

Maidenberg-Todorova K. Improvisers orchestra as communicative phenomenon of modern musical culture. In this article the actual phenomenon of the Improvisers orchestra in modern musical culture is considered. The difficult system of communicative interrelations in the performing of improvisers orchestra comes to light, coordination communications of interpretive functions between the composer, the performer and the listener are defined.

Keywords: improvisers orchestra, improvisation, interpretation, communication.



УДК 78.03

И. Присталов

КОНЦЕПЦИЯ ЭНЕРГИИ — ЭНЕРГИЙНОСТИ В МУЗЫКЕ И В МУЗЫКОВЕДЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ

В статье определяется дискурсивное музыковедческое положение и значение понятий энергии и энергийности, обнаруживаются этимология и гуманитарный резонанс энергийно-информационного подхода к изучению музыкальных явлений. Раскрывается духовное содержание феномена энергийности и его особая важность в музыкальном исполнительстве.

Ключевые слова: энергия, энергийность, музыкальная энергия, музыкант-творец, символика — экзатика — риторика.

Актуальность исследования определена исполнительской заинтересованностью в понятийной отработке терминов, стихийно складывающихся в профессиональном словоупотреблении. Последнее фиксирует обобщения, выступающие в функции ступеней теоретического освоения эмпирически обретенных навыков и знаний. Понятийное упорядочивание такого рода терминологических накоплений оттачивает профессиональное мышление, что чрезвычайно важно в современных условиях подготовки специалистов в сжатые сроки и все более усеченных программ общегуманитарной подготовки, богато развернутое в первых итальянских консерваториях, создавших основание европейскому музыкальному профессионализму [4, с. 40–51].

Понятие «энергии», «энергийности» не зафиксировано в специальных справочных и учебных музыковедческих изданиях, хотя авторитетность великого музыковеда Э. Курта [6] обращает наше

внимание к актуализации в музыковедческом аппарате обращения к такого рода смысловому обобщению. Справочные энциклопедические издания акцентируют физические и общие естественнонаучные представления о данном феномене [13, с. 1545], в которых узнаваем дискурс «энергичности», задействованный в музыковедческом, в частности в вокально-педагогическом словоупотреблении («энергетическое равновесие» аппарата вокалиста и, шире, исполнительского в целом понимания «свободы» как владения «энергетическими ресурсами» исполнительских средств выражения).

Целью данного исследования является теоретическое обоснование понятийного смысла термина «энергия», «энергичность» в музыковедении, исходя из его ассимиляции в музыкальной науке Э. Куртом, черпавшим в естествознании и богословии, из которых второе было исторической опорой музыкально-теоретических и музыкально-философских обобщений. Конкретные задачи работы: 1) анализ имеющихся естественнонаучных, музыковедческих, почерпнутых в богословии и в религиозной философии трактовок данного понятия, 2) соотнесение найденной смысловой парадигмы с профессиональным словоупотребительным обобщением, направляющим внимание специалиста к производительным и творчески продуктивным установкам.

Методологической основой исследования является культурологизированное музыкознание, в котором интонационный подход школы Б. Асафьева [3] в Украине [5; 8 и др.] определен не только «лингвизированностью» терминологического оснащения, но также опорой на «психологизированный» принцип подачи музыковедческих накоплений, как это сформулировано В. Холоповой [15] и др. Также в исследовании значимы разработки А. Потебни [11], В. Медушевского [10, с. 5–10], Е. Марковой [8], в которых акцентируются этимологические накопления смысловой энергии, порождающей творческие открытия («чудо» открытия) в художественном слове и в музыке.

Объект исследования — понятийные дискурсы традиционно музыковедческой и пограничных сфер, предмет — дискурс «энергии», «энергичности» в современном музыкознании. Научная новизна — в теоретическом обобщении концепции энергии — энергичности, охватывающей в музыковедении совокупность знаний в самых разных сферах «движения материи» [12, с. 251] и в идеальных измерениях «энергичности Бога» [1, с. 70]. Практическая ценность — пополнение материалов спецкурсов по теории исполнительства в музыкальных высших и средних учебных заведениях.

