проблем, с которыми связана художественная культура XX века: «...“современного” человека с небывалой силой влечет к рефлексии над сокровищами общечеловеческой культуры, и в них он находит не только радость эстетического переживания, но и созвучность эстетических идеалов... Наш бурный век... неизбежно породил тяготение к поиску постоянных, неизменных ценностей» [2, с. 33].

«Типичность» композиторского метода каждого из импрессионистов, последним в ряду которых можно считать О. Мессиаана, для поисков композиторов XX века сказывается и в том, что они «излагают» общезначимые образные концепции в яркоиндивидуализированной стилевой манере, в уникальной языковой системе, для которой весьма часто «исключение становится правилом, правило исключением». Нельзя не отметить и те общие черты, которые возникают между предметно-текстуальными проявлениями фортепианного мышления К. Дебюсси, М. Равеля и О. Мессиаана. Они выражены в образной статике; в перемещении акцента на фоноколористические свойства мотивно-интонационных элементов и преобладании в мелосе «хромо-форм»; в привлечении всевозможных разновидностей микроостинатных структур; в рождении особой комплементарно-сонорной полифонии, которая чаще всего используется «...с целью создания контрапунктического фона для тематических проведений в кульминационных свершениях формы или в качестве некой звуко-красочной, активно движущейся среды, из которой периодически, в виде динамически самых ярких вспышек, выделяются мелодические элементы» [5. с. 25]; в создании новой идеи мелодии как сонорно-орнаментального феномена. Развитие этой идеи у Мессиаана Задерацкий связывает с «многократным «любованием», «найденными звукозвеньями», «с вслушиванием» в их акустическую природу» — что и ведет к пониманию «колорита» неизмеримо более широкому, чем у тех композиторов, которые используют колористические приемы для расщепления идеи, но не для ее образования.

Стилевые поиски композиторов-импрессионистов органично входят в ту совокупную «картину мира», которая возникает в творчестве французских композиторов рубежа XIX–XX веков, первой половины XX века, становясь неотъемлемой частью национальной традиции. Так, Р. Куницкая помещает имя Мессиаана в один ряд с именами Вареза, Жоливе, Булеза и Дютыйе, одновременно противопоставляя их Дебюсси: от последнего их отделяет (и отдаляет) стремление поднять свою субъективную эмоциональную настроенность до уровня универсальной концепции, «научно» подкрепить собственное видение мира, обосновать его весомой философско-эстетической или какой-либо другой «объективной» теорией [6].

Между тем существенные аспекты поэтики О. Мессиаана, характер его символики достаточно тесно связаны с творческими открытиями К. Дебюсси; сравнение методов Дебюсси и Мессиаана может

послужить более глубокому осмыслению творческих открытий последнего, в том числе взаимообусловленности «революционных» и «эволюционно-продолжающих» направлений его художественных принципов.

От «музыки, созданной для невыразимого», к «очарованию невозможностей» — так можно расценить путь, пройденный О. Мессианом к моменту создания фортепианных прелюдий, которые В. Екимовский называет «импрессионистским «отступлением» в творчестве композитора». Несомненно, в этом произведении О. Мессиаана, как и во многих других, проступает стремление, говоря словами К. Дебюсси, «снова стать французом» [3], вернее, оставаться им, утверждаться в качестве национального художника, невзирая на все «превратности» оригинального творческого метода. Однако трудно согласиться с определением образности пьес цикла В. Екимовским как «привычной ассоциативной», равно как и с характеристикой аргументов О. Мессиаана «в защиту собственного «я» «как шатких». Действительно, Мессиаан заявляет: «Я признаю, что названия здесь вполне дебюссистские... но музыка отличается от музыки Дебюсси использованием «ладов ограниченных транспозиций»... Можно найти также полиладовые образования... некоторые эксперименты в области формы... определенную взаимозависимость звука и цвета...» Однако остается неясным, что для Мессиаана означают слова «дебюссистские названия», а также то, что он скромно называет «некоторыми экспериментами в области формы». Екимовский признает, что в «Прелюдиях» Мессиаан весьма близко подходит «к излюбленной им иллюзорной символике», но не расшифровывает характера — природы и назначения — последней [4, с. 20–21].

Не будет преувеличением сказать, что Мессиаан «берет музыку» там, где Дебюсси ее «оставил», и что сходство с «Клодом Французским» не ограничивается циклом «Прелюдий», а проявляется шире и глубже — в пределах всей поэтики О. Мессиаана. Хотя именно в «Прелюдиях» «буквальное и сознательное соприкосновение» с творчеством Дебюсси позволяет и отчетливее всего констатировать новизну мессиаановской трактовки программного цикла — прежде всего, с позиции обновления им способов символизации музыкальных образов.

