

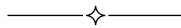
лірики та її своєрідні властивості в камерно-вокальній творчості західноєвропейських композиторів романтичної епохи. Методичною основою роботи є формування критеріїв оцінки взаємодії поетичного словесного матеріалу і композиторського задуму, розкриття глибинної діалогічної природи останнього.

Ключові слова: автор, образ автора, словесно-поетичний текст, музичний текст, жанр, стилістичний контент, камерно-вокальна поетика Шуберта.

Du Zhou. The image of the author in the West European chamber-vocal music of the romantic period. The study of Western European chamber and vocal music of the romantic period allows us to determine the dominant meaning in its figurative content of the author's beginning — the musical and poetic explication of the personal image of the author-composer. The purpose of the article: to identify ways of forming the author's lyrics and its peculiar properties in the chamber-vocal creativity of the West European composers of the romantic era. The methodical basis of the work is the formation of criteria for assessing the interaction of poetic verbal material and composing idea, the disclosure of the deep dialogical nature of the latter one.

Key words: author, image of author, verbal-poetic text, musical text, genre, stylistic content, chamber-vocal poetry of Schubert.

Стаття надійшла до редакції 08.06.2016



УДК 78.03/781.1+786.2

Ma Синсин

КАТЕГОРИАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ МУЗЫКОВЕДЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ ФОРТЕПИАННО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАДИЦИИ

Обнаруживается, что фортепианно-исполнительское творчество является одним из приоритетных предметов изучения в современной музыковедческой и культурологической науке, в то же время нуждается в систематизации понятийной стороны научного дискурса. Определяются ключевые методические позиции по отношению к процессу фортепианной интерпретации как основе исполнительского творчества, выделяются категории пианистического стиля, языка-стилистики, мышления, обсуждается двойственность феномена исполнительской традиции как соединяющей авторское и национально-стилевое начала.

Ключевые слова: фортепианно-исполнительское творчество, пианистический стиль, традиция, автор, интерпретация, этнонациональная традиция.

Фортепианное творчество сформировало свою не только исполнительскую, но и музыковедческую исследовательскую традицию, то есть развивается не только как практический, но и как теоретический феномен. Причем теоретическая широта, с которой подходят исследователи к вопросам фортепианного творчества в его исполнительской ипостаси, ведет к возникновению культурологических концепций, развернутых эстетических подходов, наконец, методически углубленных музыковедческих построений. Сближению предметных ориентиров практического и теоретического подходов способствует идея контекстуального изучения фортепианного творчества, то есть обнаружения в нем особых «герменевтических горизонтов». Один из них ведет в сторону личности музыканта-исполнителя, как непосредственного автора *звучания* фортепианного произведения, то есть создателя *звучащего* актуализованного текста. Второй указывает на важность для самореализации исполнителя, для представления новой интонационно-звуковой исполнительской идеи взаимодействия с существующей и известной исполнительской традицией, которая, как правило, обнаруживает себя в контексте национальной школы, в определенных этнопсихологических условиях. Именно поэтому в последние десятилетия уверенно выдвигается на ведущие позиции в мировом глобализованном пространстве феномен китайской пианистической школы, отдельные представители которой оказываются весьма различными и индивидуализированными в стиле игры, тем не менее типологически относятся к одной традиции.

Китайским музыковедам, обратившим внимание на проблемы фортепианного исполнительства, также удалось создать существенно новые методические позиции, в частности, подходы к изучению фортепианного стиля с когнитивной авторской стороны, как это предлагает делать Ян Венъян. Следовательно, в музыковедческий дискурс, сформированный в связи с фортепианной игрой и явлением пианизма, включены, как инновационные и перспективные, теоретические концепции китайских исследователей, активно диалогизирующих с украинскими и российскими авторами. Посредством такого диалога открываются *новые категориальные возможности «фортепианологии»* — учения о специфике и познавательной основе фортепианного исполнительского искусства.

Так, Ян Венъян, обращаясь к работе Л. Никитиной, обнаруживает значение категории «герменевтического горизонта», в котором, в дискурсивном единстве с идеями А. Игламовой, устанавливается

ряд теоретических ориентиров — по отношению к фортепианно-исполнительскому творчеству как постоянному «приросту смыслов» (Г.-Г. Гадамер), позволяющему музыкальному произведению обрести свою «вечную» жизнь.