Понятие энергии введено в музыковедческий терминологический запас Э. Куртом, которому важно было развернуть музыкальную науку от аккордово-гармонического принципа Нового времени к музыкальным установкам новейшей истории, которые великий теоретик осознавал посредством опоры на линейность мелодических конструкций («кинетическая энергия» мелодизма как базовый момент понимания И. С. Баха в XX в. [6, с. 26–40]). Для многих современников Э. Курта данный подход сопрягался с «энергетизмом» физики грани XIX–XX вв., рождением «новой физики», которая отрицала ньютоновскую классику опоры на массу как атрибут материи, отчего лозунг «исчезновения материи» определял смысл свершившихся переоценок научных принципов.

«Энергетизмом» назвали сформированное открытиями «новой физики» направление в философии природоведения... которое «... считает первоосновой мира *энергию*» [1, с. 251], что закономерно породило «богоискательство» в научных кругах: «энергичность» Бога вне зависимости от проявления массы была базовым предметом обсуждения устоев веры на раннехристианских соборах [1, с. 68–70]. Для верующих музыкантов в биографии библейского Давида, юноши-пастуха, отмеченного музыкально-поэтической одаренностью, была дана Богом победа над гигантом, профессиональным воином Голиафом, поскольку не масса, но *энергия* ума и стремительность действий решили в пользу юного Давида поединок, казалось, изначально, по законам классической физики, обреченный на поражение будущего «сладкопевца».

В целом «энергией» называют «общую меру всех форм движения материи» или — в переносном смысле — «настойчивость, решительность в достижении цели» [12, с. 251]. В первом случае речь идет о «кинетической энергии», на действие которой ссылался Э. Курт, определяя линейизм основой мышления И. С. Баха и, через нее, музыки XX в. в целом, сложившейся после «кризиса романтической гармонии», отмеченной «Тристаном» Р. Вагнера [7]. Однако для Э. Курта «энергетизм» музыкальной линейности являлся непосредственной проекцией Божественной энергии, реализуемой в идеальности мелодических перемещений, но не в физической данности тоновой проекции аккорда [7, с. 108–123].

Энергетическая обусловленность музыкального выражения осознавалась всеми народами мира, для которых культовая практика была накрепко связана с музыкальным его оформлением, а также со зна-

чимостью музыкального компонента в организации воинского дела, призванного возбуждать и направлять деятельность человека в экстремальных условиях. Таковыми являются для профессионалов-музыкантов пороговые зоны этапов постижения мастерства, в которых «энергия прорыва» необходима в накоплении и удержании вплоть до «пускового механизма» выступления, в котором раскрывается вся сила заложенного ранее труда и умственной работы субъекта.

В музыкальной сфере закон массы не всегда оказывается эффективным мериллом действий, хотя и его соблюдение значимо в самоорганизации профессионала. Для первых консерваторий, давших основания *bel canto*, «энергичность» принимаемых учеников четко определялась их вероисповедальной готовностью [4, с. 45, 55], а также системой широкого развития ума упражнениями в богословии, философии, словесности и всей совокупности теоретических и музыкально-практических навыков [с. 60–63].

Широта развития ума, определявшаяся богатством разнонаправленной подготовки, а также многосложные обязанности учебы и множественных артистических выступлений в церкви, на гражданских церемониях, в театрах обуславливали невероятную трату энергии (рабочий день консерватора — и учеников, и учителей — от 3 утра до 20.30 с общим перерывом на отдых и еду в день около 1,5 ч [4, с. 65]). При этом «теснота была изначально бедствием консерваторий» [4, с. 61], а питание — чрезвычайно скудным, на уровне послушников монастырей. Как видим, «энергичность», причем невероятная по современным меркам, воспитанников консерваторий питалась исключительно идеальными стимулами служения, что и было основой присуждения выпускникам тех или иных дворянских рангов, определявшихся возможностями служить церкви и государству.

Действительно, музыканты, выпускники первых консерваторий и воспитанные в отчем доме по соответствующим требованиям, поражают исключительной работоспособностью — и готовностью выполнять, наряду с профессиональными обязательствами, самые сложные государственные функции. Выше, чем в XVII–XVIII вв., музыканты-профессионалы не занимали государственных постов. Ж-Б. Люлли, кроме исполнительских, дирижерско-постановочных, композиторских, воспитательно-организационных обязанностей в Музыкальной академии, — был государственным секретарем правительства могучего Людовика XIV, Фаринелли (К. Броски), кроме фантастиче-

ской певческой нагрузки, был премьер-министром Испании эпохи ее высшей колониальной мощи и т. д.