Абсолютная завершенность — как формальная, так и ценностно-смысловая — образа в музыке Дебюсси и Мессиаана сочетается с повторяемостью смысла и приема, и со стилистической ограниченностью в трактовке образа. Данные свойства определяют особую

природу музыкальных символов: их обращенность к самым широким универсалиям человеческого бытия, даже известную трансцендентность, смысловую укрупненность, немногочисленность, но внутреннюю вариативность, подчеркивающую сложность и многозначность их интерпретации — соответственно сложности и многозначности явлений, «сжатых» в смысловое пространство символа. Обсуждая главные черты символа, С. Яроцинский выделяет две из них: «незаконченность» смысла, передаваемого символом, и «динамический» характер его переложения, — как следствие, указывающее на множественный характер интерпретации символа [8, с. 50–73].

Однако множественность — свойство любой художественной интерпретации, так же как и многозначность — свойство любого художественного смысла. В этом отношении искусство — да и культура в целом — всегда являет собой опыт символизации человеческого сознания. Данное наблюдение Яроцинского еще не дает ключа к анализу специфики музыкальной символики конкретного исторического стиля, конкретного автора. Кроме того, не смысловая «незаконченность» как исходное состояние символа, а смысловая бесконечность — как его адресованность, устремленность — главная черта символа, объясняющая слова И. Гете о достижении «бесконечной цели» как «заповеданности всей истины» в завершении «Фауста». Отметим и то, что в реальности символа его смысловое содержание остается нерасчлененным единством предметно-материальной и духовной сторон; любой уход от «предметности», «вещности» символа (в музыке — от конкретных звуковых структур) становится утратой его смысла. Это обстоятельство заставило С. Аверинцева уйти от привычного вопроса о делении культуры на материальную и духовную при ее обсуждении как системы символов, поскольку в этом своем качестве культура способствует тому, что «...духовность оборачивается материальной силой... а материальная сила позволяет сбываться духовному смыслу» [1, с. 234].

Обращаясь уже к непосредственному изучению музыкального опыта символизации, С. Яроцинский несколько противоречит своим же общим рассуждениям о символе. Так, он пишет об «однозначности символики» Р. Вагнера, отталкивающей К. Дебюсси от байретского мастера: «...лишенные какого бы то ни было подтекста символы (лейтмотивы) Вагнера представляли в глазах Дебюсси как семантические заменители, которые поставляли дешевое умственное развлечение неразборчивому буржуа...» [8, с. 98].

По отношению к Дебюсси, Яроцинский замечает стремление освободиться «от всякой априорности», в том числе и от «звучания традиционной символики». Более того, он полагает, что в арабеске (свободной орнаментике) Дебюсси очаровывает, прежде всего, ее абстрактность и отсутствие определенных символических значений. Яроцинский не считает Дебюсси символистом, но неоднократно возвращается к мысли о поисках новой символики в творчестве Дебюсси, которая освободила бы музыку от «ярма» привычной семантической интерпретации.

Чтобы избежать подобных противоречий, следовало бы предположить как различные виды символов в музыке (исторически обусловленные), так и разные критерии символических возможностей музыкального языка. Однако, избегая классификационных вопросов, сузим данное предположение до задачи выявления преемственности О. Мессиаана по отношению к Дебюсси — в аспекте поиска последним «новой символики» — и тех существенных отличий мессиаановского метода, которые ставят его далеко за пределы импрессионистских новаций.

Итак, три тенденции в понимании возможностей и назначения музыки соединяют имена Дебюсси и Мессиаана и указывают на своеобразную творческую эстафету между двумя этими авторами:

– наличие программных словесных обозначений в виде общих названий опусов (их разделов) и множества характерологических вербальных ремарок;

– «целительное омовение в источниках сонористики» (Яроцинский), вернее, сонорности: отношение к музыке как к звуковому феномену, в первую очередь;

– стремление преодолеть — пересмотреть — «фаустовское» начало в культуре, выйти за пределы психологических стереотипов «западного» человека, в том числе стереотипов музыкального восприятия. Именно в связи с последней тенденцией зарождается так называемый ориентализм К. Дебюсси, перерастающий в устойчивый западно-восточный универсализм музыкального языка в творчестве О. Мессиаана.