Указывается, что Л. Никитина находит в фортепианном исполнительском творчестве актуальный предмет современного философско-культурологического исследования потому, что в нем реализуется феномен художественной игры на основе *пианистического стиля*, а «энтелехийной основой диалога композитор — исполнитель является способность исполнителя непосредственно в творческом акте звуковой реализации исполнительской концепции существовать одновременно в идеальном и материальном мире» [3, с. 7]. Следовательно, опорной категорией становится понятие пианистического стиля, как углубляющее исполнительски-стилевые характеристики до глубины интерпретативного, герменевтически укрепленного анализа.

В ряде работ современных авторов замечается, что, при всей важности композиторского текста для исполнительской самореализации, решающим условием исполнительского творчества наиболее выступает диалог создаваемого музыкантом-исполнителем *звучащего послания* — музыкального текста со слушателями и той личностно-коммуникативной среды, к которой он апеллирует и которая включена в процессе художественной интерпретации в качестве активной составляющей герменевтического контекста. Именно данная среда устанавливает те границы, в которых нуждается пианистическая игра, как указания на условия исполнения и восприятия, каноны и правила художественно-эстетического поведения.

В исследовании Ян Веньян справедливо подчеркивалось, что мотивированность исполнительской интерпретации, как и ее адресованность, то есть оба полюса исполнительского диалога, и со стороны адресанта, и со стороны адресата, начинаются с ближайших контекстов, простираясь затем уже к отдаленным, иногда — к наиболее отдаленным как к наиболее «заветным», существенно важным. В связи с этим интересно проследить способности исполнителя-пианиста к «мыследвижениям», поскольку музыкант «в творческом акте звуковой реализации идеальной исполнительской концепции при помощи «технэ» выстраивает границу взаимопереходов идеального и материального, «удерживая» в возникающем звуковом образе множественность недовоплощенных многозначных смыслов (ауру «невыразимого»)» [3, с. 8, 9].

Отмечается, что данные мыследвижения возникают в резонансе с авторской композиционной идеей и на основе особого эстетического состояния — глубокой «затронутости» исполнителя, состояния «утверждающей эстетической расположенности» как нарастания процесса понимания-переживания, «когда каждый фрагмент текста обретает свой смысл в контекстах специфических связей с рядом расположенными фрагментами и всей художественной формы в целом. Для выявления смысловых нюансов большое значение имеют связи наличного текста с контекстом «невыразимого» в художественной идее» [3, с. 153].

Л. Никитина подчеркивает, что главной целью исполнителя остается выразить «невыразимое», то есть выявить, представить те скрытые смыслы, путь к которым подсказывают конструктивные особенности музыкального произведения — его «изломы», «зазоры», «свободные пространства»; связь с ними осуществляется именно на уровне исполнительской формы, благодаря различного рода ремаркам, штрихам, метроритмическим указаниям, включая паузы и ферматы. И вот тут замечает, что возможности глубинного, до уровня «невыразимого», постижения и выстраивания музыкального текста обусловлены «контекстуальным пространством» личности исполнителя, иначе говоря, его собственный жизненный и творческий опыт становится одним из герменевтических контекстов, для данного субъекта — решающим. Он, личностный контекст, определяется «содержимым сознательной и бессознательной памяти, в том числе и профессиональной; уровнем ментальной эмоционально-образной активности» [3].

Полностью соглашаемся с Ян Веньян, что нельзя яснее, чем в данных словах, указать на когнитивную обусловленность пианистической интерпретации, вернее, на когнитивную природу пианизма как личностно-стилевого феномена, от которого зависит направление процесса и результативность фортепианно-исполнительской интерпретации. Однако она не приходит к необходимому выводу о том, что в категориальный аппарат теории пианизма следует включать понятие личности пианиста, следовательно, и тот психологический аспект, которой данная личность продуцирует.