Безусловно, такой расход энергии в музыкально-творческой сфере определяется — всеобщим законом «сохранения энергии» и, как часть его, «перехода форм» из одной в другую при сохранении *количества* движения [13, с. 1242]. Из этого положения следует то, что в обобщениях эмпирии вокально-педагогических усилий автор данной статьи называет «энергетическим равновесием» психофизическое состояние певца, в котором главным является умение разумно распределить энергетический запас между составляющими идеального и физического одновременно аппарата вокального искусства.

И все же базисной остается задача *обретения энергии творчества* для музыканта-творца, *черпание* ее из некоторого запаса, который во все времена измеряли объемом дара, обнаруживаемого учителями и ценителями искусства. Обретение такого *дара* решается «энергией толчка» как проявления творческого акта — в пении, игре в самом широком слове, в которой обнаруживаются предпосылки сочинительства и т. д. Для Э. Курта такого рода обнаруживаемая музыкальная энергетика однозначно связана с мелодическим качеством как непосредственным обнаружением «психеи-души», руководимой свыше. Энергия покоя, «потенциальная» энергия, по Курту — это гармония как проекция структуры тона на звуковую совокупность [6, с. 30–42], поскольку от древности установилось представление о символизации всего, Бога посредством показа абстракции тона. Причем эта собирательность тона относительно реального звукового массива наиболее наглядно запечатлевается в «тонеме», как предлагает обозначить эту единицу структуры и смысла певческого церковного проявления В. Мартынов [9].

Названный автор апеллирует к традиционному пению православных священников, обучающихся «по преданию», но не в школьно-нотном варианте тонового звучания, а именно к «ускользающей сущности невмы»: «Если за понятием 'тон' кроется ощущение замкнутости, предметности или 'вещности', то за понятием 'тонема' кроется ощущение разомкнутости, процессуальности и текучести... Предметность музыкального звука распространяется на форму в целом, сообщая ей замкнутость... В свою очередь, текучесть богослужебно-певческого звука распространяется на богослужебно-певческие формы, сообщая им разомкнутость, взаимопроницаемость и превращая их последовательность в непрерывный поток» [9, с. 86].

И дальше у названного автора: «Тонему можно определить как показатель интонационного отношения фонемы к строке» [9, с. 87].

Все эти рассуждения о существовании староцерковного певческого интонирования нам важны в данном случае ради уточнения смысла мелодийности, выдвинутого Э. Куртом в замену гармонической музыки художественно-самодостаточного проявления и осознававшегося им как проекция души-психеи. В. Мартынов отмечает: «...круговращение молящейся души есть сознательное, целенаправленное движение к единому внутреннему центру, куда не могут проникнуть ни чувства, ни мысли, ни представления и где осуществляется подлинное поклонение Богу в духе и истине» [9, с. 61]. Соответственно «кругообразные мелодические формы есть лишь звуковое воспроизведение богослужебных кругов, регламентируемых Типиконом...» [9, с. 75].

В. Мартынов указывает на *органику мелодизма вообще как «кругообразного» движения*, связывая это с молитвотворением. Но мелодические фигуры в целом базируются на опевании, то есть «хождении кругами» вокруг опорного тона, продуцируя ту энергичную кинетику, которая порождается боговдохновенным творением тонов, *переходящих* на разные высотности. И если Мартынов пишет о «разомкнутости» музыкальной формы, порожденной «тонемой» в богослужебном пении, то классикой мелодической культуры является лад с множественными переменными тониками, исключаящими то четкое тоникальное центрирование, которое отличает гармоническую тональность, детище театрализованного инструментализма Венской школы.

Стихия мелодии — «кругообразные» движения «опевания», вращения вокруг опорных тонов. При этом «прямолинейные» проявления мелодики, которые Мартынов относит к внецерковным ее обнаружениям [9, с. 71], реально в чистоте показа этого мелодического качества исключительны. И если мы констатируем наличие контуров *catabasis*, нисходящей поступенной последовательности в теме мечтаний Татьяны из «Евгения Онегина» П. Чайковского, то существом ее как мелодического построения выступает сложное «витье» — по указанной нисходящей направленности, но не поступенность как таковая.