Обсуждение программности в творчестве К. Дебюсси и О. Мессиаана, в первую очередь в связи с циклом фортепианных «Прелюдий», заставляет специально остановиться на рассмотрении необходимых — в связи с интересующим нас предметом — критериях и аспектах анализа музыкального текста как программного целого. К ним

отнесем направленность на выявление своеобразных черт поэтики Мессиа́на, которая, если вспомнить подход М. Бахтина, «определяемая систематически, должна стать эстетикой» музыкального творчества; адресованность тем техническим приемам, в том числе впервые открытым Мессиа́ном, которые в наибольшей степени способствуют новому качеству интерпретирующего диалога и новому характеру символики в его музыке, а также характеристику принципов формобразования, в том числе отношения к жанровым формам в музыке; объяснение выбора и способов развития типов интонирования, включая их ритмические и фактурно-гармонические особенности; выявление статических и динамических факторов композиции в их взаимоотношенности.

В книге С. Яроциньского встречаем следующее наблюдение: «В поисках новой символики Дебюсси постепенно и безотчетно освобождал музыку от ярма семантической интерпретации, прежде чем в нем начала зарождаться мысль о целительном омовении в источниках сонористики». С этим «целительным омовением» автор связывает тот факт, что после Дебюсси «начинают говорить не об аккордах, а о созвучиях, рождение (до Шенберга) идеи *Klangfarben melodie*, новый синтез звукового материала и — шире — «какую-то новую концепцию организации звукового пространства» [8, с. 221, 223].

Последняя ведет к идее «музыкальной арабески» — воздействующей «чистой красотой», «не индивидуализированной, лишенной всякого психологизма», к культуре орнамента, как выражения законов красоты, входящих во всеобъемлющие законы природы» [8, с. 155]. Отсюда — расширение трактовки динамики и артикуляции звучания, новая ритмическая свобода, повышение роли «малого» времени и полихронии (появление дополнительных ритмических значений, которые «перейдут» к Мессиа́ну, ведущих к «стиранию» ритмических импульсов и слиянию «звучаний», прежде всего сонористических по содержанию), автономия горизонтально-вертикальных звуковых комплексов, новый негармонический смысл «аккордовых мелодий», особое назначение звукоподражания, в том числе колокольности, превращение тишины в фактор экспрессии, многозначность фактурных приемов, буквально выражающих игру воображения, «сверхчувственность» — как результат поиска того, «что не поддается анализу» (П. Булез) и нек. др.

Все вышеперечисленное составляет существенные — и для него традиционные — предпосылки метода О. Мессиа́на. Через развитие сонорной сферы музыки О. Мессиа́н сближается с К. Дебюсси в са-

мом главным — в новом понимании музыки как эстетического предмета. Данное понимание становится общим источником ориентализма Дебюсси и Мессиаана. Отсюда и позитивная пантеистическая космогоничность обоих, приобретающая значение постоянно направляющей тенденции стилеобразования у второго. Однако то, что в творчестве Дебюсси лишь намечено, предложено, в музыке Мессиаана приобретает характер жестких самоограничений в языке («очарования невозможностей»), точного соблюдения им самим установленных законов логики формообразования, ведет к укрупнению и фиксированности способов символизации звучаний. Если для Дебюсси обращение к орнаментике связано со стремлением преодолеть «условность символа», то для Мессиаана оно становится обращением к новому, значительному именно объемом своей условности символу. В определенной степени такая позиция Мессиаана объясняется его религиозными установками; в то же время она помогает понять значение религиозного опыта для Мессиаана, определенное им самим, как «драма веры».

Завершая обсуждение возможных преемственных отношений Мессиаана — Дебюсси, обратим внимание на беглую, без ссылки на первоисточник, реплику С. Яроцинского по поводу отрицательной оценки К. Дебюсси «фаустовских начал цивилизации». Между тем именно концепция «фаустовского» начала в культуре, а также обсуждение эстетических функций орнамента и принципиальной символической важности этого явления для искусства, в том числе для музыки, в работе О. Шпенглера могут стать ключевыми в решении вопроса о своеобразии поэтики Мессиаана — как продолжающей стилевые новации Дебюсси.

Однако в качестве стилевой доминанты «фаустовское» и наиболее трудно поддается однозначным определениям, поскольку его нельзя ограничивать техническими принципами, структурно-композиционными нормами, оно особенно ясно дает почувствовать необходимость широкого подхода к стилю в искусстве как носителю обобщающих идей культуры. По наблюдению О. Шпенглера «феномен стиля коренится в... сущности макрокосма, в прафеномене культуры... В стиле вскрывается, проникая и превышая всякую сознательную художественную преднамеренность — ...бессознательный душевный элемент, то, что я обозначил словами «идея существования». Стиль есть судьба» [7, с. 295–296]. Исходя из такого понимания стиля, Шпенглер выделяет «фаустовскую группу искусств» как сфор-

мировавшуюся вокруг идеала «чистой пространственной бесконечности», называя инструментальную музыку ее «средоточием».