Категория личности пианиста или *фортепианно самоактуализирующейся личности* является ключевой (даже если это не обсуждается специально в теоретически отвлеченных определениях) в классических трудах по фортепианному исполнительству. Развитием установок

данных авторов представляется исследование М. Смирновой, в котором определяются принципы мышления и творчества Артура Шнабеля, объясняется его «магия стиля», причем в связи с «природой интеллектуализма мастера как определяющим фактором использования им средств выразительности» рассматривается его отношение с хронотопическими факторами музыки, а «исполнительский стиль» характеризуется как *языковое явление*, в связи с процессами «канонизации и переакцентуации», по М. Бахтину. Автор выделяет феномен «звукотворческой воли» (термин К.-А. Мартинсена) как ведущий в интерпретативном мышлении Шнабеля, то есть основывается на индивидуально-личностных свойствах пианизма. Вместе с тем в данной работе возникает и оппозиционная тенденция, когда обращается внимание на особое значение для Шнабеля фортепианного творчества Л. Бетховена и стилевых установок классицистской эпохи, то есть на те историко-стилевые предпочтения, в которых заметен и национально-стилевой уклон, приоритеты австро-немецкой школы [5].

Данную тенденцию развивает исследование Н. Усенко, причем рассматривается он в контексте романтического направления как исторической стилевой целостности, то есть в связи с романтической пианистической виртуозностью как историческим стилем или «стилем культуры»; по мысли данного автора именно в романтическую эпоху фортепиано стало универсальным «средством распространения музыки», а «сам феномен романтической виртуозности в первую очередь ассоциировался с фортепианным исполнительством. При этом фортепианная музыка своеобразно «аккумулировала» в себе ценнейшую часть художественного наследия композиторов-романтиков» [6, с. 4]. Главной идеей данной работы становится выявление «исполнительской составляющей» для инструментальной музыки романтической эпохи, а в связи с ней — механизма корреляции исполнительского (пианистического) стиля и композиторского мышления в «двуедином» творческом процессе музыканта-виртуоза XIX—начала XX столетий, который, по утверждению Н. Усенко, до сих пор остается фактически не изученным. Отсюда и двойственно-альтернативная методическая позиция, открывающая возможность перехода от широкого историко-стилевого контекста к аналитическим характеристикам «персоналий-репрезентантов», чья исполнительская деятельность и композиторское творчество в равной мере являются вершинными достижениями упомянутой эпохи, органически связанными с виртуозной романтической традицией» [6, с. 5].

Данный подход представляется наиболее обоснованным при изучении детерминант фортепианно-исполнительского стиля; его избирает и Ян Веньян, подчеркивая, что «крупный» персонифицированный план исследовательских оценок, основанный на выделении тех творческих личностей, которые в равной мере важны для эволюции и композиторского и исполнительского искусства, несколько не препятствует обобщенным характеристикам, позволяющим прочерчивать траектории развития национальных школ.

Подобный подход, но с большим этнографическим размахом, находим в диссертации Хуан Пина, посвященной проблеме влияния русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы, выделяющей понятие пианизма как ключевое для компаративного изучения ментальных оснований китайского и российского стилей фортепианной игры [7].

Таким образом, открывается возможность выделения в качестве категориальной составляющей и понятия *стилевых парадигм фортепианного исполнительства*, позволяющего обсуждать стилевую множественность фортепианной игры, следовательно множественность проявления в пианизме детерминант авторского исполнительского стиля.

Среди продуктивных предпосылок типологии авторского пианистического стиля выделим эпистемологический, в его единстве с феноменологическим, подход к изучению фортепианного исполнительского творчества, следовательно углубление теоретических представлений исполнительского стиля в контексте теории познания — познавательно-оценочных проекций человеческого сознания в музыку и с помощью музыкально-языковых средств. А таким образом к ряду уже названных опорных понятий присоединяется категория стиля мышления или когнитивного стиля, успешное развитие которой находим в исследовании Ян Веньян.

Данный автор, в частности, замечает, что определение пианизма как когнитивного феномена побуждает к рассмотрению теоретических и творческо-практических историко-текстологических предпосылок развития понятия когнитивного стиля или стиля мышления в связи с феноменом пианизма, а в качестве приоритетных выделяет те подходы к пианизму, которые позволяют находить в нем языковое явление и высшую форму фортепианного исполнительства, «опыт и способ эстетического расположения» (А. Игламова), предусматривающий «стилистические особенности индивидуальных исполнительских манер» и феномен «авторского пианизма» (Л. Горбовец).

Подчеркивается, что способы и тенденции классификации фортепианно-исполнительского творчества весьма разнообразны, а интерес к его типологическим чертам, особенностям постоянен. Главные *видовые* различия типологических подходов определяются тем, с какой стороны музыкально-творческого процесса начинается «отсчет» музыкально-творческих показателей: со стороны композиторской поэтики или со стороны исполнительской традиции. Даже при попытке соединить оба эти подхода не возникает их принципиальной методической общности, иными словами, композиторское и исполнительское мышление предстают непреодолимо разделенными, хотя и несомненно взаимозависимыми.