И все же в музыке П. Чайковского, Дж. Верди, Ж. Бизе и других знаменитых композиторов XIX ст. существует достаточно много мелодических тем-образов, построенных на «линейно» выстроенных нисходящих (чаще!) и восходящих последовательностях. Однако

они отмечены множеством ритмо-тембральных показателей, которые создают *эффект опевания*, тем самым соотнося с круговым-«колебательным» принципом, который есть отличительная черта мелодического контура как такового. Пример — бессмертная Хабанера из «Кармен» Ж. Бизе, в основу мелодии которой положен риторический символ *catabasis passus duriscuelus*, то есть хроматически нисходящая линия. Но мелодия не сводится только к данной последовательности, в ней ритмически сделанные «расцветивания» создают соотношения отнюдь не «прямолинейного» продвижения — и аналогично теме любви из «Пиковой Дамы» или «Щелкунчика» П. Чайковского, из «Травиаты» Дж. Верди и др.

Данное обобщение сделано ради выяснения сущностного «опевающего кружения» для мелодики вообще; самим проявлением этого тонового контура вскрываются сакральные символы, идущие от правремен и канонизированные в достоинстве церковно-певческих устоев в христианстве. Тем самым осознается та *божественная энергичность*, которую указывает Э. Курт в качестве *кинетической* (то есть реально осознаваемой) энергии мелодического («линейного») движения. Гармония — «потенциальная энергия» по Курту — функциональной поляризацией тонического и нетонического созвучий удерживает, подобно полюсам электрического поля, и чрезмерно усиливает принцип ладовых оппозиций, четко расчленяя и «замыкая» (техника каданса как базовая в гармонических построениях) музыкальные фрагменты, но тем самым пресекая текучесть ладово-тоникальных смен, которые порождаются опеванием-кружением.

Концепция энергичной божественной детерминации музыкальных построений, введенная Э. Куртом, создает условия для преодоления рационалистической картезианской основы подходов классического европейского музыковедения — в пользу музыкальной науки, сложившейся в недрах богословского-теологического понимания ее сути, которая по исторически сложившимся обстоятельствам составила основания музыкально-профессионального мышления. Этот подход запечатлевает книга Э. Уилсона-Диксона [14], в которой энергия, ассоциированная с божественными силами, обнаруживается посредством *символики, экстатики и риторики* [14, с. 7–9], причем, с концентрацией энергичности в сакральности первого (символика) и «рассредоточения» ее в профанности третьего (риторика).

Заметим, именно принятые в теории религиозной христианской музыки термины (*символика, экстетика и риторика*), с их принци-

пиальной неравномерностью распределения энергийного качества (максимально — в первом, в *символике*, минимально — в третьем, в *риторике*) выводят на исторически обусловленное первенство *исполнительской* деятельности музыканта по отношению к авторству композиторского творчества. Поскольку именно исполнительство, часто вопреки логике риторических жизнеподобных процессуальных построений, фиксирует внимание на педали, фермате, с точки зрения уподоблений со словесно-речевыми конструкциями, как бы «мешающих» смыслу выражения. Но именно они сосредоточивают внимание на высоком и простом символе тонности, обозначающем высочайшую абстракцию всего.

И только исполнительство всегда фиксировало экстатический фактор выражения, создаваемый не композиционными тематически-образными средствами, но ритмически-темповыми уподоблениями чрезвычайно разных, используемых в выступлении фрагментов, добываясь необходимого для любого исполнителя постоянного нарастания «подогрева» публики в ее интересе к продвигающейся музыкальной акции. И стихийно складывающийся жизненный опыт выступающих музыкантов и их готовивших наставников безусловно подсказывал, как распределять энергетический заряд «перволотчка» начала концерта, чтобы не по линии «затухания» (то есть вопреки логике физики-механики), но восхождения-нарастания концентрировалась энергия артиста. Артиста, «питаемого» отдачей музыкальной «волны» публикой и «питающего» эту последнюю со все повышающейся интенсивностью обнаружения к концу творческой акции.