Он отмечает также, что «художественное покорение бесконечного пространства» музыкой, начинаясь с «внутреннего ритма соборов», завершается вагнеровскими Тристаном и Парсифалем и общим кризисом искусства XIX века, завершается «старческой немощью» и «умиранием» фаустовской культуры. Антифаустовским считает Шпенглер импрессионизм, который «...возвратился на земную поверхность из сфер бетховенской музыки и кантовских звездных пространств. Его пространство познано, а не пережито, увидено, а не узрено, в нем царит настроение, а не судьба». И далее Шпенглер продолжает еще жестче: «Опасное искусство, педантичное, холодное, темное, рассчитанное на переуточенные нервы, но научное до крайности, энергичное во всем, что касается преодоления технических препон, программно заостренное... Только в Париже Бодлера могло оно прижиться» [7, с. 417].

Не будем останавливаться на преувеличенности, субъективизме, иногда — противоречивости суждений Шпенглера. Они не препятствуют, в конечном счете, культурологической актуальности его главных идей. Но отметим, что, критикуя импрессионизм, Шпенглер не затрагивает его музыкально-стилевое выражение, вообще не упоминает о французской композиторской школе, еще «не видит» Дебюсси... Он не замечает, что, начиная с последнего, возможно, и происходит — страстно желаемое Шпенглером — осуществление новой задачи фаустовской культуры. «И теперь мы видим лицом к лицу *последнюю* великую задачу западного мышления, единственную, которая предстает стареющему духу фаустовской культуры, ту, которая предопределена нашей душе длившимися столетиями развития» [7, с. 234]. Содержание этой задачи по Шпенглеру: «широкая физиогномика всего существования, морфология становления *всего* человечества, достигающая на своем пути до высочайших и последних идей»; «проникновение в мирочувствование не только собственной, но и вообще *всех* душ, в которых вообще до сего времени проявлялись великие возможности и чьим воплощением в области действительности выступают отдельные культуры» [7, с. 234–235]. Наиболее интересно, что, по мнению Шпенглера, решение этой задачи требует «взгляда художника, притом такого художника, который чувствует, как окружающий нас чувственный и осязаемый мир сполна растворяется в глубокой бесконечности таинственных связей...» Поэтому новая фаустовская задача во всей своей полноте предстает как идея всеобъемлющей художественной

символики, совпадающей с «высокой символикой», с «впечатлениями высшей реальности», «со знаками и символами в картине мира, вызванными к существованию душой, как выражением ее сущности», «с величественной музыкой сфер» [7, с. 235–236].

Так мысль о покорении «бесконечного пространства» («пространственной бесконечности») трансформируется в концепции Шпенглера в мысль о покорении-освоении — безграничной символики (символической безграничности) в искусстве. Как сопричастный космологической теме новый характер музыкальных символов проявляется в творчестве целого ряда композиторов первой половины XX века. Среди них Г. Малер (с его непосредственно фаустовской VIII симфонией), А. Веберн (создающий новый тип пространственно-временной организации музыки), П. Хиндемит (с программной идеей «Гармонии мира»), А. Онеггер (вводящий новый аспект литургической духовной темы и особую символику птичьего пения в III симфонии и оратории «Жанна Д'Арк на костре»), А. Скрябин (в «прометеевских» образах), С. Танеев (с демиургическими мотивами в «По прочтении псалма») и некоторых других.

Однако только в творчестве К. Дебюсси и О. Мессиана, учитывая особую стилевую эстафету, возникшую между двумя данными французскими мастерами музыки, возникает программно-символическая интерпретация фортепианной фактуры в ее полном технологическом и семантическом объеме. В связи с ней представляется возможным говорить о возникновении нового символически интерпретированного типа фактурного фортепианного тематизма.

Начиная с творчества романтиков, музыкальная тема становится очень широким явлением и находит свои особые факторы не только в метроритмической и высотной стороне звучания, но и фактурно-тембро-динамических пространственно-глубинных аспектах музыкального текста. Особое значение приобретает и музыкальная «плотность», *Verdichtung*; термин введен А. Эйнштейном, который указывал не только на «плотность», но и на «густоту», особую заполненность музыкального текста. К этому понятию обращается финский музыковед Эро Тараста, который предлагает его считать одним из ключевых.