С точки зрения *уровней* исследования обращает на себя внимание то, что исполнительское творчество, всегда оставаясь персонифицированным, чаще всего рассматривается в контексте стилевых установок школы или направления, то есть нуждается в выявлении связи с традицией.

Так, Р. Шайфутдинов, изучая творчество Г. Гинзбурга, подчеркивает важность вопросов принадлежности музыкантов «к той или иной профессиональной «семье», типологической пианистической преемственности, предлагает своего рода музыкально-генеалогический анализ творческой индивидуальности пианиста, обнаруживая, что она формировалась «под воздействием целого ряда национальных и инонациональных факторов, различной, подчас кардинально противоположной, стилевой направленности», а «их творческий синтез способствовал выработке индивидуального исполнительского стиля...» [8, с. 119]

Л. Горбовец, исходя из общих стилевых принципов исполнительского искусства Екатеринбурга, в частности выявляя его связи с традициями европейских пианистических школ, обнаруживает творческий уровень «авторского пианизма» и вводит соответствующее понятие, причем раскрывает его значение путем обсуждения «тембровой сущности фортепиано», то есть в непосредственной игровой форме.

Она предлагает анализ фортепианных сочинений уральских авторов с позиции «переинтонирования» традиционных стилевых направлений в фортепианном искусстве Екатеринбурга последней трети XX века, именно в связи с ними обнаруживает стилистические особенности индивидуальных исполнительских манер екатеринбургских пианистов. Особым предметом исследования становится фортепианное творчество В. А. Кобекина, поскольку оно обнаруживает

полное единство композиторских и исполнительских (пианистических) намерений, потому, как пишет диссертантка, «возникнув как локальный мотив, фортепианное творчество Кобекина в условиях современного исполнительского процесса выходит на уровень общехудожественной ценности, поскольку определяет новые подходы в толковании стилистики сочинений последнего времени и инициирует дальнейшие поиски в сфере исполнительских выразительных средств» [2, с. 170]. Таким образом, явление авторского пианизма, во-первых, обнаруживает себя в контексте определенной музыкально-исполнительской традиции, во-вторых, наиболее симптоматично в том случае, когда творческая личность объединяет собой две художественные ипостаси, то есть приобретает двойной «авторский профиль»: композитора и пианиста.

Сходные позиции находим в исследовании О. Онегиной, которая изучает стилевой вклад в историю русской композиторской и исполнительской школы А. Ляпунова и приходит к выводу, что в историю музыкальной культуры Ляпунов вошел приверженцем новаторских пианистических реформ Листа и Балакирева, трактуя фортепиано как инструмент, способный воспроизвести звуковое богатство целого симфонического оркестра, выводя на первый план монументальные октавно-аккордовые комплексы, мощные арпеджированные пассажи и виртуозные каденции, охватывающие все регистры инструмента и создающие широкую звуковую перспективу [4].

Вопрос о музыкально-языковых средствах, способных реализовать национально-стилевую специфику исполнительского творчества, ставит Н. Буслаева, обращаясь к изучению воздействия национально-специфических выразительных средств польского фортепианного творчества на «исполнительскую технологию», исследуя польскую фортепианную литературу и звукозаписи польских пианистов, опираясь на типологический национально-стилевой подход, разработанный М. Смирновым применительно к русской фортепианной школе *в единстве ее композиторской и исполнительской сторон*, но приобретающий общее теоретическое значение, способный служить инструментом анализа и целостного представления и других национальных школ, и иных видов фортепианного исполнительства, в том числе авторского.

Развивая идею «мирового шопенизма» как универсального стилового феномена, тем не менее, сохраняющего выраженные национальные черты, исследовательница способствует развитию языкового

стилистического подхода к явлению пианизма, что, в свою очередь, усиливает значение личностно-смысловых авторских когнитивных критериев творческого процесса [1].

Таким образом, дискурсивные позиции, содержащиеся в современных музыковедческих исследованиях, особенно — раскрытые в работе Ян Веньян новые методические подходы, позволяют утверждать, что пианизм — двойственный стилевой феномен, одновременно реализующий принципы авторского мышления, то есть выступающий личностно-творческим началом, и представляющий этнонациональные культурно-психологические приоритеты, изучение которого должно происходить в опоре на кросс-культурную и антропологическую этнопсихологию.