Таким образом, понятие *энергии* актуализировалось в словесном пользовании успехами *новой физики* XX в., для которой сила определялась отнюдь не массой, но ускользящими от непосредственного наблюдения факторами, изначально ассоциированными с забытыми в эпоху классики европейского рационализма XVII–XIX вв. с религиозно-мистическими ценностями божественной мощи. Музыкальные проявления новейшей истории оказались обобщенными в теории Э. Курта, введшего в музыковедческие термины понятия энергии в двойности кинетического (двигательного) и потенциального (статического) проявлений — в прямой апелляции к духовному опыту человечества.

Повышение в XX — начале XXI ст. активности духовной музыки и направляющей ее музыкальной теории сообщает базисность по-

нятийної триади символика — екстатика — риторика в разработках анализа духовной музыки, исполнительской по своему существу. Опыт исполнительской деятельности, исторически составляющей исток профессиональных умений музыкантов, свидетельствует почвенность первично-теоретических обобщений музыкальной педагогики в их ориентировке на физико-энергетические аналогии в объяснении педагогических приемов саморегуляции и взаимоотношений с публикой.

Стоящие за этими «технологическими» находками высокие смыслы духовных оснований музыкального выражения выводят на научно-теоретическое наполнение найденных понятийных абстракций «энергетического сосредоточения», «энергетического равновесия» и др. в характеристике музыкально-исполнительской имманентности во взаимоотношениях с публикой — главным адресатом и конечным судьей творческих артистических акций.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арабаджи Д. Очерки христианского символизма / Д. Арабаджи. — Одесса : Друк, 2008. — 548 с.
2. Артамонов С. История зарубежной литературы XVII—XVIII вв. / С. Артамонов. — М. : Просвещение, 1978. — 608 с.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — М. ; Л. : Музыка, 1971. — 379 с.
4. Барбье П. История кастратов / П. Барбье. — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. — 303 с.
5. Костюк О. Сприймання музики і музична культура слухача / О. Костюк. — К. : Наукова думка, 1965. — 123 с.
6. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония И. С. Баха / Э. Курт. — М. : Гос. муз. издат., 1931. — 304 с.
7. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / Э. Курт. — М. : Музыка, 1975. — 504 с.
8. Маркова Е. Вопросы теории исполнительства / Е. Маркова. — О. : Астропринт, 2002. — 126 с.
9. Мартынов В. Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси / В. Мартынов. — М. : Прогресс — Традиция, Русский путь, 2000. — 224 с.
10. Методологическая функция христианского мировоззрения в музыкознании : межвузовский сб. научных статей / отв. редактор-составитель В. В. Медушевский / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, УГАИ им. З. Исмагилова. — Москва ; Уфа, 2007. — 219 с.

11. Потебня А. Эстетика и поэтика / А. Потебня. — М. : Искусство, 1976. — 614 с.
12. Словник іншомовних слів / ред. О. Мельничук. — К. : Головна редакція української радянської енциклопедії, 1977. — 776 с.
13. Советский энциклопедический словарь. — М. : Сов. энциклопедия, 1984. — 1599 с.
14. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки: пер. с англ. / Э. Уилсон-Диксон. Ч. I–IV / Э. Уилсон-Диксон. — СПб. : Мирт, 2003. — 428 с. — (Энцикл. христианства).
15. Холопова В. О психологизации теоретических учений о музыке / В. Холопова // Трансформація музичної освіти: культура та сучасність : мат. музикол. семінару (23–25 квітня 1998 р.) Ч. 1 / Гол.ред. М. Огренич. — Одеса, 1998. — С. 37–41.

Пристало І. Концепція енергії — енергійності в музиці та в музикознавчій термінології. У статті визначається дискурсивне музикознавче положення та значення понять енергії та енергійності, виявляються етимологія та гуманітарний резонанс енергійно-інформаційного підходу до вивчення музичних явищ. Розкривається духовний зміст феномена енергійності та його особлива важливість у музичному виконавстві.

Ключові слова: енергія, енергійність, музична енергія, музикант-творець, символіка — екстатика — риторика.

Pristalov I The concept of energy — energeticalness in music and musicological terminology. The article defines the discursive position of musicological concepts and importance of energy and the energetic, found etymology and humanitarian response energistic-information approach to the study of musical phenomena. Reveals the spiritual content of energetic phenomenon and its particular importance in musical performance.

Keywords: energy, energetic, musical energy, musician-creator, symbolism — ecstasics — rhetoric.