Рассматривая тематизм в произведениях импрессионистов *как систему принципов пространственно-временной организации музыкального звучания*, можно заметить, что, во-первых, в их фортепианных произведениях существуют сквозные жанрово-стилистические комплексы, выступающие в качестве семантических знаков, а во-вторых,

наиболее общим и основным видом тематизма являются так называемые общие формы движения или орнаментально-фигуративный тематизм. На его основе интонационные и фактурные признаки «общих форм движения», которые определяют фортепианную артикуляцию, представляются следующими:

- гаммообразное движение (по диатонической гамме);
- движение по хроматическому звукоряду;
- аккордово-гармоническая фигурация (начиная от трезвучной и заканчивая сложными опеваниями септаккорда, нонаккорда, аккорда ненормативной — нетерцово́й — структуры);
- движение ломаными интервалами, включая октавные ходы, имеющие особое значение (часто с использованием удвоений);
- параллелизмы (включая аккордовые, многозвучные параллелизмы);
- унисонные построения (двухголосные) и, как вариант, с одноголосным зачином (важна и роль двухголосных построений);
- распетый мелизм (фиоритурного построения). От него можно считать производным тематизм, основанный на ритмическом дроблении, уменьшении;
- репетитивные остинатные фигуры;
- трель, форшлаги (то есть собственно мелизмы) как тот декоративный элемент, который создает дополнительный сонорный эффект.

Анализ фортепианных сочинений К. Дебюсси, М. Равеля и О. Мессиа́на позволяет заметить, что новые тематические функции так называемых «общих форм движения» возникают благодаря усилению в них определенного типа интонирования. А именно, либо вокально-речевого (все варианты кантиленности, декламационности), либо ритмо-моторного (от простой танцевальности до прелюдийности, токкатности и т. д.), либо, наконец, тембро-сонорного, который непосредственно связан с динамическими свойствами темы (контрасты динамики, сопоставление крайних регистров), с фортепианной звукописью — с подчеркиванием обертоновых звучаний, звукокраसочности, автономного фонизма музыкального построения. В некоторых случаях происходит одновременное усиление и ритмо-моторного и вокально-речевого (декламационного) начал, что объясняет особый семантический рельеф данных построений. В ряде случаев свободно-фигуративное движение не ведет к каким-либо конкретным жанровым ассоциациям и тематическое фактурное движение становится основанием для формирования нового жанра арабески.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской / С. Аверинцев // Софія-Логос. Словник. — К. : Дух і Літера, 1999. — С. 214–243.
2. Герасимова-Персидская Н. И. С. Бах и современность : [зб. статей / упорядник Н. Герасимова-Персидська]. — К. : Музична Україна, 1985. — С. 33–43.
3. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы / К. Дебюсси ; [пер. с фр.; вст. ст. Ю. Кремлева]. — М. — Л., 1964. — 278 с.
4. Екимовский В. Оливье Мессиаи: Жизнь и творчество / В. Екимовский. — М. : Сов. композитор, 1987. — 304 с. — (Зарубежная музыка. Мастера XX века).
5. Задерацкий В. И. Стравинский: Преломление русской художественной традиции и вклад в музыку XX века / В. Задерацкий // И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания. — М. : Музыка, 1985. — С. 21–39.
6. Куницкая Р. Французские композиторы XX века: Очерки / Р. Куницкая. — М. : Сов. композитор, 1990. — 208 с.
7. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории / О. Шпенглер ; [пер. с нем. Н. Гарелин]. — Мн. : ООО «Попурри», 1998. — Т. 1. Образ и действительность. — 688 с.
8. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / С. Яроцинский ; [пер. с польск. С. Попковой ; общ. ред. и вступ. статья И. Белзы]. — М. : Прогресс, 1978. — 231 с.

Ян Веньянь. Трансформація образу фортепіано в творчості імпресіоністів: про темброво-регістрові якості фортепіанної гри. Стаття дозволяє виділити та класифікувати ті риси стилю композиторів-імпресіоністів, котрі привели до відкриття нових прийомів й способів фортепіанної виконавської інтерпретації. Обговорюються поняття фортепіанної фактури, фортепіанної фактурної ідеї, фортепіанного звукопису, стильової фортепіанної артикуляції.

Ключові слова: імпресіонізм, фортепіанна гра, інтерпретація, виконавське звуковидобування, звуковий образ.

Jan Venyan. Transformation of the piano form is in the work of impressionists : about the timbre-register features of the piano play. The article allows to mark and classify those features of style ways and methods of piano performing interpretation. The concepts of piano patterns, piano texture idea, piano tone-painting, stylistic piano articulation were up to debate.

Keywords: impressionism, piano play, interpretation, performance articulation, sound picture, composers- impressionists that lead to the opening.