При обращении к явлению пианизма в двойственном контексте фортепианологии наиболее перспективной является систематизация с элементами типологии взаимодействий между стилем национальной культуры, этнопсихологическими установками и личностной деятельностью, продуцирующей образ человека как творца «стиля жизни», утверждающей значение личностного сознания как также одного из социальных факторов, обнаруживающего, в зависимости от форм культурного общения новые семантические ресурсы художественного стиля.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Буслаева Н. Национальная романтическая традиция в истории польского фортепианного искусства : дис. ... канд. искусствоведения ; спец. : 17.00.03 — музыкальное искусство / Нонна Вениаминовна Буслаева. — Нижний Новгород, 2006. — 178 с.
2. Горбовец Л. Фортепианное исполнительское искусство Екатеринбурга : история и современность : дис. ... канд. искусствоведения ; спец. : 17.00.03 — музыкальное искусство / Людмила Осиповна Горбовец. — Магнитогорск, 2004. — 204 с.
3. Никитина Л. Герменевтические контексты фортепианного исполнительского творчества : дис. ... канд. философ. наук ; спец. 24.00.01 — теория и история культуры: 17.00.02 — музыкальное искусство / Лариса Вячеславовна Никитина. — Казань, 2010. — 172 с.
4. Онегина О. Фортепианная музыка С. М. Ляпунова. Черты стиля : дис. ... канд. искусствоведения ; спец. : 17.00.02 — музыкальное искусство / Ольга Владимировна Онегина. — СПб., 2010. — 292 с.
5. Смирнова М. Артур Шнабель в контексте фортепианной культуры первой половины XX века : дис. ... докт. искусствоведения ; спец. : 17.00.02 — му-

зыкальное искусство / Марина Вениаминовна Смирнова. — СПб., 2006. — 414 с.

6. Усенко Н. Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество : от Ф. Шопена к А. Скрябину : дис. ... канд. искусствоведения ; спец. : 17.00.02 — музыкальное искусство / Наталия Михайловна Усенко. — Ростов-на-Дону, 2005. — 168 с.

7. Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы : дис. ... канд. искусствоведения ; спец. : 17.00.02 — музыкальное искусство / Хуан Пин. — СПб., 2008. — 160 с.

8. Шайфутдинов Р. Фортепианная школа Г. Р. Гинзбурга в свете современных тенденций развития пианизма : дис. ... канд. искусствоведения ; спец. : 17.00.02 — музыкальное искусство / Рустам Раджалович Шайфутдинов. — Магнитогорск, 2001. — 122 с.

9. Ян Веньян. Категория пианизма в контексте исполнительской типологии фортепианного творчества : дис. ... канд. искусств. ; спец. : 17.00.03 — музыкальное искусство / Ян Веньян. — Одесса, 2017. — 191 с.

Ma Sincin. Категоріальні основи музикознавчого вивчення фортепіано-виконавської традиції. Виявляється, що фортепіано-виконавська творчість є одним з пріоритетних предметів вивчення в сучасній музикознавчій і культурологічній науках, у той же час потребує систематизації понятійної сторони наукового дискурсу. Визначаються ключові методичні позиції стосовно процесу фортепіанної інтерпретації як основи виконавської творчості, виділяються категорії піаністичного стилю, мови-стилістики, мислення, обговорюється подвійність феномена виконавської традиції, що з'єднає авторське та національно-стильове начала.

Ключові слова: фортепіано-виконавська творчість, піаністичний стиль, традиція, автор, інтерпретація, етнонаціональна традиція.

Ma Shinsing. Categorical foundations of musicological study of piano-performing tradition. It is found out that piano-performing creativity is one of the priority subjects of study in modern musicology and culture science, at the same time it needs systematization of the conceptual side of scientific discourse. The key methodological positions in relation to the process of piano interpretation as the basis of performing creativity are determined, the categories of pianistic style, language-stylistics, thinking are singled out, the duality of the phenomenon of performing tradition as connecting author's and national-style beginnings is discussed.

Keywords: piano-performing art, pianistic style, tradition, author, interpretation, ethnonational tradition.

Стаття надійшла до редакції 08.06.2016

